

STUDII

O discuție în muzeul omenirii: Escher, Goya, Bosch și muzica lui Anatol Vieru¹

Lena Vieru Conta

Într-un text din 1971, intitulat *Artă, natură, metaartă*, publicat în 1994 în cartea *Cuvinte despre sunete*, Anatol Vieru așează problematica raportului dintre artă și natură într-o perspectivă nouă. El împarte lumea artistului în Artă și Natură și analizează concis relația dintre cele două, atribuindu-i naturii și un sens netradițional. Textul începe cu o referire la rolul epistemic al artei:

Nimeni nu a putut demonstra vreodată că arta e numai cunoaștere: nimeni nu a putut demonstra vreodată că arta nu e cunoaștere, fie măcar prin modalitate artistică. Dar cunoaștere înseamnă cunoscător și cunoscut. Ce cunoaștem prin artă? Luăm cunoștință mai întâi de artă. Totodată cunoaștem și restul lumii: pentru unii peisaj, natură cu „n” mic, pentru alții istorie sau societate, pentru alții sentimente, pentru alții idei, pentru alții legi generale ale lumii etc., etc. Să numim toate acestea și altele care ar putea figura în „restul lumii” din afara artei: NATURĂ. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al artei și al cunoașterii artistice, lumea se împarte în ARTĂ și NATURĂ, natura nefiind altceva decât NON-ARTA transformată în artă; aceasta pare a fi definiția cea mai cuprinzătoare și totodată cea mai limitativă a naturii din punct de vedere al unei cunoașteri artistice, al unei arte, al unei opere de artă.²

¹ Studiul a fost prezentat în data de 10.11.2024, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini* coordonat de Vlad Ghinea, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian*.

² Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 9.

Acest text poate constitui, în sine, o excelentă introducere într-un curs de istoria artei, de educație la imagine sau de educație artistică în general. Dacă extindem noțiunea de artă la cea de cultură, dacă propunem cititorului problema raportului natură – cultură, arta fiind un domeniu particular al culturii, observăm, simplificând, că natura este tot ce există în jurul omului, nefăcut de mâna lui, dar și o parte din om, în timp ce cultura apare ca tot ce e acțiune – de regulă, constructivă – a omului asupra naturii. În ceea ce privește omul, partea lui biologică, constituția lui, zestrea lui genetică, temperamentul sunt manifestări ale naturii, pe când educația, demarată imediat după naștere, limbajul, comportamentul social sunt produse culturale, efecte ale acțiunii omului asupra propriei sale naturi. (Până și caracterul, pe care nu îl confundăm cu temperamentul, este rezultatul unor acțiuni culturale, educative și autoeducative, al unor procese mentale de asimilare a evenimentelor vieții, a conștientizării unor trăiri, a stabilizării unor atitudini și obișnuințe mentale și comportamentale. Nu este locul aici să dezvoltăm o teorie cu conotații etice a formării caracterului; reținem cele două categorii complementare, natura și cultura, care încadrează întreaga viață a omului și între care acesta oscilează permanent, în alegerile pe care le face clipă de clipă).

În privința raportului dintre natură și artă, Anatol Vieru consemnează unitatea și opoziția celor două categorii: "Observăm imediat că ARTA și NATURA (non-arta) se constituie în unitate contradictorie. Această înțelegere a fenomenului transformă arta în subiect cunoscător iar natura în obiect cognoscibil"¹. Opera de artă, ca subiect de inspirație, poate deveni „natură”: „Inspirându-se dintr-un tablou, un muzician îl tratează ca natură. Pentru muzică, arta plastică poate fi natură; pentru pictor – muzica este natură, ca model, ca non-tablou al său”². Iar muzica

este o artă care mistuie total natura, așa încât de multe ori natura este contestată de muzicieni sau redusă la ceea ce azi s-ar numi o producătoare de naturalisme (imitații). În realitate toate artele digeră egal de bine natura; literatura sau pictura – nu mai puțin decât muzica. Însă ele dispun ușor la confuzii, căci muzica în

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 9.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 10.

afară de conținut și formă nu mai are nimic altceva, pe când celelalte arte par a avea formă, conținut și... ceva natură în stare brută; pe aceasta din urmă, mulți oameni sunt ispitiți să o confunde cu conținutul artei; în realitate, arta mare macerează total natura; ca și în cazul diamantului, combustia e totală; o operă de geniu transfigurează natura până la recunoașterea obligatorie a esenței.¹

În același text, care vorbește și despre diferența dintre talent și geniu, despre creativitate – pe care autorul o definește ca fiind „o parte a metabolismului speței umane în contact cu natura, adică în procesul cunoașterii obiectului”², Anatol Vieru definește și noțiunea de „muzeu al omenirii” – totalitatea creațiilor artistice, ca obiecte materiale (tablouri, construcții, partituri, discuri etc.), care apare când ca natură moartă – cu potențial imens, care intră în stare cinetică uneori –, când ca o creație vie și observă că, prin contactul cu „muzeul”, geniuul va îmbogăți omenirea, în timp ce talentul va rămâne în zona purei legături cu arta.

Oamenii se entuziasmează din când în când de ceea ce găsesc în muzeu. Atunci când contactul lor cu muzeul este în realitate o formă a contactului cu Natura (Non-arta), geniuul sporește avuția spirituală a omenirii. Alteori, legătura cu muzeul este doar o manifestare a talentului, adică numai un contact cu arta ca artă; atunci vitalitatea acestor «d’après» este mult scăzută; de multe ori refugiul în muzeu exprimă tocmai neputința de a privi orbitoarea natură.³

Evident, întrebarea dacă „e posibil a ridica arta la nivelul Naturii ca sursă de inspirație” – dacă arta poate fi sursă de inspirație fără a genera artificii, butaforie – l-a preocupat constant pe Vieru, al cărui contact cu literatura produsese deja lieduri, cantate, coruri, oratoriul *Miorița*, *Scene Nocturne*:

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 10.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 12

³ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 12. Anumite aspecte ale nașterii manierismului italian în pictură pot fi văzute din acest unghi de vedere. Nu e de neglijat nici ideea că și în cazul manierismului secolului XVI, tocmai diferența dintre talent și geniu marchează apariția unor capodopere.

A face artă după natură este forma naturală, nativă a artei; de multe ori talentul, crezând că face artă după natura, face artă după artă: luând o temă populară, muzicianul mediocru mai degrabă copiază pe Musorgski sau pe Bartók, decât e în stare să ajungă la esența temei abordate. A face artă după artă este o formă mai puțin naturală și nativă, foarte dificilă. Mediocrul, cum spuneam, susținând că se adresează naturii, în fond pastîșează arta; geniul poate da impresia că se adresează artei, în realitate abordează natura. Acesta este poate cazul Renașterii (ca fenomen total, căci în practică a avut și ea multă pictură livrescă).¹

După ce consemnează diferențele dintre stil și manieră și apreciază parodia la nivelul lui Stravinski, ilustrația biblică la nivelul lui Rembrandt, după ce observă, în trecut, intelectualismul livresc opus „intelectualității înalte a nelivresților Sadoveanu și Bacovia”, Vieru conchide că „ideea se manifestă mai mult în contact cu lumea și mai greu în contact cu ideea”, ceea ce indică o aplecare spre empirism care nu intră în contradicție cu gândirea lui abstractă de mare anvergură. Când spune „scriitorul mare e om de cultură”, Vieru se referă, de fapt, la orice creator, la orice artist: creatorul, dar și interpretul, adăugăm noi, poate folosi imensul „muzeu al omenirii” ca sursă de inspirație, ca „natură”, ca material pe care îl va procesa pentru a produce o operă nouă. Arta privită ca „natură”, ca material util creației, capătă, la Vieru, denumirea de „metaartă – artă al cărei obiect este arta luată ca natură”².

Întrebându-se dacă metamuzica e muzică sau muzicologie, Vieru răspunde că muzicologia nu poate fi metaartă pentru că nu e artă, în primul rând³.

