

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (IX)

George Balint

Cap. XVIII (B) Carnavalescul

Continuăm comentariile începute în numărul anterior (8/2018) din punctul în care colajul muzical/muzical-literar, în diferitele sale aspecte de texturare și textualizare, constituie unul dintre cele mai fertile moduri de expresie carnavalescă. Pe linie savantă, un excelent exemplu îl reprezintă a treia mișcare (parte) din *Sinfonia* de Luciano Berio¹. Rezumăm în Nota 4 o serie de considerații făcute de Ștefan Firca într-un capitol al dizertației² sale cu referire la această capodoperă a gândirii muzical-componistice.

NOTA 4 „În cea de-a treia mișcare a *Sinfoniei*, Luciano Berio construiește un colaj intertextual și stratificat pornind de la două texte de bază, unul muzical și unul literar: 1. *Scherzo* din cea de-a doua simfonie a lui Mahler ("Învierea"), care este o constantă, implicită sau explicită pe toată durata mișcării, ce se dezvoltă ca un râu sau un *perpetuum mobile* pe sub textura muzicală, dar devenind uneori inaudibil, scufundat sau obliterat de greutatea suprastructurii colajului;

¹ Luciano Berio (1925-2003), compozitor italian, cunoscut pentru abordările de tip experimental și ca unul din pionierii muzicii electronice. Este și realizatorul unui final alternativ al operei *Turandot* a compozitorului Giacomo Puccini;

Sinfonia (textete de Claude Lévi-Strauss, compozitor, Samuel Beckett, James Joyce, graffiti ale studenților din Paris), 8 voci mixte amplificate, orchestra mare, (83 instrumentiști), 1967–1970, când s-a prezentat versiunea finală (Orchestra Filarmonică din New York dirijată de Leonard Bernstein).

² Firca, Ștefan. *Circles and Circuses: Carnavalesque Tropes in the Late 1960s - Musical and Cultural Imagination – Sinfonia, III: an imagistic analysis*, pp.150 -169. Ohio State University 2011

2. diverse fragmente din piesa *The Unnamable* (1952) a lui Samuel Beckett, din care îndemnul "Keep going" se aude în câteva puncte din *mișcarea III*, amintind la menținerea acțiunii muzicale deja frenetice într-o constantă a fluxului dinamic și extinderii moleculare, plasând gaza într-un heteromorfic "departe de echilibru", aproape de starea gazoasă sau turbure. Avem aici un nesfârșit lanț de citate intertextuale, interconectate, cu citate asociative muzicale și literare – numite de Berio „comentarii” sau „proliferări” – despre care se poate spune că ilustrează perfect dubla posibilitate de organizare a colajului heteromorfic: simultan și entropic.

Există și alte aspecte care generează căldură entropică în *Sinfonia*, dincolo de extinderea universului de proliferați citaționale și excrescențe semiotice. În primul rând, acest univers colagic nu doar se extinde, ci și se rotește. Fără a fi un carusel-waltz evocat direct de circ, *mișcarea III* din *Sinfonia* lui Berio este totuși o mașină de vals-maniacal, nu deosebit de *La Valse* de Ravel. În ciuda numărului de întreruperi bruște, dar de moment, ale discursului muzical, persistă un sentiment de fluiditate și continuitate, îndemnat de beckettianul "Keep going" și de notația de caracter dată de Mahler pentru *Scherzo*, care devine, de asemenea, indicația mișcării lui Berio: "*In ruhig fliessender Bewegung*" (cu mișcare calmă). Întreaga *mișcare III* este condusă de acest *Scherzo* în metru ternar, văzut de Berio ca un râu, și de David Metzger ca un *perpetuum mobile*. Geniul lui Berio constă în această "dublă codificare" a trăsăturilor moderniste și postmoderniste, gândirea structuralistă post-structuralistă, "rețea" și "pădure", lucrare închisă și *opera aperta*.

În timp ce spasmele moderniste, halucinate din *La Valse* de Ravel erau un postscript la un război ce tocmai se terminase, să ne amintim că *Sinfonia* lui Berio a fost creată într-un timp tumultuos, de tulburări socio-politice și psihedelice și a reflectat mai mult sau mai puțin conștient asupra acestei tulburări duale cu un ton modernist care, până în 1968, fusese deja gratulat cu o atitudine experimentală (postmodernă). Alfred Schnittke descrie mișcarea a III-a din *Sinfonia* ca "o poezie muzicală din lumea modernă, fiind zdruncinată și ruptă"¹, ceea ce ar fi probabil la fel de relevant și pentru piesa lui Ravel.

Citatele sunt organizate orizontal și vertical în textura orchestrală și vocală contrapunctică pentru a forma o reacție în lanț:

¹ *The Third Movement of Berio's Sinfonia: Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Unity in Context of Polystylistics, Broadening the Concept of Thematicism*. Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader*, 1970, cit. p. 221.

fiecare citare generează alte comentarii, alte citate. La o analiză atentă, se observă că acest fascinant labirint intertextual este un construct coerent, planificat strategic și "compus" cu fiecare citat literar și muzical generat organic și legat cu contextul înconjurător. Această "pădure a prezențelor muzicale" (cum îi zice Berio), fascinantă analitic, rămâne densă și perceptual – chiar dacă audiația se repetă. Constanta și proliferarea în lanț a citatelor de la suprafața muzicii creează un univers labirintic în permanentă expansiune – idee ce vine de la David Metzger¹, pentru care idiomurile colajului din anii '60 sunt dominate de două dinamici: extinderea și conexiunea. Mai precis, Metzger vede *mișcarea III* ca fiind "ramificată constant"; ea "se extinde constant". La rândul-i, expansiunea generează un ușor sentiment de amețeală, contrabalansată oarecum de râul mahlerian ce curge pe sub pădure dând continuitate muzicii.

