



UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI ARTISTICE

SOME ASPECTS OF THE ARTISTIC CREATION

Ludmila ANDON, Liceul Iulia Hașdeu, Chișinău,
Eleonora CUSCHEVICI, medic- psihiatru primar, Bălți,
Teo-Teodor MARȘALCOVSCHI, conf. univ., dr.
Universitatea de Stat Alecu Russo, Bălți

The present study represents a complex study of some aspects of artistic creation. Some theoretical problems integrant with psychological and pathologic psycho processes are analyzed. In the context of return to incipient roots of the artistic creation, several proceedings are set as at the base, connected to violin teaching at the pre university level.

Tema creației artistice a fost investigată destul de frecvent, fapt ce a soldat cu apariția unui număr mare de lucrări științifice și metodico-didactice. Cu toate acestea, ea rămâne în continuare destul de atractivă atât sub aspect teoretic, cât și practic. Demersul nostru reprezintă o încercare de a scoate la iveală numai unele aspecte ale creației, cu precădere a celor ce țin de subconștient, raportate la varietățile productive ale psihicului uman, care, într-un fel, după Cioran, ating limitele „fatale” ale destinului și „în fața căruia omul este dezarmat”¹.

Produsul acesta valoric subiectiv este compus dintr-un „țesut” special, având la temelie trei accepțiuni: *contactul om și natură, om și societate, om și arte*. Corelația ideală în cadrul tridimensionalității date provoacă „explozia” artistică. În cazul psihopatologic mecanismul procedurii se modifică, dar fără ca să cauzeze defecțiuni radicale.

Specificul creației artistice privit evolutiv a fost remarcat de cele mai elevate personalități din toate timpurile. Experții antici au re-

levat calitatea subtilă a artelor. Astfel, Platon considera că artistul începe să producă valori „dincolo”, în partea „inferioară a sufletului”, unde artele cad din cer². Aristotel în *Poetica* sa vorbește despre o energie specială care delimitează spațiul artistic de tot restul existenței.

Tălmăciri naive persistă și în epoca medievală. Ne referim, în mod special, la literatura dramatică liturgică și semiliturgică, în care domină confesionalitatea și elementele vieții cotidiene obișnuite reprezentate condiționat. Excepție face Orientul, unde „naivitatea” capătă substanță reală. Mohammed, bunăoară, la fel ca și fiii săi Hasan și Husein sau ginerele Ali, sunt tratați absolut teric³. În spațiul spiritual hindus creația rămâne subordonată sistemului filozofico-artistic „irațional”. Confesia inițiată de *Vede* cedează celor opt rasas – *iubirea, veselia, groaza, mila, eroismul, teama, dezgustul și admirația*⁴ com-

² М. Амаудов. *Психология литературного творчества*. Москва: Прогресс, 1970, c.11.

³ A se vedea: *Coranul*. Traducere din arabă de dr. Silivestru Octavian Isopescul, București: Cartier, 2001, p.9 ș.a.

⁴ Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, t.I, București, 1958, p.310.

¹ Emil Cioran, *Individ și cultură*, în CD-ul „Emil Cioran” (Biblioteca Științifică a Universității de Stat „A.Russo”).

primate în trei tipuri de dramă: *nataka*, *pracarana* și *bhane*. „Rationalismul” inchiiziției catolice a stabilit un control riguros asupra artelor, dar nu a reușit să întrerupă creația artistică. „Conformismul” fecund, intonarea textului canonic, arhitectura bazilico-monastică, picturile murale și iconoclastică remarcă o tendință de ieșire din criza aparent ineluctabilă. Cu siguranță, mișcările din societate și viața clericală au avut la bază taina veșnică a artelor inaccesibilă pentru slujitorii potentăți papali.