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, pag. 13. În pictura manieristă, livrescul este o trăsătură distinctivă: multiplele referiri la manuscrisele literare și muzicale ale epocii, simbolurile savante fac parte din iconografie. Totodată, acest pasaj din eseul lui Anatol Vieru trimite inevitabil gândul la geniul lui Enescu în relația acestuia cu folclorul românesc.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 14.

³ Ci, spunem noi, e cercetare științifică și credem că muzicologia poate căpăta valoare artistică prin calitatea remarcabilă a raportului dintre conținut și formă.

În cazul posibilității existenței unei metalogici, Vieru îl evocă pe Wittgenstein, care „s-a chinuit ani de zile cu această problemă”; la el, limbajul a fost „natura”, obiectul cercetării. Metamatemtica ar fi o matematică ce formalizează tot restul matematicii¹.

Pentru ca arta să se ridice la nivelul naturii și să poată deveni sursă de inspirație, e nevoie de condiția „naivității artistice”: „Ideea de metaartă presupune și ea naivitate artistică în scrutarea artei ca natură”².

Prin „naivitate”, Vieru înțelege însușirea care se găsește la copiii de vârstă fragedă – ingenuitatea, „du génie”, capacitatea de a fi uimit în contemplație, care se pierde de cele mai multe ori odată cu înaintarea în vârstă, dar pe care o păstrează creatorii de geniu. Astfel, noțiunile de geniu, ingenuitate, ingenios sunt înrudite. Tot aici Anatol Vieru face o definiție foarte vie a geniului: „Oamenii de geniu sunt cei ce au rămas copii în continuare. Intuițiile științifice ale descoperitorilor și inventatorilor (așa considera și Einstein) sunt mari semne de exclamație, puse asupra obiectului în cercetare. Geniul este facultatea copilului de a crea lumea, prin descoperirea ei; geniul este cosmogonie, adică contact cu lumea prin creație”³.

Procesul care legitimează conversia unei opere de artă în „natură”, în material de folosit pentru o nouă creație, este descris astfel: „Ridicarea modelului la rang de natură presupune o mare uimire în fața lui, contemplarea lui în afara mentalității autorului operei - model, sau dincolo de ceea ce credea autorul că este opera sa” – adică o viziune cu totul nouă (n.n.). „Marii contemplatori ai operelor trecutului au fost de cele mai multe ori chiar marii artiști. Ceea ce a inspirat și a respins pe Beethoven în Mozart este o manifestare de metaartă care a delimitat însuși obiectul artistic beethovenian”⁴.

Afirmând că orice operă de artă are în ea o anumită doză de metaartă care poate tinde spre zero sau spre 1, adică spre „cufundare totală în metaartă”, Anatol Vieru acceptă absorbirea operei de artă ca sursă de inspirație pentru a crea o cu totul altă operă, care, „creându-se,

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 14.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 14.

³ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 11.

⁴ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 15.

se ia pe sine ca model («sfânt trup și hrană sieși») și la o mare incandescență autorefectarea capătă forța naturii”.¹

Să fi fost oare acest text conceput ca o legitimare a inspirației din alte domenii artistice sau este el un rezultat al revelațiilor care apar în procesul creației? Probabil, este un produs al dialecticii dintre reflecțiile asupra metaartei, subiect mult discutat în anii 1970, și practica din laboratorul compozitorului însuși. În alt text, din 1974, intitulat *Autorefectare*, Anatol Vieru revine la conceptul de metaartă, la modă în deceniul al șaptelea, când artiștii erau preocupați de explorarea limitelor artei și redefinirea artei înseși. Curentul Meta-Art a produs artă autoreferențială care pune întrebări despre natura fenomenului artistic, despre creație și perceperea acesteia; în artele vizuale, el implica practici artistice conceptuale în care ideea era mai importantă decât obiectul artistic în sine. Artiști ca Joseph Kosuth sau Sol LeWitt, figuri proeminente ale mișcării Meta-Art, au folosit textul scris și limbajul ca material în arta plastică. Într-un demers similar, în piesa pentru pian la patru mâini *Nașterea unui limbaj*, Anatol Vieru a introdus în textura instrumentală sunete șoptite și vorbite, care se constituie în cuvinte și apoi în fraze întregi din Ludwig Wittgenstein. Putem considera limbajul vorbit din piesă „natură”, tot așa cum fragmentele rostite, citate din piesele lui Eugen Ionescu sunt „natură” în piesa *Sita lui Eratosthene (Crible)* din 1969. Tot în scurtul articol *Autorefectare*, Anatol Vieru opune două atitudini față de metaartă: aceea că metaarta nu ar fi artă și aceea că ar fi „artă care folosește ghilimele, arta care ia ca obiect arta”².

Dar, dincolo de problematica pe care o aduce curentul Meta-Art din anii 1970, unde, în ce forme regăsim artele plastice devenite natură – adică sursă de inspirație – la Anatol Vieru? Ca toți compozitorii care au scris muzică vocală, Anatol Vieru a folosit textul literar ca materie brută în lieduri, în operele sale, în unele piese camerale. Dar pictura și celelalte arte vizuale l-au preocupat la fel de mult ca literatura, teatrul, cinematografia, filosofia, matematica și științele în general. A povestit odată că revelația artelor plastice s-a produs pe când era în gimnaziu și profesorul de istorie a prezentat clasei sculptura *David* de Michelangelo,

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 15.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 16.

atrăgându-le elevilor atenția asupra mâinii cu vene protuberante, asupra privirii ațintite, asupra feței încruntate în pregătirea acțiunii – luptei cu Goliath. Prelegerea profesorului Grunspan, cu accent pe raportul dintre detalii și întreg a scos la iveală și a stimulat un imens apetit pentru tot ce înseamnă artă. În timp, nu au fost călătorii fără vizite la muzee, nu au existat expoziții care să nu-i suscite interesul, cum nu au fost nici premiere de teatru, filme, spectacole de operă și balet la care Anatol Vieru să nu meargă, singur sau cu familia. Gusturile lui în artele plastice erau foarte diverse – de la arta veche, la avangardă, de la consacrat la experimental – era în permanență deschis noului. Spunea că, după vizita unei galerii de portrete – la Berlin, Londra sau Viena – figurile oamenilor din metrou îi apăreau ca tablouri; granițele dintre operele de artă tocmai văzute și realitate păreau să se șteargă, arta și natura devenind interșanjabile. Fenomenul e o realitate bine-cunoscută a creatorilor, cum e și tendința multor pictori de a personifica obiectele neînsuflețite.

În opera *Iona*, după piesa lui Marin Sorescu, gravurile lui Escher sunt sursă de inspirație sau material constitutiv? S-ar spune că sunt amândouă: și izvor de inspirație, și parte integrantă a operei, nicidecum ilustrație. Anatol Vieru cunoștea aceste gravuri dinaintea apariției în România a primelor cărți despre graficianul olandez. În textul *Însemnări la M.C. Escher*, din 1982, publicat tot în *Cuvinte despre sunete* (1994), Anatol Vieru relatează cum, în anul 1972, un tânăr arhitect i-a pus în mână un album cu lucrări de Escher și cât de uimit a fost în fața perfecțiunii reci și spaimei care se degaja din ele. Ideea de a integra gravuri de Escher în opera *Iona*, pe care „o purta” la acea vreme, a venit pe loc: „Erau aici și rațiuni imediate, căci în Escher sunt frecvente imagini din regnul acvatic; erau prezente elementele în totalitatea lor – focul, apa, aerul, pământul – iar dorința mea era de a proiecta piesa lui Sorescu într-un cadru cosmic. [...] Mai era și contrastul dintre consecvența mijloacelor (cu aspectele matematice implicate) și acea tăioasă ironie față de ambiguitatea lumii”¹.