Raportat tezei lui Lyotard, conform căreia "o lucrare poate deveni modernă numai dacă este prima postmodernă, beckettianul "modernism vs. postmodernism" este de a se concentra deja pe un termen mai neutru: *experimentalism*. Berio, Cage, Zappa și extremele avangardiste ale psihedelicului sunt toate experimentale. Dacă sunt necesare nuanțe, Cage și Zappa ar fi "experimentalști postmoderniști", în timp ce Berio și majoritatea celorlalți compozitori post-serialiști din „clasa '45” (nume, probabil mai potrivit, dat de Susan Bradshaw pentru "Școala Darmstadt"). Această generație de compozitori îi va include pe Boulez, Pousseur, Stockhausen, Henze, Maderna, Nono și Berio. Experiența și experimentul au fost cu adevărat cuvinte cheie anii '60, de la "muzica experimentală" a lui Cage până la filmul lui Hendrix "*Are You Experienced*". Berio a recunoscut că a treia mișcare a *Sinfoniei* a fost "*poate cea mai mare lucrare <experimentală> pe care am scris-o vreodată.*"

Alegerea muzicii lui Mahler de către Berio ca fundație structurală în *Sinfonia* nu a fost arbitrară. Mai multe note programatice ale lui Mahler pentru *Scherzo* includ o imagistică care, având în vedere profilul intertextual al *Sinfoniei*, probabil ar fi vărsat, una în alta, două lumini pe proiectul lui Berio. Printre imaginile lui Mahler, menționate în cel puțin trei note diferite, sunt: "turbulențe ale vieții", "turbulențe de apariții", "izbucniri" și "traficul asurzitor al afacerilor lumești". Berio s-a referit la *Scherzo* de Mahler ca fiind un "container" ce deține "un număr mare de referințe". „Muzica lui Mahler pare să suporte greutatea întregii istorii a muzicii", spune același Berio.

¹ *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, 2003.

Aceste câmpuri și rețele (inter)textuale se formează nu numai prin citate directe sau aluzii vizibile în partitură, ci și prin colectarea de semnificații extra-muzicale și asociații generate de muzică. Intertextul nu are ca sursă doar o rețea de citate concrete, ci și, cum spune Monelle, un rezumat, o "rețea de semnificații", care, bineînțeles, în moduri derridiene, este infinită. Așa trebuie să înțelegem continua expansiune a universului lui Berio: nu este atât o expansiune texturală (vertical, densitatea citatelor nu poate crește nelimitat), cât o expansiune *textuală* sau semiotică, o continuă acumulare și bifurcare (diseminare, cum ar spune Derrida) a imaginilor mentale, asociații, semnificații, conexiuni.

Sentimentul de instabilitate și de descentralizare în *mișcarea III* este dat și de actorul literar, înstrăinatul Unnamable de Beckett, „prins într-un limbaj dantesc”. (Osmond-Smith) și care "se identifică cu o voce... formată din cuvinte primite inițial de la alții." (Raili Elovaara). În romanul lui Beckett, caracterul lui Unnamable este mai autentic decât al unui actor care rostește linii scrise, dar schizoida sa auto-contradicție și auto-reflexivă conștiință se potrivește perfect în teatrul ventrilocvist al lui Berio. La fel ca și Unnamable, Mahler și Berio aud vocile altora și vorbesc prin aceste alte-voci. Personajul lui Beckett vorbește adesea prin vocile altor "vice-existenți". Aude o multitudine de voci, fără să poată distinge dacă vocea care vorbește este al lui sau al altcuiva. În *Sinfonia*, vocea neimpozabilă a lui Unnamable (auzită predominant în partea vorbită/recitată a tenorului) este pierdută printre alte variații textuale și proliferări, înconjurată fiind de un contrapunct de expresii vocale și gesturi multilingvistice, de la cântând la cânt-vorbit, de la solfegiu jucăuș la strigăte furioase, de la șoptit la strigătul eroic wagnerian. Incertitudinea ontologică profundă a lui Unnamable își găsește echivalentul într-o concluzie de linie non-beckettiană ce poate sta drept motto pentru întreaga mișcare: „*Neașteptatul este întotdeauna peste noi, în camerele noastre, pe stradă, la ușă, pe scenă*”. S-ar putea spune că proiectul lui Berio, cu calculatul colaj al *Sinfoniei*, a fost tocmai pentru a pune în scenă *neașteptatul*.

În cele din urmă, printre nenumăratele voci muzicale și literare, strigăte, mormăieli și șuierături auzite în *Sinfonia*, există o singură voce cu o deosebit de puternică semnificație heteromorfică, deja cunoscută acum: vocea *mulțimii*, vocea *străzii*. "Turbulențele" lui Mahler, "izbucnirea" și "asurizorul trafic al lumii afacerilor" își găsesc reflecția mai directă în citatele lui Berio de student politic, sloganuri și texte graffiti revoluționare din parizianul mai '68. De asemenea, în partea vocală Schnittke aude "amestecarea sunetelor de stradă din

coloana sonoră a filmelor neorealiste italiene" – o observație izbitoare și pertinentă, provenind de la un compozitor care cunoștea bine filmul și muzica de film.

Mișcarea III se deschide cu un "big bang", un tutti orchestral urmat imediat de un gest scalar-abraziv al alăturilor, în profiluri cvasi-glissando opuse. Această figură sonoră are o serie de conotații, mai mult sau mai puțin intertextuale, evidențiind în primul rând o expansiune spațială, ca inițiere a procesului de continuă extindere a universul textual. În al doilea rând, acest scurt segment de alamă este, de fapt, o citare luată direct de la primele măsuri ale celei de-a patra mișcări ultra-expresioniste, zbuciumate, din *Cinci piese pentru orchestră Op. 16* (1909) de Schönberg. Putem fi de acord că imaginile evocate de piesa inițială a ciclului nu sunt departe de una dintre imaginile lui Mahler în *Scherzo* (în rezonanță atât cu Berlioz, cât și cu Ravel), descrisă de Metzger ca o "distorsionată viziune ce provoacă un țipăt de disperare". Schönberg a intitulat această piesă „Peripeție”, trimitând probabil la sensul aristotelic al unui moment singular de inversare dramatică și neașteptată, mai degrabă decât la sensul "latin" al "aventurii (aventurilor)". Venind în ciclul lui Schönberg imediat după faimosul "Farben" (citat în *Sinfonia*), ne apare ca un țipăt interior, din angoasa unei rupturi vulcanice cu spectrala *Klangfarbenmelodie* anterioară. De accord cu observația lui Adorno din 1934, că "Peripeția" lui Schönberg este o neașteptată "inversare".