Epoca modernă și contemporană a descifrat lucid criteriile procesului de creație artistică. Schelling, Hegel, Hartman susțin că adevăratul artist, în timpul creației, se afundă într-un somn inconștient sau, după Noica, într-o „cădere, aproape ca în religie”⁵, iar Freud, laureat al premiului Nobel (1936), trece fenomenul dat prin sistemul său al *instinctului sexual*⁶ nu mai puțin cuantificat.

Investigațiile devin complexe odată cu secolul clasicist. Lessing în *Dramaturgia din Hamburg* observă că în timpul creației intervin „schimbări involuntare în habitudinile corpului” urmate de emoții interioare⁷. Este vorba de intuirea pilonilor bazici ai creației artistice descoperiți ceva mai târziu: *intensitatea, mobilitatea și echilibrarea proceselor nervoase ale psihicului*⁸ în limitele *transfigură-*

rii. Termenul îi aparține lui K.S.Stanislavsky, care împreună cu V.I.Nenirovici-Dancenکو obțin o sinteză dintre sentimentalism și psihologia sentimentală a poporului rus. Este o reușită a sec.al XX-lea, adusă până la gradul *mecanico-inconștient*, a dominat autoritar arta, mai cu seamă cea teatrală. În *Arta și creația inconștientă* de E.Neumann, problema aceasta capătă dimensiuni largi și vizează aspectul *coordonatelor complexe ale psihicului*, „*inconștientul... individuumului*” și *pondera creației populare*.⁹

Pornind de aici arta populară reprezintă o temă aparte de studiu. Orice creație artistică ruptă de acest tezaur inepuizabil este sortită la dispariție fără urme. C.Porumbescu, spre exemplu, în celebra *Baladă* pentru vioară și pian, „respectă matricea stilistică a sursei folclorice și nu face decât să ornamenteze acest pasaj prin cei trei sextoleți cu caracter anacruzic și un decimolet care anticipează sunetul final al acestei inspirate părți”¹⁰. Concluzia se referă la partea I și a II-a (*Andante flebile*), în care compozitorul investeste temperament bucovinean de un mare dramatism. În partea a doua ritmul safic popular capătă mărime ternară în construcția muzicală *mi-re-do-si-si*. Fraza a doua care este temperată de o anvergură octavică deosebit de semnificativă și plină de emoții: *mi-*

⁵ Ion Coja, Petre Țuțea octogenar, adaos 2, în Petre Țuțea, Proiectul de tratat. Eros, Brașov: Pronto, 1992, p.18

⁶ Tema sexualității artelor trece prin sistemul viziunilor estetice ale lui Vianu (Tudor Vianu, Estetica, București: Editura orizonturi, pp.152-165)

⁷ A se vedea: Arta actorului, București, 1970, p.43

⁸ Rămâne o curiozitate concluzia luminiștului Diderot, mare competență în domeniul artei teatrale când declară inutilă

emoția artistului (Diderot, Denis, Opere alese, v. II, București, 1957, p.407 ș.a.)

⁹ A se vedea: E. Neumann, Art and the Creative Unconscious, New York, 1966, pp. 97-98, 112, 123-124 etc.

¹⁰ Virgil Medan, Originea folclorică a Baladei lui Ciprian Porumbescu, în Ciprian Porumbescu (1853-1883). Studii privind viața și opera compozitorului, Suceava, 1992, p.69

mi-re-do-do-si-si# prelungită de cadența motivului popular doinesc *si-la-sol-fa* și urmată consecutiv de sextoletele *la-si-do-si-la-sol*, *sol-la-si-la-sol-fa#*, *fa#-sol-la-sol-fa#-mi* și decimoletul *si-do-si-la#-si-do-re#-mi-fa#-sol* ca dezvoltare a temei populare.