Căutând să obțină permisiunea de a folosi gravurile, Anatol Vieru a aflat că artistul murise recent. Artiștii plastici locali nu auziseră de el, dar surpriza mare a fost să afle că fiul lui, Andrei, pe atunci copil pasionat de matematică, îi cunoștea desenele dintr-o carte despre simetrie. „Vorba

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 346.

poetului: era singur printre artiști; cei care l-au văzut mai întâi au fost matematicienii și copiii.” Ar fi fost imposibil ca Anatol Vieru să nu simtă imediat căte îl unesc de M.C. Escher. Impresia că îl cunoștea dintotdeauna s-a instalat imediat, cum a fost și în momentul întâlnirii cu Bacovia. Într-adevăr, și Escher, și Vieru au folosit matematica în metodele lor de creație, ca model, dar și în aplicații practice. Vieru a fundamentat structura, trăsăturile și „comportamentul” modurilor și a aplicat descoperirile sale în lucrări muzicale; Escher, cu desenul său precis, de arhitect, a îmbogățit reprezentările fâșiei Moebius, a inclus în operele sale diverse poliedre, a imaginat spații în mai multe dimensiuni decât bine-cunoscutele trei, creând iluzia lor în bidimensional. Intuitivi în contactul cu matematica, și Escher și Vieru au consultat matematicieni și au îmbogățit domeniul matematic, trecând în interdisciplinar. Amândoi au creat lucrări cu impact puternic, cu aură universal valabilă și inteligibilă, amândoi au fost permanent interesați de tot ce îi înconjoară: natură, știință, filosofie. Au în comun o luciditate remarcabilă, combinată cu o mare deschidere către general-uman. Creațiile amândurora sunt făurite migălos, cu un spirit analitic pe măsura celui de sinteză: niciodată nu rămân în imediat, ci intră în sfera universalului, planând deasupra ne semnificativului. Dar cel mai important punct de convergență este independența lor artistică, originalitatea intrinsecă, refuzul de a se integra modei, indiferența lor față de succesul facil. Vieru îl descrie cu admirație pe Escher, poate fără să-și dea seama că aceste trăsături i se pot atribui și lui: „Acestea sunt trăsături admirabile din punctul meu de vedere. O imperturbabilă genuină independență, soră cu singurătatea, i-a condus pașii; mediile artiștilor și criticilor de arta nu l-au vămuit”¹.

Paralela cu un text al fiului lui, Andrei, din care citez un mic fragment, se impune de la sine:

Îmi amintesc că tata nu punea mare preț pe artistul de *bun-gust*, care, fie din lipsă de îndrăzneală, fie dintr-un complex al culturilor minore, vrea să fie *în regulă*, mic enoriaș ce ține să se conformeze decretelor emise de sus, adică de la Paris, de la New

¹ Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 347.

York, de la Darmstadt, Köln sau Berlin. [...] Dacă adesea nu gândea la unison cu semenii lui, n-o făcea din poză sau provocare – atitudini, care în accepția lui, nu erau decât tot un mod de a te raporta la alții, și deci, de aocoli orice s-ar putea dovedi inclasabil. Provocarea, poza, polemica erau pentru el atitudini prea ușor de catalogat. Îi plăcea genul de ambiguitate care produce derută, îi plăcea să deconcerteze, să surprindă. Considera că în artă curajul cel mai rar este nu acela de a spune neapărat *nu* (cuvânt pe care – bizuindu-se pe spiritul de clan – toate avangardele s-au priceput să-l pronunțe), ci mai ales curajul de a exprima, în singurătate, exact ceea ce ai de spus, de preferință fără să-ți pese de etichetele ce ți s-ar putea pune, și cu atât mai puțin de cele puse deja altora¹.

În textul lui scurt despre Escher, Anatol Vieru evidențiază tocmai singularitatea și ambiguitatea graficianului, ca trăsături demne de admirație: „El nu datorează nimic curentelor noi; este atemporal, chiar anistoric din unghiul artistic. Parcă a venit direct din Renaștere, poate da Vinci și Dürer să fi fost predecesorii săi imediați. Însă prezența sa în secolul XX, cu certitudinile și maniile tehnico-științifice ale acestuia, cu ambiguitățile lui teribile, cu marele și glacialul sentiment al morții – această prezență nu poate fi contestată nici un moment”².

Dar cum a ales Anatol Vieru piesa lui Marin Sorescu ca „natură” pentru prima sa operă? Nu putea să nu-l fascineze, printre altele, modul în care Sorescu schimbă parabola biblică: Iona nu e scuipat de balenă, ci e nevoit să-i taie burta „marelui pește”; odată ieșit, constată că se află în burta unui pește și mai mare, care îl înghițise pe cel în care se afla; se luptă să iasă și din acesta, ca să descopere că peștii se înghit unii pe alții, după principiul matrioșkăi, păpușii rusești. În final, ieșit în lumea mare, Iona vede, ca un astronaut întors din spațiul unde timpul a curs altfel decât pe Pământ, că nimic nu mai e ca înainte, că toți cei dragi nu mai există și, dezamăgit de lumea necruțătoare, epuizat și disperat, se sinucide – își taie propria burtă, ca să se întoarcă în neant. Principiul *mise-en-abyme*, imagine în imagine, asemănător matrioșcelor, este parte din subiectul piesei: Iona îl trăiește pe pielea lui. Efortul de a ieși

¹ Andrei Vieru, *Ecleziastul vesel*, Curtea Veche Publishing, București, p. 13, 15.

² Vieru, *Cuvinte despre sunete*, p. 347.

din neantul repetitiv îi pare inutil; el se întoarce către interior, face calea inversă¹.

Ne aflăm, aşadar, în faţa neantului sau, mai exact, a abisului. Metaarta cuprinde arta, o asimilează; peştii mari îi înghit pe cei mici şi, undeva, minuscul şi vulnerabil, Iona se luptă să spargă ciclul fără sfârşit. Ca într-unul dintre primele capitole din *Iosif şi fraţii săi* de Thomas Mann, Fântâna Timpului înghite tot – vedem, ca în capătul unui caleidoscop întors, amintiri despre amintiri, lumi în alte lumi. Anatol Vieru nu putea decât să îmbrăţişeze asemenea teme şi, „uimit în contemplaţie”, să le dea o nouă întrupare. Iată un pasaj dintr-un alt text, care arată înzestrarea lui în a contempla – pentru că, da, e nevoie de înzestrare întru contemplaţie:

Copil fiind, când mergeam la teatru şi aveam un binoclu în mână, îmi plăcea să mă uit mai mult prin sticlele mari decât prin acelea care apropie. Privind prin partea care îndepărtează obiectele, intram într-o stare de reverie care îmi stimula imaginaţia; era bucuria de a vedea departe; spaţiul devenea imens şi părea populat de o uimitoare multitudine de obiecte. Senzaţii de acelaşi fel aveam şi atunci când mă intercalam între două oglinzi paralele şi vedeam lucrurile dintre suprafeţele lucii multiplicare într-un număr nesfârşit de ori.²

Dar, mai mult decât acestea, cu siguranţă că l-au atras, la Sorescu, marile teme ale libertăţii omului, temele liberului arbitru, adevărului, condiţiei umane. Comparând trei texte ale lui Anatol Vieru, din perioade

¹ Metoda *mise-en-abyme*, inspirată din heraldică, e înrudită cu ideea de *perpetuum mobile*. Escher are o faimoasă gravură cu un mecanism imaginar care reciclează aceeaşi apă. Vieru încheie textul „Însemnări despre Escher” din volumul *Cuvinte despre sunete* cu un post-scriptum care citează un fragment din poemul *Ghilotina* de Nichita Danilov, poet pe care compozitorul îl aprecia foarte mult: „Ne aflăm în anul 1793. / 21 ianuarie 1793, / Ziua în care e decapitat Ludovic al XVI-lea / Bărbatul încă tânăr / Poartă tricorn şi livrea. / Deasupra lui, capul de miel / behăie de 16 ori, semn că sunt orele 16. / Bărbatul încă tânăr / caligrafiază atent în registrul lui mare şi verde: / «Ne aflăm în 1793. / 21 ianuarie 1793. / Deasupra mea capul de miel behăie / de 16 ori, semn că sunt orele 16, / Clipa în care e decapitat Ludovic al XVI-lea»”.