O confirmare finală a *mișcării III* din Sinfonia ca o peripeție, o călătorie aventuroasă sau expediție prin diferite teritorii sau ape, provine din comentariul lui Berio: „Referințele la Bach, Beethoven, Brahms, Boulez, Berlioz, Schönberg, Stravinsky, Strauss, Stockhausen, Debussy etc. sunt semnale armonice teritoriului prin care trecem, așa cum marcajele sau steagurile mici în diferite culori înfipite într-o hartă indică puncte importante în timpul unei expediții pline de surprize.” Faptul că *peripeția* lui Berio este planificată sau pusă strategic în scenă nu are nimic de-a face cu imprevizibilitatea sa. Călătoria este plină de evenimente și conexiunile stabilite vertical și orizontal între diferite "texte" sunt adesea surprinzătoare și amețitoare. Cu toate acestea, cuvintele "arată" și "etapă" reapar și sunt auzite în mod clar la câteva puncte, fiind luate dintr-un segment al romanului lui Beckett care se ocupă ambiguu cu imaginile publicului și "spectacolul public". Berio, bineînțeles, îmbină textul lui Beckett cu alte surse, generând un șuvoi de cuvinte provenind din cele ale lui Joyce și Ginsberg, și al cărui ethos este acela al teatrului alienat al lui Beckett și al lui Schönberg în *Erwartung*. Când sunt cuplate cu citatele muzicale "neașteptate" în succesiune rapidă, aceste proeminente și

probabil auto-referențiale (în conformitate cu etosul lui *Unnamable*) comentarii privind "spectacolul public" par să confere un sens de teatralitate întregului construct. *Mișcarea III* din *Sinfonia* lui Berio ar apărea astfel nu numai ca o *peripeție*, o serie de întâmplări neașteptate, dar și ca un fel de spectacol - sau poate o *paradă*.

În ameiătorul afișaj de materiale citate, comentarii, referințe, peripeția lui Berio poate fi într-adevăr citită ca o paradă teatrală sau ca o cinematică în schimbare rapidă de decor. Mutând neîncetat și vertiginos prin diferite peisaje textuale, partitura lui Berio are o calitate psihedelică sau halucinantă, la fel ca toate colajele. Călătoria aventuroasă a lui Berio va fi astfel citită de muzicologi ca turistică și schizofrenică escapadă prin "întreaga lume" mahleriană în doar zece minute, în timp ce aceeași călătorie ar fi văzută de amatorii de muzică ușoară de la finele anilor '60 ca a un fel de "teatru al minții", o excursie/plimbare psihedelică sau, folosind metafora lui Henahan, o vizită care să încline mintea și timpul către "Teatrul Magic".

Scriind în paginile *High Fidelity* în 1969, Henahan a descris *mișcarea III* ca "un spectacol de vodevil despre trecutul devenind acum un Teatru Magic: „Ceea ce *Sinfonia* sugerează cel mai puternic este tonul și calitatea vieții din 1969, a complicațiilor sale, a fluxului și schimbărilor sale amețitoare, a întâlnirilor întâmplătoare, supra-încărcările sale brute, incontroabile. Berio reușește să aducă un sentiment de ordine momentană universului în expansiune pe care el îl pune în sunet. Dar acea ordine, dacă se poate numi astfel, este ordinea impusă, acceptată ca tentativă de ordine a teatrului, a unui <<penny show>>.” Din această remarcă se vedește o scară largă, atât critică, cât și intuitivă, care încă predomină astăzi, în cazul în care colajul (muzical sau de altă natură) este mai mult sau mai puțin asociat instinctiv – prin metafore ca "revoltă de sunet" – atât cu haosul, cât și cu carnavalul, parada sau cirul.

În loc de un „exercițiu elementar”, Berio a preferat să-și vadă *mișcarea III* analitic, mai degrabă ca o *artă a comentariului* decât ca o *ars combinatoria*: „Mi-am dorit multă vreme să explorez din interior o bucată a muzicii din trecut: o explorare creativă care era o analiză, un comentariu și o extensie a originalului. Aceasta urmează principiul meu că, pentru un compozitor, cel mai bun mod de a analiza și comenta o piesă este de a face ceva folosind materialele din piesa respectivă. **Cel mai profitabil comentariu cu privire la a o simfonie sau o operă a fost întotdeauna o altă simfonie sau o altă operă.** Ale mele <<Chemins>> sunt cele mai bune analize ale lui <<Sequenzas>>, la fel cum a treia parte a *Sinfoniei mele* este cel mai dezvoltat comentariu pe care l-aș fi putut produce pe o piesă de

Mahler."¹ Alternativele lui Berio la cuvântul "colaj" sunt, aşadar: *analiză, comentariu și documentar*. El însuși afirmă că: "*Întregul punct din această a treia mișcare a Sinfoniei e ca un documentar despre un obiect trouvé înregistrat în mintea ascultătorului.*"

O inedită și interesantă perspectivă de asimilare în carnavalesc o deducem dintr-un studiu ceva mai recent al lui Dan Dediu², unde se "pornește de la ideea că folosirea unor elemente de limbaj muzical tonal în contextul muzicii atonal-seriale pune o problemă complexă de abatere de la norma estetică și de la canoanele de puritate ontologică ale muzicii noi."³ Referindu-se la unele modalități prin care dispozitivul major-minor (DMM) poate fi înserat în cel atonal-serial (DAS), Dediu le numește: *muzeificarea*⁴, *mumificarea*, *vampirizarea*, *zombiezarea*, *babelizarea* și *integrarea*. Între acestea, „*Babelizarea* are ca trăsătură principală încorporarea în DAS a unor fragmente diverse din DMM sau invers. Procedeu încorporării extensive de fragmente muzicale eterogene are ca efect supra-scrierea, ce generează densitate mare de evenimente simultane, rezultând un palimpsest sonor. Efectul obținut mai poate fi descris și ca „murdărire” a unor muzici prin suprapunerea altora peste ele, astfel obținându-se un efect halucinant de aglutinare polifonică. Într-un anumit sens, se poate spune că babelizarea este o radicalizare a muzeificării, o multiplicare a acesteia”. (op.cit.p.41)

¹ (Berio, Luciano (1985). *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Trad. și ed. David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars [după originalul publicat în italiană în 1981].

² Dan Dediu (1967), compozitor și teoretician român, apreciat ca cea mai proeminentă personalitate muzicală a generației deceniului șapte.

³ Dan Dediu, *Delicvență în muzica nouă după 1970 O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor*, Muzica, nr.2/2016, cit. p. 26.