Procesul de creație nu trebuie privit uniform pentru că asupra lui influențează cel puțin doi factori: calitatea individuală a artistului raportată la construcția ierarhică a propriei opere și rigorile epocii (stilului artistic în curs, gustul estetic etc.). De aceea atitudinea față de produsul valoric artistic, de cele mai multe ori, poartă un caracter relativ. Atunci când vorbim de Molière avem în vedere nu cele cca 500 de opere literar-dramatice, dar capodoperele *Mizantropul*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Avarul* și încă una-două lucrări, care cumulează esența selectă a creației dramaturgului. Restul operelor nu sunt neglijate, fiindcă ele constituie integritatea revolută, împlinită a activității scriitorului. Similitudinal, lebăda și tigru remarca forme perfecte ale naturii, însă splendoarea, grațiozitatea și afecțiunea capătă dimensiuni admirabile numai când se execută o anumită sarcină: la lebăda în timpul flotației, iar la tigrul în momentul vânatului.

Experiența polimilenară demonstrează insistența asiduă a speciei umane de a obține perfecțiune continuă. Poate fi luată ca exemplu linia. Mai întâi oamenii au însușit executarea liniilor simple, stabile și robuste. Trecerea la ceramică, ea atinge undulații cinematice complicate. În secolele de mijloc ea tratează corelațiile dintre ideal și real. Renascentiștii proiectează miniperspectiva, iar în baroc capătă forme bizare. Clasicismul și romantismul „plasează” linia

în zonele tănuite, apoi o readuce miraculos într-o realitate a emoțiilor terice.

Creația artistică în epoca modernă și contemporană suportă o reevaluare radicală. Curentelee impresionist, expresionist, postimpresionist, cubist, suprarealist, dadaist, pop-art, op-art, absurd ș.a. utilizează culturologia operelor „naive”, ciudate ale popoarelor asiatico-africane și australo-oceanice. Totodată, sporește atenția față de desenele jucăușe ale copiilor și picturile stranii (*patografice* și *psihografice*) ale oamenilor afectați de maladii psihice situate undeva la intersecția *geneticii*, *psihotezei*, *psihologiei* și *culturologiei*¹¹. Atunci când Goguin se strămută cu traiul în cornul sud-estic al Asiei avea să descopere universul seducător al creației băștinașilor. Arta neobișnuită a meșterilor locali, gama stranie de culori (galben-brun, spre exemplu), temperamentul autohton, exteriorul fizic al localnicilor etc se asociau de minune cu estetica și tehnica artei postimpresioniste, ceea ce nu putea să-l lase indiferent pe marele european. Situație identică avem și în cazul muzicii contemporane de estradă, care reprezintă nu alta decât preluarea ritmurilor africane, trecute prin filtrul liberalismului democratic și temperamentul „sadic” american, iar apoi exportat către restul civilizațiilor lumii.

Simbiozele în arte, după Cioran, încheagă „un caracter de transcendență și intemperalitate”¹² sau

¹¹ A se vedea: L.N.Iurieva, *Istoria. Cultutura. Psihiceskie i povedenceskie rasstroistva*, Київ: Sfera, 2002, pp. 266-268

¹² Emil Cioran, *Singurătate și destin*, pe CD-ul Bibliotecii Științifice a US “Alecu Russo” (Secția bibliografică).

tot ce este legat de „anarhismul răzvrătit” a lui Brecht¹³. Esențialul însă e cu totul de altă natură: în acest spațiu are loc o eliberare totală a ceea ce Țuțea numește „fluviul posibilităților”¹⁴.

Cele vizate satisfac mișcările tulburătoare ale sec. XX încadrate în limitele noțiunilor: „antiartă”, „absurd” etc. Postmodernismul, spre exemplu, ca segment literar *original*, dar poate și *durabil*, printre care se află și Em.Galaicu-Păun, N.Leahu, V.Gârneț, Irina Nechit, Maria Șleahțițchi, N. Popa, Margareta Curtescu, alți scriitori basarabeni, tinde să „părăsească” virtuțile lumii reale (mișcarea, sentimentul, emoțiile, conștiința, rutina etc). Cadentele poetice ale dâșșilor cedează „criminal” în fața retoricii textului formulat „sec” și (de ce nu?) confuz, bizar. Coloritul senzațiilor pe ansamblu însă are proprietatea de a sensibiliza tot spațiul cuprins între rațional și perversitatea vieții prin semnele aluziilor provenite din emisfera tainică a semanticii, dar fără să ignore mesajul ca atare.