² Nina Vieru (ed.), *Anatol Vieru despre muzica sa*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, Bucureşti, 2006, p. 7.

diferite, despre opera *Iona*, vedem trei unghiuri de abordare diferite: textul din 1977 dezvăluie contribuția foarte originală a compozitorului la dramaturgia inițială: *Iona*, „personaj complex, reflexiv și combativ, dur și candid, cu umor persiflant și istețime”, este interpretat de trei cântăreți, cel principal fiind baritonul *Iona I*, iar ceilalți doi – un tenor și un bas. Interpretul lui *Iona I* trebuie să aibă calități actricești mari. În textul din 1986, Vieru scrie că personajul, scindat în trei, redevine unul singur când iese la libertatea cu care nu prea are ce face și „aflând adevărul despre sine, se spintecă pe sine însuși așa cum o făcuse cu peștii în care fusese prizonier. Sfârșitul operei este ca o ieșire a omului din elementele apă, aer, pământ și o intrare în elementul focului”. Vieru numește *Iona* operă-colivie, din punctul de vedere al subiectului și al dramaturgiei muzicale și vorbește despre unele metode folosite: „Gravurile lui M.C. Escher constituie o sursă de inspirație și un cadru al operei. Prin metamorfozele sale, prin simetrii, prin buclele (loops) paradoxale pe care le folosește, arta lui Escher se apropie substanțial de muzica operei *Iona*”. În textul din 1977 e menționat și un element crucial din tehnica componistică a lui Vieru: „Muzica operei se desfășoară în întregime pe un mare bloc sonor din 36 de sunete, fapt care exprimă etanșeitatea lumii lui *Iona*. Sunt folosite mijloace proprii muzicii lui Vieru: structuri modale elementare suferă transformări complexe; tehnica sitei aduce repetări foarte variate ale unor elemente simple”. Iar, într-un text nedat, scris și el, bineînțeles, după premiera operei – și unica ei reprezentare, în concert, în 1976 – Anatol Vieru numește *Iona* operă triunghiulară, având două izvoare de inspirație, și scrie că nu a avut „nimic de înfruntat sau de evitat sau de escamotat din excepționalul text literar”; de asemenea, mărturisește că a apelat la gravurile lui Escher pentru etanșeitatea lor. Tot în acest text apar frazele (prima foarte neobișnuită pentru Anatol Vieru): „Repet: Sorescu și Escher am fost eu. Am fost fidel izvoarelor mele, pentru că m-am identificat cu ele”¹.

În România anilor 1970, nimeni nu se gândise încă să includă într-o reprezentare scenică o proiecție pe ecran. Cu permisiunea Fundației Escher, Anatol Vieru a obținut realizarea în animație a *Metamorfozei I*, din 1937. Ea se derulează la începutul operei, ca o uvertură, cu indicația în partitură: „Se proiectează treptat, în timp ce orchestra cântă această

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 15-17.

Odă a tăcerii. Proiecția se termină pe gongurile de la sfârșitul odei (cca 5'). *Metamorfoza* va fi înregistrată și difuzată pe bandă de magnetofon". Introducerea – *Metamorfoza* – are în subsol și indicația „Pulsațiile unui plămân uriaș”. *Metamorfoza* se percepe auditiv ca alternanța unor acorduri-clustere în registre diferite, cu forța de expresie a unor scrâșnete cataclismice, în timp ce pe ecran o rețea de benzi inscripționate cu cuvântul METAMORPHOSE se transformă treptat într-o tablă de șah fără figuri, apoi într-un mozaic cu reptile, faguri, albine, păsări care se întrepătrund cu pești, apoi alte păsări, cuburi care devin un oraș pe malul mării cu punte către o imensă tablă de șah cu figuri, tablă ce redevine rețea de pătrate și apoi revine la rețeaua benzilor inițiale. Impactul asupra publicului este uriaș. Asistăm la un fel de geneză a regnurilor, cu implicarea unei conștiințe superioare (tabla de șah) care creează așezări umane pustii.

Aceeași muzică imprimată pe bandă de magnetofon, însoțită de *Metamorfoza* lui Escher pe ecran, se va derula în sens invers, de la mijloc la început, la sfârșitul operei, suprapusă pe „coralul” orchestral.

Ieșit din burta peștelui enorm, după un moment de euforie, Iona e pierdut, marea pare să se fi evaporat iar orizontul e un șir nesfârșit de burți de pești. Vrea să pornească spre casă dar nu mai știe dacă va ajunge vreodată. Textul lui Marin Sorescu e tulburător iar muzica îi sporește forța de expresie: „Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia. Un pescar sărac, pe malul mării, trăgea și el cu năvodul la pești foarte mici... Și cum stătea el așa, deodată se cască apa și un chit uriaș... dar cine era omul acela? Ce gândea? Și de ce tocmai el? Puteți să-mi spuneți? [...] Oare mai poți ieși din ceva, odată ce te-ai născut? Doamne! [...] Nu-mi dădeam seama că totul plutește. Da, trebuie să punem semne la tot pasul, să știi să te oprești în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte, să nu te rătăcești înainte... [...] Ce ceață!” Iona încearcă să-și aducă aminte de oamenii din trecutul lui, de el însuși, de soare. „Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată, minunată și nenorocită și caraghioasă, formată din ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?”

Chiar înainte de momentul de descumpănire al lui Iona, Vieru introduce în scenă corul pescarilor-umbre; o mare parte din trezirea personajului la realitatea teribilă, în totală singurătate și încețoșare –

monologul cântat al baritonului – se petrece pe fondul corului onomatopeelor șoptite, pe cinci înălțimi relative, în *crescendo*. Aici apare proiectată, printr-o iluminare treptată de sus în jos a cortinei, o gravură în mozaic, trecând gradual în iluzia tridimensionalului, cu oameni care merg în cerc, în posturi identice, unii spre alții. Cei cu contur negru sunt înspăimântători ca niște gnomi, cei cu contur alb în fundal par copii dar, apropiindu-se, devin adulți. „Devin”, pentru că gravura dă impresia unei mișcări continue, în cerc.

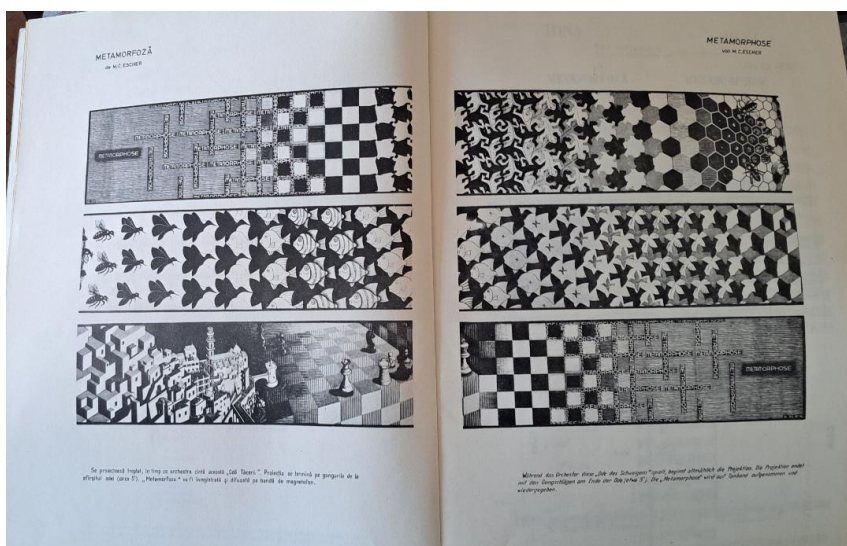


Fig. 1: Anatol Vieru, *Iona*, p. 5-6, benzi preluate din *Metamorphosis III* de M.C. Escher, 1967-68, Muzeul Escher in Het Paleis, Haga.