⁴ „*Muzeificarea* e definibilă prin *construirea unei vitrine sau ferestre imaginare* și plasarea unei muzici în acea vitrină, ca imagine a trecutului (idealizat sau nu), *dar obligatoriu suprapusă cu discursul prezentului*, asemenea unor planuri distincte și sincrone. Procedural, DMM peste DAS. Forme specifice frecvente: *citatul și pasișa*” (Dan Dediu, op. cit. p. 36).

Între exemplele de babelizare date de Dediu se află și „canonica *parte a III-a* din *Sinfonia* de Berio:

„Umorul și auto-ironia, subiacente titlului *In ruhig fliessender Bewegung* dat părții a treia din *Sinfonia* pot constitui un simbol prin care putem înțelege atitudinea compozitorului vizavi de materialul muzical pe care-l încorporează *babelizant*: mimând naivitatea, Berio preia indicația de tempo a lui Mahler (din partea a III-a a *Simfoniei a II-a*) ca pe o relicvă și o transformă într-un titlu absurd și perplex, muzica turbulentă și fragmentată fiind complet opusă termenilor de *liniștit și curgător (ruhig și fliessend)*. Asistăm la ridicarea la putere a *nonsensului* și a *hybris*-ului ca principii generatoare, într-o epocă psihedelică și a revoltelor studențești. Astfel, schizofrenia de care vorbea Jameson ca fiind tipică postmodernismului este prezentă aici în doze consistente, căci asistăm la ruperea semnificativului de semnificat și la o însumare pe verticală a unui complex imens de stimuli ce creează impresia de *corabie a nebunilor* boschiană: sunete, zgomote, texte, solfegiu, citate, limbi diverse, gesturi, onomatopee etc.” (op. cit. p.42)

În același studiu Dan Dediu adaugă: „*Sinfonia* lui Berio este flancată de două aventuri sonore ale lui György Ligeti: pe de o parte „mimodramele” *Aventures* (1962), obraznică și alienată, și *Nouvelles Aventures* (1962-65), cuprinzând referințe muzicale stilizate precum coralul sau aria de operă de soprană isterică (care cu siguranță l-au influențat pe Berio în epocă), pe de alta anti-anti-opera *Le Grand Macabre* (1973-77), în care Ligeti realizează o capodoperă de „babelizare”, combinând aluzii și citate ale unui material istoric îmbrățișând întreaga istorie a muzicii, de la Monteverdi la Verdi, de la Ciconia la Wagner, de la Rameau, Mozart și Schubert la Kagel, ce constituie un rezervor permanent de referințe deformate și răsucite în stilul său acid-ironic și nervos-poznaș (mutwillig) inconfundabil.”

Uneori carnavalescul survine pe fondul comicului, ca o amplificare în caricatural. Un exemplu de asemenea texturare îl avem în finalul operei *O scrisoare pierdută* Op. 147 (2012) de Dan Dediu, pe un libret de Ștefan Neagrău după celebra comedie cu același titlu de I.L. Caragiale. În acest caz, sub estetica carnavalescului de bâlci – horă, fanfară, taraf, orchestră clasică, miros de fum, mici și bere, dansuri și dansatori tocmiți și diletanți, declarații augurale (fals-cântate – vorbit-strigate), colaj de stiluri muzicale diverse (conjugate esteticii de carusel), din zona profanului, mulțime provincială și

elită locală (anturând un trimis de la capitală) petrecând laolaltă – toate contrariile hazlii din intriga piesei sunt conciliate într-o stare de exuberantă veselie. Și aici funcția forței trickster este prezentă printr-un lucru mai de nimic – o scrisoare amoroasă ce se pierde și se găsește printr-un joc manevrat dibaci și poznaș din culisele spectacolului, doar aparent anomic și cu benefică vinovăție, de trinomul scriitor-compozitor-regizor. Alteori carnavalul este canavaua peste care se brodează comic o intrigă, ca în piesa lui Caragiale *D-ale carnavalului* (1885) – „o satiră ușoară de moravuri suburbane și neplăceri amoroase” (Wikipedia).

Putem vorbi însă și de o manieră elevată al carnavalului: *balul cu costume și măști*. Spre deosebire de carnavalul tradițional, ca sărbătoare anual-ocazională, balul este o petrecere aperiodică cu caracter de divertisment monden. În recuzita balului carnavalesc, dansul elegant, muzica frumos orchestrată, costumul/masca sunt lucrurile cele mai importante. Căci, la vedere, balul este un pretext de socializare (prin muzică și dans), iar în mod ascuns (sub deghizarea prin costum și mască), unul de relaționare licențioasă cu conotație erotică.

Pe fondul balului carnavalesc se pot derula intrigi cu deznodăminte tragice, precum în opera *Bal Mascat* (1859) de Giuseppe Verdi. Balul este imaginat și ca decor orchestral al unei închipuri obsesive (persoana iubită asociată cu o preganantă idee muzicală) în „*Simfonia fantastică: un episod din viața unui artist, în cinci părți*” Op. 14 (1830) de Hector Berlioz. În partitura de la prima ediție (1845) a simfoniei sale, cu referire la mișcarea a doua – *Un bal* –, compozitorul notează: „Artistul se regăsește în cele mai diverse situații ale vieții, în tulburarea unei petreceri festive, în contemplarea pașnică a frumoaselor priveliști ale naturii, dar peste tot, fie în oraș, fie în spațiul rural, imaginea iubitei îl bântuie, aruncându-i spiritul în confuzie.” Mai târziu, la a doua versiune a lucrării (1855), afirmă: „O întâlnește din nou pe iubita sa, în timpul unui bal strălucitor.” În opereta *Liliacul* (1851) de Johann Strauss se dezvoltă o savuroasă farsă pe fondul unui bal (Actul II), unde tricksterul (regizorul farsei) este figurat de Dr. Falke (prieten al lui Eisenstein, victima farsei).