Rachner.
Masca. 1965
Arnulf

¹³ E. Etching, Bertold Brecht, Leningrad: Prosvescenie (*filială*), 1971, p. 84. Autorul studiului didactic consideră, se pare, greșit că dramaturgul, regizorul și criticul teatral B.Brecht trece de la „anarhism” în creația sa la ideologia marxistă (după repatriere). Realitatea însă este alta: celebrul artist pe parcursul vieții și activității teatrale și-a formulat un singur concept – realism fie și „răzvrătit” încadrat în sistemul teatrului politic de opoziție (*Opera cu trei parale* etc).

¹⁴ *Proiectul de tratat* de Petre Țuțea, în P.Țuțea, Op.cit., p.41.

„Neliniștea metafizică” (P.Țuțea), ca formă de creație artistică, are în vedere și „viziunile” unor indivizi cu defecțiuni mentale. Prof.univ. în psihitrie L.M.Iurieva (*Dnepropetrovsk, Ucraina*) a investigat dinamica dereglărilor psihice și de comportament social al pacienților săi prin prisma factorilor *socioculturali* și *etnoculturali*¹⁵. Lucrarea descrie criteriile acestor opere fantasmagorice, prin care elementul cultural trece din *psihologie* și *psihopatologie* în *terapie medicală* cu efectul unei creații al „autsiderilor”.

Ca intensitate de conținut și după felul de degajare al acestui tip de artă, Ludmila Iurieva specifică opt presemne, unul din care este *fanatismul* catalizat de *dominația mecanismelor nevrotice, strategia autodestructivă, dereglările psihicului*¹⁶ etc. Asistăm la producerea operelor (picturilor¹⁷) emergente cu rădăcini provenite din zonele psihicului inconștient și redată prin tehnici „degradate”. În esență, aici se ascund tainele creierului uman de la care artele profită apodictic.

Se pare că această taină este redată într-un fel de Labiș în versul *Sunt spiritul adâncurilor: „Eu sunt spiritul adâncurilor, /Trăiesc în altă lume decât voi, /În lumea alcoolurilor tari, /Acolo unde numai frunzele /Amăgitoarei neputinți sunt veștede. /Din când în când*

¹⁵ L.N.Iurieva, op. cit., p. 18.

¹⁶ *Ibidem*, p.250-251.

¹⁷ Observațiile specialiștilor germani afirmă că bolnavii psihic preferă de cele mai multe ori artele plastice și mai puțin literatura sau muzica (*Isskustvo autsaiderov: dialogh*, p. 161). Situația este explicată prin faptul că la această categorie de bolnavi/creatori de valori domină substratul funcțional al normelor de comportament (*Ibidem*, p.163).

/Mă urc în lumea voastră /În nopți grozav de liniștite și senine, /Și atunci aprind mari focuri /Și zămislesc comori, /Uimindu-vă pe cei ce mă-nțelegeți...", fiindcă un individ aflat în stare de alcoolizare pierde orice contact cu lumea obișnuită. În schimb, undeva în adâncurile creierului vocația de artist emană spontan o energie creativă.

„Autsaideri” au fost depistați mai demult.

Însă abia în 1907 este publicat în premieră un volum, *Arta nebunilor*. Apoi în 1913 la Londra a fost organizată prima expoziție a pictorilor „autsaideri” și în 1928 la Frankfurt (Germania) – prima pinacotecă. Fără nici o îndoială: acest tip de creație artistică a exercitat o influență asupra artelor sec. al XX-lea.