Sunt uimitoare tehnica lui Escher, jocul umbrelor, repetarea variată a siluetelor umane identice, văzute din unghiuri diferite. Proiecția gravurii anticipează întrebarea lui Iona: „De ce întâlnesc mereu aceiași oameni? S-o fi îngustat lumea până-ntr-atât? E prea mică lumea, la fiecare pas numai umbre, copaci, păsări, găngăni la fiecare pas. Și cu toate trebuie să fim atenți, să le dăm bună ziua, să le-ntrebăm ce mai fac, cum au dormit. Îngrozitor! Mă-ntrebam de ce nu sunt fericit”. Paradoxal, Iona are revelația nimicniciei lumii într-un moment de totală singurătate, când ia distanță față de tot ce fusese viața lui, după experiența prizonieratului în burta chitului. Gravura lui Escher, stranie în mecanicitatea ei, nu ilustrează cuvintele lui Iona, ci devine o metaforă a

claustrării, repetitivității, zădărniceii relațiilor interumane reduse la formă. Ultimele cuvinte ale lui Iona sunt „E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur. Gata, Iona? Răzbim noi cumva la lumină.” Există oare vreun text literar care să exprime mai sfâșietor condiția umană în fața morții? Sentimentul etanșeității – absenței posibilității unei ieșiri – a fost vreodată redat cu mai multă forță?

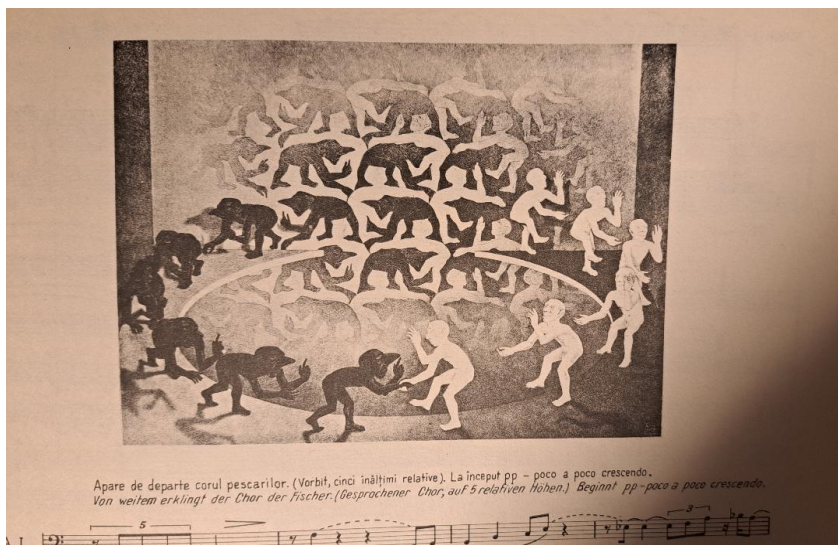


Fig. 2: Anatol Vieru, *Iona*, p. 187, reproducerea litografiei *Ontmoeting* (Întâlnire) de M.C. Escher, 1944, 34.1 x 46.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

O altă gravură formidabilă a lui Escher apare proiectată la un moment al tabloului III care coincide, în linii mari, cu secțiunea de aur: aflat în burta balenei, în dialog cu el însuși – triplat sonor într-o scriitură muzicală de mare măiestrie, cu suprapuneri de polifonii și heterofonii, Iona are un moment de mare spaimă, când vede ochii peștilor care îl înconjoară, în întuneric.

E interesant cum, într-o extrapolare a sintaxelor muzicale în vizual, gravura cu pești-avioane se percepe ca o heterofonie, o suprapunere desincronizată și dezacordată a motivului cu varianta sa. Peștii sunt identici și aliniați ca o escadrilă dar impresia de desincronizare vine din obnubilarea unor părți din ei, prin suprapunerile lor în iluzia

tridimensionalului, iar cea de dezacordare provine din dimensiunile lor diferite, datorate tot volumetriei, iluzionismului spațial. Bineînțeles, unghiurile ascuțite combinate cu un fel de zâmbet pe boturile peștilor dau o senzație de disconfort maxim. Percepută în timpul desfășurării muzicale, gravura e terifiantă.

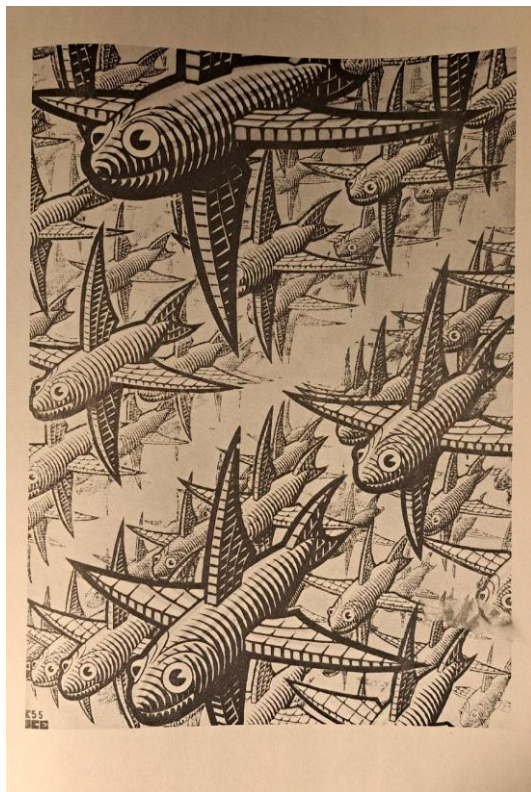


Fig. 3: Anatol Vieru, *Iona*, p. 171, reproducerea gravurii *Adâncime* de M.C. Escher, 1955, Muzeul Escher in Het Paleis, Haga.

În partitură apar și alte gravuri cu pești și pasări și imaginile a două sculpturi în *ronde-bosse*, în care Escher transpune în volum principiul mozaicului. Opera păstrează structura piesei în patru tablouri, așa cum a conceput-o Marin Sorescu. Pentru regizor, posibilitățile de punere în scenă sunt extraordinar de generoase. Din păcate, Anatol Vieru și Marin Sorescu au putut să o vadă o singură dată, ca operă în concert, la Sala Radio, în 1976, cu Orchestra de Cameră Radio dirijată de Ludovic Bács,

cu Corul Madrigal pregătit de Marin Constantin și cu interpretarea excepțională a lui George Crăsnaru ca Iona I și Florin Diaconescu și Pompei Hărășteanu în rolurile Iona II și III.

Iată cum, fără a avea pretenția de a fi metaartă – pentru că fenomenul artistic, la asemenea nivel, e mai puternic decât orice teorie – piesa lui Marin Sorescu a devenit „natură”, model de inspirație și parte integrantă a unei opere noi și originale, care i-a dat în plus forța indescritibilă a muzicii iar misterul gravurilor lui Escher s-a îmbogățit cu noi sensuri și asociații.