Un aspect de retragere a carnavalescului din funcția sa primenitoare, odată cu și prin convertirea într-un fapt de divertisment, îl reprezintă *parada*. Parada este un amplu colaj prin care se juxtapun în ireversibilă succesivitate diferite tablouri de tip carnavalesc, în raport cu al căror *cadru* avem exclusiv o relație convențională: actorii care *joacă* carnavalul și spectatorii care doar îl *privesc*. Dincolo de plăcerea de a asista la coloristica unui spectacol ce *mimează* carnavalul nu există nimic autentic. Pe traseul paradei este chiar interzis ca spectatorii să se atingă ori să se amestece cu actorii. Cel mult, le pot simula jocul de pe margine. Starea de veselie există, însă e trăită artificial, ca mască a veseliei. În fapt, o pseudoveselie. Paradoxal, deși în-mers, „trenul” paradei nu vine și, mai ales, nu (se) duce undeva. Parada se validează particular, după poziția și percepția fiecărui privitor. Ea începe și se termină concret în dreptul și anvergura privirii sale. El n-o însoțește, pentru că astfel i-ar putea scăpa un cadru sau altul și nici nu se va situa într-un punct de amplă panoramare, căci n-ar mai putea observa detaliile de cromatică și mișcare. Altfel spus, parada survine și dispare spontan, în intervalul delimitat de privirea celui din afară, neavând introducere și cadență. A fi martor la o paradă nu înseamnă mai mult decât un fapt divers care, momentan, poate să amuze ori chiar să înfioreze.

Spre deosebire de conținutul cercului, unde acțiunile sunt la limită (chiar dacă într-un areal ce lasă loc mișcării) – întrucât se operează nemijlocit cu realitatea (animale, sârma acrobaților, recuzita scamatorilor etc., ceea ce pretinde virtuozitate), – parada nu riscă nimic, ea rulând strict pe și ca limită sigură, arealul (ca traseu/șină) fiind însăși limita. Cercul dispune de o *arenă (circulară)*, parada de un *drum (linear)*. Ca suport simbolic al ciclicității arena potențează tensiunea, dramatismul și, prin aceasta, spectacolul. Drumul, dimpotrivă, ca simbol al trecerii ireversibile (istoricității), relaxează oarecum nostalgic (visător), dememorând fiecare moment prin relativ rapida succesiune a unor secvențe mereu diferite.

Un exemplu de notorietate pentru *experimentalismul* de tip carnavalesc incluzând nuanțele de circ și bălci sonor îl

reprezintă *Musicircus* (1967) a lui Jhon Cage¹: "Publicul este invitat să exploreze o serie de performanțe, instalări și experiențe, care vor crea relații noi și neobișnuite și o coliziune a sunetului și a imaginilor". În *Musicircus* artiștilor li se propune să se adune și să cânte laolaltă. Suntem în plin nedeterminism, improvizatorism și aleatorism: fără o partitură comună, fără a se preciza numărul instrumentiștilor, când, cât și cum să cânte și nici durata întregului spectacol. Într-unul dintre mezostihurile din *Compoziție în Retrospect*, Cage prezintă setul definițiilor „agățate” pe termenul axă „INTERPRETATION” (fig. 1):

	mus	I	circus
	ma	N	y
		T	hings going on
	at th	E	same time
	a theat	R	e of differences together
	not a single	P	lan
	just a spac	E	of time
	a	N	d
	as many p	E	ople as are willing
	performing in	T	he same place
	a la	R	ge
	pl	A	ce a gymnasium
	an archi	T	ecture
	that	I	sn't
	inv	O	lved
	with maki	N	g the stage

Fig. 1

J. Cage, definiții pentru *Musicircus*²

O alt remarcabil aspect de circularitate carnavalescă alternând două prefabricate culturale, *valsul* și *sârba*, îl avem în *Vitrine & Vitralii* Op. 158 (2015) - dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră de Dan Dediu, lucrare a cărei expresie de subtext am putea-o considera drept parodie, la suprafață oferindu-ni-se ca savuros spectacol tematico-stilistic.

Aflați, într-un fel, și în siajul operei sale *O scrisoare pierdută* (unde nici că se puteau evita), cele două genuri de

¹ John Milton Cage Jr. (1912-1992) compozitor și teoretician american, promotor al muzicii indeterminate și electroacustice, novator în folosirea neconvențională a instrumentelor muzicale. S-a impus ca lider al avangardei postbelice, apreciat de critică drept unul dintre cei mai influenți compozitori ai secolului XX.

²Bock, Jannika. *Concord in Massachusetts, Discord in the World: The Writings of Henry Thoreau and John Cage*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2008. citat de Ștefan Firca, op. p. 177

divertisment provenind din arealuri diferite atât geografic, cât și ca etaje socio-culturale – salonul vienez și taverna românească –, sunt întâlnite în acest opus quasi-extravagant prin inedite juxtapuneri de tip colagistic, când rafinat, când grosier, dar mereu cu umor și tandră ironie, într-o „opozitie de procese pe care le-am putea numi *cangrena valsului și hernia fanfarei balcanice*”. (Dediu, Op. p. 46) Valsul trimite la suplețea nostalgică, sârba la bonomia rustică. Solar-nocturn (lucitor-visător) și solar-diurn (strălucitor-burlesc), ambele conotează o ludică descătușare, iar intercalarea și a altor expresii, mai sarcastice ori mai abstracte, configurează un carnavalesc de *teme-stil* lesne reperabile melo-metric.

O trăsătură dominantă în multe din opusurile acestui extrem de prolific compozitor de etos româno-european este lirismul împletit cu ludicul, manevrând dibaci extravaganța moderată a detaliilor, original rafinate, către o firească agregare în expresii de suprafață telurică. Tonicitate, febrilitate, inteligentă vioiciune a contrastelor, dar și o omenoasă conciliere prin cantabilitatea melodică ne par a fi cardinalele orizontul stilistic al majorității compozițiilor sale.

Spirit conectat ardent la lumea ideilor contemporane, cu un discurs înveșmântat post-modern, Dediu dezvoltă în subsidiar o gândire de alură (neo)clasică, prin aceea că-și elaborează riguros un patern formal autentic, probat atent, sensibil, în raport cu virtuțile fenomenului sonor. În plus, îi este proprie utilizarea mai multor meme provenind din paradigme diferite și bogate ideolectal. Rezultă astfel o muzică structurată solid, de o fertilă și variată expresivitate, sporind, deopotrivă, interesul celui motivat să o și *cânte*, dincolo de performanța execuției, dar și pentru cel dorindu-și s-o *asculte* dincolo de stadiul încântării din audição. La rândul-i, investigația muzicologică poate beneficia de relevarea unor arhitecturi și rețele subtil codificate, aparte de uzanța vocabularului specific.