Sursă incontestabilă a creației artistice o constituie munca și antrenamentul. Atunci când Stanislavsky elaborase sistemul său de transfigurare, dânsul cerea să se valorifice rolul repetițiilor. Actorul era obligat să-și revadă modul de viață, obișnuințele, caracterul, psihicul, atitudinea etc. În fond, se avea în vedere o jertfire de sine așa cum cer însuși artele. Problema aceasta este foarte complicată și chiar dramatică, fiindcă scopul bine definit determină rezultatul.



Vioara Stradivarius supranumită „Messia” (1716) – unul din cele mai faimoase instrumente. Din 1956 se află în Muzeul Ashmolean din Oxford

Ne vom referi numai la unele momente legate de predarea vioarei în instituțiile de învățământ preuniversitar cu profil general - *tehnica mânăuirii instrumentului și antrenarea*

muschilor mâinilor, care influențează direct asupra calității interpretării și a procesului de creație, în genere. La o etapă mai avansată a activității, aceste două componente de ordin didactic devin „secundare”, cedând în fața automatismului și, foarte important, a proceselor psihomotorice cu efectul aceleiași transfigurări.

Experiența școlară arată că majoritatea copiilor au aptitudini muzicale genetice, însă din anumite cauze acestea rămân nedezvoltate iar, cu timpul, se atrofiază. Observațiile atestă capacitatea lor de a auzi fin bătaia vântului, foșnetul frunzelor, ciripitul păsărilor, cursul apelor, căderea stropilor de ploaie etc. În paralel, sporește curiozitatea și dorința să cunoască habitatul natural și social, utilizând sisteme analitico-sintetice originale. Contactele permanente cu lumea exterioară provoacă plăceri și dureri, bucurie și jale, îndrăzneală și groază, frumusețe și urâtenie, dorință de a se exprima muzical, poetic etc. Perfecționarea fiziologică și psihică a copiilor obligă pedagogul să aplice diverse metode de predare (generale, individuale și diferențiate).

În fazele începătoare ale predării *tehnica mișcării arcușului pe coardele vioarei* reprezintă o sarcină didactică de primă importanță. Elevilor li se cere ca mișcarea și presiunea arcușului în ambele sensuri să fie uniformă. În mod special, li se atrage atenția că presiunea arcușului în partea inferioară e mai mare, iar spre vârf scade. Aici profesorul trebuie să aplice metode de instruire simple și eficiente. Practica noastră arată că se pot obține unele rezultate aproape imediate prin aplicarea următorului procedeu. Ca precedent servește prezentarea precum că arcușul este un „cărucior” purtat uniform pe

coarde de mână dreaptă și care produce sunete muzicale plăcute. Însă, dacă nu obținem rezultatul dorit, atunci cerem ca elevul să-și închipuie un „cărucior” defectat care trebuie mișcat în deal cu forța. Astfel, creăm un alt precedent psihologic, în urma căruia mâna dreaptă este stimulată de o senzație grea, urmată de producerea tehnică a unui sunet. Exercițiul acesta, repetat frecvent, în funcție de necesitate, îmbunătățește nu numai calitatea sunetelor, dar mai reduce emoțiile negative ale elevilor, investește temperament artistic, altoiește încredere în forțele proprii, influențează benefic asupra calității interpretative, modifică ținuta violonistului etc. În sfârșit, el pune temelia unei creații artistice.

Un accent ponderabil cade pe dezvoltarea continuă a *musculaturii* violonistului. Este știut că omul are un sistem muscular complicat, valorificat biomecanic numai până la 60%. De aceea pedagogul este obligat să elaboreze un program special de antrenare mai cu seamă a musculaturii mâinilor, indispensabil atât pentru antrenamente, cât și în timpul interpretării operelor muzicale. Altfel zis, în serviciul intereselor este pus echilibrul psihofiziologic, coordonarea automată și alți factori trebuincioși pentru formarea calităților muzicale ale elevilor.