Frescele lui Goya de la San Antonio de la Florida

Cu un an înainte de a compune *Simfonia a VI-a* (1988-1989), Anatol Vieru vizitase Madridul și văzuse biserica San Antonio de la Florida, cu celebrele fresce ale lui Goya comandate în 1798, când pictorul avea 52 de ani. În realizarea lor, Goya a avut deplină libertate după ce, cu vreo 20 de ani înainte, se luptase cu adversitatea în decorarea Basilicii Pilar din Zaragoza. Atunci fusese pus sub supravegherea cumnatului său, Francisco Bayeu, pictor de curte și directorul Academiei San Fernando. La un moment dat, Bayeu a refuzat să mai participe la elaborarea frescelor din Zaragoza, în urma tensiunilor dintre el și Goya; până la urmă, Goya a acceptat colaborarea, călcându-și peste mândrie. Deoarece capela San Antonio de la Florida aparținea casei regale și, printr-un decret pontifical al Papei Pius al VI-lea, din 30 iulie 1798, ea ieșise de sub jurisdicția ecleziastică obișnuită, Goya a putut lucra fără restricții academizante impuse. Fresca de pe cupola terminată în 1799 îl reprezintă pe Sfântul Anton de Padova înviind un mort de al cărui asasinat fusese acuzat tatăl Sfântului. Miracolul revenirii la viață pentru a mărturisi nevinovăția celui acuzat se petrece în mijlocul unei mulțimi în parte evlavioase, în parte nepăsătoare. Tematica frescei este puterea adevărului care trebuie rostit cu orice preț; devotamentul filial este și el subînțeles. Scena miracolului poate fi interpretată și ca o predică a Sfântului Anton, o pildă dată mulțimii.¹

¹ Clare Brant, „Goya Frescoes in San Antonio de la Florida, Madrid”, în Miguel Orozco, *Goya's frescoes in San Antonio de la Florida & José Maria Galván's etchings after them*, 2021, p. 4-6,

Dintr-un text din 1989, publicat postum, reiese că, inițial, partea a treia a Simfoniei avusese titlul *Răstimp*; ulterior, impresiilor de la Madrid li s-a adăugat impactul unui eseu al lui Vintilă Horia. Compozitorul a schimbat titlul în *San Antonio de la Florida*. Vieru scrie în alt text, din 1995:

M-au marcat atunci câteva eseuri ale lui Vintilă Horia. Unul dintre ele, despre tango, pune în evidență fiorul tragic care subîntinde acest gen în același timp mondial și specific local; întâia parte unește două genuri hispanice: *Tangochaonna* (33 de variațiuni). [...] Un alt eseu al lui Vintilă Horia a influențat partea a III-a a simfoniei; comentând fresca lui Goya pentru biserica San Antonio de la Florida, Vintilă Horia atrăgea atenția asupra mulțimii ca turmă; predica sfântului este suduită de gloată. Văzusem cu un an înainte biserica de la Madrid și ghicisem în clarobscurul ei teribila încrâncenare.¹

Nu toate personajele suduie miracolul: în fața Sfântului stă o femeie cu brațele ridicate, în care unii cercetători o văd pe mama lui Sfântului Anton; în spatele ei e un orb; există în frescă – în spatele celui resuscitat – și un personaj identificat ca profet biblic, vedem și personajul care îl susține pe mortul trezit la viață. Dar în mulțime sunt și oameni preocupați de cu totul altceva: apare o presupusă codoașă, există femei cu ochii ațintiți spre diverși bărbați prezenți, observăm un copil care sare peste balustradă, avid de distracție... Comparația cu schițele premergătoare frescei, micile diferențe între atitudinile personajelor scot în evidență diversitatea și complexitatea personajelor. Goya a avut în vedere, probabil, o reprezentare a societății spaniole de la sfârșitul secolului XVIII, o lume plină de contradicții și tensiuni. În textul din 1995, Anatol Vieru scrie că în Simfonie se resimte atmosfera anilor 1988-1989: "Cu cât mai mult implodam pe loc, cu atât mai mult îmi apărea exodul din jur – exod mintal pentru unii, exod fizic real pentru alții; am proiectat această impresie de exod asupra lumii, așa cum o sorbeam zilnic din ceașca microfonului posturilor de radio.

https://www.academia.edu/45606833/Goyas_frescoes_in_San_Antonio_de_la_Florida_and_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Galv%C3%A1ns_etchings_after_the_m, accesat pe 5 noiembrie 2024.

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 41-43.

Imaginea exodului mi-a apărut emblematică pentru acest secol al mișcării”.¹



Fig. 4: Francisco Goya, fresca *Miracolul Sfântului Anton de Padua* din biserica San Antonio de la Florida, 1798.

Sursa foto: <https://www.elviajedelalibelula.com/single-post/2018/11/10/los-frescos-de-francisco-de-goya-en-la-ermita-de-san-antonio-de-la-florida-madrid>.

În plan ideatic, lucrurile converg: Sfântul Anton de Padua este și un patron al călătorilor: originar din Portugalia, a navigat spre Maroc, a călătorit în Italia, Franța. Atmosfera sfârșitului regimului Ceaușescu în România era sufocată de minciună, de ipocrizie, iar fresca aduce la viață legenda învierii mortului pentru aflarea adevărului.

Tehnica palindromurilor își găsește un pandant în anumite simetrii din fresca lui Goya: unghiul brațelor ridicate ale femeii din fața sfântului și a personajului masiv din spatele lui sunt doar un exemplu. Palindromurile melodice aritmice și cele ritmice cu sunete nedeterminate (percuția) își află și ele echivalentul în pensulația extrem de bogată a lui Goya. Într-o analiză remarcabilă a Simfoniei, Dan Dediu vede legătura cu pictura prin asocierea alăturilor cu predica (într-adevăr, debutul părții a treia, duetul tubei cu trombonii sună ca un discurs), iar a percuției – cu „suduirea gloatei”. Există analogii și în compoziția lui Goya cu multe centre de interes, dominate de personajul Sfântului Anton, cu mai multe momente de culminație la Vieru, totul evoluând către un *crescendo* mare la finalul părții. Scrie Dan Dediu: „Dacă spiritul melodic liber trona în prima parte a piesei, treptat

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 41-43.

fluiditatea melodică se întărește, ajungându-se la cristalizarea în omofonii atotputernice, asemănătoare evoluției unui fenomen meteorologic. Analogia poate fi chiar concretizată într-o imagine: procesul lent, dar sigur și orientat, al formării unui nor imens din vapori de apă.”¹

Nu e exclus, deși poate părea prea elementar, ca scrutarea frescei lui Goya, cu norul cenușiu de deasupra întregii scene, să fi produs această asociație; cum e de asemenea posibil ca *occulus-ul* din vârful cupolei să fi sugerat, la nivel inconștient, *Soarele palid*, titlul părții finale a *Simfoniei a VI-a*. Dan Dediu observă, în același text, că „Anatol Vieru realizează o dublă performanță: pe de o parte una de tehnică componistică, pe de alta - una de strategie timbrală. Căci instrumentele definatorii ale acestei părți sunt tuba și trombonul, care își pun amprenta asupra ethosului muzicii.”²

Dar oare nu același lucru se poate spune despre Goya? Viziunea pictorului, la apogeu în anul când a scos la iveală și *Capriciile*, diversitatea atitudinilor personajelor frescei, tratamentul expresionist al chipurilor, extraordinarele racursiuri, compoziția dominată de silueta sfântului și de munții din fundal, tehnica lui – infinitatea nuanțelor, într-o gamă de culori nesaturate, variate cu o bogăție învățată de la Velázquez și Rembrandt – constituie și ele o dublă performanță. A avea viziune originală, măreață și a-i da viață cu atâta abilitate tehnică e un proces comun creatorilor de calibru din toate domeniile artei.



Fig. 5: (Atribuit lui) Francisco Goya, *Miracolul Sfântului Anton de Padua*, 1798, 55.24 × 266.70 cm, ulei pe pânză, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, U.S.A.
Schită pregătitoare pentru frescă.

Sursa foto:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_\(attr.\),_il_miracolo_di_sant%27antonio,_1798,_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_(attr.),_il_miracolo_di_sant%27antonio,_1798,_01.jpg).

¹ Dan Dediu, „Considerații generale”, în Anatol Vieru, *Simfonia a VI-a, Exodus*, Editura Muzicală, București, 2006, p. IV.

² Dediu, p. IV.



Fig. 6: Francisco Goya, detaliu din fresca *Miracolul Sfântului Anton de Padua*, 1798.

Sursa foto:

https://mt.m.wikipedia.org/wiki/Stampa:San_Antonio_de_la_Florida_fresco,_Francisco_de_Goya_%28detail_9%29.jpg.

Din punctul de vedere al convertirii inspirației plastice în viziune muzicală, e interesant de observat similitudinea nașterii acestei părți de simfonie cu cea a piesei pentru trei blockflöte, *Et in Arcadia ego*, din 1996. Așa cum textul lui Vintilă Horia a dat formă coagulată impresiilor din biserica madrilenă, eseu lui Erwin Panofsky despre celebrul tablou al lui Poussin, revelația ideii morții omniprezente au fost pentru Anatol Vieru imboldul de a scrie piesa omonimă (deși prefera tabloul lui Guercino pe aceeași temă celui lui Poussin)¹.