Referit acestei lucrări, Dan Dediu își prezintă reperele coordonatelor sale conceptuale (Nota 5):

NOTA 5.¹ „Continuând seria concertelor cu mai mulți soliști, serie începută acum câțiva ani, lucrarea adâncește anumite trasee dramaturgice inaugurate în *Febra* (Triplu-Concert pentru flaut, clarinet, violoncel și orchestră) și *Wagner Under* (ConcertOperă pentru oboi, corn, trombon, violă și orchestră), pe care le continuă încorporând și alte dimensiuni de tehnică componistică și stil. Cele trei părți ale concertului aduc în prim-plan trei procese semnificative întâlnite în interacțiunea dintre mintea iscoditoare și mediul cunoașterii: *recesivitatea*, *serendipitatea* și *exaptarea*.

Astfel, s-ar putea defini *recesivitatea* drept structura generală a existenței bazată pe emergența generalului din sânul individualului și invers, exprimată prin polarități teoretizate de către filosoful român Mircea Florian. Mai simplu, *recesivitatea* este ilustrată în muzica mea prin procesul de apariție lentă, cumulativă, dintr-un sâmbure, a unui univers sonor nou, ternar (valsul), din sânul unui univers sonor foarte diferit. *Serendipitatea* a fost definită drept fenomenul găsirii accidentale a unui lucru neașteptat, important și surprinzător, atunci când căutarea are altă țintă, iar *exaptarea*, ca proces derivat din adaptare, constă în evoluția unei trăsături ce dobândește alte funcții decât cele inițiale, funcții care se dovedesc utile într-un nou context. De pildă, împrumutul unei tehnologii dintr-un domeniu în altul sau o unealtă care a fost creată pentru ceva (pentru vedere, bunăoară), și care ajunge să facă altceva (să facă focul, generând căldură). Unealta cu pricina poate fi o lentilă sau un chibrit. Astfel, am intenționat găsirea unor forme de manifestare a acestor procese în muzică, cu precădere prin realizarea unor "povestiri" muzicale concertistice.

De asemenea, în timpul scrierii acestei lucrări am elaborat un sistem teoretic al stratificării tematice, pe care l-am aplicat într-un mod conștient și premeditat. Astfel, am definit cinci tipuri de dispozitive tematice, după cum urmează, de la cele mai mici la cele mai mari unități semnificative tematice:

1. *Runele tematice* – unități melodico-ritmice, chiar armonico-timbrale, care sunt asemenea unor pietre din paleolitic, purtând cu ele o întregă istorie a muzicii și fiind – majoritatea dintre ele – „meme” ale istoriei muzicii. În cazul de față, avem celebra formulă de început a *Sonatei lunii* de Beethoven, cu care Dmitri Șostakovici și Tiberiu Olah au realizat lucrări întregi. În lucrările mele *runa SLN* (Sonata LuNii – SeLeNe) mai apare și în *Febra – Triplu Concert*, precum și în *Hyperkardia III*.

¹ https://issuu.com/dandediu/docs/vitrine___vitrailii_-_partitura_comp

2. *Gesturile* – unități tectonic-muzicale cu relevanță dinamică, încărcătură expresivă, energie spațială și psihologică, cu voință, direcție și intenționalitate clară, având funcție vehiculară și intensitate sporită de o geometrie trepidantă. *Gestul* are substanță „thymotică”, este activ, nervos și mândros, spre deosebire de *rune*, care poartă cu sine substanța istorică, asemenea unui concentrat mnemonic.
3. *Motivele* – unități autosuficiente, melodico-ritmico-armonice, care aduc o expresie definită în puține sunete.
4. *Temele* – unități formale extinse, cu capacitate de dezvoltare și extensie tematică. Compuse din mai multe motive, temele se articulează pornind de la necesitatea unui suflu dramatic de respirație largă.
5. *Citatele* – unități de discurs ce, cu ajutorul unor configurații muzicale preformate și deja cunoscute, fie argumentează firul narativ, fie îl întrerup. Rolul citatului este unul „protetic”, dar și „consolativ”. În acest caz, citatele sunt de fapt auto-citate și apar în dispozitive formale mai mari, pe care le-am intitulat *vitrine* (un fel de ferestre formale).

Pe lângă aceste categorii tematice, mai există câteva obiecte sonore ce s-ar putea numi „balamale”, „cuie” ori „șuruburi” formale. Mai mici decât *runele*, uneori reduse la un singur sunet ori gest, ele asigură – prin repetiție – o coeziune a ansamblului compus din frânturi diverse. Un șurub formal, echivalent al celor „două puncte” dintre semnele de punctuație este, bunăoară, *tremolo*-ul de timpan.

De ce *Vitrine* și *vitralii*? Titlul se referă la tensiunea dintre exhibarea *vitrinelor* muzicale laice (conținând muzici proprii, preluate din opera *O scrisoare pierdută*, anume un vals trist și o muzică de tavernă, precum și un dublet concertistic secundar, cu iz de *cool jazz*, – pianul și trompeta cu surdină) și sobrietatea și sacralitatea *vitraliilor* (teme devenite aproape exponate mitologice ale istoriei muzicii, precum „runa” SLN, dar și alte scheme dramaturgice specific concertante). Pe această bază contrastantă ce se articulează pe axa ușor-greu sau, mai degrabă, ușurătate-seriozitate, se desfășoară poveștile celor trei părți.”

Cap. XIX Sinteză concluzivă

Raportat conținutului, formei și mișcării de aspectare, fiecare dintre cele trei imagini vesele ale esteticii de contrast – ludicul, comicul și carnavalescul – accentuează diferit:

• **Ludicul** profilează expresia unei stări de *jocularitate* (termen introdus de Zoe Dumitrescu-Buşulenga)¹ exprimată printr-o motricitate imponderabilă (lejeră) sau animație zglobie în 2D (de suprafață), amintind de stadiul anistoric al copilăriei. Este referit dominant percepției *sensibile* (sufletești).

- *Estetic*, se profilează o continuitate variabil-spontană, într-o expresie de diminutivitate pigmentată cu cadențe de-o clipă, puțin suspensive și nonincidente, niciodată pe deplin realizate, nicidecum ultime, variind mereu în aspecte de contrast minim.