Astfel de precedente stau la baza pregătirii artiștilor de referință. Este știut că Nicolo Paganini era forțat de tatăl său să se antreneze la vioară mult peste puterile fizice ale unui minor. În schimb el obține o tehnică interpretativă genială, care vine din „tainele adânci ale psihicului uman, din rezervele ascunse ale conștiinței” și face „deschidere către me-

canicismul fascinant”¹⁸ artistic cizelat, bineînțeles, în anii copilăriei. Descoperirea o face însuși maestrul. Conform scrierilor lui J.Schottky, după ieșiri din scenă N. Paganini promitea că va destăinui succesul său, afirmând totodată că va „exprima un adevăr” demn de inclus în biografia sa¹⁹, dar nu izbutise. Din alte surse aflăm detalii privind gradul de transfigurare al artistului. F.Bennati, spre exemplu, mărturisea că marele violonist după concert intra într-o stare epileptică, musculatura feței vibra, pielea devenea mai rece, pulsul inimii slăbea și pe 20-30 min se izola total de anturaj²⁰. Mai târziu biografii au stabilit criteriile tehnicii interpretative al marelui muzicant, apreciindu-le ca rezultat al muncii titanice.

S.Dali, un alt mare artist și fondatorul principal al suprarealismului, își „ieșea din minți” în felul său. Înainte de a lua masa, avea următoarele senzații: miros de „sudoare acră feminină, de struguri, unt de vacă topit, puf de iepure de muscă, rărunchi și maioneză”, ceea ce, după cum mărturisea el însuși, provoca o „violență inquisițională”²¹ (violență inchizițională) și „libertate de formă”²² întruchipată în stilul său artistic.

Așadar, procesul creației artistice include o sumă de factori obiectivi și subiectivi și nu poate fi privit simplist. Taina rezidă în specificul corelațiilor dintre subconștient, conștient și revelație continuă. Pe de altă

¹⁸ V.Iu.Grigoriev, Nicolo Paganini. Viața și creația, Moskova: Muzyka, 1987, p.76

¹⁹ Ibidem, p.77.

²⁰ Ibidem, p.80

²¹ Salvador Dali, La vie secrete de Salvador Dali, Gallimard, 1952, pp. 6-7.

²² Ibidem, p.9.

parte, complexitatea problemei cere investigații speciale, instruire efici-

entă și elaborări de rigoare metodicodidactice.

Bibliografie

1. Cioran, Emil, *Singurătate și destin*, pe CD-ul Bibliotecii Științifice a US Alecu Russo (Secția bibliografică).
2. Cioran, Emil, *Individ și cultură*, în CD-ul „*Emil Cioran*” Biblioteca Științifică a Universității de Stat *A.Russo*.
3. Coja, Ion , Țuța, Petre, *octogenar, adaos 2*, în *Petre Țuța, Proiectul de tratat*. Eros, Brașov: Pronto, 1992, p.18, p.41.
4. Dali, Salvador, *La vie secrete de Salvador Dali*, Gallimard, 1952, pp. 6-7, p.9.
5. Etching, E., *Bertold Brecht*, Leningrad: Prosvescenie (*filială*), 1971, p. 84.
6. Grigoriev, V.Iu., *Nicolo Paganini. Viața și creația*, Moskova: Muzyka, 1987, p.76, p.77, p.80.
7. Iurieva, L.N., *Istoria. Culitura. Psihiceskie i povedenceskie rasstroistva*, Kiuiv: Sfera, 2002, pp. 266-268, p.18, pp.250-251.
8. Medan, Virgil, *Originea folclorică a Baladei lui Ciprian Porumbescu*, în *Ciprian Porumbescu (1853-1883). Studii privind viața și opera compozitorului*, Suceava, 1992, p.69.
9. Neumann, E. *Art and the Creative Unconscious*, New York, 1966, pp. 97-98, 112, 123-124 etc.
10. Vianu, Tudor, *Estetica*, București: Editura orizonturi, pp.152-165).
11. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, t.I, București, 1958, p.310.
12. Амаудов, М., *Психология литературного творчества*. Москва: Прогресс, 1970, c.11.