Observăm, așadar, un proces de creație în care „natura” – în sensul materialului de inspirație – se îmbogățește cu reflecția teoretică asupra ei. Astfel, un eseu devine și el „natură”, într-un fel de deschidere pe principiul portalelor telescopice din arhitectura romanică și cea gotică: în primul plan al arcadelor succesive stă noua operă, în al doilea – textul teoretic al eseistului despre opera inițială, cea plastică, ea însăși situată în al treilea plan, cel mai îndepărtat.

¹ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, 1955, p. 295-320.



Fig. 7: Portalul Regal, Catedrala din Chartres, sec. XII-XIII.

Sursa foto: <https://www.artsy.net/artwork/chartres-france-chartres-cathedral-royal-portal-west-facade>.

Dar, dincolo de orice teorie, când asculți muzica părții a treia din *Simfonia a VI-a* de Anatol Vieru privind fresca lui Goya, personajele, gesturile lor, peisajul impresionează și mai mult, capătă forță și mai mare. Nu e nevoie să fii sinestezic pentru a o constata: e suficient să observi rolul muzicii în percepția unui film.

Bosch și Vieru, în viziunea regizorului Cornel Mihalache

În 2003, când Anatol Vieru nu mai era de cinci ani printre noi, cineastul Cornel Mihalache a făcut filmul *Evul Mediu – Ispitele Sfântului Anton*, în care a suprapus imagini din tripticul *Tentația Sfântului Anton* de Hieronymus Bosch cu muzica *Simfoniei a III-a* de Anatol Vieru. Compozitorul a început să lucreze la *Simfonia a III-a* în 1976, cu gândul la răscoalele țărănești din 1907. Între timp, a avut loc cutremurul din

1977 care a schimbat percepția oamenilor asupra cotidianului, a vieții și a morții. Mulți și-au împărțit mental existența într-un „înainte” și un „după” cutremur. Într-o prezentare a Simfoniei, Anatol Vieru menționează absența programatismului și atrage atenția asupra faptului că nu poate fi vorba de vreo narațiune muzicală. Cele patru secțiuni ale Simfoniei, *Reportaj*, *Valea Plângerii*, *Colinde de greieri* și *Mânie* se cântă în succesiune, fără pauze. Juxtapunerea lor indică în planuri disjuncte contingentul, miticul, fantasticul și psihologicul. În alt text, din 1989, Anatol Vieru scrie că în partea întâi are loc catastrofa, celelalte părți fiind numai „urmări”¹.

În tripticul lui Bosch este vorba de celălalt Sfânt Anton – Egipteanul, Antonie cel Mare, unul dintre Călugării (părinții) deșertului, pustnic și ascet care s-a mutat în pustietate în secolul III.

În 1501, Bosch se afla la apogeul carierei sale. Mulți consideră tripticul din Muzeul național de artă veche din Lisabona capodopera pictorului olandez. „Este suma cea mai senzațională, cea mai originală a creaturilor diabolice, a monștrilor hibridi, a combinațiilor onirice pe care ne-a fost vreodată dat s-o vedem. Vocabularul demonologic e nesecat, verva creatoare - fără măsură. [...] Bosch aduce demonii în existență de parcă le-ar fi trăit viața” scriu Jacques Lassaigne și Robert L. Delevoy².

Pictorul provenea din orașelul Den Bosch, unde Sfântului Anton Egipteanul i se dedicase un cult special. Catedrala îi purta numele și, în fiecare an, în procesiunea confreriei Notre-Dame, carul tentației Sfântului Anton era atracția principală care trezea entuziasmul popular. Tema nu era nouă: Schongauer gravase deja în 1480 o *Tentație a Sf. Anton*; existau anluminurile lui Jean Le Tavernier și diferite pagini ale bestiarelor medievale. Dar subiectul era extraordinar de tentant pentru Bosch – moralistul cu un picior în Evul Mediu și celălalt în Renaștere – pentru viziunea lui asupra lumii căzute pradă Necuratului. Tripticul trebuie analizat îndelung în încercarea de a înțelege fiecare detaliu. În panoul din stânga îl vedem pe Sfântul Anton rugându-se, culcat pe un animal imaginar, înconjurat de monștri acvatici. Bosch plasează întregul grup pe cer, simbolic, amestecând stihiile. Peștele, unul dintre

¹ Anatol Vieru despre muzica sa, p. 31-32.

² Jacques Lassaigne, Robert L. Delevoy, *La peinture flamande de Jérôme Bosch à Rubens*, Editions d'art Albert Skira, Geneva, 1958, p. 18.

simbolurile lui Hristos, devine acum demon. În narațiune simultană, Sf. Anton e prezent și în prim plan, epuizat, susținut de doi călugări și de un laic, cu trăsăturile lui Bosch însuși. Diverse creaturi stranii mișună peste tot, însoțite de simboluri (pâlnia – simbolul beției, oul – simbol alchimic, omul-casă – lăcaș al păcatului ș.a.). Totul se petrece într-un peisaj pașnic, cu o perspectivă atmosferică superb făurită. Contrastul dintre natură – creația lui Dumnezeu – și activitățile demonice e tulburător. Panoul din mijloc îl are în centru tot pe Sfântul Anton care contemplă un crucifix într-o capelă, conștient de faptul că e înconjurat și asaltat de un dezmăț al diavolilor. Scene de cruzime medievală, cuțite tăioase, simboluri sau aluzii directe la cele șapte păcate capitale sunt grupate pe patru planuri iar, în fundal, e reprezentat un incendiu. Panoul drept îl reprezintă pe Sfântul Anton meditănd, înconjurat de vrăjitoare și creaturi hibride; aluziile erotice abundă.



Fig. 8: Hieronymus Bosch, *Tentația Sfântului Anton*, cca 1501, 131 cm × 228 c, ulei pe lemn, Muzeul Național de Artă Veche, Lisabona.

Sursa foto:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:Jeroen_Bosch_\(ca._1450-1516\)_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_\(ca.1500\)_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:Jeroen_Bosch_(ca._1450-1516)_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_(ca.1500)_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg)

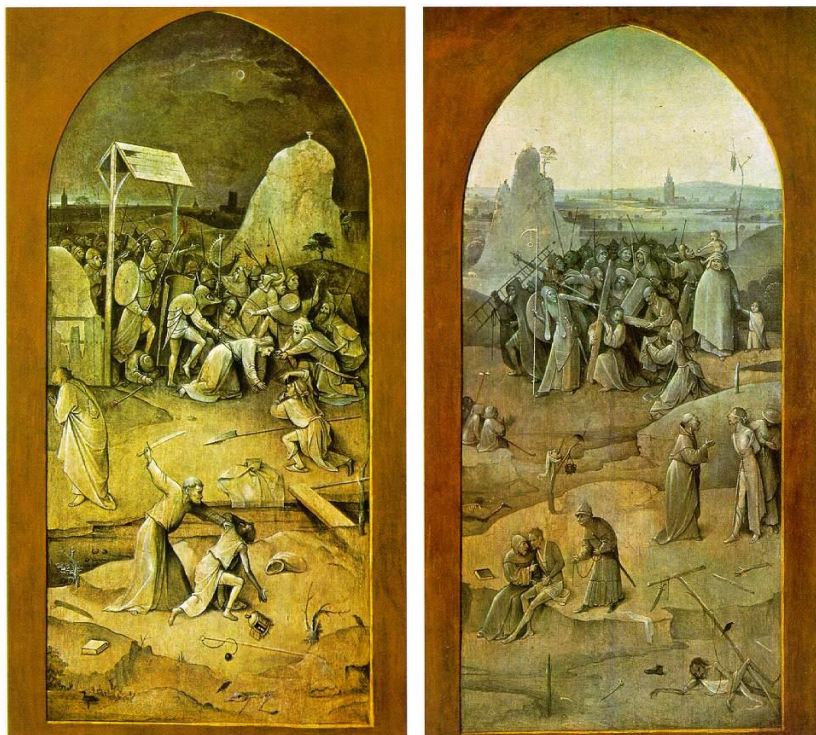


Fig. 9: Hieronymus Bosch, *Tentația Sfântului Anton*, cca 1501, ulei pe lemn, Muzeul Național de Artă Veche, Lisabona, volet-urile exterioare.