- *Muzical*, se cambrează pe o temă-personaj a cărei expresie de stăruire se constituie din profiluri melodice simple, cu puține sunete și aspecte timbrale, contraste moderate și tempouri mișcate lejer (gen Allegretto).

- *Teatral*, personajul ludic este policrom și zglobiu, inaderent și spontan, nedeterminativ pe linia dramatizării (aconflictual/inofensiv). Raportat unui stadiu adult, el poate fi însă anacronic.

- *În general*, propagă o stare experiențiată (inocența copilăriei) ca *actualitate diminutiv-jucăușă*.

• **Comicul** se *concepe* prin situații sau figuri de contrast umoristic între ceea ce știm că este (realitatea permanentă, de fond) și un cum caricaturizat la suprafață (al unei apariții de moment). Este referit dominant percepției *mentale* (intelectuale), ca fapt de oglindire deformată caricatural.

- *Estetic*, se conturează o discontinuitate invariabil elaborată, aparent aleatoare, marcată incident de opriri poticnite, semnificative prin contrastul rizibil, adesea asemănătoare, cu efect de resortare motrică/dinamică.

- *Muzical*, se *operează* cu deformări ale unor iconuri consacrate – comprimări sau dilatări intervalice (între înălțimi și/sau ca durate ori tempouri), raporturi asimetrice (inclusiv între registre/densități timbrale), contraste de expresivitate (major-minor, diatonic-cromatic, tonal-atonal, tare-încet, lung-scurt, dens-rarefiat etc.). Cadențele sunt repere de conținut semnificativ, iar nu de încheiere convențională.

¹ Vezi în Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2017

- *Teatral*, indiferent de chipul lor (caricaturizat sau nu), personajele (umane sau tematic-muzicale) arondate comicului sunt implicate într-o pățanie hazlie, care le răsuțește (distorsionează) caracterial, făcându-le să se comporte anapoda (ca popularul personaj Dănilă Prepeleac din povestirile lui Ion Creangă)¹. Se procedează astfel la o frângere a obișnuitului prin numeroase aspecte de deformare ilară: verticalitatea aplecată; orizontalitatea ridicată; rotundul pătrățit; careul rostogolit sau rostogolirea hurducată; pășitul împiedecat, mersul alunecat; ritmul sincopat; șoptirea strigată sau invers; vorbirea dezarticulată; groapa mascată sau suprafața perforată; cântul vorbit; linearitatea îndoită; regularitatea asimetrizată; lentoarea repezită și repede stopat; netezimea încrețită și înălțimea afundată; micul gonflat și marele îndesat; trezirea adormită și somnul speriat; sensul învârtit; zborul ponderat; nemișcatul zguduit etc.

- *În general*, ține de o stare experimentată (imaginația poznașă) ca *actualitate de contrast ilar*.

• ***Carnavalescul*** se *distribuie* inund prin tot felul de aspecte ale răsturnării și dezordinii, în mișcări giruetale (carusel), masiv-eterogene (bâlci, bal mascat) și repede schimbătoare (paradă). Aferent percepției *senzoriale* (a materialității), carnavalescul survine prin prisma unor obiceiuri cu funcție anomic-tranzitivă. Senzorialul (corpul fizic) este semnat astfel ca stadiu intermediar, între sufletesc (ascendent izvorâtor) și mental (descendent primenitor).

- *Estetic*, se panoramează o dinamică a sfericității (3D) ciobite/colțunate, hurducate în rostogolire, într-o expresie de hiperbolizare (opusă, iată, diminutivizării ludice) și asimetrizare inund-texturală, anomică, nonaxială, orientată oblic intensiv către un singur climax cu efect cadențial, ca limită/margine spațial-temporală ultim-definitivă.

¹ Într-un articol din România literară / nr. 28, 2013, intitulat „Lumea pe dos” și „personajul anapoda”, criticul Cristian Livescu remarca faptul că despre grotesc, fabulos, burlesc, lumea pe dos și personajul anapoda în opera lui Ion Creangă vorbește întâia oară Zoe Dumitrescu-Bușulenga, într-un studiu monografic publicat în 1963.

- *Muzical*, axa oblică de expresivizare constă într-o temă de pulsație/refren care se repetă aidoma (obsesiv) sau variat (seducător), într-un profil mereu crescător (cumulativ) – în intensitate, număr de articulații sonore, densificare timbrală, urcare (de registru) în ambitus, sporire/ramificare în diversitate. Excesivitatea, deopotrivă în succesivitate și în simultaneitate, este reperul caracterial determinant pe plan formal.

- *Teatral*, se manifestă ca personaj-mulțime alcătuit heteroclit din false identități (prin mascare/ deghizare), a cărui mișcare se figurează pe coordonatele specifice unei mase eterogene-eclectice: texturalitate cromatică în clar-obscur conjugată tuturor coordonatelor de percepție sensibilă și intelectuală; inerție absorbantă, directivitate aleatorie, politropică; cumulare sau disipare spontană; finalitate prin epuizare (energetică), coincidentă punctual unor maxime de intensitate, densitate și comprimare temporală prin accelerare gravitațională printr-o textură nonlineară (ondulată); absența/spulberarea centrului ideatic (ca logos normator și axiologic); perpetuă alunecare în/din margine și, de aici, imposibilitatea finalizării/încetării logice; grosietatea sonoră (zgomotul asurzitor), având ca rezultat dezorientarea și confuzia.

- *În general*, este propriu unei tendințe către paroxism (descătușarea dorinței), ca *actualitate ultim-continuă*, dezlinită eruptiv.

Râsul este numitorul comun tuturor celor trei caractere estetice ale veseliei. Diferența se punctează prin două prepoziții sau niciuna: râsul ludic; râsul *de* comic; râsul *în* carnavalesc. Relativ ludicului râsul exprimă empatie (rezonanță emoțională), față de comic râsul denotă inteligență (prin rațiunea unui motiv), iar în carnavalesc comportă mimetism (indiferent de motiv). În aceeași ordine de raportare râsul este: autentic-stimulativ, *involutiv*; tropic-coercitiv, *critic*; entropic-seducător, *mascat*.

Ulterior trecerii prin caracterele de contrast ale veseliei, pe cale sublimativă și prin percepția de *conștiință* (reflexivă), s-ar putea întrezări orizontul posibilității unui destin-în-devenire: dinspre originea ființială (viziunea inspirativ-artistică a persoanei ca subiect autentic/unic, hărăzit) către realizarea spirituală (opera artistică în lume, ca act pluriversal/polivalent, haric).