Sursa foto:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:TriptychOfTemptationOfStAnthony\(OuterWings\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Temptation_of_St._Anthony#/media/File:TriptychOfTemptationOfStAnthony(OuterWings).jpg).

Cornel Mihalache aduce împreună, în chip de material pentru un film, cele două: *Simfonia a III-a* și tripticul lui Bosch, cu o inserție mai scurtă, în partea a doua a filmului, a tabloului *Infernul* de un anonim portughez de la începutul secolului XVI. Rezultatul nu poate fi numit ilustrație pură, pentru că alegerea imaginilor și sincronizarea lor cu evenimentele muzicale cere o finețe a urechii și o înțelegere a formei muzicale care depășesc ilustrativul. Sonorul genericului este zgomotul orchestrei care se acordează, timp în care apare și motto-ul ales de regizor, „Și s-au cutremurat pământul și au ieșit toți demonii dintr-însul”. Pe primele sunete ale piesei, camera introduce privitorul în încăperea unde se află tripticul; după cele dintâi bătăi regulate ale tobei

mari, regizorul sincronizează detalii mărite ale panoului cu acestea; efectul e înspăimântător. Marile pulsații ale percuției, *crescendo*-urile și *diminuendo*-urile însoțesc imaginile – sau invers, imaginile le însoțesc, căpătând intensități neașteptate, iar, în momentul paroxistic de la măsura 49 (minutul 8'30" în film), imaginile din panoul central se succed cu o mare viteză, hrănind subliminal percepția vizuală. În *Valea Plângerii*, în tempo lent, camera de filmare explorează detaliile arhitecturii cenușii, din dreapta celei care adăpostește capela cu crucifixul. Astfel, amănunte mult mărite sunt aduse în prim plan într-o aură sonoră care îngheață sângele în vene. Timbrele instrumentelor par să se amestece cu gradațiile de culoare și cu reprezentarea volumetrică a basoreliefurilor. Într-adevăr, privitorul colindă printr-o Vale a Plângerii! Tot pe muzica ei are loc trecerea în panoul din dreapta a tripticului; cu o înțelegere fină a timbrilor percuției, Cornel Mihalache însoțește intervențiile clopotelor cu schimbări bruște de imagini. Lunga peregrinare a camerei pe suprafața pictată, alegerea judicioasă a detaliilor în acord subiectiv cu desfășurarea sonoră produc o imersiune a ochiului și urechii în reuniunea celor două creații plăsmuite la o distanță de 470 de ani. Lucrarea *Infernul* a anonimului portughez, pictată pe la anul 1500, apare spre sfârșitul părții a doua. Grupuri de păcătoși sunt chinuți în cazanele iadului, într-o înghesuială de corpuri și capete. Fabulosul lipsește în această lucrare, mult mai naturalistă decât cea a lui Bosch, dar rolul ei în film e cel de a produce contrast stilistic și de a marca al treilea segment al filmului, într-o variantă simplificată a principiului secțiunii de aur. Cornel Mihalache schimbă ordinea părților simfoniei, plasând partea a treia, *Colinde de greieri* – o muzică la început diafană, jucăușă, apoi din ce în ce mai neliniștită – în final, după partea a IV-a, intitulată *Mânie*, unde percuția joacă rolul principal. *Colinde de greieri* se aude în timpul derulării unor detalii din părțile exterioare ale celor două panouri, cu *Prinderea lui Iisus* și *Golgotha* în *grisaille*. Efectul schimbării radicale de timbru – piccolo, flaut, viori, cu adăugări succesive ale oboiului, clopotelor, trompetei, fiecare cântând într-un tempo propriu, cu sincronizări bruște – e la fel de frapant ca trecerea, în plan vizual, de la colorat la griuri. Astfel, filmul se termină cu ferecarea simbolică a panoului, imaginile tripticului închis înfățișând jertfa lui Iisus Hristos, cu detalii crude medievale în parte estompate prin absența culorii.



Fig. 10: Anonim portughez, *Infernul*, cca 1530, ulei pe lemn, 119 cm x 217,5 cm, Muzeul Național de Artă Veche, Lisabona.

Sursa foto:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hell_-_Unknown_Master_-_Portugal_-_1st_third_of_16th_century_-_oil_on_oak.JPG#/media/File:L'Enfer_-_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_432_Pint.jpg/2.

Filmul lui Cornel Mihalache reușește să depășească zona ilustrativului. Sesizând aspectele cele mai inedite ale celor două opere, punându-le în simbioză, regizorul demonstrează că opere stilistic contrastante, din epoci diferite, pot converge pentru a se potența reciproc și pentru a exprima cele mai profunde idei și sentimente. Trezoreria operelor de artă s-a îmbogățit prin fuziunea a două opere neasemănătoare, reunite de sentimentul înfiorării, înrudit cu contemplația sublimului, în ceea ce pentru cineast a devenit natură, subiect de inspirație și material de lucru. Poate că lui Anatol Vieru i-ar fi plăcut ideea lui Cornel Mihalache de a amplifica tematica cutremurului cu demonicul – arta sublimează spaima – iar compania (temporară!) a unui geniu ca Bosch l-ar fi flatat și stimulat. Uimiți în contemplație, creatorii se întâlnesc, schimbă idei și inventează noi și noi exponate pentru „muzeul omenirii”.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Brant, Clare, „Goya Frescoes in San Antonio de la Florida, Madrid”, în Miguel Orozco, *Goya's frescoes in San Antonio de la Florida & José Maria Galván's etchings after them*, 2021, p. 4-6,

https://www.academia.edu/45606833/Goyas_frescoes_in_San_Antonio_de_la_Florida_and_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Galv%C3%A1ns_etchings_after_them, accesat pe 5 noiembrie 2024.

Dediu, Dan, „Considerații generale”, în Anatol Vieru, *Simfonia a VI-a, Exodus*, Editura Muzicală, București, 2006, p. i-v.

Lassaigne, Jacques, Robert L. Delevoy, *La peinture flamande de Jérôme Bosch à Rubens*, Editions d'art Albert Skira, Geneva, 1958.

Vieru, Anatol, *Iona*, Editura Muzicală, București, 1980.

Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Cartea Românească, București, 1994.

Vieru, Andrei, *Ecleziastul vesel*, Curtea Veche Publishing, București, 2013.

Vieru, Nina (ed.), *Anatol Vieru despre muzica sa*, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2006.

SUMMARY

Lena Vieru Conta

A discussion in the museum of mankind:

Escher, Goya, Bosch and the music of Anatol Vieru

Starting from the text “Art, Nature, Meta-Art” by Anatol Vieru, an essay that explores the relationships between nature, art, non-art, and meta-art, the paper “Escher, Goya, Bosch and Anatol Vieru’s Music” investigates three aspects of the collaboration between music and visual arts: 1) Fusion through Inclusion – the integration of M.C. Escher’s engravings into the opera *Iona*, making them an integral part of the score, musical dramaturgy, and stage adaptation of the opera; 2) Impact of Goya’s Frescoes – the influence of Goya’s frescoes from the San Antonio de la Florida church in Madrid, as a source of inspiration for the third part of Anatol Vieru’s *Sixth Symphony*, catalyzed by the influence of a theoretical study on these frescoes; 3) Fusion of Two Artworks – the merging of two artworks from different eras and fields to create a new, standalone work, a short film. The essay also evokes the personalities of Anatol Vieru and M.C. Escher and discusses specific aspects of the works studied, highlighting the common points between the two different fields, music and visual arts, in the specific cases brought to attention.