Prezentăm în fig. 2 un tablou de sinteză a tuturor caracteristicilor celor trei categorii estetice specifice veseliei, despre care am vorbit în această a doua parte a eseului *Privirea estetică*:

(va urma)

SUMMARY

George Balint The Aesthetic Gaze (IX)

This chapter continues to treat the subject with a second segment (B), making reference to the intertextuality between the carnival and its more elevated branch, the *masked ball*, as well as to its relatively false, even if equally cheerfully-noisy, hypostasis – the *parade*. Likewise, this chapter includes notes and quotations from musicologist Ștefan Firca's comments on the topic of experimentalism – on Berio's *Sinfonia* and Cage's *Musicircus* – as well as Dan Dediu's notes on aspects of *babelisation* in Berio's *Sinfonia* and on his own work *Vitrine & Vitralii* [*Show Cases & Stained Glass*] – a double concerto for violin and cello.

Fig. 2 Repere și trăsături ale categoriilor estetice subsumate veseliei – tablou de sinteză

FOND		VESELIE		
Repere ↓ și	Categorii →	COMICUL	LUDICUL	CARNAVALESCUL
IMAGINE	Conținut caracterial	Deformări hazlii / juvenile	Diminutivizări năstime / copilărești	Comasări grotesți / uriești
	MOTIV	Caracterul obiectului	Ridicolul de comportament ilar	Greeiul de trăire sobră (gravă)
REAȚIE	Răs	critic (intelectual), tropic coercitiv	involutiv (emoțional), autentic stimulat	moscat (mimetic), entropic seducător/eruptiv
	Scop ca	Reglare exterioară Decentă (etică)	Recuplare lăuntrică Inocentă (morală)	Remodelare culturală (epocală) Ethos (spiritual)
ACȚIUNE	Funcție	Oglindire	Adecvare	Eradicare
	Mijloc	Joc diurn / cotidian	Joacă spontană / atemporală	Petrecere nocturnă / anuală
	Resort	Judecată rațională, predictivă	Elan zgolbiu, aventurier	Forță motrică, distructivă
	Mod	Caricaturizare figurativ-virtuală	Diminuare infuziv-finițială	Spulberare tranzitiv-anomică
MEDIU	Situare	Cameral (conlocuit)	Intim (locuit)	Periferic (nelocuit)
	Receptare	Minte (inteligentă)	Suflet (sensibilitate)	Conștiință (axiologie)
	Stare	Bună dispoziție, serenitate	Bucurie, jovialitate	Exuberanță, paroxisim
	Accepțiune	familiar	personal	constituțional
CRONOTOP	Generic	Limitativitate strămtorare în discursivitate	Inmarginalitate destindere în cursivitate	Acentricitate decuprindere în imedialitate
COORDONATĂ	spațializare	Plan-chen vertical (2D)	Areal horizontal (2D)	Relief modulariu (3D)
	temporalizare	Momentan (uneori)	Continuu (mereu)	Ciclic (periodic)
REGISTRU	localizare S-T	aici-acum	oriunde-oricând	colo și colo - când și când
	pondere	moderat	lejer	greu
	luminozitate	luminat-umbrat (terestru)	luminos-strălucitor (solar)	întunecat-lucitor (lunar)
	transparență	reflectorizant (memorabil)	transparent (imemorial)	opac (amnezic)
CARACTER	funcție	Cuprindere în conturare	Necuprindere în întindere	Dezagăzuire în imensitate
	aspectare	restrictivitate de prim-plan	libertate de panoramare	moșă în mișcare
	decor	artificial	natural	stradal
	contrast	Conceptual (elaborat)/cognitiv	Intuitiv (empiric)/impresiv	Textural (hibrid)/fenomenal
MUZICAL	expresiv-compozițional	Contrast în Complementaritate	Conservare în Variație	Diversificare în Fragmentare
MELO -	-intervalic	slușiri (falsități intonaționale) (mării/mișorări)	transpuneri diatonice (reduceri/împuștări)	răscuci cromatice (inversări/răsturnări)
	-ritmic	perechi eterocrone lung-scurt (sincopări/permutări)	formule ritmice colate aleator și non-contrastant	pluricronii succesiv-simultane (desincronizări/recurențe)
	-dinamic	perechi de intensitate tare-slab	variații de nuanțe (între tare și slab)	profiluri de transformare creștere/descrștere
	-tempic	perechi de tempouri lent-repede	variații de tempo (între lent și repede)	profiluri de transformare rărire/grăbire
TIMBRAL -	-armonic	disonanțe (dizarmonii)	consonanțe (armonii)	dezacorduri (zgomote)
	-metric	aderent (difuz) - binar în ternar (simplu în compus, omogen în eterogen) și invers	inaderent (alunecos) - binar spre ternar și invers (omogen < eterogen)	interferent (confuz) - binar prin/cu ternar (simplu-compus prin/cu omogen-eterogen) și invers
	-registru	perechi de registre extreme sus-jos	variații în ambitus (mai-sus / mai-jos)	Profiluri de scalare (în-sus / în-jos)
	-instrumental	perechi de contrast expozitiv dens-rarefiat	Variații de culoare/ proporționare în orchestrație (suflători, percuție, coarde)	Aliaje contondente/stridente masificare în orchestrație (tutti eclectic)
MOTRIC -	-spectacular analog causal	Potârniri/căderi mecanice curent (vânt declanșat)	Topâieli/alergări zig-zagate zefir (vânticele, adiere)	Rostogoliri/alunecări absorbante furtună (vânt-taifun, tornadă)
	-caracterial	Ciocniri non-conflictuale	Elanuri non-direcționale	Algoritmuri pluri-inerțiale
	-pulsajonal	Asimetrii de parcurs formal (consecvent-discontinuu)	Variații improvizatorice (inconsecvent-continuu)	Alternanțe aperiodice-divizionare (continuu-discontinuu)
	-cadențial	Intempestiv (surprinzător), de întrerupere incongruentă (anecdotică)	Spontan (dinamizator), de suspensie reversivă (nesemnificativă)	Eruptiv (catastrofic) de fracturare fenomenală (deconcertantă)

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez