



Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”
Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a
Academiei de Științe a Moldovei
Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”

DIALOGICA

REVISTĂ DE STUDII CULTURALE ȘI LITERATURĂ

Anul II, nr. 2, mai-august 2020

Revista noastră vizează fenomenul cultural contemporan ca produs al gândirii și creativității și se manifestă în planul științelor socioumane și în cel al artei. Prin urmare, ne vedem încadrați în paradigma dialogului interdisciplinar, al relațiilor între abordările diferitor discipline. Vom înlesni articolele cu preocupări teoretice și interpretative din aria studiilor culturale, unde literatura, spre exemplu, e un fenomen cultural ca oricare altul în contextul timpului său. Totuși, pentru a crea un pandant la reducerea numărului de studii literare, care au generat prin transformare de sine și împrumut de metode noua și extrem de prolifică direcție de cercetare, am rezervat un loc aparte, în titlul revistei și în spațiul unor rubrici, literaturii și promovării ei. Promitem să facem gesturi similare și în cazul celorlalte arte.

APARE DE TREI ORI PE AN
Anul II, Nr. 2, 2020

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF

Aliona GRATI, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Natalia PROCOP, doctor în studiul artelor și culturologie, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Ghenadie SÎRBU, doctor în istorie, cercetător științific superior, Institutului Patrimoniului Cultural, Chișinău.

Ludmila ȘIMANSCHI, doctor în filologie, conferențiar cercetător, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău.

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Liliana CONDRATICOVA, doctor habilitat în istorie și studiul artelor, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău.

Bogdan CREȚU, doctor în filologie, profesor universitar, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Academia Română, Filiala Iași, România.

Aurelian DĂNILĂ, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, doctor habilitat în studiul artelor, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Inga DRUȚĂ, doctor habilitat în filologie, cercetător științific principal, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Chișinău.

Nicolae ENCIU, doctor habilitat în istorie, cercetător științific principal, Institutul de Istorie, Chișinău.

Aurelia HANGANU, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău

Mariana HARJEVSCHI, doctor în științele comunicării, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău.

Adrian-Silvan IONESCU, doctor în științe istorice, cercetător științific gradul I, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”, București, Academia Română.

István KIRÁLY V., doctor în filosofie, conferențiar, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj, România.

Lidia KULIKOVSKI, doctor în pedagogie, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”.

Mircea MARTIN, academician, profesor universitar, Academia Română, București, România.

Victor MORARU, membru corespondent, doctor habilitat, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Gheorghe MUSTEA, academician, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Ioan OPRIȘ, doctor în științe istorice, profesor, Universitatea „Valahia” din Târgoviște, România.

Ion SIMUȚ, doctor în filologie, profesor, Universitatea din Oradea, România.

Mariana ȘLAPAC, membru corespondent, doctor habilitat, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

Răzvan THEODORESCU, academician, profesor universitar, Academia Română, București, România.

Alina TOFAN, doctor în filologie, Institutul de Romanistică, Universitatea din Leipzig, Germania.

Elena UNGUREANU, doctor habilitat în filologie, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Chișinău.

Cornel UNGUREANU, doctor în filologie, profesor, Universitatea de Vest din Timișoara, România.

Nicoleta VORNICU, doctor habilitat în arte vizuale, cercetător științific gradul I, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R., Iași, România.

Diana VRABIE, doctor în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți.

Tudor ZBĂRNEA, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău.



Concepție copertă - V. ȘTEFĂNEȚ; Pictură - *Story time 1*, 2019, autor Diana VASILIU; Concepție grafică - N. PROCOP. Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Universității de Stat „Dimitrie Cantemir”.

Editarea revistei a fost finanțată în cadrul proiectului „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”.



Drepturile de autor din acest număr au fost finanțate de Institutul Cultural Român din București. Adresa colegiului de redacție: str. Academiei, nr. 3/2.

tel.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, site-ul web: <http://dialogica.asm.md>

Our journal focuses on the contemporary cultural phenomenon as a product of thought and creativity and manifests itself in the field of socio-human and art sciences. We see fit in the paradigm of interdisciplinary dialogue, of the relationships between approaches of different disciplines. We will, therefore, facilitate articles with theoretical and interpretative concerns from the area of cultural studies, where literature, for example, is a cultural phenomenon like any other in the context of its time. However, in order to create a pendant in reducing the number of literary studies that generated self-transformation and loan of new and extremely prolific research methods, we reserved a special place in the title of the journal and in the space of some columns, for literature and its promotion. We promise to make similar gestures and for other arts.

APPEARS THREE TIMES A YEAR

Year II, No. 2, 2020

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

Aliona GRATI, PhD in Philology, associate professor, State University "Dimitrie Cantemir", Chisinau.

EDITORIAL BOARD

Natalia PROCOP, PhD in the Study of Arts, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Ghenadie SÎRBU, PhD in History, Institute of Cultural Heritage, Chisinau.

Ludmila ȘIMANSCHI, PhD in Philology, associate professor, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

SCIENTIFIC BOARD

Liliana CONDRATICOVA, PhD in History and the Study of Arts, Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Bogdan CREȚU, PhD in Philology, professor, Institute of Romanian Philology "A. Philippide", Romanian Academy, Iasi Branch, Romania.

Aurelian DĂNILĂ, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, PhD in the Study of Arts, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Inga DRUȚĂ, PhD in Philology, "B. P. Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chisinau.

Nicolae ENCIU, PhD in History, scientific researcher, Institute of History, Chisinau.

Aurelia HANGANU, PhD in Philology, associate professor, State University "Dimitrie Cantemir", Chisinau

Mariana HARJEVSCHI, PhD in Sciences of Communication, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

Adrian-Silvan IONESCU, PhD in Historical Sciences, professor, "George Oprescu" Institute for Art History, Bucharest, Romanian Academy, Romania.

István KIRÁLY V., PhD in Philosophy, associate professor, Babes-Bolyai University, Cluj, Romania.

Lidia KULIKOVSKI, PhD in Pedagogy, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

Mircea MARTIN, academician, professor, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

Victor MORARU, correspondent member of the ASM, PhD in Social Sciences, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Gheorghe MUSTEA, academician, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Ioan OPRÎȘ, PhD in Historical Sciences, professor, "Valahia" University of Targoviste, Romania.

Ion SIMUȚ, PhD in Philology, professor, University of Oradea, Romania.

Mariana ȘLAPAC, correspondent member of the ASM, PhD in Social Sciences, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau.

Răzvan THEODORESCU, academician, professor, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

Alina TOFAN, PhD in Philology, Institute of Romance, University of Leipzig, Germany.

Elena UNGUREANU, PhD in Philology, scientific researcher, "B. P. Hasdeu" Municipal Library, Chisinau.

Cornel UNGUREANU, PhD in Philosophy, professor, West University of Timisoara, Romania.

Nicoleta VORNICU, PhD in Visual Arts, scientific researcher, Metropolitan Research Centre T.A.B.O.R, Iasi, Romania.

Diana VRABIE, PhD in Philology, professor associate, "Alecu Russo" State University, Balti.

Tudor ZBÂRNEA, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, National Art Museum of Moldova, Chisinau.



Bookbinding's conception: V. ȘTEFĂNEȚ; Painting: *Story time 1*, 2019, author Diana VASILIU; Graphic design - N. PROCOP. The authors hold sole responsibility for the views expressed in their texts.

The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the State University "Dimitrie Cantemir".

The editing of the magazine was financed within the project "The culture of promoting the image of the cities of the Republic of Moldova through the prism of art and mythopoetics".



The copyright of this issue was funded by the Romanian Cultural Institute in Bucharest.

Address of Editorial Board: str. Academiei, no. 3/2.

Phone.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, web site: <http://dialogica.asm.md>

DIALOG

Aliona GRATI, Adrian-Silvan IONESCU Despre arta angajată, despre arta militantă: relicve, repere, efemeride? 6

INTERTEXT

Iulian BOLDEA Proza lui Petru Cimpoeșu. Ficțiunea cu răspundere limitată 14

Tatiana CIOCOI „Serotonina” lui Michel Houellebecq: un roman al „infernului capitalist” 21

Valentin ARAPU Reflectarea ciumei și simbolurilor sale zoomorfe în sursele istorice și scrierile literare 29

ACENTRICE

Tudor STAVILĂ Une brève histoire des Beaux-Arts de la Bessarabie au XXe siècle 40

Flori BĂLĂNESCU Relația scriitorilor cu Puterea în România anului 1977 50

LIANTUL SOCIAL

Silviu ANDRIEȘ-TABAC Artă heraldică. Repere teoretice 65

Elena UNGUREANU Un fenomen al culturii digitale: internet-memele 89

Teodor HAȘEGAN Salonul artiștilor mobilizați, Iași – Chișinău, ianuarie 1918 97

ORAȘUL MEU

Mariana ȘLAPAC Clădirea Parlamentului Republicii Moldova 103

Eugen STRĂUȚIU Artă și societate în Sibiu modern 111

GIUVAIERE CULTURALE

Doinel TRONARU CIRCO[stanze] 122

IMAGINARUL LITEREI

Ion HADÂRCĂ *Sonetul scris direct pe mască; Soare nud, de Bobotează; Distanțări; Diferențele totului; Înfințări; Stau acasă; Rostogolim; În această literă-stea; Cicatricea din umbră; Neliniștea simetrică* 128

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Mihaela PERCIUN De ce oare azi și ideile se vând, nu doar oamenii? 132

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

I. V. Xenofontov *Enciclopedia curiozităților*, Vol. al II-lea; C. Ungureanu, *O istorie secretă a literaturii române*, Ed. a III-a; W. Egginton, *Cervantes, omul care a inventat ficțiunea*; A. E. Hotchner, *Iubirile lui Hemingway povestite de el însuși și consemnate de A. E. Hotchner*; M. Perciun, *Satisfacție*; D. Foenkinos, *Către frumusețe* 134

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Adrian-Silvan IONESCU Something about engaged art, about militant art: relics, landmarks, ephemeridae? 6

INTERTEXT

Iulian BOLDEA Petru Cimpoeșu's prose. Limited liability fiction 14

Tatiana CIOCOI "Serotonin" of Michel Houellebecq: a novel of the "capitalist hell" 21

Valentin ARAPU Reflection of the plague and its zoomorphic symbols in historical sources and literary writings 29

ACENTRICS STUDIES

Tudor STAVILĂ A brief history of the Fine Arts in Bessarabia in the 20th century 40

Flori BĂLĂNESCU The relationship of writers with Power in Romania in 1977 50

THE SOCIAL LIANT

Silviu ANDRIEȘ-TABAC Heraldic art. Theoretical aspects 65

Elena UNGUREANU A phenomenon of digital culture: the internet-memes 89

Teodor HAȘEGAN The Salon of mobilized artists, Iasi – Chisinau, January 1918 97

MY CITY

Mariana ȘLAPAC The Parliament's building of the Republic of Moldova 103

Eugen STRĂUȚIU Art and society in modern Sibiu 111

CULTURAL JEWELS

Doinel TRONARU CIRCO[stanze] 122

IMAGINARY OF THE LETTER

Ion HADÂRCĂ *The sonnet written directly on the mask; Naked sun, of Epiphany; Spacings; The differences of everything; Establishment; I'm staying home; Roll; In this star-letter; The scar in the shadow; Symmetrical anxiety* 128

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

Mihaela PERCIUN Why is today an ideas sold, not just people? 132

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

V. Xenofontov, *Encyclopedia of curiosities*, Vol. II; C. Ungureanu, *A secret history of Romanian literature*, Vol. III; W. Egginton, *Cervantes, the man who invented fiction*; A. E. Hotchner, *Hemingway's loves narrated by himself and recorded by A. E. Hotchner*; M. Perciun, *Satisfaction*; D. Foenkinos, *To Beauty* 134



Aliona GRATI



Adrian-Silvan IONESCU

DESPRE ARTA ANGAJATĂ, DESPRE ARTA MILITANTĂ: RELICVE, REPERE, EFEMERIDE?

Mai este posibilă arta angajată politic, arta agitatorică, activă și militantă? Poate artistul de astăzi să se mențină la nivelul unei angajări misionare și progresiste fără a fi mesagerul vreunui comanditar (guvernamental, politic, comercial etc.)? Sunt două din întrebările la care am încercat să aflăm câteva răspunsuri în compania unei personalități cu totul deosebite. Domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu este critic și istoric de artă cu o lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții, director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București, cercetător științific pe domeniile de specializare în istoria artei românești (sec. XIX), istoria costumului civil și militar, istoria fotografiei, etnografie românească și extraeuropeană (America de Nord, Africa), istoria și arta Vestului american, profesor asociat la Universitatea Națională de Arte din București, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a cinematografului, precum

și un curs de master, intitulat „Imagine și narațiune”, director al revistelor academice *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* și, nu în ultimul rând, autor al unor monografii de rezonanță: *Regina Maria și America; Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea; Modă și societate urbană în România modernă; Preziosii în România; Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență, 1877–1878; Moda românească, 1790–1850. Între Sтамбуl și Paris; Balurile din secolul al XIX-lea. Fundația „D'ale Bucureștilor”; Portrete în istoria artei românești; Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea* și al unor albume de artă.

AG: Domnule profesor, rezultă din vasta D-voastră activitate focalizată pe fenomenul artistic că nu ați ignorat niciodată problemele societății pe care artiștii le-au transformat

în valori ale operelor lor. Fenomenul implicării artistului în situațiile sociale, politice etc. a căpătat în literatura de specialitate numele de „artă angajată”. Ce este după părerea D-voastră arta angajată? Își are ea locul în artă? Ce contează mai mult pentru gustul artiștilor de astăzi: problemele sociale, politice, economice, ecologice etc. pe care le anunță inevitabil opera de artă sau totuși spectacolul estetic în sine?

A-SI: Arta angajată este acea artă pusă în slujba celui mai tare sau a celui care vrea să pară tare ori aspiră să devină stăpân pe o anumită situație sau o anumită țară! Arta de partid, arta de stat, arta celui victorios, mijlocul de glorificare a unui conducător militar sau politic, de susținere a unei idei filosofice, care evidențiază angajarea plasticianului.

Trebuie făcută o departajare între arta angajată – care are implicații mai modeste în demersul ei final – și cea militantă, al cărei scop este declarat de-o parte sau de alta a unei baricade ce desparte două lumi, două filosofii de viață, două sisteme economice și/ sau politice. Arta militantă, deși foarte periculoasă pentru că poate incita masele gregare la revoltă, la anarhie și haos, este totuși efemeră, iar valoarea ei caducă, pentru că mesajul i se pierde odată cu dispariția conflictului ce a generat-o (lupta antifascistă sau anticomunistă, mișcările rasiale). În ultima vreme, ea se manifestă mai ales prin graffiti, ce rezistă pe pereții clădirilor sau pe soclurile monumentelor de for public până sunt șterse de municipalitate. Ea nu își are locul în galerii și muzee. O excepție o reprezintă Keith Haring, a cărei creație a reușit să fie admisă spre muzeificare. Dar mă îndoiesc că va rezista o eternitate, la

fel ca Mona Lisa!!! Poate doar ca o curiozitate, o excentricitate.

Arta angajată există încă de la izvoarele civilizației și se întinde până la răsăritul epocii moderne: războaiele dintre Sparta și Atena ilustrate pe ceramica greacă, arcurile de triumf și trofee (tropaeum) romane, mozaicul lui Alexandru cel Mare numit *Bătălia de la Issus*, *Bătălia de la San Romano* de Paolo Uccello, *Masacrul inocenților* de Pieter Bruegel, cu referire la represii spaniole din Țările de Jos, *Trei Mai* de Goya, ajungând la pictura bataillistă din secolul al XIX-lea, ce debutează cu campanile napoleoniene și continuă cu toate celelalte conflicte armate europene sau extraeuropene, precum Războiul Civil American. Toate acestea intră în categoria operelor de artă angajată.

De la mijlocul secolului al XIX-lea, s-a pus în slujba revoluțiilor și a rămas ancorată de acestea până în veacul al XXI-lea.

Artistul de azi, dacă își asumă angajarea, înseamnă că acceptă să fie un mercenar în slujba unui comanditar politic!

AG: Pe bună dreptate, arta angajată își are izvorul în matca civilizației și rămâne o constantă a culturii, fiind readusă în actualitate ori de câte ori o cere timpul. În plin romantism, Victor Hugo milita pentru o angajare elitistă, misionară, profetică și mesianică a artistului: „În vremuri de ticăloșie,/ El vremi mai bune pregătește,/ Trăiește pentru utopie,/ Din lume spre alte lumi privește” (*Rolul poetului*). Odată cu apariția tiparului și generalizarea învățământului, arta, mai ales scrisul, a devenit un instrument de putere. Scriitorul și, mai ales, publicistul au căpătat un prestigiu și

o autoritate redutabilă care le-a permis să influențeze opinia publică. Prin urmare, intelectualul, în general, și artistul, în particular, au căpătat o forță socială fără precedent de care până și politicienii au trebuit să țină cont. Să ne amintim de Bertold Brecht și Erwin Piscador și Teatrul lor „epic” sau „politic” în Germania de până la Primul Război Mondial și de Albert Camus sau André Gide cu a lor intensă activitate publicistică din timpul și după cel de-al Doilea Război Mondial. Dar care este rolul artei angajate în arta contemporană și ce categorii de artiști sunt mai chemați astăzi să se implice în situațiile sociale alarmante: scriitorii, artiștii plastici, arhitecții etc., tradiționaliștii sau postmoderniștii?

A-SI: În afara naturii statice, toate celelalte genuri plastice pot fi folosite în slujba unui anumit scop, mai mult sau mai puțin nobil. Și chiar în naturi statice pot fi strecurate mesaje subliminale ce pot sluji unei anumite finalități (vezi naturile statice de tip „Vanitas”, cu adresă specială de comemorare a unui personaj celebru sau de atragere atenția asupra vremelniceii existenței).

Portretele oficiale se plasează în vârful ierarhiei artei angajate, de la cel al lui *Lorenzo Magnificul*, cioplit de Michelangelo, la *Ludovic al XIV-lea*, datorat penelului lui Rigaud, și la *Napoleon I pe tronul imperial* de Ingres, până la figuri mai apropiate și mai familiare nouă – chiar dacă deloc dragi!!! – precum Gheorghe Gheorghiu-Dej de Ștefan Szönyi sau Nicolae Ceaușescu de Eugen Palade, Dan Hatmanu, Gheorghe Ioniță, Zamfir Dumitrescu, Corneliu Ionescu, Vasile Pop Negreșteanu și de mulți alții.

Arhitecții nu prea au ce căuta în arta angajată! Dacă ar proiecta o clădire care neagă preceptele echilibrului, eficienței și esteticului, aceasta fie s-ar prăbuși, fie ar fi demolată de beneficiar. Nu ar putea fi ridicate niște edificii în forma inițialelor BLM sau ANTIFA, abrevieri des folosite în ultimele luni!

Scriitorul este cel mai în măsură să elaboreze o literatură angajată. Atât *Surâsul Hiroshimei* de Eugen Jebeleanu, cât și *Pe aripile vântului* de Margaret Mitchell sau *Imnul golaniilor* de Laura Botolan, cântat acum 30 de ani în Piața Universității de Cristian Pațurcă, vor rămâne consemnate în paginile istoriei literaturii. Dar tablouri precum *13 decembrie 1918* de Tiberiu Krausz sau *Lupeni 1929* și *Grivița 1933* de Gavril Miklossy nu au nicio șansă să fie păstrate în pagini de istoria artei. Iar de re-memorat nu ar putea să o facă decât oameni trecuți de 65 de ani, ca mine, care le-au văzut panotate la muzeu în timpul copilăriei sau reproduse în cartea de citire pentru clasa a IV-a primară. După aceea au fost depozitate, departe de ochii publicului larg, pentru că nu mai corespundeau politicii partidului unic. După care au fost uitate în urma evenimentelor din 1989 într-un fund de depozit. Pot fi scoase spre folosință în expoziții temporare organizate odată la 100 de ani, așa cum a fost cea intitulată *Artă pentru popor? Plastica oficială românească între 1948 și 1965*, organizată la Muzeul Național de Artă al României, în intervalul decembrie 2016 – martie 2017. Vizitând-o am fost constant cu zâmbetul pe buze. Mă amuza fiecare pânză, fiecare sculptură, prin dramatismul lor sec, forțat, nenatural. Compozițiile tematice, *angajate*, mi s-au părut de un imens ridicol, iar realizatorii lor

– nume demult șterse din memorie – niște oportuniști care s-au impus doar prin tematica racordată la realismul socialist în fața realelor talente ce nu acceptau acest colaboraționism cu noua putere populară. Izbucneam în râs la teatralismul pozițiilor personajelor, al comuniștilor ce-și sfidau călăii (*Interogatoriul* de Titina Călugăru, *Ea nu-și va trăda fiul* de Mimi Șaraga-Maxy, *Arestarea lui Fonagy* de Abody Nagy Béla, *Comunistul Josza Béla la o ședință ilegală* de Lidia Agricola) sau al membrilor celulei de partid care făceau dreptate după instaurarea dictaturii proletare (*Judecarea chiaburului* de Teodor Harșia).

Doar arta militantă, caducă, executată cu spray colorat pe ziduri și socluri își are rolul ei minor și limitat, în timp în demonstrațiile de stradă ale contemporaneității. Se vede cât de activi sunt artiștii angajați în aceste ultime săptămâni în cadrul revoluției culturale ce s-a declanșat în SUA, ce se evidențiază mai degrabă ca o cruciadă contra istoriei și valorilor tradiționale ale țării. Monumentele de for public ridicate pentru glorificarea eroilor Confederației Sudiste din timpul Războiului Civil sunt în obiectivul distrugerilor recente ale unor activiști incuți care decontextualizează acel conflict armat fratricid și-l limitează doar la problema sclaviei care era, de fapt, nesemnificativă în acel moment. Nu prin mutarea sau demolarea monumentelor se va rezolva problema rasială! (Din contra, aceasta se va acutiza...) Și nici prin vandalizarea acelor monumente nu se va putea modifica istoria națională! La ordinea zilei, în Țara Tuturor Posibilităților, este un pericolos revizionism istoric la fel ca acela din Republica Populară Română în anii 1948–1958 când istoria era

rescrisă de Mihail Roller – istoric fără studii de specialitate dar cu bună educație de partid – spre a corespunde viziunii marxist-leniniste a Partidului Comunist Român.

AG: Apropos de arta militantă a susținătorilor Partidului Comunist, se poate vorbi de faptul că aceasta s-a alimentat dintr-un fenomen nelipsit de importanță în istoria artei. Este vorba de vastul context ideologic, politic și estetic al Europei anilor 1900–1940 în care s-au manifestat personalități înzestrate, orientate revoluționar. O seamă de artiști, pictori și scriitori au impus o artă a luptei de fiecare zi pentru a câștiga adeziuni, participări, convingeri împotriva celor care le limitează libertatea socială.

Criticul de artă, italianul Mario De Micheli a demonstrat într-un studiu (*Manifeste revoluționare*) relevanța temei angajării în revoluția proletariatului prin exemplul unor numeroase talente dornice de a îndrepta lucrurile în societate. Așa-numitele „Vitrine satirice Rosta” (Rosta fiind o agenție de propagandă politică), create în Rusia, începând cu 1919, de artiști printre care cei mai cunoscuți sunt pictorii M. M. Ceriomnâh, A. I. Maliutin și poetul Vl. Maiakovski, exprimau reacția imediată la problemele zilei prin expresii îmbinând imageria populară și faimoasele *lubok*-uri. Au urmat foile volante și afișele, genuri laconice, activ combative. Acestea aveau menirea să orienteze oamenii către acțiunile și faptele mărețe în susținerea revoluției. În genere, experiențele artiștilor avangărzilor ruse în materie de artă de propagandă (să ne amintim și de teatrul Agitrop sau de arta proletcultistă) au atras atenția întregii lumi,

înscriind o pagină importantă în istoria artei, chiar dacă în mâinile acestor simpatizanți ai revoluției teatrul, de exemplu, s-a lepădat de convențiile clasice, căutându-și subiectele dramatice în realitatea imediată și transformându-și actorii în agitatori. Dincolo de acest segment istoric de artă radicală și excentrică, mai au astăzi artiștii dreptul să intervină energetic în problemele vieții, ale societății? Mai pot fi considerate artă producțiile care manifestă adeziunea la vreo mișcare politică sau socială? Cum priviți folosirea artei ca armă de luptă și a artistului ca purtător de steag?

A-SI: Nu, artistul de azi nu are dreptul să se implice prin creația sa în probleme sociale și politice. O poate face doar ca persoană particulară, prin simpla prezență fizică la evenimentele dramatice ale timpului pe care îl trăiește, fără a-și duce șevaletul sau sela de modelaj în Agora. Implicându-se prin opera sa în evenimentele momentului nu poate elabora decât o artă mărunță, fără perspectiva perenității, legată strict de acel episod ce, peste timp, nu mai poate fi explicat și înțeles de public. Ciclul 1907 al lui Octav Băncilă, deși binecunoscut și mult apreciat în vremea dominației comuniste, nu are nici un fel de calități plastice. Este doar un protest social-politic și atât! Iar astăzi, când tineretul este tot mai îndepărtat de istorie și indiferent la evenimentele trecutului cărora nu le mai pot percepe însemnătatea, este absolut imposibil să sesizeze mesajul acelor pânze cu țărani desculți, care fug pe un câmp desfundat în vreme ce, la orizont, se distinge un șir de trăgători și fumul unei rafale.

Toți artiștii „purtători de steag” la debutul artei realist socialiste în România de

la finele anilor 50 ai secolului al XX-lea sunt acum uitați și, așa cum spuneam mai sus, nu reprezintă decât o pagină nefericită, lipsită de calități artistice, a creativității plastice naționale. Steaua lor a apus la fel de repede cum a și răsărit!!! Ei sunt astăzi total ignorați, după cum meritau, în vreme ce toți contemporanii talentați, care în acea vreme nu-și putea afla locul pe simeza expozițiilor republicane din cauza „originii nesănătoase” (fii de boieri, de diplomați sau miniștri în guvernele burghezo-moșierești ori foști membri în partidele istorice) sau a tematicii neangajate, și-au păstrat neștirbită valoarea și atractivitatea pentru publicul zilelor noastre: Lucian Grigorescu, Theodor Pallady, Henri H. Catargi.

AG: În primii ani după revoluție, în Rusia Sovietică, a existat o colaborare memorabilă între poeți și graficieni, facilitând apariția cărților de poezie în formă de mici fascicule broșate, ilustrate. Cărțile poezilor Hlebnikov, Krucionîh, Maiakovski, Avseev au ieșit cu desenele plasticienilor Rozanova, Goncharova, Malevici și Burliuk. Astfel s-au completat și au rezistat estetic deopotrivă, dându-le dreptul criticilor să considere că și spiritele revoluției au îmbogățit arta nu doar cu o tematică inedită, ci și cu semne plastice și soluții compoziționale. Se poate spune că au rămas suficiente opere de valoare ale celor care au susținut creația cu caracter militant, „de clasă” sau „de partid”? Sunt mulți artiști adepți de stânga din secolul trecut care să fi lăsat o artă autentică, veritabilă, care va dăinui?

A-SI: Destul de puțini dintre plasticienii cu afinități de stânga au reușit să lase o artă

autentică. Picasso cu *Guernica* a supraviețuit momentului ce a suscitât compoziția. Dar este o situație unică! Este greu de crezut că azi cei care admiră lucrarea mai cunosc contextul epocii și motivul ce a inspirat-o (la fel ca răscoala ce l-a făcut pe Băncilă să picteze pânzele sale). Așa că o privesc doar ca pe o operă de artă, fără a-i sesiza angajarea. În afara de noi, istoricii de artă, mai știe cineva de Renato Guttuso și picturile sale cu mesaj clar de înfierare a fascismului, a capitalismului și agresiunii imperialiste, atât de celebre în anii '60? La fel, în afara specialiștilor și eventual a celor ce au făcut o vizită turistică în Mexic, cine mai știe azi de Diego Rivera și de opera sa militantă? El este, pentru mulți, doar soțul obez al Frida Kahlo!

AG: Și actant al câtorva anecdote în care el se războia cu imperialismul capitalist. La fel cum în legătură cu *Guernica* se amintește foarte des replica lui Picasso dată unui ofițer german. Ofițerul întreabă: „Dumneavoastră ați făcut *Guernica*?” Picasso răspunde: „Nu, voi ați făcut-o!” Se referea desigur la ziua de 26 aprilie 1937, când în timpul războiului civil din Spania aviația germană a bombardat orașul basc Guernica. Probabil că, în pofida convingerilor sale artistice, Picasso nu putea să nu ia o atitudine față de acest măcel. Spania era în inima lui. Dar asta nu l-a împiedicat, după spusele unora, să vândă germanilor din tablourile sale și nici să intre în Partidul Comunist după care a apărut renumita *La Colombe* sau *La Paloma*. Pictorul era foarte satisfăcut de prezența de spirit și răspunsul său dat ofițerului german. Ca și de tablou, de altfel, a cărui valoare este indiscutabilă. Care

sunt mărcile valorii unei creații care a apărut ca o reacție instantanee la imperativele timpului, fiind ancorată în imediat. Are caracter estetic replica spontană, publicată în presă de exemplu?

A-SI: Dacă toate acestea sunt validate ca opere de artă înseamnă că este acceptat și angajamentul creatorului! Totul trebuie, însă, analizat în contextual social-politic în care a fost realizat. Dacă omagiul lui Michelangelo, Rigaud și Ingres față de patronii lor – oameni ca toți oamenii, deși prinți, regi și împărați, cu tarele lor firesc omenești, cu meschinăriile și greșelile, poate chiar crimele asumate – rămâne nemuritor peste veacuri și nu-și pierde valoarea, aceasta se datorează atât mărimii reale a acelor ilustre modele, cât și calităților plastice deosebite ale creațiilor autorilor, ceea ce nu se poate spune despre Dej și Ceaușescu...

Doar caricatura – tot o producție cu existență efemeră – este o formă eficientă de reacție instantanee la imperativele timpului.

AG: Știm că mulți artiști au căzut, mai mult sau mai puțin din convingere, în plasa angajării în contexte care le amenințau existența. Mulți dintre aceștia nu erau deloc niște mediocrități. De exemplu, Mihail Șolohov a luat atât Premiul Nobel pentru Literatură, cât și Premiul Stalin. Este cunoscută „slăbiciunea” lui Stalin pentru scriitorii atipici rebeli ca Boris Pasternak și Mihail Bulgakov. Și acești titani ai prozei nu i-au jucat în strună. Nu putem să negăm referințele la context și nici măcar implicarea politică în capodoperele *Maestrul și Margareta* și *Doctor Jivago*. Cu toate acestea, scriitorii s-au arătat indiferenți

la cerințele realismului socialist de comandă jdanovistă. Pare fabulos cum a reușit să rămână în viață Boris Pasternak care nu pregeta să-și arate deschis dezacordul față de gândirea de grup a multora dintre colegii săi scriitori. Voi invoca replica sugestivă pe care le-a dat-o scriitorul celor prezenți la o întrunire publică. Spuse de oricine altul, cuvintele i-ar fi pricinuit consecințe fatale în acei ani de teroare: „Nu țipați la mine! Dar dacă trebuie să țipați, cel puțin nu o faceți la unison”. Care sunt limitele angajării artei în câmpul politic? Până unde se poate merge, așa încât arta să-și rămână fidelă esenței sale?

A-SI: Nu consider că e bine ca artistul să se angajeze în vreo luptă politică și prin opera sa. **Sunt adeptul artei pentru artă!**

AG: Poate arta să se implice ca reclamă în comerț? Mai rămâne aceasta artă de valoare când accentul comercial al producției îi obnubilează efectele estetice?

A-SI: În reclama comercială lucrativă nu se poate face artă. Este un gen născut din grafică, dar care își trădează originile și se pervertește căzând prea adesea în kitsch, în derizoriu. Doar în afișul de film au fost realizate adevărate opere de artă. Dar aceasta se datora subiectului peliculei și stimulilor estetici rezidenți în creația cinematografică.

Nu sunt de acord cu producția minoră, de vulgarizare, din magazinele de muzeu unde sunt comercializate baticuri și cravate imprimate cu motive din picturi impresioniste sau stampe japoneze, poșete, sacoșe, tocuri pentru ochelari cu *Sărutul* lui Gustav Klimt,

maieuri cu Mona Lisa ori alte picturi celebre. Acest comerț, chiar dacă este profitabil pentru instituția muzeală care le pune în vânzare, nu democratizează arta, ci o pervertește!!!

AG: Artiștii cumulează și transmit neîntrerupt elemente de cultură și civilizație. De aici rezultă că sunt niște angajați cu o anumită responsabilitate față de societate. Se mai poate vorbi azi despre rolul educativ al artei? Sau, într-un limbaj conceptual mai vechi, mai este frumosul util și astăzi?

A-SI: Frumosul este foarte util astăzi! Ca totdeauna. Omul modern nu se poate limita doar la TV, internet și mijloace de socializare. Locuința trebuie ornamentată cât de cât. Nu trăiești într-o rezervă de spital cu zidurile albe. În orice apartament, oricât de modest, se află pe perete măcar o ramă cu o reproducere a unei picturi agreabile. Ochiul are nevoie de o pată de culoare, de o imagine plăcută care să te înveselească, să-ți mângâie privirea și să-ți ridice moralul. Dacă nu ar exista această nevoie de artă, de frumos, pentru ce ar mai fi luate cu asalt de vizitatorii entuziaști marile muzee ale lumii: Luvru din Paris, Prado din Madrid, Gliptoteca din München, Rijksmuseum din Amsterdam, National Gallery de la Londra și Washington, D.C., Metropolitan, MoMA și Guggenheim din New York etc. etc. ??? Doar din curiozitate? Nu, din dragoste pentru capodoperele artelor plastice!

Da, arta are în continuare rol educativ! Și încă unul foarte mare, foarte important.

AG: De acord, Domnule profesor, Vă mulțumesc pentru bunăvoința de a ne ajuta să

ne introducem cititorii în tema acestui număr dedicat relațiilor dintre artă și societate, artă și cetate. Și în zilele noastre arta rămâne a fi o instituție socială și va trebui tratată, pe lângă perspectiva estetică, de importanță coplesitoare, și în funcție de circumstanțele timpului și locului, totuși.

Despre arta angajată, despre arta militantă: relicve, repere, efemeride?

Rezumat: Dialogul cu ilustrul critic de artă, profesor și director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din București, domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, se dezvoltă în jurul temei actualității angajării artei în treburile cetății, ale societății în general. Întrebările la care s-a încercat a da răspunsuri sunt: dacă mai este posibilă arta angajată politic, arta agitatorică, arta militantă; dacă poate artistul de astăzi să se mențină la nivelul unei angajări misionare și progresiste fără a fi mesagerul vreunui comanditar (guvernamental, politic, comercial etc.); care este rolul artei angajate în arta contemporană și ce categorie de artiști sunt mai chemați astăzi să se implice în situațiile sociale alarmante.

Cuvinte-cheie: artă angajată, artă militantă, artă de propagandă.

Something about engaged art, about militant art: relics, landmarks, ephemeridae?

Abstract: The Dialogue with the famous art critic, professor and director of the Institute of Art History „G. Oprescu” from Bucharest, Dr. Adrian-Silvan Ionescu, its develops around the theme of the current employment of art in the needs of the city, of society in general. The questions that have been tried to be answered are whether it is still possible to engage in politically engaged art, agitating art, militant art; whether today’s artist can maintain the level of missionary and progressive employment without being the messenger of any sponsor (governmental, political, commercial etc.); what is the role of art engaged in contemporary art and what category of artists are more called today to get involved in alarming social situations.

Keywords: engaged art, militant art, propaganda art.



Iulian BOLDEA

Critic, istoric literar, eseist, poet și profesor universitar. Membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru al PEN România și al Asociației pentru Istoria Presei (ARIP). Prof. univ., dr. la Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie din Târgu Mureș și cercetător științific la Institutul de Cercetări socio-umane „Gh. Șincai” al Academiei Române. Manager-redactor-șef al revistei de cultură „Vatra”. Director al revistelor „Acta Marisiensis. Philologia”, „Journal of Romanian Literary Studies” și „Alpha”. Director al Institutului de Studii Multiculturale Alpha și al Editurii Arhipelag XXI. Domenii de interes: istoria literaturii române, teoria și critica literară, literatura comparată. Publicații reprezentative: *Fața și reversul textului (I.L. Caragiale și Mateiu I. Caragiale)*, Editura Ardealul, 1998, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, 2005; *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, 2005; *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, 2006; *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011; *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*, Edition Asymetria, Elancourt, France, 2011; *Modernism and Postmodernism in Romanian Poetry. A brief Outline*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, Germany, 2015; *Ipostaze și lecturi critice*, University Press, 2018. Premii: Premiul Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Târgu Mureș (1996, 1998, 2000, 2002, 2004, 2009, 2011, 2012, 2017, 2019); Ordinul „Meritul pentru învățământ”, în grad de Ofițer, 2004; Marele Premiu al Festivalului Național „Lucian Blaga”, Târgu-Mureș, 2008; Premiul de excelență și Distincția „Fibula de la Suseni”, din partea Prefecturii județului Mureș, 2009; Premiul „Vasile Conta” al Academiei Române (2011); Cetățean de onoare al orașului Luduș (2012); Premiul special „Lucian Blaga” al Academiei Române (2013); Premiul pentru critică literară al revistei „Poesis” (2014); Medalia Distincția Culturală, decernată de Academia Română (2017), Diplomă de excelență științifică acordată de Senatul Universității „Petru Maior” (2015, 2016, 2017, 2018).

PROZA LUI PETRU CIMPOEȘU. FICȚIUNEA CU RĂSPUNDERE LIMITATĂ

Unul dintre prozatorii români de azi importanți, Petru Cimpoeșu a debutat în 1983, cu volumul *Amintiri din provincie*, publicând apoi cărți importante: *Firesc* (1985), *Erou fără voie* (1994), *Un regat pentru o muscă* (1995), *Povestea Marelui Brigand* (2000), *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (2001), *Christina Domestica, Vinătorii de suflete* (2006) și *Nouă proze vechi. Ficțiuni ilicite* (2008). Cel mai însemnat roman al lui Petru Cimpoeșu este *Simion liftnicul*, tradus

în Cehia, Italia, Spania, Croația, Bulgaria și Franța, declarat cartea anului 2007 în Cehia și distins cu Premiul „Magnesia Litera”. Dan C. Mihăilescu îl consideră pe scriitor un „atlet al parodiei fabulatorii, al deriziunii jubilative și ambiguității ironice” deși, e limpede, scriitorul este mult mai mult decât atât.

Simion Liftnicul (2001) a fost perceput ca o revelație pentru critica de întâmpinare, dosarul de receptare al romanului fiind impunător. De altfel, se poate observa că romanele lui

Cimpoeșu redau experiențe și trăiri cu relief paradoxal, scene, oameni și întâmplări situate la limita dintre realitate și suprarealitate, accentul fiind plasat asupra unor detalii aparent banale, atenția naratorului răsfrângându-se, printr-un impuls autoreferențial, asupra propriei tectonici a narațiunii. Pe de altă parte, se poate remarca și o vocație a fragmentarității, a observației atente a alcătuirii aleatorii a lumii, reflectate în chiar țesătura intimă a prozelor, cum bine sesizează Radu G. Țeposu: „Excepțional în a despica dintr-o lovitură realitatea, Petru Cimpoeșu e și un desăvârșit radiograf al stărilor confuze, al comportamentului latent, în care ochiul percepe degrabă semnele crizei, ale degringoladei” [1]. *Povestea Marelui Brigand* (2000), *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (2001), *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (2006), *Nouă proze vechi. Ficțiuni ilicite* (2008) se înscriu cu remarcabilă prestanță în geografia prozei românești contemporane. Provocări ale realității, tensiuni ale confruntării ființei cu contextul istoric, halucinații și deziluzii, dileme identitare și traume etice – toate acestea relevă particularitățile universului ficțional al lui Cimpoeșu. Cu destul temei, Nicolae Manolescu consideră că, în *Povestea Marelui Brigand* se poate remarca „atât ceea ce apropie, cât și ceea ce separa postmodernismul lui Cimpoeșu de acela al congenarilor săi. El nu numai recurge la intertext, alternează naratorii și dublează relatearea faptelor de considerații metaliterare, dar ridică la cub acest tehnicism, care e al tuturor optzeciștilor, într-o proză utopic – fantezista, în care parabola se clădește pe un acut simț al realității iar caracterul ipotetic, detectivistic, pe efecte comice subtile și derutante” [2].

Celălalt Simion (2015) are, desigur, numeroase afinități, corelații și corespondențe cu *Simion Liftnicul*, prin aceleași personaje ce stau sub zodia efemerului și a precarității existențiale, tratate cu ironie și umor cinic. Naratorul – actant și martor al tramei, Simion „Puiu” se detașează de ceilalți, de contextul istoric și de lume prin impulsul corosiv, recunoscându-și viețuirea într-un spațiu marginal și derizoriu, al anonimizării, al anomiei, al claustrării. Ficțiunea, metaficțiunea, contextul și subtextul reprezintă vase comunicante ale narațiunii, naratorul întreținând cu abilitate iluzia unui carnavalesc epic, expus cu metodă și calcul al efectelor, astfel încât *Celălalt Simion* este o radiografie a unei lumi cvasiapocaliptice, în care între narator și cititor se stabilește mereu un strâns raport empatic, existând, de asemenea, aici un dialog, grav și parodic, între text, subtext și context, dialog în care strategiile intertextuale relativizează instanțele narativității, într-un fel de tragicomedie epică, deoarece existența este percepută ca farsă tragică, cu personaje reflectând asupra condiției lor derizorii, în care aleatoriul și paradoxul sunt ingrediente ontologice complementare: „În *Tratatul* său, Bazil avea de gând să introducă observația că, oricât ar fi de lungă, viața omului este de fapt foarte scurtă, de unde rezultă că istoria însăși e scurtă și că toate întâmplările care par să fi avut loc în adâncurile ei sau întâmplat de fapt adineauri, cum ar fi ieri sau alaltăieri”. *Tratatul* proiectat de Bazil (*Reversibilitatea și Ireversibilitatea Artei în Timp și Spațiu*) e, oarecum, o subtilă și amplă *mise en abîme* prin care starea epică își oglindește străfundurile și se regândește pe sine, astfel încât Simion, în demersul său de reflectare acută a universu-

lui, crede proiectul urmează „să demonstreze că omul există într-un scop mai presus de om. Adică e o etapă dintr-un proiect mai cuprinzător”. E limpede că această construcție narativă surprinde, în datele și resorturile ei esențiale, meandrele și sensurile istoriei, cu tot cu substratul său subiectiv, cu relele sale imaginative, din care se nasc, în fond, nucleele semantice integratoare ale romanului („Dar ce s-ar face istoria fără presupuneri și fără un pic de imaginație?”, se întreabă Simion). Oglindă policromă, multifocală a unui cotidian contorsionat, romanul abundă în întâmplări, anecdote, rarcorduri, elemente de convergență și de divergență narativă, intersecări spațio-temporale și distorsiuni ale palierelor imaginarului sugerând un dialog perpetuu între ficționalitate și metaficționalitate, între farsa destinului și jocul cu reflexe metafizice al unei existențe marcate de naivități, cinisme și relativizări, într-un univers labirintic.

În *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (Ediția a II-a revăzută, Iași, Editura Polirom, 2016), problema credibilității epicului este încredințată mai degrabă cititorilor („orice poveste e adevărată, dar asta nu înseamnă că spune adevărul, ci doar arată calea spre el”; „cine se îngrijește să spună adevărul, nu trebuie să se mai îngrijească dacă e crezut sau nu”). Simulacrul de realitate imaginat în această carte (Insula Roland, denumirea unor orașe fictive, Baakho, Moyntown) redă relieful unui univers pulsatoriu, eterogen și incoerent în care se reunesc obsesii identitare, excrescențe ideologice, fantasme și stereotipii ce alcătuiesc spectacolul policrom al tranziției românești. De un comic savuros sunt „extra-sele” din *Memoriile tovarășului Nicolae Ceaușescu*,

cu reflexe apăsate parodic-ludice: „Am stat pînă seara tîrziu pe terasă, jucînd șah cu mai mulți membri ai delegației noastre, pe care i-am bătut fără să mă întrebuițez prea mult. Jucau anume prost și mutau aiurea, știind că, dacă pierd, mă enervez și-mi crește glicemia. Numai Corneliu Mănescu s-a găsit să facă pe deșteptul, folosea anumite expresii în limba franceză și scotea mereu remiză, fie că juca cu piesele albe, fie că avea negrele. După cinci remize consecutive, am plecat în camera mea, destul de nemulțumit de modul în care Mănescu promova politica noastră externă, dar fără să comentez nimic. În gîndul meu, însă, îi pusesem cruce!”.

Sub lentila precisă a percepției epice, realitatea își arată adevărata înfățișare, se resimte de falsuri și mitizări, specificul acestei narațiuni rezultând din farmecul ambiguității ludice și ironice, căci „Petru Cimpoeșu aruncă peste lumea aiuritoare a realităților crude, globalizante și virtuale năvodul cu ochiuri avide al unei Românie obsedate de conspirația planetară, de politica ocultă și securismul «vânătorilor de suflete». Țesătura de satiră parabolică, politicul fiction și roman de spionaj cu agenți multipli, *Christina Domestica* funcționează centrifug, adunând CIA, extratereștri, Opus Dei, clone, OZN-uri, MISA, Marea Spirală, Swedenborg, Punctul lui Dumnezeu, privatizarea Oceanului Pacific, microfoane introduse în... supozitoare și «metaomul» incubat de ceaușism – pentru a le spulbera în sorbul moralei care se întreabă: «dacă o persoană este capabilă să vadă într-o oglindă mîna sa dreaptă în partea stîngă și mîna să stingă în partea dreaptă, cum de nu vedem, de asemenea, capul în locul picioarelor și invers?»” (Dan C. Mihăilescu).

Relativizarea perspectivelor narative, resursele parodice și ludice puse în joc în redarea unor evenimente ale istoriei recente, ocultările și manipularile, sunt vizibile în episodul în care evenimentele de la 1989 sunt percepute ca un experiment de condiționare de tip psihologic fabricat în dispozitive numite icechimuri, ce produc un efect icechim răspunzător de exaltarea românilor la revoluție: „Oameni cu privirea extatică, mai cu seamă poeți, actori, regizori, și în general artiști, al căror sistem nervos este mai labil, umblau delirând pe străzi, se cățarau în balcoanele unor instituții publice, pretinzând că vor să adreseze anumite mesaje întregii omeniri. Uzinele și-au încetat și ele brusc lucrul, iar câteva ore mai târziu, mînate de un instinct tulbure, puhoie de lucrători au invadat străzile, apoi s-au reunit pe principalele artere de circulație și au pornit spre centrul capitalei. Inițial fără nici un scop precis...”.

Resursele unui imaginar ludic, parabolic și extensiv conduc la crearea iluziei unei narațiuni care își cunoaște și își acceptă limitele, printr-o anumită detașare de propriul metabolism, dar și printr-un demers de deconstrucție textuală. Experimentele, strategiile fabulatorii postmoderne, reprezentările autotelice și configurațiile textualiste sunt foarte relevante pentru proza intertextuală și metatextuală a lui Cimpoeșu, care nu refuză algoritmul povestirii propriu-zise, mărturie fiind un fragment ce dezvăluie intenționalitatea scriitorului: „Adevărul e că, în aceste proze, am încercat să aduc un omagiu «optzeciștilor» utilizând, cât și cum m-am priceput, metodele preferate de ei – citatul, autopastișa, intertextualitatea. Deși eu nu mă consider propriu-zis «optzecist», cred că drumul deschis de «opt-

zeciști» în proză, deși deocamdată abandonat, încă nu și-a epuizat resursele și, cine știe, poate că vreuna din generațiile literare viitoare va încerca să recupereze lucrurile bune pe care cei mai valoroși dintre ei le-au făcut”.

Bărbați fără degete și alte amintiri penibile (Polirom, 2019) e un volum cu alcătuire eterogenă, ce conține exerciții epice, evocări, articole de atitudine, confesiuni, pagini narative inedite, într-un stil dificil de caracterizat, în care se împletesc reflecția, observația, ironia, parodia și ludicul. Se regăsesc în acest volum întâmplări, scene și personaje, „amintiri penibile” încadrate în ramă autobiografică, texte cu anvergură conceptuală, derivând dintr-o manieră autoreflexivă. Textele lui Petru Cimpoeșu sunt edificate pe baza unui criteriu al acumulării de fapte, impresii, idei, ele articulând o viziune coerentă asupra lumii și asupra literaturii, în episoade disparate, ca ritm, stil sau atitudine. În partea a doua sunt structurate ficțiuni ilicite, în timp ce în prima și în a treia parte se regăsesc de aspect biografic, idei despre literatură din care se desprind afinitățile, idiosincraziile, ironia, sarcasmul și forța de invenție a scriitorului. Aceste texte atât de disparate trădează curiozitatea insașiabilă a scriitorului, capacitatea sa de a se mira în fața spectacolului realului, nevoia de a structura sub forma unor mitologeme personalizate gesturi, atitudini, trăiri de fiecare zi, investind cotidianul cu ficționalitate, tratând gravitatea cu sarcasm sau cu resursele parodicului, expunând metamorfozele intimității într-un dialog permanent cu sine, cu propriile texte și cu ceilalți. Textele lui Petru Cimpoeșu se regăsesc la limita dintre ficțiune și nonficțiune, înregistrând episoade diverse ale exis-

tenței, vorbind cititorilor despre tot și despre toate: despre târgurile de carte, despre debuturi și debutanți, despre canonul literar, despre colegi și despre călătorii, despre globalizare și kitsch, despre călătorii și afaceri, dar mai ales despre propria condiție de scriitor. Pentru Cimpoeșu, literatura are un rost mântuitor, scriitorul fiind un „gestionar al mitului”, în timp ce romanul este un „mit desacralizat”.

Cele patru povestiri din partea a doua a cărții sunt sugestive pentru concepția și condiția scriitorului, fiecare dintre ele având un nucleu etic, un miez moral, o fabulă ascunsă. *Vibrații* este o narațiune parabolică despre călătorie, despre percepția vizuală prin vibrații, în care Sergiu, un orb, configurează trasee turistice inedite, într-o confruntare permanentă a văzutului cu nevăzutul. *Bunici* e o narațiune care înscenează o confruntare între nepot și bunici, dar și o înstrăinare de aspect narcisiac, căci nepotul care se îndepărtează tot mai mult de trecut rămâne captiv al imaginii sale din oglindă. Narațiunea se referă la înstrăinare, incomunicabilitate și maturizare („Sunt momente când încerci să admiți că acela erai tu sau măcar cineva care are legătură cu tine”). *Bărbați fără degete* conține un dialog pregnant între prezent și trecut, cu concursul unei memorii amăgitoare, existând aici o tentație continuă a imposturii, căci pasiunea celor doi bărbați pentru Silvia se distinge prin ambiguitate, printr-o mixtură de stări afective nediferențiate (gelozie, trădare, meschinărie, ipocrizie), într-un joc continuu al inocenței și culpabilității. În celelalte două proze regăsim drama părinților, prizonieri ai unui destin în-singurat, pentru care realitatea e o derulare haotică de fapte, scene și întâmplări.

Între realitate și ficțiune se consumă condiția acestor narațiuni cu identitate de gen literar incertă. Primul text, *Cu inimă bună* este un preambul explicativ, în care se regăsesc obsesiile scriitorului: memoria, apelul la autobiografie, orientarea narațiunilor spre transcrierea propriului trecut ce dispune mecanismele epicului într-un spațiu al construcției și deconstrucției textuale, alcătuit din anecdote, întâmplări, dialoguri, confesiuni și discursuri teoretice autoexplicative. Prima secțiune a cărții se intitulează *Semificțiuni*, în timp ce prima semificțiune demontează convențiile și stereotipurile genului autobiografic, într-un dialog permanent al autenticității și artificiei teoretic, al realității și ficțiunii. Spontaneitatea, voința autentificării faptelor sunt dimensiuni emblematice ale demersului unui scriitor pentru care trăitul, experiența trecutului, memoria afectivă reprezintă etape ale modelării imaginii sale despre sine și despre lume, unificând texte și contexte, amintiri și revelații, plasând și deplasând accente etice sau estetice. În *Înger odihnindu-se. Frumoșii ani '90*, palierele narațiunii reunesc un dialog implicit sau implicat între realitate și ficționalitate, dar și o trecere în revistă a unor noțiuni și teme ale lumii postmoderne și postumane în care trăim (inteligența artificială, inteligența emoțională, analfabetismul funcțional, lumi alternative: „Într-un anumit sens, putem spune că, oricât ar evolua, inteligența artificială va rămâne analfabetă funcțional, fiindcă nu va conștientiza niciodată cu adevărat semnificația cuvintelor.” Din toate aceste texte dispartate ale lui Petru Cimpoeșu se desprind trăsăturile definitorii ale prozei sale: spiritul ludic, ironic și autoironic, libertatea fantezi-

ei, tentația fragmentarismului, sondajele în bolgiile cotidianului, explorările trecutului din irealitatea imediată, freamătul istoriei din culisele memoriei. Semnificativ este refuzul convențiilor epicului din *Scrisoare către un tânăr din provincie*, discurs incomod despre avatarurile și inhibițiile lumii literare, după cum, la fel de revelator este un alt text, *Adio, domnule Bălăiță!*, în care dimensiunea tragică e ascunsă în decuparea unor detalii în aparență fără importanță, ne semnificative („Văd că relatarea mea se tot lungește, dar nu-mi pot reprima tentația de a vorbi despre toate nimicurile astea”), scriitorul mărturisindu-și incapacitatea de a reda imaginea unui „alt George Bălăiță decât acela oficial, din scrierile și interviurile lui”.

Cartea lui Petru Cimpoeșu este, prin aspectul său fragmentar, eteroclit, un experiment literar reușit, textele transpunând condiția omului și a scriitorului într-un prezent halucinant („Somnambuli, mereu lipsiți de prezent, trăim în semirealitate”). Construindu-și și deconstruindu-și cu ferveare semificțiunile, Petru Cimpoeșu recurge la scenografia unui imaginar ludic și parabolic extensiv din care se naște iluzia unei narațiuni care își cunoaște și își acceptă propriile limite și be-

neficii, într-un joc lucid al experimentelor fabulatorii tipic postmoderne. Dincolo de strategiile și fervorile postmodernismului, asumate sau neasumate, Petru Cimpoeșu e un prozator de primă mărime al literaturii noastre contemporane.

Referințe critice

1. Țeposu, Radu G. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002.
2. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
3. Boldea, Iulian. *Reinventarea ficțiunii*. În: *Vatra*, nr. 1-2, 2018.
4. Boldea, Iulian. *Fragmente despre irealitatea imediată*. În: *Apostrof*, nr. 7, 2020.
5. Cordoș, Sanda. *Scara păcătoșilor*. În: *Vatra*, Târgu Mureș nr. 11-12, 2003, p. 159.
6. Dinițoiu, Adina. *Petru Cimpoeșu față în față cu optzecismul*. În: *Observator cultural*, nr. 422, 8 mai 2008.
7. Goldiș, Alex. *Elegie pentru optzecism*. În: *Cultura*, nr. 186, 14 august 2008.
8. Iorgulescu, Mircea. *Viața la români după evenimente*. În: 22, An XII, nr. 51, 18 decembrie 2001, p. 15.
9. Marcu, Luminița. *Umor și metafizică*. În *România literară*, București, An XXXIII, nr. 25, 27 iunie 2001.

Proza lui Petru Cimpoeșu. Ficțiunea cu răspundere limitată

Rezumat. Resursele unui imaginar ludic, parabolic și extensiv conduc la crearea iluziei unei narațiuni care își cunoaște și își acceptă limitele, printr-o anumită detașare de propriul metabolism, dar și printr-un demers de deconstrucție textuală. Experimentele, strategiile fabulatorii postmoderne, reprezentările autotelice și configurațiile textualiste sunt foarte relevante pentru proza intertextuală și metatextuală a lui Petru Cimpoeșu, care nu refuză algoritmul povestirii propriu-zise, mărturie fiind un fragment ce dezvăluie intenționalitatea scriitorului. Petru Cimpoeșu e un prozator important al literaturii noastre contemporane.

Cuvinte-cheie: imaginar, ludic, proză, intertextualitate, postmodern.

Petru Cimpoeșu's prose. Limited liability fiction

Abstract. The resources of a playful, parabolic and extensive imaginary lead to the creation of the illusion of a narrative that knows and accepts its limits, through a certain detachment from its own metabolism, but also through an approach of textual deconstruction. Experiments, postmodern fable strategies, autotelic representations and textualist configurations are very relevant for Petru Cimpoeșu's intertextual and metatextual prose, which does not reject the algorithm of the story itself, a testimony that reveals a fragment that reveals the writer's intentionality. Petru Cimpoeșu is an important prose writer of our contemporary literature.

Keywords: imaginary, playful, prose, intertextuality, postmodern.

Doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar, profesoară de literatură universală și comparată, șefa Centrului Științific Didactic Literatură Universală și Comparată, Facultatea de Litere, USM. Domenii de interes: postcolonialismul și postcomunismul; problema canonului literar și revizionismul cultural; literatura și noua geografie identitară; noile orientări și școli teoretice ale științei literaturii; teoria literară feministă și Gender Studies; teoriile empirice ale literaturii și poeticele cognitive; literatura și antropologia culturii; cercetări teoretice ale actului lecturii și relecturii. Autoarea unei serii de studii și articole dedicate procesului literar contemporan.



Cioci TATIANA

„SEROTONINA” LUI MICHEL HOUELLEBECQ: UN ROMAN AL „INFERNULUI CAPITALIST”

Cel de-al șaptelea roman al lui Michel Houellebecq, apărut în primele zile ale anului 2019 și devenit imediat „senzație culturală”, se întitulează *Serotonină*, indicând, prin antonomază, ideea de fericire și planul ei de percepție în vremurile noastre de ultraraționalism științific. Dacă Houellebecq ar fi optat pentru noțiunea banală și sentimentalistă de fericire, interpretarea titlului ar fi comandat o disertație pe tema acestei categorii fundamentale a tuturor filosofilor și teologilor care și-au luat sarcina de a-i conferi sens și măreție proiectului uman în existență. Dar Houellebecq nu face parte din tagma gânditorilor inspiratori de idealuri înălțătoare, el creează din zgura postmodernă și pentru uzul acestei umanități tehnice și informate, semnalează epicriza spiritualității omului, redevenit, în sfârșit, ceea ce a fost dintotdeauna: un organism biologic avansat la stadiul de mamifer sapiențial. Odată cu apariția și dezvoltarea endocrinologiei, pe la mijlocul secolului trecut, orice încercare de a sublima comportamentul uman, de a-l ridica din animalitatea sa primordială

spre idealuri celeste și virtuți superioare, a căror realizare justifică misiunea sacră a omului pe pământ, dimpreună cu inspirația de geniu și cruzimea cea mai ordinară, toate aceste opere de umanism, în sensul strict al termenului, și-au ruinat autoritatea și valoarea în fața descrierii mecanismului endocrin, care reduce sufletul omenesc la o reacție biochimică de secreții hormonale. Serotonina – o știe orice diletant în științele corpului – este hormonul fericirii, devenit celebru mai cu seamă datorită lui Paulo Coelho și romanului său *Veronica se hotărăște să moară* (1998), decât acțiunilor propagandistice ale industriei farmaceutice sau ale psihiatriei contemporane. Expansiunea cercetărilor în domeniu a produs, pe lângă câteva generații de antidepresante și depresivi dependenți de acestea, o serie de lămuriri, cât se poate de fundamentate și convingătoare, cu privire la „abisurile insondabile” ale psihicului uman. Iată, bunăoară, noua definiție a fericirii, propusă de Loretta Graziano Breuning, profesor la Universitatea din California, în cartea *Hormonii fericirii* (2017), devenită

peste noapte virală în întreaga lume, ca orice produs al Văii de Silicon: fericirea este „un cocktail din (4) substanțe neurochimice”, în care „dopamina caută recompensa, endorfina ignoră durerea fizică, oxitocina construiește relațiile sociale, serotonina obține respectul” [1, p. 20]. Magistral și pe înțelesul tuturor, sentimentul stufos al beatitudinii se sprijină pe patru piloni cardinali și indestructibili de-a lungul evoluției speciei umane, dar nu acest „sistem arhitectonic” a transformat cartea într-un text mesianic, ci promisiunea autoarei că acel organ intangibil care este creierul uman poate fi dresat să producă hormonii fericirii la discreție, promisiune pe care Loretta Breuning o realizează, bănuim, cu mare profit, în conferințe, video, bloguri, podcasturi, infografică, slide show-uri și programe de training menite să-i ajute pe oameni „să facă pace cu animalul din ei”. Într-un capitol separat al sus-numitei cărți, Breuning face vădită relația „animalului din noi” cu serotonina: „Respectul din partea celor care îl înconjoară îi oferă omului sentimentul confortului, deoarece anume respectul contribuie la secreția substanței neurochimice numită serotonină. Satisfacția primită îl motivează pe om să caute surse suplimentare de generare a respectului semenilor săi. În ultimă instanță, aceasta asigură creșterea perspectivelor de supraviețuire a omului. Probabil, voi nici nu bănuți acest lucru, dar dacă ați privi cu atenție, ați putea observa cum funcționează această schemă în natură. În lumea animalelor, obținerea recunoașterii din partea grupului, sporește, în mod cert, șansele de transmitere a ADN-ului. Animalele tind să domine în grup sau în turmă, deoarece serotonina sintetizată în

acest proces le provoacă sentimentul de satisfacție. În același timp, animalele evită conflictele, fiindcă înțeleg, la nivel subconștient, că ele provoacă durere. Creierul mamiferelor întotdeauna caută confortul și în permanență tinde să evite emoțiile negative provocate de durere” [1, p. 74].

Așadar, serotonina nu este echivalentul semantic absolut al fericirii, ci doar una din condițiile acesteia, fără îndoială, esențială, din moment ce întreaga narațiune romanescă (dar și istorică) se organizează în jurul acestei experiențe sensibile. Titlul romanului – *Serotonină* – criptează un substrat sociologic latent, în care poate fi „citită” tema fericirii omului occidental, mai exact, a „bărbatului occidental alb și educat”, care și-a pierdut poziția dominantă, acordată, în vechiul umanism, virilității și virtuților ei, iar, odată cu aceasta, și respectul de sine. La nivel de individ, în cazul de față, la nivelul personajului narator al romanului, ce poartă un nume derivat de la onomastica feminină (și nu invers, ca în tradiția greco-romană), ca expresie a virilicidului (termen direct proporțional „femicidului”, propus de Houellebecq), serotonina este indicatorul unei răni narcisice enorme, nici odată acceptată sau cel puțin admisă ca doliu după fallocentrism, iar extrapolată asupra societății franceze sau, și mai larg, asupra societății vest-europene, ea traduce insatisfacțiile, deriva și regretele tacite ale unei lumi care și-a pierdut poziția de civilizație dominantă.

Este interesant de remarcat că precedentul roman, *Supunerea* (*Soumission*[2015]), care a făcut senzație cu profeția sa exagerată a viitorului musulman al Europei, constata, de fapt, aceeași maladie a bărbatului occidental,

invidios pe cratofania atât de riguros menținută și ritualizată în cultura islamică. Este poate și mai interesant de observat, dar numai în treacăt, că termenul „islam” se traduce din arabă prin „supunere”. Scenariul distopic al Franței anului 2022, când în urma scrutinului electoral în fruntea statului ajunge primul președinte francez de origine arabă, a sustras atenția criticilor și a cititorilor de la mesajul profund al romanului, care lasă să se înțeleagă că, în sinea lor, bărbații nu au renunțat niciodată la zeificarea primitivă a puterii și la expresia ei imediată în sexualitatea dominatoare și că anume această pervertire liberală și democratică a ordinii arhaice va aservi occidentul slab doctrinei puternice a islamului. *Supunerea* este astfel mai mult decât o interogație pe tema fericirii omului occidental, ea este, implacabil, un răspuns formulat cât se poate de clar: „culmea fericirii umane constă în supunerea cea mai absolută. (...) Supunere a femeii față de bărbat (...) și supunerea bărbatului față de Dumnezeu, așa cum o prezintă islamul” [2, p. 260].

Supunerea și *Serotonina*, iar la rigoare s-ar putea demonstra că și celelalte cinci romane anterioare, gravitează în jurul uneia și aceleiași teme centrale, revelându-i straturile de semnificații din perspective diferite, care însă conduc obsesiv la aceeași dezolantă concluzie: imposibilitatea fericirii într-o civilizație ajunsă în faza ei de supraorganizare, abundență și sațietate. Anticipând rezultatele studiului behaviorist pe care îl propune Houellebecq în ultimul său roman, iată principala teză a viziunii sale defetiste asupra lumii occidentale: „nimeni niciodată nu va mai putea fi fericit în Occident, (...) niciodată, astăzi noi trebuie să

considerăm fericirea drept un vis din vechime, pur și simplu, pentru fericire nu se mai întrunesc condițiile istorice” [3, p. 102].

Ambientat, de astă dată, în mediul funcționarilor din domeniul agriculturii, romanul problematizează unul dintre cele mai controversate subiecte ale mediilor occidentale: „consecințele, pe termen lung, ale manipulării genetice a plantelor”, „rolul distructiv și letal al pesticidelor”, „agricultura intensivă, bazată pe exploatarea gigantescă și maximizarea randamentului la hectar”, pe scurt, ceea ce în limbajul birocratic al Uniunii Europene se numește „agricultură inteligentă”. Trebuie să recunoaștem că Houellebecq este extrem de documentat, fapt care determină, în mare parte, enorma sa priză la publicul de azi (nu mai puțin documentat), care își regăsește, în această „proză științifică”, toate neliniștile, preocupările, tensiunile și angoasele existențiale transferate într-un univers narativ fictiv și, prin definiție, compensatoriu. Fie că e vorba despre turismul industrial/ sexual și „principiul contabil al artei contemporane”, *Platforma* (2001), despre publicitate, consumism și reificare ca „simbol al distrugerii generale a speciei umane”, *Harta și teritoriul* (2010), sau posibilitatea salvării omenirii printr-o mutație genetică radicală, *Particulele elementare* (1998), Houellebecq pătrunde, cu o subtilă și necruțătoare intuiție, în cele mai dureroase manifestări individuale și colective ale comportamentului speciei evolute în post-umanism. *Supunerea* (iarăși *Supunerea*!) este, din perspectiva acestei sensibilități organice, metoda sau crezul profund al scriitorului, pe care îl va exprima, în *Harta și teritoriul*, una din sesiile sale literare: a fi artist „însemna înainte

de toate să fii *supus*. Supus unor mesaje misterioase, imprevizibile, care, în lipsă de ceva mai bun și în absența oricărei credințe religioase, se cuveneau calificate drept *intuiții*; niște mesaje poruncitoare, care se afirmau într-o manieră imperioasă, categorică, fără a-ți lăsa nici cea mai mică posibilitate de a te sustrage – sau doar cu riscul de a-ți pierde orice noțiune de integritate și de respect față de tine însuși” [4, p. 76]. Ceea ce ar mai fi poate de remarcat în legătură cu această intuiție adâncă a realității socio-economice și culturale a capitalismului târziu este că Houellebecq respinge logica duplicitară a postmodernismului, care critică sau doar subminează, fără a-și putea imagina existența în afara realității criticate: în romanele lui Houellebecq nu există „supraviețuitori” și nici speranțe pentru cei intrați în „infernul capitalist”.

Istoria lui Florent-Claude Labrouste, personajul narator din *Serotonină*, este povestirea arhetipală a falimentului omului occidental, al cărui „portret robot” eroul, sau mai curând anti-eroul cărții, îl schițează după propriile trăsururi: „omul occidental în floarea vârstei, la adăpost de nevoi pentru câțiva ani, fără apropiați și fără prieteni, golit de proiecte personale ca și de interese veritabile, profund decepționat de viața sa profesională anterioară, trecut, în plan sentimental, prin experiențe variate, care au avut în comun faptul de a se întrerupe, golit, până la fund, atât de rațiunea de a trăi, cât și de rațiunea de a muri” [5, p. 87].

Acest ratat superior, provenit din „clasa medie superioară”, foarte instruit (îl citează din memorie pe Cioran și ține lungi disertații pe marginea lui Schopenhauer, Proust, Mann și a „falimentului oricărei idei de cultură euro-

peană”), și cu mai bine de jumătate de milion de euro moștenire în cont și un Mercedes G 350 ediție limitată în posesie, decide „să dispară” din mediul social, așa cum mai făcuse până la el pirandellianul Mattia Pascal (Ilfú-Mattia Pascal[1904]). *Dispariția* lui Labrouste nu este însă rezultatul unui hazard, a unei ocazii de „a șterge trecutul” și a experimenta o nouă viață, nu este nici măcar o ipoteză teoretică, pe cât de absurdă, pe atât de tentantă, prin care Pirandello le demonstra contemporanilor săi încă optimiști imposibilitatea existenței „fără un trecut și fără o identitate concretă”. Soluția îi este sugerată de un documentar intitulat „Dispăruți de bună voie”, pe care non-eroul nostru o verifică pe internet – și cui, dacă nu acestei entități superinteligente, i-ar mai putea adresa întrebări omul Comunității Online? – cu rezultatul absolut stupefiant (și, apropo, verificabil) că, anual, mai mult de două sute de mii de francezi decid să-și părăsească familiile și responsabilitățile sociale, deoarece legislația națională protejează acest drept la libertatea individuală și „nu consideră că abandonul familiei ar constitui un delict”.

Houellebecq lasă fără comentarii, cu excepția celui juridic, acest nou obicei al francezilor, însă „dispariția voluntară” reprezintă corolarul unei întregi direcții de studii și documentare sociologică, de la Elias, Weber, Durkheim, Ricoeur și până la mai tinerii Ehrenberg și Donegani, care au semnalat, în repetate rânduri și în nenumărate cărți, evoluțiile covârșitoare ale raportului individului occidental față de sine, față de familie, de autoritate, valori, norme, repere politice, credințe colective și religioase, care relevă,

la toate aceste niveluri, o fractură profundă și probabil ireversibilă a materiei identitare. De fapt, dispariția lui Labrouste nu este decât un pretext de a nara fenomenologia propriei crize identitare, o „poveste de viață”, cum ar fi spus Alain Ehrenberg, care explica, atât de convingător încă în 1998 (*La fatigued'être soi. Dépression et société*), legătura dintre imperativele sclerate ale cultului performanței, abandonarea credinței în modelele culturale tradiționale sau permanenta refacere a rutinei generată de frecvența schimbare a locului de muncă (implicit, de trai, mediu, climă etc.) și creșterea consumului de antidepresante, droguri și psihoterapii menite să aline „suferința de tine însuși”. Florent Labrouste trăiește și el cu ajutorul psihotropilor, iar romanul începe (și se termină) cu o invocare a comprimateelor de Captorix, așa cum Homer și cei care l-au imitat invocau Muza dăătoare de curaj și inspirație, Labrouste-naratorul se adresează acestei ultime generații de antidepresante – „o comprimată mică, albă, ovală, divizibilă” –, „care-i ajută pe oameni să trăiască, sau cel puțin să nu moară – un timp oarecare” [5, p. 346]. Inserția sau, mai precis, invazia medicamentelor psihotrope în lumea romanului contemporan demonstrează nu atât o prețiozitate stilistică sau o convenție retorică, cum erau „paradisurile artificiale” pentru decadenți, cât o înspăimântătoare familiaritate a omului contemporan cu această medicație a durerilor de conștiință, un reflex condiționat de epocă și devenit o banalitate plată ca pastila Soma pentru eroii distopiei lui Huxley („Minunata lume nouă” [1932]), prescrisă pentru a „alunga orice sentiment sumbru”. Ceea ce Huxley își imagina drept viitor previ-

zibil, dar puțin probabil, făcându-l să adopte, pe plan artistic, rețetele SF-ului, pentru Houellebecq reprezintă realismul cel mai negru al timpului, pe care autorul, descendent al civilizației imaginii, îl livrează esteticii voyeriste a ororii, cu toată forța fascinației ei negative. Nimic nou sub soarele artei, în afară, poate, de obiectul urâtului, care nu mai trebuie să exhibe plăgi purulente sau corpuri eviscerate pentru a înfiora simțurile.

O viață de om, cu tot ce presupune aceasta în sens sentimental, – amintiri, poze, cărți, scrisori, acte –, redusă la 1100 de grame, – greutatea unui MacBook Air, „un paralelipiped subțire din aluminiu mat” – este, poate, cea mai sugestivă metaforă minimalistă a acestei lumi reificate și emoțional austere. De altfel, romanul gravitează în jurul ideii de „regresie a Occidentului în stadiul oral”, pe care-l psihanalizează la nivel macro-contextual, în abundența de produse alimentare și emisiuni culinare, în varietatea restaurantelor și a bucătărilor propuse, în consumismul bulimic (inclusiv, al memoriei), în acumulare, cumpărare, stocare, înghițire, degustare și alte acțiuni similare, toate indicând la voluptatea creată și permanent stimulată a „posedării”. Simbolismul acestei pulsii vorace este, după cum se știe, unul primitiv: de a distruge, prin introiecție, obiectul pericolului și al angoaselor.

Dispariția voluntară a protagonistului merge în direcția confirmării acestei „logici” pliate perfect pe analizele freudiene ale „pulsii morții” și „proto-fantasmelor sadice”. Singurul prieten din tinerețe și cele trei amante abandonate, vizitați după douăzeci de ani, îi oferă lui Florent Labrouste dovada rateului existențial al câtorva generații crescute și

educate în spiritul valorilor de după Mai '68. Claire, actrița nerealizată, resemnată la rolul de lector pentru Radio France Culture, al textelor „nederanjate de sens” ale lui Maurice Blanchot, este moștenitoarea unei copilării lipsite de afecțiunea părintească, dar compensate de un imobil într-un cartier prestigios al Parisului, ajunge pe deplin alcoolizată și Labrouste înțelege, aproape satisfăcut, că nimeni nu o mai poate salva, „în afară, poate, de membrii vreunei secte creștine”. Cealaltă pasiune juvenilă, Marie-Hélène, este victima unei angoase paranoiale exprimată prin frica generalizată de a trăi, „de soia modificată, de venirea la putere a Frontului național sau de poluarea cu particule fine”. Teama să nu fie distrusă de „obiectele rele” dezvoltă mecanisme patologice de apărare, care-i impun exigențe alimentare imposibile, făcând-o să se hrănească doar cu „ceai verde și semințe de in”. Camille, cea de a treia și singura iubire adevărată, cum va înțelege mult prea târziu eroul acestei odisee psihanalitice, alege calea maternității solitare, consacrandu-se creșterii unui fiu conceput „tehnic” cu un bărbat de la care nu a păstrat decât un cromozom. Istoria Camillei este și ea parcă decupată după tipare freudiene, iar evoluția ei în timp este cât se poate de previzibilă, astfel încât Labrouste trage cu ușurință concluziile asupra destinului și a consecințelor feminității falice: relația ei profundă și exclusivă cu fiul va dura cel mult până la cincisprezece ani, apoi se va instaura jena și nevoia de a distruge acest univers dominat în totalitate de mamă și de cultul matern al sacrificiului, căreia îi va urma „matricidul simbolic” și opțiunea homosexualității ca tentativă de înlăturare a terifiantului feminin.

Dincolo de acest triumfător *quoderat demonstrandum*, istoria Camillei conține câteva pagini de un lirism sfâșietor, pentru care *Serotonina* ar merita să fie trecută pe lista marilor romane de dragoste. Meditația amoroasă a protagonistului face abstracție de întreg imaginarul poetic preexistent, cu toată constelația sa metaforică izvorâtă din suferință sau consolare, atribuindu-i iubirii virtuțile organice ale unui somn reconfortant și sănătos: „eu nu cred să comit o eroare comparând somnul cu dragostea; eu nu cred că greșesc comparând dragostea cu un soi de *vis în doi*, e adevărat, cu mici momente de vis individual, cu mici jocuri de îmbinări și încrucișări, care permit, în tot cazul, transformarea existenței noastre terestre într-un moment suportabil – ceea ce este, la drept vorbind, unica posibilitate” [5, p. 165]. Dar discursul sentimental despre fericirea în doi este la fel de scurt ca și idila însăși. În fond, ceea ce-l interesează pe Houellebecq nu este condiția fericirii, ci interpretarea mutațiilor ei în lumea contemporană.

Întâlnirea protagonistului cu amorurile ofilite ale tinereții sale culminează într-un fel de iluminare violentă și dureroasă a conștiinței. Răvășit, dar încă nu învins, Labrouste produce un discurs de apărare în care s-ar regăsi o întreagă „ generație pierdută ” de bărbați, pe care spiritul emancipator al epocii i-a surprins nepregătiți. Cu vocea eroului său, Houellebecq spune ce știe mai bine din proprie experiență sau cât a reușit să deslușească din subiectivitatea momentului de care se ocupă: „eu nu am fost *formatat* pentru o asemenea propunere, asta nu făcea parte din *logica* mea, eu eram un modern, iar pentru mine, ca și pentru toți contemporanii mei, cariera profesională a fe-

meilor era o chestiune care trebuia, înainte de orice, respectată, acesta era criteriul absolut, depășirea barbariei, ieșirea din Evul Mediu. (...) mi se pare că atunci îmi era deja frică și deja înțelesesem foarte bine la acea dată că lumea socială era o mașină de distrus dragostea” [5, p. 173]. Până la acest punct, nici un regret, nici un sentiment de vinovăție nu afectează sănătatea morală a eroului povestirii. Înțelegerea mecanicii subconștientului nu-l va conduce decât la un psihoterapeut, la fel de încrezut în primatul realității asupra conștiinței ca și el, care-l va familiariza cu virtuțile compri-matelor de Captorix, făcându-l dependent de „efectul interpretativ” al antidepresantelor: o viață „mai puțin bogată, mai artificială și cu un anume grad de rigiditate”. Abia pe ultima pagină a romanului și numai după ce își calculează matematic posibilitatea sinuciderii prin aruncarea în gol de la înălțime, Labrouste are curajul de a-și recunoaște lașitatea, pecetluind astfel, „testamentară” responsabilitatea masculină pentru apusul fericirii: „Aș fi putut să fac o femeie fericită. Mă rog, două; am spus care.

Totul era limpede, nespus de limpede. Încă de la început. Dar n-am ținut seama de asta. Ne-am lăsat oare ispitiți de mirajul libertății individuale, al unei vieți deschise, cu infinite posibilități? Tot ce se poate; astfel de idei erau în armonie cu spiritul vremii; nu le-am formalizat, n-aveam chef de așa ceva; ne-am mulțumit să ne supunem și să ne lăsăm distruși de ele; și, apoi, vreme îndelungată, să suferim de pe urma lor” [5, p. 300].

Referințe bibliografice

1. Breuning, Loretta Graziano. *Habits of a Happy Brain. Retrain Your Brain to Boost Your Serotonin, Dopamine, Oxytocin and Endorphin Levels*, (traducere în rusă: „Gormoni sciaștia”) Moskva: Mann, Ivanov i Ferber, 2017.
2. Houellebecq, Michel. *Soumission*. Paris: Flammarion, 2015.
3. Houellebecq, Michel. *Sérotonine*. Paris: Flammarion, 2019.
4. Houellebecq, Michel. *Harta și teritoriul*. Iași: Polirom, 2013.
5. Houellebecq, Michel. *Serotonină*. București: Humanitas, 2019.

„Serotonina” lui Michel Houellebecq: un roman al „infernului capitalist”

Rezumat. Prezenta lucrare este o analiză critică a ultimului roman al lui Michel Houellebecq, „Serotonină”, apărut în ianuarie 2019 la Editura Flammarion. Studiul urmărește evoluția tematică a romanelor scriitorului francez pentru a demonstra că întreg universul său narativ este clădit pe ideea unui „eșec civilizațional”. Imposibilitatea fericirii într-o lume conformistă, formalizată și rigidă este tema recurentă a tuturor romanelor lui Michel Houellebecq. Conceptul teologic, filosofic și literar-estetic al fericirii este redus la dimensiunea sa biochimică, de pură secreție hormonală, pentru a sublinia mutațiile incontornabile ale culturii umaniste europene și a deplânge eșecurile și regretele „mamiferului civilizat”. Planul de profunzime al romanului este dominat de căutarea unor răspunsuri și soluții pentru criza spirituală a omului occidental, ce vizează reconfigurarea din temelii a idealurilor, atitudinilor și valorilor fondatoare ale societății.

Cuvinte-cheie: roman, literatură, cultură, umanism, fericire.

“Serotonin” of Michel Houellebecq: a novel of the “capitalist hell”

Abstract. The present work is a critical analysis of Michel Houellebecq’s latest novel, “Serotonin”, published in January 2019 at Flammarion Publishing House. The study follows the thematic evolution of the French writer’s novels in order to demonstrate that his entire narrative universe is built on the idea of a “civilizational failure”. The impossibility of happiness in a conformist, formalized and rigid world is the recurring theme of all Michel Houellebecq’s novels. The theological, philosophical and literary-aesthetic concept of happiness is reduced to its biochemical, of pure hormonal secretion dimension, in order to underline the indisputable mutations of European humanistic culture and to lament the failures and regrets of the “civilized mammal”. The depth plan of the novel is dominated by the search for some answers and solutions for the occidental man’s spiritual crisis, which aims to reconfigure from their basis the ideals, attitudes and founding values of the society.

Keywords: novel, literature, culture, humanism, happiness.

Doctor în istorie, cercetător științific la Secția „Etnologie românească”, Centrul de etnologie, Institutul Patrimoniului Cultural, MECC. Domenii de interes: conceptualizarea și valorificarea patrimoniului medical din spațiul românesc prin cercetarea multidimensională a fenomenului ciumei și al epidemiilor: abordări și interferențe interdisciplinare și pluridisciplinare; Relațiile comerciale dintre Țara Moldovei și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; Comunitatea armenilor din spațiul românesc în cadrul raporturilor economice dintre Țara Moldovei și Polonia (sec. XV-XVIII); Războaiele antiotomane ale albanezilor de sub conducerea lui Skanderbeg; Abordări numismatice în istoria medievală și modernă timpurie a Țării Moldovei; Satul basarabean în primii ani postbelici: memorii și studii de caz; Frontiera de la Prut în perioada postbelică: abordări istorice și etnologice. Editor: *In Memoriam Gheorghe Palade* (1950–2016). Chișinău: Bons Offices, 2018, 616 p. (co-editori: Anatol Petrencu, Corneliu Ciucanu).



Valentin ARAPU

REFLECTAREA CIUMEI ȘI SIMBOLURILOR SALE ZOOMORFE ÎN SURSELE ISTORICE ȘI SCRIERILE LITERARE

Introducere. Flagelul ciumei a avut un impact dezastruos asupra parcursului istoric al umanității. Ciuma, în formele sale epidemice și pandemică, a lovit nemilos viața și activitatea oamenilor la etape cronologice diferite, provocând pagube enorme de ordin demografic, socioeconomic, politic și cultural. Manifestările moliemei au fost descrise în multiple lucrări istorice, medicale, literare, teologice și jurnalistice. În istoriografia și literatura universală, ciuma a fost narată prin prisma cauzelor care o provoacă, a manifestărilor sale simptomatice și a comportamentului oamenilor în condițiile unei stări de spirit disperate, apocaliptice. Majoritatea descrierilor istorice și literare ale epidemiilor de pestă erau inspirate și totodată marcate de „Apocalipsul lui Ioan” în care sunt expuse aparițiile, cu chip de călăreți: Arcașul part, Războiul, Foametea, Ciuma/ Moartea. Multitudinea de traduceri ale Bibliei a generat interpretări diferite ale atribuțiilor pe care urmau să le exercite Călăreții sau Cavalerii Apocalipsei. Astfel,

celor patru Cavaleri „Li s’a dat putere peste a patra parte a pământului, ca să ucidă cu sabia, cu foamete, cu molimă și ȋ cu fiarele pământului” [Apocalipsa, 6, 8; 1, p. 1012], sau „ca să ucidă cu sabia, cu foamete, cu epidemii și cu animale sălbatice de pe pământ” [Apocalipsa, 6, 8; 2, p. 492].

În epoca medievală au avut loc două pandemii de ciumă: „Ciuma lui Iustinan” (541–542) și „Moartea Neagră”/ „Ciuma Neagră” (1347–1351), care au cuprins un vast teritoriu al lumii occidentale și orientale. În epoca modernă timpurie cea mai devastatoare a fost epidemia „Marea ciumă din Londra” (1665) [3, p. 219]. Ororile „Morții Negre” au fost relevate de către umanistul italian Giovanni Boccaccio (1313–1375) [4, p. 124], precum și de istoricul din Egipt Al-Maqrizî (1364–1442). „Marea ciumă din Londra” (1665) a fost descrisă de către Daniel Defoe în lucrarea sa *Jurnal din Anul Ciumei* [5; 6].

Narațiunile bizantine. Pandemia de ciumă din Bizanț (541–542) care s-a abătut asu-

pra imperiului în perioada domniei lui Iustinian (527–565) a fost documentată și descrisă de cărturarii Procopius din Caesarea (c. 500 - c. 562) [7], Evagrius Scolasticul (535/536 – sf. sec. VI) [8], Teofilact Simocata [9] și Teofan Mărturisitorul [10].

Autorii bizantini menționați au practicat concomitent mai multe profesii, excelând în domeniile istoriei, literaturii, jurisprudenței, filosofiei și teologiei. Ei au primit studii temeinice în conformitate cu tradițiile culturii clasice grecești. Respectiv, demersul lor istoriografic și literar s-a bazat pe o documentare temeinică, fiind cercetate variate surse de informație, îmbinate cu aplicarea metodei antice a logografilor de constatare „la fața locului” – *autopsie* [4, p. 34].

Ciuma, în percepția bizantinilor, era trimisă oamenilor de variate forțe supranaturale. Procopius din Caesarea relevă că ostașii din armata lui Velisarios credeau că ciuma este trimisă din voia Sortii în care se află „căci, firește, cel mai mare dintre rele pare a fi acela de a-ți prelungi viața în împrejurări pe care nu le mai poți suferi” [7, p. 85]. Teofan Mărturisitorul, descriind „epidemia cea mare” din Bizanț, consideră că molima a fost determinată de calamități naturale, în special de „un cutremur mare în Constantinopol”, în urma căruia „au căzut biserici, și case, și zidul, mai ales cel dinspre Poarta de Aur” [10, p. 231].

Pentru Teofilact Simocata, ciuma reprezenta o armă de pedeapsă, trimisă oamenilor în numele Providenței divine. Actele de trădare față de împăratul Mauricius „sunt pedepsite de providența divină”, astfel, unul dintre colaboratorii uzurpatorului Focas, Lilius, care l-a ucis pe Mauricius, în scurt timp a fost ră-

pus de ciumă. Într-un final, colaboratorii tiranului Focas, fiind omorâți prin ciumă, fulger, foamete, prin ascuțișul sabiei, au fost deferiți justiției divine: „... din voința lui Dumnezeu, ei au avut parte de pedepse pentru încercările lor răutăcioase (...) și au sfârșit cu viața aceasta plină de păcate” [9, p. 171].

Procopius din Caesarea a observat că „molima începea întotdeauna în zonele de coastă, extinzându-se apoi în interiorul teritoriului” [11, p. 27]. În Constantinopol ciuma a curmat viețile a circa 230 de mii de oameni, ceea ce constituia mai mult de jumătate din populația capitalei bizantine [12, p. 79-80]. Pentru a face față numărului mare de înmormântări, autoritățile au recurs la două soluții extreme: a) zăvorârea turnurilor de piatră, demontarea acoperișurilor și umplerea lor cu cadavre după care acoperișurile au fost puse la loc; b) umplerea corăbiilor bizantine cu cadavrele ciumaților, direcționarea lor în largul mării unde erau „lăsate să plutească în voia valurilor, sumbre corăbii ale morții...” [11, p. 26].

Simptomatica „Ciumei lui Iustinian” a fost descrisă de istoricul și teologul bizantin Evagrius Scolasticul, care constată că molima se manifestă în mod diferit: unii aveau dureri la cap, ochii înroșiți, fața umflată, durerile trecând în regiunea gâtului, după care omul murea; alții sufereau de diaree; alți bolnavi acuzau o tumoare în zona inghinală, însoțită de o febră avansată după care mureau, în ziua a doua sau a treia, fără a se considera bolnavi, păstrându-și forța trupestă; o altă categorie de infectați cădeau în delir după care decedau; uneori pe corp apăreau buboane negre purulente care cauzau moartea bolnavilor; unele persoane erau infectate de pestă în mod repe-

tat, se vindecau, ca mai apoi să se mai infecteze și să moară de molimă [8].

Pandemia de ciumă din Bizanț (540–541), descrisă de cronicarii epocii, a devenit cu trecerea timpului subiectul unor abordări beletristice în literatura universală. Michel de Grèce este autorul „romanului-poliedru cu multiple fețe *Theodora, împărăteasa Bizanțului*” [13]. Autorul s-a inspirat din lucrările lui Procopius din Caesareea, Ioan Malalas, Evagrius Scolasticul, Charles Diehl, Robert Browning, Cyril Manzo, reușind să depășească tiparele unui roman de reconstituire istorică „prin abordarea evenimentelor din perspectiva unui participant”. Michel de Grèce s-a referit la flagelul ciumei cu „poftă devoratoare” în contextul voinței și a curajului Theodoriei, soției împăratului Iustinian, pe fundalul răspândirii pestei, urmată de foamete și moarte, astfel morții ajungând a fi mult mai numeroși decât viii. În pofida dezorganizării vieții de la palat, precedată de decesul multor funcționari (miniștri, gărzi, slugi, curteni, eunuci), Theodora a rezistat în palat, a fost alături de Iustinian, ținut la pat de ciumă, transmițându-i vitalitatea sa [13, p. 252-268].

„**Ciuma Neagră**”. Prozator, poet, umanist, autor de scrieri în limbile latină și italiană, Giovanni Boccaccio este considerat pe bună dreptate creatorul prozei artistice italiene. După dezastruoasa pandemie de ciumă care a devastat în anul 1348 Florența, G. Boccaccio începe să scrie opera sa *Decameronul*, pe care o termină în anul 1353. Preluând formula colecției arabe de basme *O mie și una de nopți*, umanistul italian istorisește câte o poveste zilnică a celor zece tineri (șapte doamne și trei bărbați). Importantă este

locația în care se aflau acești tineri, și anume o vilă din afara Florenței în care se simțeau în siguranță, deoarece în oraș bântuia ciuma [14, p. 228-230]. Acest detaliu este relevant în contextul în care majoritatea autorilor epocii semnalau că ciuma lovește, în primul rând, orașenii, fapt explicat atât prin condițiile insalubre din orașe, cât și prin densitatea înaltă a locuitorilor din centrele urbane.

G. Boccaccio a trăit în condițiile pandemiei de ciumă, fiind martor ocular la manifestările dezastruoase ale molimei în orașele Italiei de Nord, în special în Florența. Narațiunea lui G. Boccaccio, pe lângă genialitatea sa literară, reprezintă o mărturie-document a epocii în care ciuma aducătoare de moarte a avut un impact dezastruos asupra lumii occidentale și orientale. Constatările umanistului italian sunt valoroase prin faptul că G. Boccaccio a aplicat metoda critică în abordare, nuanțând că îi este dat să povestească lucruri uluitoare, care, dacă nu le-ar fi văzut cu ochii proprii „și ai multor altora”, nu s-ar fi încumetat „nici barem” să le creadă, nicicum să le și scrie, chiar dacă le-ar „fi auzit din gura unui om vrednic de toată încrederea” [15, p. 9]. Descrierea ciumei în *Decameronul* lui G. Boccaccio este una redusă ca volum, dar vastă prin conținuturile sale de ordin epidemiologic, istoric, social, medical, etnologic, psihologic și teologic. La o distanță temporală de opt secole de la „Ciuma lui Iustinian”, G. Boccaccio explică originea ciumei ucigătoare „prin mijlocirea stelelor sau poate din cauza faptelor noastre mișelești, trimisă fiind spre îndreptare asupra muritorilor de către dreapta urgie a Celui de Sus” [15, p. 8]. Într-un alt context, autorul invocă „urgie cerului și, în parte, și cruzimea semenilor noștri au fost atât

de mari și atât de cumplite”, încât „s-au prăpădit de boală între zidurile cetății Florenței” (...) „peste o sută de mii de făpturi omenești” [15, p. 15]. Umanistul italian menționează numărul mare, în creștere al decedaților de ciumă, astfel „locurile sfințite pentru îngropăciune nu pridideau să mai cuprindă puzderia de morți”. Pentru a respecta datina strămoșească, ca fiecare decedat „să aibă loc sfințit”, au fost săpate „în cimitirele orașelor gropi uriașe, în care morții se puneau cu sutele; și după ce erau înghesuiți și așezați la rând, unul peste celălalt, ca mărfurile în corăbii, erau acoperiți cu oleacă de țărână până se ajungea la marginea de sus a gropii” [15, p. 14].

Pe finalul narațiunii sale dedicate ciumei, autorul declară cititorului că nu mai zăbovește să înșire „pas cu pas” toate nenorocirile care s-au abătut asupra Florenței, fiindu-i greu să releve „atâta amar de suferințe” [15, p. 14-15]. Cu certitudine, G. Boccaccio dispunea de mult mai multe informații despre nemiloasa ciumă, alegând să-și menajeze cititorul de suferințele fizice și psihologice cauzate de molimă, preferând în schimb, să-l teleporteze într-o lume a senzualității, dragostei și erotismului [16, p. 132-149].

În mod paradoxal, „Moartea Neagră”, pe lângă pagubele pricinuite, a contribuit la impulsionarea unor domenii ale vieții spirituale. Jean Delumeau menționa că perioada secolelor XIV și XV a cunoscut multiple nenorociri (foamete, ciumă, războaie etc.), care seamănă cu un fragment din *Apocalipsă*, dar tot în această perioadă s-a născut și înflorit umanismul, s-a dezvoltat arta Renașterii: „Ciuma Neagră a zămislit *Decameronul*” [17, p. 83].

Omniprezența Morții. Atât autorii creștini, cât și cei musulmani au descris ororile pandemiilor de pestă, exprimându-se metaforic despre Ciuma aducătoare de Moarte. În operele lor sunt frecvente astfel de vizualizări horror ale molimei cum ar fi: „corăbiile morții”, „orașul morții”, „defilarea morții”, „drumurile morții”, „străzile morții” și „Moartea Neagră”.

În lumea musulmană, epidemiile de ciumă erau explicate prin voia lui Allah. Totodată, nu era negată nici opțiunea unei origini supranaturale a molimei, trimisă oamenilor de djinni (entități spirituale din mitologia arabă) [18, p. 58]. Al-Maqrîzî (1364–1442) a fost preocupat de istoria califilor din Cairo, elaborând un șir de lucrări compilative, în care, ca regulă, erau omise referințele la sursele de informare și documentare. Al-Maqrîzî este autorul unor lucrări enciclopedice, în care sunt invocate informații din domeniile istoriei, topografiei și geografiei. Autorul a inițiat și o serie de biografii dedicate oamenilor de știință egipteni [19, p. 10-11; 20, p. 345]. În narațiunea sa, Al-Maqrîzî descrie manifestările „Morții Negre” în lumea islamică, în special în Egipt, conturând un tablou macabru, tragic al impactului molimei asupra a tot ce a fost viu până la pandemie: oameni, animale, păsări și plante (priveleştea macabră a copacilor care putrezeau, fiind împrejmuți cu cadavre ale ciumaților).

În anii 1341–1342 medicii din Damasc au semnalat apariția molimei, la bolnavi apăreau mai întâi coșuri purulente în partea dorsală a urechii, după care se inflamau glandele din axile și aveau vomă cu sânge. Din mo-

mentul contaminării până la moarte bolnavii nu trăiau mai mult de 50 de ore. Din cauza mortalității înalte majoritatea locuitorilor au fost cuprinși de frică, panică și groază [18, p. 63-64]. În 1348 ciuma a lovit nemilos orașul Gaza și împrejurimile sale, oamenii mureau în timpul semănatului „la coarnele plugului, ținând în mâni coșurile cu grâu”, au pierit vitele, au murit și șase hoți care au intrat pentru a fura într-o casă de ciumați, iar într-un final „acest oraș s-a transformat în orașul morților” [18, p. 64]. Istoricul egiptean Al-Maqrizī (1364–1442) descrie ororile „Morții Negre” în condițiile căreia ciuma a cuprins, în scurt timp, imensul teritoriu din Andaluzia până în Alexandria, iar într-un final, „moartea defila pe tot litoralul maritim și nu era nimeni în stare s-o oprească” [18, p. 65].

Tabloul sinistru al cumei aducătoare de pierzanie este descris de G. Boccaccio, narațiunea sa abundă în termeni precum: „moarte”, „morți”, „ceasul morții”, „puzderia de morți”. Autorul constată că moartea a venit în Florența prin încuibarea cumei „cea ucigătoare”, prin buboae aducătoare „de moarte” care sunt și „semn neîndoios de moarte” [15, p. 8]. Lucrurile unui „om mort de pe urma” cumei puteau „să și omoare în scurtă vreme pe orice animal străin de speța omenească, dacă se atingea de ele” [15, p. 9]. Umanistul italian invocă în acest sens exemplul „unui om sărac, mort tocmai de pe urma cumei”, hainele zdrențuroase ale căruia au fost aruncate în stradă, iar doi porci apucară să tragă cu râțul din zdrențe, după care „se rostogoliră în țărână de câteva ori, de parcă ar fi fost otrăviți, se prăbușiră morți peste netrebnicele haine ce le aduseseră

pieirea” [15, p. 9]. Florentinii care s-au izolat la depărtare în case „pe unde nu erau bolnavi” se fereau „să stea de vorbă cu cei străini ori să audă vești din afară despre morți”. Magistratii orașului erau „precum ceilalți, ori morți cu toții, ori bolnavi, ori părăsiți de slujitori” [15, p. 10]. Erau puțini la număr slujitorii care se încumetau să-i vegheze pe bolnavii de ciumă „în ceasul morții” [15, p. 11]. Mulți florentini „au murit” din cauza că nu „au fost ajutamați la timp”. G. Boccaccio constată cu tristețe că, în mediul elitist, odată cu moartea bărbatului de ciumă, au pierit și datinile de înmormântare de cândva cu bocitul femeilor din partea casei, dimpreună cu „vecinele mortului”, cu purtarea mortului „pe umeri de către cei de-o seamă cu el” până la biserică „cu alai, cu lumânări aprinse și cu cântece de îngropăciune” [15, p. 12]. Oamenii de rând „mureau ca muștele cu toții”, iar unii dintre ei „chiar dacă apucau să moară în casele lor, numai cu duhoarea leșurilor ajungeau să dea de știre vecinilor că-s morți; și tot orașul era plin de ei și de alții care mureau pe unde apucau” [15, p. 13]. Vecinii, nefiind marcați de „mila pentru morți”, fiindu-le mai mult teamă de „trupurile putrezite”, de „puzderia de morți”, scoteau cadavrele în fața porții, unde mai cu seamă în zori puteai să le vezi îngrămădite cu miile”. În lipsa de coșciuge, morții erau puși pe scânduri, fiind și „destule racle” în care au fost puși „doi sau trei morți” [15, p. 13-14]. Ciuma aducătoare de moarte era prezentă în satele din împrejurimile orașului, „unde băieții palmași, săraci ca vai de ei, dimpreună cu ai lor, fără îngrijirea vreunui doctor sau fără ajutorul vreunei slugi, mureau ca vitele” [15, p. 14].

„**Marea ciumă din Londra**”. Lucian-Vasile Szabo apreciază că opera *Journal of the Plague Year* este cel mai jurnalistic roman al lui Daniel Defoe [21, p. 4]. Autorul s-a informat din *Jurnalul* lui Samuel Pepys (1633–1703), funcționar în departamentul maritim și deputat de câteva ori în parlamentul englez. S. Pepys a descris câteva aspecte legate de apariția ciumei în Londra: zvonurile la curtea regală despre o posibilă epidemie de ciumă au apărut la finele anului 1664, când pe cer a fost observată o cometă; odată cu zvonurile apărute, au fost atestate și primele cazuri de ciumă în zona portuară a Londrei, molima fiind „importată” prin vasele de comerț sosite din Amsterdam; grație iernii deosebit de geroase și uscate, pesta a fost stopată, însă a urmat primăvara și vara toridă care nu le-au lăsat nicio șansă de supraviețuire locuitorilor Londrei [22, p. 153]. S. Pepys oferă un detaliu important: casele ciumaților erau marcate cu o cruce roșie, oamenii fiind astfel avertizați de pericolul molimei, dar cei din casele respective erau astfel condamnați la pierzanie. Totodată, S. Pepys remarcă că situația creată l-a determinat să se gândească la „propria sănătate și la miros”, deoarece se credea că ciuma se răspândește prin gaze toxice – *miasme*. Principalul remediu de combatere a miasmelor uci-gașe era considerat tutunul, respectiv S. Pepys a cumpărat puțin tutun „pentru a mesteca și rumega”, după care s-a calmat [22, p. 153].

Jurnal din Anul Ciumei a fost scris de Daniel Defoe cu aproape șase decenii după „Marea ciumă din Londra”. Narațiunea autorului este impersonală, el nu are un nume, o vârstă sau un chip. În centrul evenimentelor

se află *omul la general* care s-a pomenit într-o situație critică, provocată de ciumă. Metodologia aplicată de D. Defoe include câteva trepte succesive: constatarea faptului prin confirmarea lui documentară după care urmează comentariile autorului. D. Defoe reiterează informația constatată de S. Pepys, conform căreia cartierele periferice ale Londrei, populate de săraci, au fost cu mult mai afectate de ciumă în comparație cu centrul urbei „Cyti – adică teritoriul împrejmuit de ziduri”, rămânând neatins de molimă [22, p. 156]. Personajele romanului, fără a li se da nume, s-au dovedit a fi ostatici ai „dansului morții”. În circumstanțele create, totuși, oamenii au un comportament uman, astfel, chiar și manifestările de prostie, absurditate și chiar cruzime sunt condiționate de dorința de a se îngădi de molimă [22, p. 158].

D. Defoe percepe ciuma drept o încercare grea, o pedeapsă a lui Dumnezeu trimisă oamenilor. Invocând cometa observată pe cerul Londrei, autorul remarcă că este o „preîntâmpinare și o prevestire a pedepsei lui Dumnezeu”, recunoscând, în același timp, că este inițiat în privința cauzelor naturale ale unor astfel de fenomene cerești, explicate științific de astronomi [22, p. 158]. D. Defoe este preocupat de modul în care londonezii acționează la o astfel de profeție. Autorul oferă drept exemplu pilda consemnată în *Vechiul Testament*, când locuitorii din „Ninive, cetatea cea mare”, a cărei răutate „s-a suit până” la Dumnezeu, l-au crezut pe prorocul Iona, declarând post, s-au pocăit, „s-au îmbrăcat cu saci, de la cei mai mari până la cei mai mici”. Împăratul din Ninive „s-a sculat de pe scaunul lui de

domnie, și-a scos mantia de pe el, s-a acoperit cu un sac, și a șezut în cenușă”. Și, Dumnezeu și-a făcut milă de Ninive, izbăvind-o de nenorociri [Iona, 1, 1-2; 3, 1-10; 1, p. 893-894]. Dar pilda biblică nu este agreată de londonezii care, într-o situație similară, manifestă un comportament diferit. Ei sunt prea siguri de sine, încearcă să-l „păcălească” pe Creator, salvându-se prin fugă, prin afumarea fără sens a locuințelor, urmând indicațiile a numeroși șarlatani. Oamenii se închid în casele lor, rugându-se și recurgând la multiple șiretlicuri, dar, fiecare efort nou depus în acest sens se dovedește a fi steril și inefficient [22, p. 158].

O situație stranie este semnalată de D. De-foe în privința contaminării de ciumă a oamenilor în dependență de apartenența lor socială. Autorul susține că Dumnezeu i-a menajat de molimă pe toți cei de la curtea regală, dar ei nici nu se gândesc să manifeste anume semne de gratitudine și remușcare, în pofida faptului că, prin păcatele lor strigătoare la cer, puteau provoca și aduce această pedeapsă aspră întregului popor [22, p. 159]. Totuși, autorul nu critică o anumită pătură socială, mulțumindu-se cu constatarea viciilor umane care devin mult mai pronunțate în anumite condiții istorice.

Interferențe zoomorfe. În sursele istorice este vehiculată opinia că principalul vinovat de răspândirea ciumei este șobolanul negru, numit și „șobolan englezesc” – *Rattus rattus* care trăiește „doar în preajma comunităților umane” [11, p. 37]. În realitate, atât șobolanul negru, cât și șobolanul cenușiu răspândesc și transmit unele boli la om, inclusiv ciuma. Șobolanul cenușiu prezintă pericolul major pentru sănătatea omului, fiind un focar

de răspândire a celui mai mare număr de boli transmise la om cum ar fi: rabia, febra hemo-ragică cu sindrom renal, ciuma, leptospiroza, pseudo-tuberculoza, epizootiile [23, p. 115]. Șobolanul negru este răspândit în zonele cu o climă mai caldă, este mai dibaci comparativ cu șobolanul cenușiu și mai puțin agresiv: se cațără pe stâlpi, se deplasează pe tavanul caselor, pe cabluri, pătrunde pe corăbii unde contribuie la răspândirea bolilor (ciumă, leptospiroze, leishmanioza viscerală, *Orientiat-sutsugamushi*) [23, p. 123].

Ciuma are mai multe simboluri zoomorfe: „șobolanul” sinonim cu „guzganul” sau „cloșanul”, șoarecele, purecele, ploșnița și căpușa [24, p. 12; 25, p. 66-67; 26, p. 331-335]. Relevant este faptul că, în cultura românească, dintre toate simbolurile zoomorfe ale ciumei, cea mai negativă imagine o are șobolanul. Sintagma de „șobolan” are și o conotație cvasi negativă în spațiul ex-sovietic în cadrul subculturii deținuților, semnificația fiind cea de pușcăriaș care fură de la semenii săi. Categoria „șobolanilor” face parte din „clasele inferioare ale închisorii”, toți ei fiind marginalizați și pedepsiți aspru în cazurile de abatere de la cutumele din cadrul penitenciarelor [27, p. 35]. În limbajul de argou al deținuților din România, termenul „șobolan” are conotații polivalente: „1) un deținut cu intenții ascunse, care este periculos pentru grupul de deținuți din care face parte; 2) bucățile cele mai mari de carne în mâncarea destinată deținuților; 3) polițist din trupele speciale; 4) hoț fraier și sărac, necăutat cu pachete la închisoare” [28].

Începând cu finele secolului al XIX-lea și până în zilele noastre, ciuma și simbolu-

rile sale zoomorfe au fost tratate pe paginile multiplelor publicații literare, fiind relevante în acest sens diversele genuri ale literaturii românești și universale.

Informațiile din sursele istorice și etnografice și-au pus amprenta asupra scrierilor literare, implicit asupra celor satirice, expuse pe paginile revistei „Gura satului”. Astfel, apariția ciumei este atribuită ținuturilor străine, pesta vine de la străini și prin intermediul străinilor: „*Vine cium'a muscaléscă/ Ici în tiér'a ungurésca,/ Sî nu face intristare,/ Mantuindu-ne de dare;/ Sî candu nu-o amu mai avé,/ Dómnne, reu ni-ar mai paré?*” [29, p. 2].

Pentru opinia publică românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea, mult mai periculoase decât ciuma sunt viciile societății, implicit trădătorii, înșelătorii și poltronii. În mod paradoxal, ciuma în varianta satirică este acea forță care biciuiește viciile amintite: „*Vine cium'a ca o bala/ Sî natiunea ni o spala/ De poltroni, de tradatori,/ Sî de altii nsîelatori;/ Sî candu nu-o amu mai avé,/ Dómnne, reu ni-ar mai paré? Vine cium'a d'in pustia,/ Vine plina de mania,/ Sî ni duce totu ce-e reu./ Sà-i ajute Domnedieu!/ Cà-cieandu d'estea n'omuavé,/ Fórte bine ni-a paré!*” [29, p. 2].

În anul 1923 pe paginile revistei „Furnica”, ciuma, care deocamdată a descins în Constantinopol de pe malul asiatic, este tratată cu sarcasm, fiind lansate și ironii la situația din țară: „*Se zice că la noi nu vine/ Această groaznică muiere/ Nu fiindcă-am am sta în medici bine/ Ci... 'i teamă de o deraiere*” [30, p. 5].

În revista umoristică „Calicul” sunt prezentate multiple epigrame la adresa unor demnitari și politicieni ai timpului, fiind tre-

cute și câteva snoave de Stan Pățitul. Personajele centrale sunt Ciuma Mihăilă și cocoana Coleră Varvara din Strămești, iar șirul peripeciilor lor cuprinde acțiuni de păgubire reciprocă: tăierea cozilor boilor cocoanei Coleră, pierderea bunurilor legate de cal și târârea ciumei „căreia nu-i rămăsese nici păr pe cea-fă” [31, p. 9]. Stan Pățitul ironizează pe seama ciumei și holerei prin personificarea acestor boli, atribuindu-le un șir de vicii umane, cum ar fi invidia, trufia, răzbunarea, viclenia, incompetența, naivitatea și cruzimea.

Subiectul relației omului cu simbolul zoomorf al ciumei – cu șobolanul – persistă în literatura contemporană. Scriitorul armean Gurghen Khangian abordează tema singurătății umane în societate prin prisma unor relații, cel puțin stranii, ciudate, dintre eroul central D. și șobolanul (de sex feminin) din locuința sa. Individul duce o viață monotonă, dominată de rutină la serviciu și de plictiseală la domiciliu, dar totodată marcată de ronțăiala de după perete a șobolanului, care cu timpul se transferă în locuință, asociindu-se stăpânului „asemenea unui oaspete punctual” la cina din fiecare seară. Singurătatea îl determină pe D. să vorbească cu șobolanul, să-i ceară sfaturi în privința vestimentației, să-i mângâie pielea cenușie, să-i declare că „oamenii nu mai sunt însuflețiți de idei mari, au devenit chițibușari, hrăpăreți”. Comunicarea îndelungată a lui D. cu șobolanul îl transformă pe el însuși în șobolan, care o urmează pe femelă în labirinturile subterane misterioase ale lumii șobolanilor [32, p. 77-91]. În această scriere alegorică autorul constată în societate o erodare a valorilor umanității, o suprație

a viciilor asupra virtuților umane în contextul cărora eroul D., hipnotizat de femela-șobolan, preferă să se transforme într-o altă entitate, refugiindu-se cu noua sa consoartă pe tărâmul unor noi fâgăduințe.

În scrierile lui Alexandru Vakulovski este prezent șobolanul cu ochi albaștri care-și are habitatul în gaura din pieptul ros al eroului central. Este un șobolan gras care roade în permanență, devorează fără milă gazda umană, rămânând în cele din urmă „un șobolan cu picioare și mâini” care între timp dispar și ele, rezultând un șobolan pe pământ, care cu ochii săi albaștri îl privește zâmbind pe autor. A. Vakulovski i-a atribuit, într-o manieră metaforică, omului din preajma sa anumite trăsături din lumea fiarelor, mai exact ale șobolanului care continuă să se manifeste în faptele și comportamentul unor indivizi din lumea contemporană [33, p. 12].

Concluzii. În istoria sa, umanitatea a avut parte de multiple crize, cauzate de factori naturali, implicit biologici, cu multe consecințe de ordin socioeconomic, demografic, psihologic și cultural. Epidemiile și pandemiile de ciumă au pricinuit daune enorme societății în ansamblu. *Ciuma lui Iustinian* a fost descrisă de autorii epocii, având repercusiuni și asupra scrierilor istorice și literare bizantine din secolele ulterioare. Pandemia de ciumă „Moartea Neagră” a lovit necruțător atât Occidentul, cât și Orientul, ororile molimei fiind reprezentate de către Giovanni Boccaccio și Al-Maqrīzī. Daniel Defoe a descris „Marea ciumă din Londra” ca o catastrofă la care este supusă umanitatea și pe care aceasta este nevoită să o înfrunte ca pe o componentă inevitabilă a

existenței umane. Autorul a redat tabloul unei lumi șocate de o nouă provocare, trimisă, de data aceasta, sub forma unei boli necruțătoare.

Simbolurile zoomorfe ale ciumei – șobolanii, guzganii, cloțanii, șoarecii, purecii, ploșnițele, căpușele – au devenit cu timpul subiectul unor narațiuni istorice și opere literare. În spațiul românesc atât ciuma, cât și majoritatea simbolurilor sale zoomorfe au o conotație negativă, detestabilă, condamnabilă, generatoare de moarte, fobii și haos. Excepții considerabile în acest sens fac scriitorii satirici și epigramiștii care, prin simbolurile flagelului ciumei, biciuiesc viciile societății.

Referințe bibliografice

1. *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament. Cu trimeteri.* Societatea Biblică: UBS, 1990.
2. *Noul Testament al Domnului Nostru Isus Hristos.* St. Michel Print, 2004.
3. Delumeau, Jean. *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident (secolele XIII-XVIII).* Vol. II. Iași: Polirom, 1998.
4. Cristian, Vasile. *Istoriografie generală.* București: Editura didactică și pedagogică, 1975.
5. Defoe, Daniel. *Jurnal din Anul Ciumei.* Traducere din limba engleză, prefață și note de Antoaneta Ralian. București: Editura ART, 2009.
6. Дефо, Даниэль. *Дневник чумного года, содержащий наблюдения и воспоминания о самых замечательных событиях как общественных, так и сугубо личных, произошедших в Лондоне во время последнего великого испытания в 1665 году. Писано жителем города, всё это время не покидавшим Лондон. Публикуется впервые.* Издание подготовила К. Н. Атарова. Москва: Научно-издательский центр „Ладомир”, „Наука”, 1997.

7. Procopius din Caesarea. *Războiul cu goții*. București: Editura Academiei, 1963.
8. Евагрий Схоластик. *Церковная история*. Книга 4, глава 29. În: https://azbyka.ru/otechnik/Evagrij_Sholastik/cerkovnaya_istoriya/ [vizitat la: 09.02.2020].
9. Teofilact Simocata. *Istorie bizantină. Domnia împăratului Mauricius (582–602)*. Traducere, introducere și indice de H. Mihăescu. București: Editura Academiei, 1985.
10. Sfântul Teofan Mărturisitorul. *Cronografia*. Traducere din limba greacă, studiu introductiv și note de Mihail Țipău. Carte publicată cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. București: Editura Basilica, 2012.
11. Cartwright, Frederick F.; Biddiss, Michael. *Bolile și istoria*. București: Editura ALL, 2008.
12. Treadgold, Warren. *O scurtă istorie a Bizanțului*. București: Artemis, 2003.
13. Grèce, Michel de. *Theodora, împărăteasa Bizanțului*. Traducere de Diana Șerban. București: Editura Lucman, 2004.
14. Giovanni Boccaccio (1313-1375), creatorul prozei artistice italiene, cel mai mare prozator al Renașterii italiene. În: 100 de scriitori notorii ai lumii: Viața, Activitatea, Opera. Alcătuitor Ala Bujor. Chișinău: Editura Epigraf, 2006.
15. Boccaccio, Giovanni. *Decameronul*. Vol. I. Traducere de Eta Boieru. București: Adevărul Holding, 2009.
16. Nanău, Iulia. „Decameronul” – o carte cu prostii și cu femei. În: Dana Percec, Gilda Vălcan, Ciprian Vălcan (editori). *Fantasma trupului*. Cluj-Napoca: Editura Napoca-Star, 2013.
17. Delumeau, Jean. *Civilizația Renașterii*. Vol. I. București: Editura Meridiane, 1995.
18. Хайдаров, Т. Ф. *Мусульманские авторы о Чёрной Смерти*. În: Тюркологические исследования, том 1, № 1, 2018.
19. Bramoullé, David. *Les Fatimides et la mer (909–1171)* / Series: *Islamic History and Civilization. Studies and texts*, Editorial Board, Hinrich Bisterfeldt, Sebastian Günther, Honorary Editor Wadad Kadi, Volume 165 /, Leiden; Boston: Brill, 2020.
20. *История человечества*. Том IV. VII–XVI века. Под редакцией М.А. Аль-Бахита, Л. Базена и С.М. Сиссоко. Москва: ЮНЕСКО, ООО „Издательский Дом Магистр-Пресс”, 2003.
21. Szabo, Lucian-Vasile. *Ciuma, de la document la roman*. În: Lecturn. Revistă trimestrială editată de Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara, Anul IV, nr. 4 (16), octombrie-decembrie, 2016.
22. Алеева, Е. З. „Дневник чумного года” Д. Дефо: художественная интерпретация исторического факта. În: Учёные записки Казанского университета. Гуманитарные науки, Том 154, кн. 2, 2012.
23. Карасева, Е. В.; Телицына, А. Ю.; Жигальский, О. А. *Методы изучения грызунов в полевых условиях*. Москва: Издательство ЛКИ, 2008.
24. Pop-Câmpeanu, Ioan. *Pricinuitorii boalelor (Bacteriile). Plantele de leac (medicinale)*. În: Biblioteca populară a „Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român”. Anul XVII, nr. 146 (aprilie). Sibiu: Editura „Asociațiunii”, 1927.
25. Vătămanu, N.; Brătescu, G. *O istorie a medicinei*. București: Albatros, 1975.
26. Iuga, Victoria G. *Purecii, paraziți ai oamenilor și ai animalelor domestice*. În: Natura. Revistă pentru răspândirea științei. Anul XXVIII, nr. 8, 15 august 1939.
27. Клеймёнова, Е. Г. *Тюремная субкультура как особый вид социального взаимодействия*. În: Вестник удмуртского университета. Философия. Социология. Психология. Педагогика. Вып. 4, 2012.

28. Țânțaș, Viorel Horea. *Dicționar de pușcărie. Limbajul de argou al deținuților din România*, Cluj-Napoca: Editura Napoca Star, 2007.
29. Tibulu. *Vine ciuma*. În: Gura satului, Anul XIX, nr. 1, Arad, 30 ianuarie 1879.
30. Sturiu, B. I. *Ciuma*. În: Revista „Furnica”, Anul XVIII, nr. 43, joi, 13 septembrie 1923.
31. Stan Pățitul. *Ciuma Mihăilă și cu Coleră Varvara din Strămești*. În: Calicul: humor și satiră, Anul XXXXVI, nr. 7-8, Sibiu, aprilie 1927.
32. Khangian, Gurghen. *Șobolanul*. În: Pe aici a trecut Dumnezeu. Antologie de proză contemporană armeană”. Traducere și note de Madeline Karacașian. București: Ararat, 2009.
33. Vakulovski, Alexandru. *Șobolanul*. În: Tribuna. Revistă de cultură, Serie nouă, Anul III, nr. 48, 1-15 septembrie 2004.

Reflectarea ciumei și simbolurilor sale zoomorfe în sursele istorice și scrierile literare

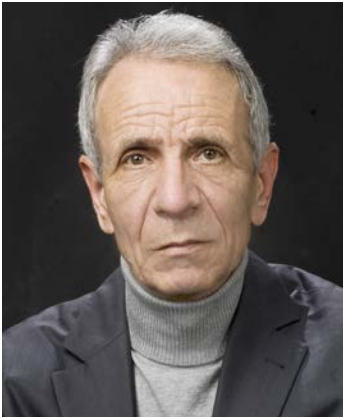
Rezumat. Epidemiile și pandemiile de ciumă din trecutul umanității au fost descrise în sursele istorice și operele literare. „Ciuma lui Iustinian” (541–542), „Moartea Neagră” (1347–1351) și „Marea ciumă din Londra” (1665), fiind inițial relevate de istorici, au devenit cu timpul subiecte de creație pentru scriitori, poeți și jurnaliști. Subiectul ciumei a fost diversificat, fiind abordate manifestările sale polivalente, inclusiv simbolurile zoomorfe. Impactul dezastruos al ciumei asupra societății a fost transformat ulterior în procedeu literar de critică a viciilor umane prin creații metaforice și alegorice, elaborate de epigramiști, scriitori umoriști și satirici.

Cuvinte-cheie: ciumă, epidemie, pandemie, moarte, surse istorice, opere literare, simboluri zoomorfe.

Reflection of the plague and its zoomorphic symbols in historical sources and literary writings

Abstract. Plague epidemics and pandemics in the past of humanity have been described in historical sources and literary works. “Justinian’s Plague” (541–542), “The Black Death” (1347–1351) and “The Great Plague of London” (1665), initially revealed by historians, eventually became creative subjects for writers, poets and journalists. The subject of the plague was diversified, being approached its polyvalent manifestations, including zoomorphic symbols. The disastrous impact of the plague on society was later transformed into a literary process of critique of human vices through metaphorical and allegorical creations, elaborated by epigrammists, humorous and satirical writers.

Keywords: plague, epidemic, pandemic, death, historical sources, literary works, zoomorphic symbols.



Tudor STAVILĂ

Doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural. Domenii de preocupare: istoria artelor basarabene, secolele XIX-XX. Cărți publicate: *Arta plastică modernă din Basarabia*; *Icoane vechi din colecții basarabene* (2000, împreună cu C. Ciobanu); *Icoana basarabească din secolul XIX* (2011); *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (2014, împreună cu C. Ciobanu); *Artele frumoase din Basarabia în secolul XX* (2019).

UNE BRÈVE HISTOIRE DES BEAUX-ARTS DE LA BESSARABIE AU XX^e SIÈCLE

L'art plastique moderne de la Bessarabie s'était formée et mûrie au cours de deux étapes principales, dont les limites temporelles coïncident en partie avec le développement historique du pays. Chaque période a ses particularités communes et distinctives, conditionnées par la situation concrète du statut territorial.

La première étape coïncide, dans le temps, avec la fin du XIX^e siècle, l'année 1918, et a été déterminée par la nature des relations entre la Bessarabie et l'Empire Russe, dont elle faisait partie. Dans ce délai de temps, les *peredvijniki* (peintres ambulants) russes et ukrainiens organisent des expositions ambulantes à Chisinau, ce qui stimulent le processus de constitution de la vie artistique. Un événement qui a provoqué ces défis a été la fondation de l'Ecole de dessin (1888) et l'activité pédagogiques des peintres Terinte Zubcu, Vasile Blinov, Iosif Stepancovschi et Vladimir Ocușco [1, p. 51]. Les futurs peintres bessarabiens font leurs études dans les grands

centres artistiques de la Russie et de l'Ukraine (Saint-Petersbourg, Moscou, Kiev et Odessa), et du début du XX^e siècle – en Europe (Munich, Rome, Paris, Amsterdam etc.).

Dans cette période, le développement de l'art plastique de la Bessarabie a été, à ses débuts, influencé par les expositions ambulantes des *peredvijniki* russes et ukrainiens à Chisinau [2, p. 3]. Le premier témoignage des expositions organisées à Chișinău date de 1881, quand a eu lieu l'exposition personnelle du peintre bessarabien Gheorghe Damira [3, p. 4], suivie, en 1891, par la première exposition itinérante de la Société des Peintres du Sud de la Russie.

Lors de la XIX^e exposition de la même année, un autre vernissage a été inauguré, avec la participation commune des *peredvijniki* russes et ukrainiens, représentés par Ivan Șișkin, Vasili Suricov, Vassili Polenov, Nicolai Kasatkin, Alexei Korin et Nicolai Ghe et présentant 100 peintures [4, p. 3].



Fig. 1. Toma Răilean, *Dans le rucher*, 1889.
Musée Russe de Saint-Pétersbourg.



Fig. 2. Grigori Șah, *Danse moldave*, 1900,
Musée Russe de Saint-Pétersbourg.

De 1892 à 1900 on a organisé encore quatre autres expositions, et à partir de 1903, les bessarabiens Vassili Blinov, Mihail Berzovchi, Nicolai Gumalic, Pavel Piscariov, Eugenia Maleșevschi, Vassili Tarasov, Grigore (Ițec) Șah, Alexandr Climasevschi et d'autres exposent leurs œuvres ensemble avec Ilia Repin, Nicolai Bogdanov-Belski et d'autres [5, p. 47-55].

Dans le contexte de l'activité d'expositions en Bessarabie, on observe que si au début les *peredvijniki* prévalaient à toutes les manifestations, des jeunes comme Alexandr Shevchenko, Natan Altman, Vadim Falileev, Cuzma Petrov-Vodkin et d'autres, faisant partie de nouveaux groupes russes apparus à l'horizon artistique à la frontière des siècles, commencent à participer à la vie artistique du début du XX^{ème} siècle. En même temps, le noyau des peintres bessarabiens se forme, ce qui mène à la fondation, en 1903, de la Société des Amateurs des Beaux-Arts de la Bessarabie, qui organise à Chisinau des expositions communes avec des peintres russes et ukrainiens.

La deuxième période, de 1918 à 1940, a été beaucoup plus variée et riche en manifestations artistiques. La fondation de l'école de Belle-Arte en 1918 et l'activité des professeurs

comme Alexandru Plămădeală, Auguste Baillyre, Eugenia Maleșevschi et Petre Constantinescu-Iași, représente une nouvelle page dans le développement de la culture artistique autochtone. Les tendances principales dans le développement des arts plastiques continuent à être approfondies, en s'appuyant sur les sources de l'étape précédente. On ressent un nouveau saut qualitatif, ce qui marque l'émergence de nouveaux thèmes et sujets, de nouvelles modalités de traitement, réalisés, dans les œuvres des peintres bessarabiens, pendant cette période. Dans leurs œuvres, les peintres sont à la recherche de nouveaux moyens artistiques d'expression, caractéristiques plutôt pour le postimpressionnisme, *l'Art nouveau*, l'expressionnisme etc., qui ont existé parallèlement avec les tendances du «réalisme démocratique». Dans les œuvres de peinture, sculpture, art décoratif, scénographie, graphisme de livre et de chevalet, on présente des œuvres qui démontrent l'aboutissement du développement de l'art plastique bessarabien.

Les œuvres d'Eugenia Maleșevschi, Pavel Piscariov, Grigori Furer, Vladimir Doncev, Sneer Cogan, mais surtout celles d'Alexandru Plămădeală et Auguste Baillayre, qui ont influencé, par leurs œuvres, les principales ten-



Fig. 3. Vladimir Ocușco, *Sur labourage*, 1896, MNAM.

dances du développement de l'art plastique bessarabien jusqu'à la fin des années 1940 du siècle dernier, constituent un témoignage éloquent de l'évolution du processus artistique du pays.

Le centre de la vie artistique en Bessarabie reste l'Ecole des Arts, auprès de laquelle fut fondée en 1921 la Société Belle-Arte de Bessarabie, qui joua un rôle important pour



Fig. 4. Eugenia Maleșevschi, *Inconnu (La Femme française)*, 1910, MNAM.

la culture bessarabienne. L'organisation des expositions communes des peintres roumains et bessarabiens, leur participation aux Salons Officiels de Bucarest, a encouragé l'inclusion de ces derniers dans la culture roumaine ou européenne de l'époque.

Fondamentalement, tout l'art bessarabien a été marqué, à l'origine, par tout ce qui se passait en Russie – les expositions des *peredvijniki* russes et ukrainiens après 1890, les études des bessarabiens à l'Académie Impériale des Arts à Saint-Petersbourg, Moscou, Kiev ou Odessa.

Mais, au début du XX^{ème} siècle, parallèlement avec les centres artistiques russes et ukrainiens, les grandes capitales de l'Europe occidentale: Paris, Munich, Amsterdam et Bruxelles, où ont fait leurs études et ont activé, pendant plusieurs décennies, les peintres bessarabiens, ont joué un rôle primordial.

Pendant la première période (les années 1900) Saint-Petersbourg a joué un rôle très important, devenant le centre de la vie artistique de l'Empire russe, quand les bessarabiens Nicolai Gumalic, Toma Railean, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, et plus tard Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Nadejda Ivanov et Vladimir Doncev ont y étudié. Ce n'est pas par hasard, qu'au début du siècle, à Saint-Petersbourg, on commence les recherches dans le but de constituer de nouvelles associations avec des points de vue différents sur les priorités dans l'art.

La première association de ce genre – *Le groupe Artistique-Psychologique Triangle (Treugolnik)* a été fondé en 1908 et au mois de mars 1909 on organise déjà l'exposition *Impressionnistes*, au cours de laquelle, parmi



Fig. 5. Moïse Kogan, *Buste d'homme*, 1910. Musée d'Art à Rostov. Reproduit après Арт-реviz.рф., 2012.



Fig. 6. Auguste Baillayre, *Portrait de Lydia Arionescu*, 1921, MNAM.

les peintres russes, exposent aussi les bessarabiens Auguste Baillayre et Lidia Arionescu. Une autre association – *L'Union de la Jeunesse* (Soiuz Molodioji) apparaît en 1909 [6, p. 57], dont le but était de familiariser ses membres avec les styles contemporains de l'art, organisant à Saint-Pétersbourg quatre expositions (1910, 1911, 1912, 1913) et une autre, à la demande de Mihail Larionov (mars 1912) à Moscou. Les vernissages démontrent toutes les tendances contemporaines de l'avant-garde – du post-impressionnisme jusqu' à l'abstraction. Auguste Baillayre participe aussi à ces expositions à côté des frères Vladimir et David Burliuk, Kazimir Malevici, Vladimir Tatlin, Natalia Gonciarov, Natan Altman, Mihail Larionov (jusqu'en 1913) [6, p. 59].

Toutefois, ce n'étaient pas les seules sociétés de ce genre à Saint-Pétersbourg auxquelles les peintres de la Bessarabie ont contribué ou ont exposés leurs toiles, mais l'ambiance artistique serait incomplète sans d'autres manifestations qui aurait attiré les artistes provinciaux, comme, par exemple, les expositions occidentales organisées à Saint-Pétersbourg.

Ainsi, la même année, au mois de mars, on organise l'exposition des peintres allemands à Munich, dont Franz Lenbah et Franz Stuck sont les représentants.

Au début de l'année 1910, l'exposition de graphiques françaises, avec des œuvres signées par Van Donghen, Edgar Degas, Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Gauguin et Auguste Rodin a été inaugurée à l'Apollon.

La preuve que les artistes sont à la recherche de nouveaux processus plastiques d'expression en Russie et en Europe occidentale est l'exposition organisée plus tôt à Odessa et à Kiev – *Le Salon Izdebsky* - vernissage commun des peintres russes et français [7, p. 2].

Mais, en même temps, le milieu artistique de Saint-Pétersbourg tente d'être médiateur entre toutes les associations d'art de la Russie, en organisant des événements qui présenteraient tous les styles existant en Russie, qu'ils appartiennent à un groupe ou un autre. C'est pourquoi l'inauguration de l'Exposition du *Salon*, au mois de janvier 1909, au Musée de la Première Unité des Cadets et où ont exposés des représentants de diverses



Fig. 7. Elisabeth Ivanovsky, *Esquisser pour vitrail*, années 30, MNAM.



Fig. 8. Antoine Irtse, *Dame en chemisier vert*, 1927, MNAM.

tendances – de Wassily Kandinsky et David Burliuk à Valentin Serov, Vasili Surikov et Isaac Levitan – c’est une chose normale mais pas une exception.

Ce sont notamment ces moments-ci qui ont permis à Auguste Baillayre d’entretenir des relations amicales avec les représentants de l’avant-garde russe – à Munich ou Berlin, Paris ou Moscou.

Un autre centre d’art européen, le plus important pour cette période-là, est Paris. Vers la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle, Paris devient le centre de la vie artistique internationale, où arrivent des artistes de différentes zones géographiques – de l’Amérique du Nord et du Sud, du Japon, mais surtout de l’Europe où presque chaque pays avait ses représentants en France, pour démontrer leurs compétences et gagner de la gloire.

La célèbre école des Beaux-Arts, où un grand nombre d’impressionnistes, de futurs symbolistes, fauvistes et même d’avant-gardistes a fait ses études, n’a pas été la seule institution d’enseignement artistique à Paris. Dans cette école il y avait des ateliers et des

académies privées dont le but était la formation professionnelle et la préparation pour passer les examens dans les institutions d’Etat. Mais la plupart de futurs artistes qui ont étudié aux Académies: Suisse, Julian, Grande Chaumière, Common, ou dans les ateliers de Gleyre ou Gérôme ne poursuivaient, généralement, plus leurs études et restaient créer à Paris ou retournaient dans leurs pays.

Paris avec Montparnasse, Montmartre, ses Salons Officiels et indépendants de printemps et d’automne, ses expositions traditionnelles d’opposition académiste, comme, par exemple, le Salon d’Automne, organisé par la Société Nouvelle en 1905 (président Auguste Rodin) et consacré aux peintres fauvistes ou les expositions personnelles de Van Gogh (1905), Henri Toulouse-Lautrec (1902), Georges Seurat, Van Gogh, et Edouard Manet (1905), Paul Gauguin (1906); Paul Cézanne (1907, 1910), Henri Matisse et Georges Braque (1908), couronné par l’exposition des futuristes en 1912 ont été appréciés et commentés d’une manière différente par les peintres bessarabiens, qui étaient beaucoup plus nom-



Fig. 9. Numa Patlagean, *Inspiration*, 1929.
<https://www.invaluable.com/artist/patlagean-numa-hqc68eyfta/sold-at-auction-prices/>.



Fig. 10. Nina Jascinsky, *Il l'a baigné*. Esquisse de composition à l'Académie des Arts de Bruxelles.
 Fonds Auguste Baillayre de l'ANM.

breux, à Paris, pour une province. Parmi eux, Eugenia Maleșevschi, mais avant: Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Peret Vaxman, Numa et Alexandr Patlagean, Olga Olby, Grégoire Michonze, Zelman Otciaovsky, Joseph Bronstein, Moisey Kogan ont été parmi les premiers représentants de la Bessarabie, qui ont étudié ou visité Paris [8, p. 365].

Un autre centre culturel européen, après Paris, devient, à cette époque-là, Munich. Plus proche de la Bessarabie, mais plus éloignée que la France, la Belgique ou les Pays-Bas, où l'on parlait encore français que les bessarabiens connaissaient depuis l'enfance, la capitale bavaroise n'a pas accueilli que quelques bessarabiens – les frères Sneer et Moisey Kogan, étudiants à l'Académie des Arts aux frontières des siècles – entre 1899 et 1903. Pour Moisey Kogan, cependant, la période de Munchen a duré jusqu'en 1910 [9, p. 197-198].

Parmi les phénomènes spéciaux qui ont surgi à Munich pendant cette période, une place spéciale est occupée par la *Sécession*, dont la phase initiale se termine jusqu'à l'ar-

rivée des frères en Allemagne (1897), mais l'ambiance cosmopolite de la ville est due à *Simplicissimus* (1886) et à l'apparition de *Jugendstil* utilisé pour la première fois en 1899 par Rudolf A. Schröder dans un texte du magazine *Insel*.

L'importance et l'influence de la *Sécession* s'étend non seulement à Berlin, Dresde, Vienne, mais on inclut aussi dans l'orbite artistique Rome (La *Sécession*, 1913), Budapest (1896–1914), Prague (1896) etc. Cette orientation a favorisé l'émergence du *Jugendstil* et de l'expressionnisme allemand, ce dernier ayant ses origines dans les groupes et les activités de *Die Brücke* (*Le pont*, Dresde, 1905) et de *Der Blaue Reiter* (*Le cavalier bleu*, Munich, 1911–1912).

Presque deux décennies plus tard, un autre bessarabien, Gheorghe Ceglocoff, fait son apparition en Allemagne, mais dans une autre ville, à Dresde, et, entre 1923 et 1926, étudie à l'Académie des Arts presque au même moment où Oscar Kokoschka y travaille comme professeur (1919–1924), et où, depuis 1919, de

tels représentants de la *Sécession* comme Otto Dix, Conrad Felixmüller et Otto Lange, Hans Grundig ont activé [10, p. 72-89].

Parmi les autres centres européens où des peintres bessarabiens ont étudié l'art, on peut citer Amsterdam. Si nous ne tenons pas compte du fait que cette ville était la capitale des Pays-Bas, il est difficile de dire ce qui a attiré Lidia Arionescu et Auguste Baillayre pour suivre les cours de l'Académie royale des Beaux-Arts entre 1899 et 1902. D'autant qu'Auguste Baillayre était l'un des peintres – intellectuels de Bessarabie dans le sens le plus profond de ce mot. Lors de ses voyages en 1907–1908, le peintre, français à l'origine, lie des relations amicales avec Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir, mais, toutefois, ne participe jamais aux expositions parisiennes [11, p. 27].

Pas très loin, il y a aussi une autre capitale qui a bénéficié de la présence bessarabienne – Bruxelles, qui, après 1920, a été assaillie par les élèves d'Auguste Baillayre de l'école de Belle-Arte de Chişinău: Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jasicinsky, Claudia Cobzev, Afanasie Modval, diplômés de l'Académie Royale des Arts pendant 1928–1936, leurs œuvres proposant principalement des variantes diversifiées de l'art français – du réalisme de Gustave Curbet au constructivisme de Kazimir Malevitch.

En même temps, une autre partie de bessarabiens étudie à Paris à l'École des Arts décoratifs: Elena Barlo (1932–1934) et Natalia Brăgalia – scénographie (1928–1931), Tanea Baillayre (1932) et Tatiana Senchevici – arts graphiques (1929–1932) [12, p. 54-57].

Un autre centre artistique était Bucarest où, les bessarabiens, ont, non seulement, étu-

dié et exposé après 1920, mais ont également vécu après 1945. Un vrai paradoxe est le fait que les relations artistiques entre la Bessarabie et le Royaume Roumain après l'Union de 1918 ont été bien moins bénéfiques que prévu. Toutefois, en 1921–1922, à Bucarest, on organise l'exposition des peintures bessarabiens, dont beaucoup ont été mentionnés, mais l'exposition des peintres de Bucarest à Chişinău a été organisée seulement en 1930. Cependant, les bessarabiens participent aux Salons Officiels de Bucarest, font leurs études à l'Académie des Arts, étant mentionnés avec des bourses pour étudier en France, en Belgique, ou en Italie. Cette situation peut être la conséquence directe de l'art oriental, tout à fait évident dans les œuvres des peintres de la Bessarabie. Mais les intérêts communs, caractéristiques pour les deux régions – les nouvelles tendances et les nouvelles orientations rapprochent les plasticiens avec ceux de la Russie, de la France ou de l'Ukraine, ce qui est dû à la synchronisation de l'art national et occidental.

Le dernier repère auquel l'art de la Bessarabie doit son souffle de nouvelles tendances dans l'art, était Odessa, la ville d'une culture spécifique, qui, au début du XX^{ème} siècle, a un poids culturel beaucoup plus grand que Kiev.

Les expositions traditionnelles de l'*Association des Peintres du Sud*, organisée aussi à Chisinau à la fin du XIX^{ème} siècle, ont incité plusieurs Bessarabiens de participer au vernissage des odéssites: Mihail Berezovschi, Pavel Piscariov, Pavel Shilingovschi et d'autres. L'Ecole des Arts d'Odessa a joué aussi un rôle très important. Des artistes comme: Şneer Cogan, Nicolai Gumalic, Eugenia Maleşevschi, Pavel Şilingovschi, Pavel Piscariov,



Fig. 11. Idel Ianchelevici. *La source*, 1939. Bruxelles, Belgique.



Fig. 12. Theodor Kiriakoff. *L'Apocalypse, l'Ange noir*, 1936, MNAM.

Gheorghe Damir, Timofei Kolta et d'autres y ont fait leurs études [13, p. 342]. C'est à Odesa que se déroule le célèbre *Salon d'Izdebsky* en 1909 avec la participation de l'avant-garde russe et française, exposé plus tard à Kiev et à Saint-Pétersbourg.

Après la guerre, deux générations de plasticiens, environ 160 noms, sauf ceux qui sont revenus de la Roumanie (Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Victor Ivanov, Glebus Sainciuc, Ada Zevin, Lazar Dubinovschi, Serghei Ciocolov) ne se retrouvent plus dans les expositions de la RSSM.

L'activité de plusieurs plasticiens de la Bessarabie s'est déroulée loin des frontières de la région. Pour les uns comme: Theodor Kiriakoff, Gheorghe Ceglocov, Elena Barlo, Natalia Brăgălia, ou Tanea Baillayre, Bucarest est devenue la ville où ils se sont retrouvés, pour d'autres, la deuxième patrie est devenue la France (Moissey Kogan, Olga Olby, Grégoire Michonze, Lydia Luzanovsky, Antoine Irisse, Joseph Bronstein, Numa Patlagean), la Belgique (Idel Ianchelevici, Elizabeth Ivanovsky), le Brésil (Samson Flexor), les États-Unis d'Amérique (Irina Szan-

drovsky, Sașa Moldovan, Boris Anisfeld, Adolf Milman) ou le Canada (Tatiana Bulavițky-Sinkevici) [14, p. 420].

Sur le fond de cet environnement kaléidoscopique et pittoresque de la fin du XIX^{ème} siècle, et le début du XX^{ème} siècle, s'est constitué l'art plastique moderne de la Bessarabie, reprenant et adaptant à son environnement orthodoxe peu de ce qui a été réalisé en Europe occidentale et orientale.

Liste d'abréviations

MNAM – Musée National d'Art de la Moldavie

ANM – Archives Nationales de la Moldavie

Références bibliographiques

1. Plămădeală, A. *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric*. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11.
2. Весус, И. *У художников*. În: *Бессарабский вестник*, 1891, 1 октября, № 616, с. 4; *XIX выставка передвижников*. În: *Бессарабский вестник*, 23 ноября 1891, № 633; П, *На выставке*. În: *Бессарабская жизнь*, 1907, 26 июня, № 95.
3. *Выставка Г. Дамира*. În: *Бессарабские Губернские ведомости*, 4 июня 1881 г. № 51, с. 4.



Fig. 13. Grigori Fiurer. *Dame aux roses*, années 1920, MNAM.



Fig. 14. Alexandru Plămădeală. *Buste d'Olga Plămădeală*, 1930, MNAM.

4. С. Д. *Выставка картин в Думе*. În: Бессарабеец, 18 марта 1893, № 6.

5. Alexandru Plămădeală. *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric*. În: *Viața Basarabiei*, 1933.

6. Т. Любославская. *Хроника объединения «Союз молодёжи»*. În: *Искусство*, 1990, nr. 9.

7. Муров, А. *Салон в Одессе*. În: *Бессарабская жизнь*, 29 декабря 1909, № 223.

8. Nieszawer, Nadine; Boyé, Marie; Fogel, Paul. *Peintres Juifs à Paris. 1905–1939. École de Paris*. Paris: Éditions Denoël, 2000.

9. Rewald, John. *Moise Kogan. Sculpture. Dessins, gravures*, Paris, 1955, p. 5; *Moise Kogan*. În: *Allgemeines Lexicon der Bildenen Kunstler*, Theime-Beker, 1927.

10. Gheorghe Ceglocoff. Muzeul Național de Artă al României. Fond de documentare, inventar 155, p. 3; Stavilă T. *Gravorul Gheorghe Ceglocoff*. În: *Arta*, Chișinău, 2008.

11. Arhiva Națională a Moldovei. *Auguste Baillayre*. Fond 2989, dosar 10, f. 27.

12. Cazaban, Ion. *Elena Barlo – portret cu vechiul dulap*. În: *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 2009; Sinigaglia, Lucian. *Universul teatral bucureștean. Politici culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I)*. În: *Studii și cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă*, T. 7-9 (51-53), București, 2013–2015.

13. Афанасьев, В. А.; Барковская, О. М. *Товарищество южнорусских художников: Библиографический справочник в 2 ч*. Одес. нац. науч. б-ка им. М. Горького. Изд. 2-е, Одесса, 2014. ч. 2.

14. Stavilă, Tudor. *Artele frumoase în Basarabia din secolul al XX-lea*. Chișinău: ARC, 2019, Vol. 1, 420 p. Un scurt istoric al Artelor frumoase din Basarabia în secolul XX.

Un scurt istoric al Artelor frumoase din Basarabia în secolul XX

Rezumat. Artele frumoase din Basarabia sunt puțin cunoscute în ambianța culturală a Republicii Molodva. Ignorate în perioada sovietică și pierderea operelor multor plasticieni basarabeni au constituit un vid asupra creației și existenței acestor creatori. Doar datorită donațiilor lui Auguste Baillayre și a moștenitorilor săi din București în 1961 și 2006 (peste 400 de opere) putem vorbi astăzi despre fenomenul artelor basarabene în contextul interferențelor ei cu arta europeană.

Cuvinte-cheie: Artele frumoase, Basarabia, perioade, școală artistică, influențe limitrofe, occidentale.

A brief history of the Fine Arts in Bessarabia in the 20th century

Abstract. The beautiful arts of Bessarabia are little known in the cultural environment of the Republic of Molodva. Ignored in the Soviet period and the loss of the works of many Bessarabian plastic artists constituted a void over the creation and existence of these creators. Only through the donations of Auguste Baillayre and his heirs from Bucharest in 1961 and 2006 (over 400 works) can we talk today about the phenomenon of Bessarabian arts in the context of its interference with European art.

Keywords: Fine Arts, Bessarabia, periods, art school, neighboring, western influences.



Fig. 15. Ira Kaufman. *Adam et Eve*. Triptyque, 1935, MNAM.



Fig. 16. Pavel Piscariov. *Mademoiselle avec livre*, années 1920. Collection privée, France.



Flori BĂLĂNESCU

Doctorandă cu o teză în istorie despre Paul Goma. Cercetător științific la Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, Academia Română. (Co)autoare a 10 cărți, 31 de volume colective, peste 80 de studii și articole, participare la 37 de conferințe și simpozioane naționale și internaționale. Ultimul titlu apărut: *Securitatea noastră cea de toate zilele* (coautor, Cristian TRONCOTĂ), Ed. Corint, 2020.

RELAȚIA SCRIITORILOR CU PUTEREA ÎN ROMÂNIA ANULUI 1977

„Există o problemă majoră în relațiile dintre țara noastră și blocul țărilor socialiste, a spus un altul. Problema imigrării și emigrării este foarte sensibilă. Noi putem face prea puțin pentru a schimba sistemul politic din Răsărit și este mai bine să nu pricinuim necazuri punând în pericol însăși destinarea” [1].

Retorica drepturilor și exprimarea libertății în „anul drepturilor omului” Contextul diplomatic în care s-au desfășurat evenimentelor din anul 1977 în Europa, în general, și în România, în special, a fost unul dintre cele mai dificile din istoria secolului XX. „Începutul sfârșitului” [2] a fost Conferința de la Helsinki, din 1975. Abordarea problemelor de securitate colectivă din perspectiva noului concept introdus la masa tratativelor internaționale – *detentă/ destinare* – a scos la suprafață nevoia de a se discuta despre drepturile omului. Termenii introduși în dezbateri subliniază un motiv al polarizării politico-diplomatice. Dacă *destinarea* (*detenta*) presupunea o împăcare între cele două blocuri ideologice, o așezare la aceeași masă,

rămânea de stabilit ce însemna concret noul concept pentru fiecare dintre ele.

Principala teză a cărții lui R. J. Vincent [3] este că drepturile omului trebuie să facă parte din politica externă a tuturor națiunilor și să ocupe un loc nelimitat în teoria relațiilor internaționale. Analistul propunea o viziune „ecumenică”, în ciuda celor care susțineau că problematica drepturilor omului devine contraproductivă când este introdusă în politica externă. Dimpotrivă, legăturile pe care le presupune, ar fi atât necesare, cât și practice. Drepturile omului au rămas o preocupare majoră pentru specialiști și după *anul drepturilor omului*, cum a fost numit 1977. O explicație plauzibilă ar putea consta în discrepanța dintre retorică și pragmatism. Ceea ce, într-un fel, reiese și din abordarea occidentală la Helsinki: nu doar comerț și securitate, ci și libertate individuală, adică respectarea drepturilor omului. La doi ani după Helsinki, Conferința pentru Securitate și Cooperare în Europa de la Belgrad (4 octombrie 1977–8 martie 1978), sau Conferința post-Helsinki, nu a reușit să

evite tensiunile dintre Est și Vest, tocmai din cauza delicatei chestiuni a drepturilor omului, care deranja diplomația sovietică și pe sateliții Moscovei [4]. Dispozitivul extins al instituțiilor represive, în speță, al Securității, pentru „pacificarea” Mișcării pentru drepturile omului, inițiată de scriitorul Paul Goma, încurajat de Charta 77 a cehilor și slovacilor, a avut sarcina de a limita cât mai mult efectele dezastruoase pentru imaginea publică externă a regimului Ceaușescu.

Dintr-o necesitate inalienabilă a ființei umane [5, p.14], indiferent de caracteristicile sale fizice, istorice, zonale, drepturile omului s-au transformat cu timpul într-o uzuală retorică diplomatică, o categorie de manevră, chiar de șantaj, la masa tratativelor. Nu întâmplător, Acordul Jackson-Vanick, anterior cu un an Actului Final al Conferinței de la Helsinki, condiționa acordarea Clauzei națiunii celei mai favorizate de respectarea dreptului de emigrare [6, p. 199]. Nu a fost o coincidență nici renegocierea în 1977 de către Ceaușescu a termenilor acordării Clauzei, pe care o primise în 1975.

În împrejurările europene politico-diplomatice și publice ale discuțiilor despre drepturi, libertatea de expresie și-a dovedit mai bine ca oricând valențele universale. România anului 1977 a cunoscut un singur intelectual care s-a solidarizat public cu Charta 77, o mișcare începută ca inițiativă civică, într-o țară comunizată, în care de altfel civismul era interzis. Cu toate acestea, înainte ca documentul declanșator să fie publicat în Occident, acesta fusese semnat de peste 240 de cehi și slovaci. În ciuda represaliilor masive și dure ale autorităților, mișcarea cehoslovacilor pentru drepturi nu a fost învinsă, ci a continuat să pro-

ducă efecte benefice în mentalul și atitudinea societății până în 1992. „Intriga” declanșatoare a fost arestarea membrilor trupei rock „The Plastic People of the Universe”, reprezentantă a *subculturii* (*contraculturii*) critice față de regim. Termenii-cheie ai mișcării civice din Cehoslovacia au fost *contracultură-samizdat-solidarizare*. Ea nu a apărut din senin, doar ca nevoie de exprimare oportună în preajma CSCE de la Belgrad, ci pe fondul unei mișcări subterane, întreținute în primul rând de intelectuali și de scriitori (între ei, Václav Havel, Jan Patočka, Pavel Kohout). Numărul mare al semnatarilor în momentul publicării se datorează practicării samizdatului și solidarizării.

În România, scriitorul Paul Goma și-a creat singur terenul de nealiniat, de neconform și de mereu răzvrătit pentru a ajunge în punctul culminant 1977. Respingerea manuscriselor sale de către Cenzură și piedicile puse de chiar lumea editorială, în care funcționau laolaltă foști tartori ai săi (de ex., Mihai Gafița) cu foști colegi de facultate și de pușcărie politică (de ex., Al. Ivăsiuc), precum și scriitori „cu nume” care practicau o precauție acerbă (de ex., Marin Preda), dar și oameni de cultură care păstrasera bunul simț al opiniei oneste, în ciuda experienței carcerale (de ex., Al. Paleologu), l-au transformat într-un proscris. În ianuarie 1977, în ciuda încercărilor de a mai atrage și alte semnături pe scrisoarea publică adresată lui Pavel Kohout, a fost nevoit să o expedieze în nume personal. Până la 8 februarie, a mai expediat două scrisori deschise, una lui Nicolae Ceaușescu („la Palatul Regal”!) și una, de data aceasta cu alte 7 semnături, CSCE de la Belgrad.

Firava Mișcare Goma, căreia i s-au alăturat până în jurul datei de 1 aprilie (arestarea

scriitorului) alte câteva sute de muncitori, profesori, scriitori din planul secund (nealiniați), elevi, studenți, peste 400, a fost un adevărat miracol, ținând cont de absența rezistenței subterane. Unii dintre aderenți erau foști deținuți din epoca Gheorghiu-Dej, însă alții erau elevi de liceu și studenți. Intelectualitatea a oscilat între tăcere profundă și conformism persiflant în legătură cu „nebunia” lui Goma, după cum o arată documentele din arhivele Securității, dar și alte tipuri de documente.

Correspondentul din epocă al *New York Times*, Malcolm Brown a surprins atmosfera și „deliciile” diplomației în privința celor *mulți și lipsiți de putere*. La scurt timp după publicarea *Scrisorii deschise adresate participanților la Conferința de la Belgrad*, Brown a transmis prin telex către ziar: „În timp ce guvernele vest-europene nu doresc să facă afirmații clare în privința politicii lor privind emigrarea, diplomației, în particular, lasă impresia clară că aceste restricții au o bază economică și politică. Europa de vest și Statele Unite au în mod permanent un număr mare de șomeri și există sentimentul că imigranții și refugiații politici inclusiv sporesc dificultatea găsirii unui serviciu. [...] «Nu sunt Enoch Powell» (N.T. (nota traducătorului Securității)) – fost ministru de interne britanic care s-a opus cu înverșunare imigrării către Anglia), a declarat un diplomat occidental referindu-se la cel mai binecunoscut adversar politic al imigrărilor spre Marea Britanie. În același timp, dacă populația Europei Occidentale va mai crește cât de puțin cu refugiați din oricare parte a lumii, civilizația vest-europeană se va prăbuși în mod inevitabil. [...] «Eu simpatizez într-adevăr cu sutele de milioane care trăiesc în dosul *Cortinei de fier* – și există încă o asemenea cortină, fiți sigur de asta – a

spus un diplomat european. Dar dacă noi vom începe să acordăm vize oricui care ar vrea să plece, zăgazurile se vor rupe spre distrugerea propriei noastre economii și societăți»” [7].

Până în zilele noastre, drepturile omului sunt aplicate selectiv, doar retorica lor tinzând către un fundamentalism tot mai nuanțat. De câte ori un om rostește/scrie adevărul, el este liber, indiferent de regimul politic. În România comunistă, după 1965, oamenii au devenit tot mai neliberi, mai conformi ideologic, mai interesați de aranjamente strict personale. Există un curent de opinie, printre intelectuali și în mass-media, că regimul comunist din România a fost cel mai drastic din Europa, prin urmare, din cauza represiunii la cote înalte, într-un fel sau altul, toată lumea a cedat imperativelor politice și ideologice, până la o netezire a comportamentelor, a tipurilor de reacție. Mentalitatea suferinței și a rezistenței în comunism are pe o anumită grilă interpretativă doi poli: 1. *nu puteam să fim toți eroi* și 2. *România a dat cei mai mulți martiri/eroi*. Ambele viziuni sunt subsumabile unui alt loc comun din mentalul colectiv de după 1989: *toți am fost vinovați, în grade diferite, așadar, nu e nimeni vinovat*. Neasumarea vreunei responsabilități de către intelectualii ajunși la maturitate până în decembrie 1989 a îngreunat procesul analitic și percepția cu discernământ a trecutului recent, deodată cu inserarea în spațiul cultural și public a unor confuzii grave. Una dintre acestea se referă la modul interesat în care, mai ales scriitorii, și-au creat/le-au fost create alibiuri postfactum de „rezistenți”/ „disidenți”/ „opozanți”. O alta se referă la expresia „rezistență prin cultură”. Într-un interviu acordat Radio Europa Liberă în 2019, poeta Ana Blandiana spune: „...se face, în mod constant, o confuzie pornind de la faptul

că verbul «a rezista» are două sensuri: a rezista în sensul de «a te împotrivi» și a rezista în sensul de «a rămâne în viață». În acest al doilea sens este clar că literatura, în primul rând, dar și alte arte, în sens larg, au ajutat. Au ajutat pentru că lumea reușea să respire ultimele molecule de libertate care se păstrau în poezie, de exemplu. Că a existat o rezistență prin cultură o dovedește deosebirea dintre audiența culturii atunci și acum. Faptul că atunci cărțile se tipăreau în zeci de mii de exemplare și se epuizau imediat dovedește această capacitate sau intenția oamenilor de a încerca să compenseze ceva prin literatură. Ceea ce compensa aceasta era capacitatea de a rămâne vii» [8].

Afirmația este riscantă din cel puțin două motive: 1. expresia „rezistență prin cultură” este utilizată îndeobște în contextul discuțiilor despre opoziție/rezistență anticomunistă (simpozioane, conferințe, mese rotunde, emisiuni TV etc.) și stă la baza mai multor scenarii individuale sau de grup de preluare simbolică a spațiului rezistenței (gestuale) la comunism; 2. dincolo de definiția poeziei, în genere, este un nonsens ca editurile, care aveau un plan editorial stabilit în mod centralizat și controlat, să fi publicat tiraje de zeci de mii de exemplare pentru ca românii să „respire ultimele molecule de libertate”, și asta într-un regim ideologic. Este o povară prea mare pe umerii poeziei și ai literaturii în general aceea a susținerii unui demers, oricât de nesistematizat, de întreținere a vocației pentru libertate. „Capacitatea de a rămâne vii” (supraviețuirea, adică, „popor vegetal” [9]) o au toate ființele vii, nu doar oamenii, ceea ce nu are de a face cu asumarea libertății. Într-un regim totalitar, alegerea libertății este egală cu alegerea statutului de rejectat din societate, marginalizat, proscris.

Corolarul mentalității „rezistenței prin cultură” este surprins de Vladimir Tismăneanu: „În România, în anii '80, simpla decență devenea, prin implicație, o formă de rezistență (pasivă, dar nu mai puțin reală)” [10, p. 167]. Aparent paradoxal, adevărata opoziție/rezistență a celor puțini a avut de înfruntat nu doar represiunea instituțională, ci și „decența” celor mulți. Alături de nu foarte mulți scriitori și intelectuali (Doina Cornea, Mihai Botez, Dorin Tudoran, Gabriel Andreescu ș.a.), dar și de muncitori ca Vasile Paraschiv, Paul Goma devine exponentul a ceea ce am numit *memorie hărțuită* [11]. În zgomotul de fond al alibiurilor unei armate de „eroi” post-factum, după 1990 s-a estompat treptat interesul public și politic pentru rezistența autentică.

În anul 1977, atât contextul extern – Charta 77 cehoslovacă, cât mai ales contextul intern – terenul pregătit de Tezele din iulie 1971, prin exacerbară controlului ideologic, cenzurii și autocenzurii, ar fi impus reacția critică a intelectualității române. Vacarmul vorbitului în șoaptă la mesele restaurantului Casei Scriitorilor sau prin universitățile și institutele din țară le alimentau acestora iluzia că sunt „liberi” în cadru restrâns, dar și impresia că la începutul anului 1977 lumea literară românească fierbea la foc mic. Paul Goma însuși spera să se „lipească”, să adere la un text elaborat de unul dintre cobreslașii canonizați: Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Marin Preda sau Nichita Stănescu și alții. Dar nu s-a întâmplat.

„A doua zi dimineața am fost iar la NICHITA”, scrie în nota informativă „Donici”, în ziua de 17 martie 1977, în plină desfășurare a Mișcării pentru drepturile omului. „Am discutat despre Goma și Negoitescu. Părerile lui se reduc la cuvintele: «Goma nu mai este

român, a căzut cu totul în brațele mafiei evreiești. Negoîtescu e bolnav – este o femeie născută din întâmplare cu sex masculin».” [12]

Tot Nichita Stănescu îl considera pe Goma „escroc”, deoarece „a făcut scandal pentru a atrage atenția asupra lui și a șantajat opinia publică și trebuia să primească riposta” [13]. Astfel de lucruri puse pe seama lui Goma sunt hazlii astăzi, când scriitorul este acuzat, între altele, și de antisemitism. Înregistrarea de către Securitate cu tehnică operativă a unei sedințe, la editura Cartea Românească, în decembrie 1971, devoalează bine știuta prudență a lui Marin Preda. Fiind vorba de un scriitor cu probleme la dosar, fost pușcăriaș politic, care a îndrăznit să înfrunte cenzura și să iasă din linie pentru a-și publica romanele în Occident, prudența celor ajunși în posturi decizionale devenea cu atât mai „legitimă”. Deși „informat” de Gafița, deciziile i-au aparținut mereu lui Preda: „Domnul Gafița mai expune situația lui Paul Goma care în momentul de față are interdicție de publicare la noi în țară. Domnul Mihai Gafița mai adaugă că problema lui Paul Goma îi depășește pe ei și el este de principiu să nu bage ei mâna în foc pentru «castanele» altcuiva” [14, p. 243].

„Romanul mai este și un eseu despre «realitatea» românească; o fereastră deschisă înspre întorsăturile «sistemului» în care, chiar și după «dezgheț», nimic substanțial nu s-a schimbat” [15, p. 454].

În toamna anului 1971, apăruse la editura Suhrkamp romanul *Ostinato* al lui Paul Goma, după ce fusese respins încă din 1968 de însuși M. Gafița. În 1970, Gafița și Preda aveau să respingă, la Cartea Românească, romanul *Ușa noastră cea de toate zilele*. Prudența conformistă a intelectualilor români a

avut diferite nuanțe. Spre exemplificare, Ion Lăncrănjan considera că „vina o poartă modul cum este coordonată cultura, care zdruncină încrederea scriitorilor în recomandările oficiale și-i împinge în rezervă prudentă, deoarece, nu se știe niciodată ce va ieși și ce se scontează într-un anumit caz”. Poetul Tudor George îndemna la prelucrare în „sânul” breslei: „conducerea a greșit că a stat de vorbă cu Goma; trebuia să-l pună să discute cu scriitorii, deoarece, aceștia l-ar fi putut combate cu propriile lui arme și aceasta public” [16].

Când a scris el însuși texte libere, scriitori-deschise (una dintre armele redutabile ale opozanților politici din regimurile totalitare), Goma a sperat că vor contrasemna scriitori cunoscuți, precum Nicolae Breban. Nici aceasta nu s-a întâmplat. În balanță a atârnat apariția romanului *Bunavestire* (după ce câțiva ani fusese refuzat de Editurile Cartea Românească și Eminescu), chiar în timp ce Goma era închis în penitenciarul din Calea Rahovei. Însuși generalul Nicolae Pleșiță a primit de la autor un exemplar cu dedicație. Acest exemplar i-a fost arătat deținutului Goma de către tartorul său (numit în *Culoarea curcubeului* 77 – „Sacou”), pe atunci, prim-adjunct al ministrului de Interne.

Discuțiile „libere” de la Casa Scriitorilor funcționau sub pavăza Securității, funcționând ca *locul de dat cu capul*, cum se spune în limbaj colocvial, astfel încât să nu sară prea contondent capacul de pe oala sub presiune a măruntelor nemulțumiri și gelozii (tiraje, bani de la Fondul Literar, burse, plecări în străinătate, obținere de slujbe și de locuințe etc.). Securitatea știa tot ce se vorbește, tot ce se întâmplă, ținea situația sub control. Prelucrarea dosarelor de urmărire informativă și de rețea

pe această temă ar putea dubla, sau ar depăși în volum, literatura epocii. Înainte de aplombul ideologic al lui Ceaușescu din 1971, scriitorii avuseseră voie, la ei în Casă, cu acordul conducerii de partid, chiar să-și defuleze nemulțumirile și frustrările față de activiștii din cultură, „caralii ideologici” („bandiți”, „analfabeți”, „asasini ai culturii”) – cum îi botează Goma pe Vasile Nicolescu, Dodu-Bălan, Stroia, Brad, Ghișe ș.a. Scriitorii țin minte aceste defulări îndeobște ca pe *o mare deschidere a conducerii de partid și de stat*, în realitate, o strategie de slăbire a șurubului pentru eliberarea controlată a tensiunii. În orice tip de societate intelectualitatea este motorul progresului, motiv înmiit pentru regimul Ceaușescu să-i pună botniță, lăsând impresia că oferă libertate. Intelectualii/scriitorii români nu au practicat samizdatul, nu au trimis scrisori deschise și critice, nu au protestat public, nici măcar nu s-au solidarizat (cu excepțiile cunoscute) cu singurul care a îndrăznit să spargă cercul conștrângerilor în anii 1970.

Efectele Tezelor din iulie au stimulat și mai mult căderea din principialitate a creatorului român, mai ales a celui din lumea literară. Scriitorii ard intens, pentru recunoaștere și răsplată. O dovedesc romancierul Nicolae Breban (sau Marin Preda) și poetul Ion Caraion, poate mai mult decât oricine altcineva. Condamnat inițial la moarte, după liberarea din 1964, poetul s-a gândit numai la opera sa, la cum să ajungă să publice cât mai mult și, poate, să-i fie recunoscută valoarea. Astfel, în anii în care Goma publica romane în Occident, pentru că acasă era interzis, „Artur” era folosit de Securitate „în continuare pe lângă elemente care stau în atenția noastră ca Ion Alexandru, Paul Goma, D. Țepeneag, Nicolae Steinhardt

etc. în raport de necesități și situația operativă” [17, p. 65]. Asemeni lui Breban, Caraion suferă de un orgoliu nemăsurat al propriei valori. Așa se explică „opiniile” lui despre lipsa de valoare a romanelor lui Goma. E greu de spus, în absența unei critici de specialitate, a unor studii comparative, dacă ar mai fi existat „cazul Goma”, cum pretinde Caraion, dacă *Ostinato* ar fi fost publicat în România, așa cum a fost cazul cu cărțile scriitorilor Ion Lăncrăjan și Augustin Buzura. Istoria contrafactuală este argumentul celor lipsiți de argumente. De altfel, poziția schizoidă a lui Caraion reiese dintr-o notă informativă mai amplă din 14 noiembrie 1980, paradigmatică pentru o mare parte a breslei scriitoricești și a intelectualității epocii: „În lumea breslei acesteia păcătoase, plină de numeroase metehne, dar care de peste 30 de ani susține cu condeiul său politica oficială, esențialul totuși nu este comportamentul de foarte multe ori reprobabil al unora și altora, ci mijlocul prin care ei, scriitorii și ziariștii, trebuie să susțină în continuare Partidul sau în orice caz să nu ajungă a-l ataca. De jur împrejurul nostru (în Ungaria 1956, Cehoslovacia 1968, Polonia anul acesta ca și cu vreo 12 ani în urmă) s-au petrecut niște acute divorțuri între Conducerea de partid și scriitori. La noi încă nu. Și încă nu, fiindcă s-a găsit mai totdeauna suplețea de a împăca în fel și chip, totdeauna, pe unii și pe alții, prevenind la vreme disensiunile care ar fi putut lua proporții și ajunge să dea spectacole costisitoare” [17, p. 210].

Fragmentul este relevant, în primul rând pentru că Ion Caraion face parte din tabloul pe care îl descrie, deși dorește să pară dinafara lui. În al doilea rând: poetul înșiră evenimentele din Ungaria, Cehoslovacia și Polonia sărind intenționat peste anul 1977. Altfel, ar fi

fost nevoit să-și amintească, măcar pentru a-l minimaliza și maimuțări, de Paul Goma și de Mișcarea care-i poartă numele. Ion Caraion este unul dintre produsele cele mai triste ale reeducării târzii. Probabil într-un moment de maximă luciditate, într-o declarație înregistrată de Securitate în 4 mai 1967, și semnată cu numele lui real (Stelian Diaconescu), își exprimă credința de o viață în scris și în libertatea lui, recunoaște că a fost orgolios, regretă că a devenit colaborator la Securității: „...după ce nu mai aveam nimic pe lume, după ce am fost închis, după ce mi s-a confiscat opera, după ce mi s-a spus că va fi arsă (ceea ce a dezorganizat și schimonosit cu totul mintea mea), după ce am fost osândit, un moment de tragic impas m-a transformat (ca să mă pedepsesc și eu însumi? din lașitatea de a trăi: nu știu...) m-a transformat în ceea ce-mi fusese vreodată mai odios. Sunt trei ani de când primiți din parte-mi consemnări conforme cu adevărul, neviciate de vreun subiectivism, despre oameni considerați de mine – în majoritatea cazurilor – unii palavragii, alții vrednici de a mă îngrețoșa. Dar de mine însumi, prezentându-vi cum sunt, sau cum sunt măcar în parte, a ajuns să-mi fie și mai grea. Nu mă mai pot suporta, am ajuns la crize de nervi și insomnii devastatoare, măucid [...] de astăzi eu nu vă mai pot fi de un atare ajutor, nu mai pot continua îndeletnicirea aceasta, care-mi provoacă o imensă scârbă de mine” [17, p. 53-54].

În ciuda acestui zvâcnet de trezire, Caraion a continuat să colaboreze cu Securitatea. Un alt scriitor, fost deținut politic, și el colaborator al Securității, a simțit nevoia să-l distrugă pe Paul Goma. Alexandru Ivăsiuc a influențat în defavoarea lui Goma un grup de foști deținuți, între care scriitorul și jurnalistul Nicolae

Carandino, cât și mediul diplomatic, la care a avut acces în virtutea faptului că era angajat al Ambasadei SUA la București. Un atare tip de atitudine față de un gest fără precedent și, de altfel, așteptat de o bună parte a lumii intelectuale și literare, dar care nu s-a implicat, a difuzat neîncredere în Mișcarea pentru drepturile omului, din cauza denigrării ani la rând a inițiatorului acesteia: Paul Goma. Foști deținuți politici și scriitori, care gravitau în jurul lui Nicolae Carandino – Alexandru Ivăsiuc, erau considerați *de încredere* tocmai în virtutea calității de foști „politici”. Agentul Securității, „Nicușor”, a raportat lt.col. David Nicolae pe 8 martie 1977 opinia lui Carandino (apelat de lucrătorul Securității cu numele de alint *Nicu*) despre „scriitorul român Paul Goma” (ciudată menționarea originii etnice), care și-ar fi oferit „serviciile sale unor organizații străine de spionaj care, bănuindu-l de colaborare cu autoritățile române nu l-au luat în serios”; „se pare însă că C.I.A. i-ar fi spus că el nu poate fi util decât printr-o acțiune care să se desfășoare nu în Occident ci în România”; „ar fi acceptat această propunere care a fost urmată de publicarea mai multor cărți ale sale în R.F. Germania și Franța, cărți extrem de mediocre care n-ar fi văzut niciodată lumina tiparului”; „protestează împotriva regimului din România, fiind manevrat – după părerea lui Nicu Carandino – de americani, care intenționează să generalizeze acțiunile protestatoare din diverse țări socialiste și să le aducă în discuție la Conferința de la Belgrad”; concluzia lui Carandino: „scriitorul român Paul Goma este o lichea care nu are nicio valoare pe plan artistic” [18]. Astfel de calificări și etichete nu mai transmit nicio emoție după lecturarea planurilor de măsuri ale Securității în vederea compromiterii și neutralizării

lui Goma. Ele conțin mult mai multe „sarcini” pentru lucrătorii și colaboratorii Securității. Unele variante au fost culese chiar din rândul scriitorilor și intelectualilor, apoi reambalate de instituție și întoarse în spațiul public prin intermediul colportorilor. Numărul mare de scrisori denigratoare (chiar de la confrăți, ca Ovidiu Genaru și Valentin Berbecaru) primite de Goma în timpul Mișcării și neimplicarea majorității completează fundalul mental și comportamental al intelectualității față în față cu regimul politic, în anul 1977.

În vara anului 1973, informatorul „Lascăr” îl denunța pe Goma că se întâlnește la restaurantul Casei Scriitorilor cu Virgil Mazilescu, Cezar Ivănescu, Gabriel Dimisianu și alții, „ocupând de obicei câte două mese”. El a raportat „priviri «binevoitoare» spre Goma și chiar manifestări mai deschise, cum s-a petrecut într-o seară, când Ion Negoitescu s-a ridicat de la masa sa, a mers la Goma și la [sic] îmbrățișat, iar Catinca Ralea îi trimetea «bezele»” [19]. Probabil că informatorul era scriitor, arătându-se contrariat că scriitorii nu „i-au [sic] atitudine împotriva unui «dușman» ca Paul Goma, lipsă de opinie manifestată chiar de unele vârfuri scriitoricești, cu funcții de conducere în Un. Scriitorilor ca Eugen Jebeleanu, prezent la toate aceste manifestări” [19].

Securitatea urmărea de mai mulți ani micile furtuni din paharele restaurantului Casei Scriitorilor. De aceea pune la punct planuri cu măsuri bine gândite, cu sarcini personalizate pentru informatori/agenți (pe cine trebuiau să tragă de limbă, ce bârfe și „informații” să colporteze etc.). Cu cât se cunosc mai multe detalii, cu atât este mai limpede că Paul Goma nu avea șanse în 1977 să atragă cosemnatari cu nume bine poziționate în spațiul cultural și

public. Orgoliul nemăsurat și, mai ales, aspecte ce țineau de interese foarte personale (teamă de a nu pierde poziții profesionale, privilegii, dreptul de a publica etc.), camuflate în opinii principiale, sunt responsabile de lipsa de șansă a Mișcării pentru drepturile omului, care deși a zdruncinat pacea călduță a regimului comunist cu poporul, nu a devenit una de anvergură, precum *Charta 77* sau, mai târziu, *Solidarność*.

Din documentele Securității se mai desprinde un alt motiv, complementar cu orgoliul: aversiunea scriitorilor față de Goma, pentru că a îndrăznit să publice romane în Occident, altfel spus, nu a acceptat sentințele cenzurii. O punere în fața oglinzii în care nu voiau să se privească. Intimitățile unora dintre scriitori cu ofițerii Securității denotă o aderență foarte interesată la realitatea ideologică, unghiul mort din care o viziune critică asupra regimului a devenit imposibilă, deși era de așteptat. Într-un „Raport privind discuțiile purtate cu Buzura Augustin («Gusti»), în ziua de 12.03.1973”, maiorul Oprea Florian a reluat discuția din decembrie 1972 despre Paul Goma. Buzura a negat că ar fi „aranjat” cu Goma ca acesta din urmă să-l ajute să publice un roman în Occident, mai mult, „și-a reafirmat poziția că el nu va trimite niciodată nimic în străinătate, se va «lupta» cu cenzura din țară în caz că i se va respinge ceva. Zicea că el are 2 copii, la care ține mult, are o oarecare poziție și nu-și poate permite să facă așa ceva. L-a condamnat pe Goma care «a găsit o cale mârșavă de a se face popularizat». A dezaprobat asemenea atitudine. [...] S-a jurat pe copii, dându-și cuvântul de onoare că nu va trimite și că este complet străin de ceea ce face Paul Goma”. „Gusti” intenționa să aibă o explicație cu Paul Goma și să se plângă Uniunii Scriitorilor (de faptul că Goma ar fi spus că îl ajută să publice

„afară”), însă, „eu l-am potolit și i-am recomandat să nu facă uz de cele aflate de la mine (mi-a promis solemn) ci să acționeze doar în măsura în care va afla din altă parte” [20].

Discrepanța dintre ce se spunea în cercuri intime și poziția publică ilustrează o altă trăsătură a atitudinii intelectualului în comunism, exprimată foarte colocvial prin „una spunem, alta fumăm”. La scurtă vreme după preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu, în 1967, A. Buzura avea se pare altă manieră de abordare a realității socialiste, chiar dacă nici aceasta publică. Foarte probabil, sursa (informatorul) „Bucureșteanu” făcea parte din redacția revistei *Tribuna*, unde lucra Buzura, în orice caz, era un apropiat al redacției. În ziua de 21 august 1967 „Bucureșteanu” a stat de vorbă cu scriitorul despre politica internă și externă. Buzura a afirmat, dezvoltând apoi, cu exemple, că „politica externă a României este în gravă contradicție cu aceea internă” [21].

Din 1967, însă, până în anii 1980, atitudinea lui Buzura a suferit modificări, întreținute de nemulțumirea că la conducerea unor reviste, în speță *Tribuna*, sunt oameni fără valoare (dă ca exemplu pozitiv, de bună administrare și conducere *Săptămâna* și *Flacăra*), că redactorii au salarii mizerabile, „totul pleacă de la mâncare”; „*nu există o orientare de perspectivă care să dea stabilitate vieții literare*” (subl. în original) În clipa în care scriitorul ar avea asigurată pâinea nimeni nu s-ar plânge, stabilitatea materială fiind absolut necesară. [...] Sunt unii care nu știu unde să mai plaseze câte un articol să mai câștige ceva pentru că mai au copii care nu acceptă [sic] că e criză mondială și că trebuie să sufere. [...] Dacă scriitorul are o minimă bază materială, nu-i pasă și nu e mare lucru. [...] Baza materială trebuie să-i asigure și informațiile ne-

cesare pentru a crea, pentru a putea combate ideologia burgheză” [22]. Pe 24 nov. 1984, a fost aprobată propunerea de închidere a dosarului de urmărire informativă pe numele lui A. Buzura (nume de obiectiv „Oșanu”), pe considerentul că motivele pentru care i se deschisese acțiune informativă nu mai erau valabile. Nemulțumirile scriitorului fuseseră rezolvate, în urma influențării pozitive [23] de către Securitate. Raportul maiorului Viorel Tatu menționează concluziv: „În urma unei profunde analize a situației informativ-operative, în caz, sub controlul Direcției a I-a s-a procedat treptat la apărarea sa de influențele postului de radio «Europa liberă», la recuperarea sa ca valoare literară și influențarea sa pozitivă, atât prin sursa «Udrea» cât și cu ocazia contactării sale de către șeful Serv. 5 din Direcția a I-a, cu ocazia deplasărilor lui Buzura la București” [24].

Ca urmare a *înțelegerii* arătate de ofițerii Securității, comportamentul scriitorului s-a modificat: a început să publice „materiale bune” în *Tribuna*, a fost de acord „chiar să rețușeze ultimul său roman «Refugii» așa cum i s-a indicat, după care în scurt timp a apărut în librării, bucurându-se de succes”. Beneficiile influențării pozitive nu conțin: „Simte că se află în atenția forurilor politice și că nu este ocolit. Dovadă și decorarea sa cu Medalia celei de a XXXX[-a] aniversări de la eliberarea patriei. I s-a promis o locuință pe măsura nevoilor și pretențiilor, ceea ce-l mulțumește foarte mult” [24]. Conform aceluiași Raport, în septembrie 1984, scriitorul i-a spus sursei Securității „Udrea” [25] că „nu trebuie văzute toate în negru, mai trebuie făcute și concesii”. Obiectivul stringent al lui A. Buzura, pentru a cărui îndeplinire a lucrat mulți ani, era să se mute la București, unde n-a ajuns decât în 1990.

Locul meu este acolo unde deranjez cel mai mult.” Paul Goma

Cu cât se apropiau mai mult de ipostaze ale libertății, scriitorii și intelectualii români în comunism deveneau mai retractili, dădeau înapoi, făceau *concesii*. Câțiva intelectuali au avut în 1977 curajul să sacrifice atât statutul profesional, social, cât și siguranța familiei. Cei mai cunocuți: criticul literar Ion Negoîtescu (Nego), fost deținut politic – după arestarea lui Goma, Nego a retractat, s-a desolidarizat, sub presiunea șantajării cu homosexualitatea sa – și medicul psihiatru, scriitor, Ion Vianu, care a mers până la capăt, în ciuda presiunilor și intervențiilor contondente ale Securității. Mai puțin cunoscut la vremea aceea, dar cu vechi și îndelungate experiențe carcerale, medicul Ion Ladea, un exemplu dramatic de sacrificiu și devotament etic, înainte și după 1989. Toți trei i-au trimis lui Goma scrisori deschise de solidarizare, în care și-au argumentat gestul. Ion Ladea a menținut credința în importanța gesticii și sacrificiului de care a dat dovadă Goma. Răspunsul lui la interpellarea Luciei Hossu Longin este ca un strigăt rămas disperat timp de decenii, un deget îndreptat către intelectualitate: „Cum să nu știi? Nu știe lumea din România, nu știți fraților că ați fost în cea mai groaznică mizerie? Nu se poate treaba aceasta. A zice că nu știu cine a fost Goma înseamnă că spui: nu știu cine sunt eu. Goma a fost reprezentantul care, într-un moment care nu accepta reconstituirea demnității de om, a reconstituit-o. Acesta a fost Goma, că vă place sau nu, aceasta este cu totul altă treabă” [26, p. 339-352].

Dacă scriitorii și intelectualii nu s-au solidarizat cu „necunoscutul” Goma [27], ei nu au semnat nici alături de Negoîtescu sau de

Vianu. Dimpotrivă. Scriitorul Sorin Titel și-a exprimat dezgustul față de Negoîtescu astfel: „este o porcărie, toți nenorociții aceștia, impotenți intelectuali, acum și-au găsit să dea cu pietre”. Nota internă de analiză, semnată de locțiitorul șefului Securității Municipiului București, col. Gheorghe Răducă, la 25 martie 1977, surprinde și punctul de vedere al lui Laurențiu Ulici: „Cum își poate permite Goma să ne facă lași pe noi, scriitorii români care nu aderăm la acțiunea lui. În definitiv – conchide el – există și o lașitate agresivă pe care a adoptat-o Goma, strategic, numai în folosul lui și acum e disperat că ceilalți nu îl urmează”. Geta Dimisianu, scriitoare și redactoare, ar fi spus despre scrisoarea de solidarizare trimisă de Nego lui Goma că „este absolut penibilă, însăși [sic] la Europa Liberă relatându-se că acestuia în fiecare an i-a apărut o carte, de unde concluzia că nu avea motive să întreprindă astfel de acțiune”. Opinia acesteia confirmă una dintre ipotezele textului de față, anume că scriitorii și intelectualii, în general, au tăcut și s-au conformat cenzurii și altor comandamente ale regimului pentru a nu pierde șansa de a păstra ceea ce aveau deja, dar și pentru a nu-și periclita șansa de a obține în viitor alte beneficii, și nu pentru a critica neajunsurile multiple, comune întregii societăți. Același raport consemnează că Nego a mers în redacția revistei *România literară*, crezând că angajații (scriitori) se vor îngămădi să o semneze alături de el, „lucru care, bineînțeles[,] nu s-a petrecut” [28].

Mistificare și ingratitudine. O mișcare (de solidarizare) a cetățenilor în jurul unor principii universal acceptate, așa cum sunt drepturile și libertățile înscrise în Constituție,

fie și comunistă, nu seamănă cu o „muzică de cameră”, unde unii reproduc partitura, ceilalți ascultă, în tăcere, disciplinați. După cum sugerează termenul, *mișcarea* seamănă mai degrabă cu o scenă de bătalie, în sensul factualității. Luptele (civice) se duc în câmp deschis, în aer liber, în Piață (*agora*). Ele presupun libertatea interioară, asumată, a fiecărui individ participant, în deplină concordanță cu transpunerea ei simbolică asupra unui spațiu destinat materializării. În România acest spațiu-timp nu a existat până în 1990, așa cum a existat, să spunem, Piața Roșie la Moscova, în anii desfășurării opoziției anticomuniste. Momentele „fizice” Valea Jiului 1977 și Brașov 1987 au fost două insule totalmente izolate de către instituțiile represive din punct de vedere al difuzării în corpul societății, atât fizic, cât și mental. Nicio luptă nu este rezultatul exclusiv al „mișcării” trupelor, de obicei există strategii, tacticieni, oameni politici, analiști, scenariști, speculanți și profitori. Mișcarea pentru drepturile omului din iarna-primăvara anului 1977 nu s-a petrecut în Piață, ar fi fost imposibil în câmp deschis, după două decenii de represiune stalinist-dejistă.

În ciuda afirmațiilor unora dintre intelectuali că românii ar deține cultura protestului și a solidarizării, în *epoca comunismului biruitor* nu mai aveau instinctul împotrivirii, nu le mai rămăsese decât instinctul supraviețuirii, al *vegetării*. Goma a inventat un alt soi de *agora* – una a solidarizării dincolo de corporalitate. El a inventat pentru români *culoarea libertății*, care în anul 1977, al drepturilor omului, a fost totuna cu culoarea demnității naționale.

„Unii consângeni îmi reproșează că nu am curajul de a alege albul lor împotriva negrului celuilalt. Am încercat să spun că negrul pretinde și el că este alb; am încercat să mai

spun că, de pe o a treia poziție, ambii arată negri și proști și cu picioare strâmbe. [...]”

Dacă, în continuare, sunt întrebati:

– Ce culoare a avut?, răspund:

– Ce culoare poate avea o mișcare pentru drepturile omului – chiar dacă acel *om* este român (deci tricolor)? Nici una. Dacă trebuie – deși nu văd de ce ar trebui să colorăm totul, ei bine: culoarea curcubeului” [29].

În ultimele decenii s-a produs fluidizarea galopantă a unor concepte precum: libertate, solidaritate, civism, empatie, patriotism, discernământ, verticalitate. Cauza: diversivunile din spațiul cultural și social la care au contribuit în mare măsură alibiul rezistenței-prin-cultură și anticomunismul postfactum.

„Puterea nu-și credea ochilor, în primăvara anului 1977 – și pentru că știa ea ce știa: lichidase, nu doar clasele, ci strivise, distrusese, neutralizase, corupsese pătura intelectuală, câtă fusese, or «experiența dovedise»: peste tot, oricând, în Lagăr, intelectualii (mai cu seamă scriitorii) se revoltaseră primii împotriva comunismului de orice «nuanță» ar fi fost. Or, «la noi, în RSR» populația era, nu doar pașnică, dar și fericită și îl iubea din toată inima pe cel mai Fiu, cel mai Tată, cel mai Far, cel mai Cărmaci...”

Pe de altă parte, Puterea, chiar dacă evaluase pericolul unei mișcări pentru drepturile omului, se simțea prinsă în capcana pe care ea însăși o întinsese occidentalilor: nu pentru că era (sic) un regim liberal, independent, deschis, căpătase certificate de bună purtare, covor-roșu, caleașcă regală, pupături și diplome – mai cu seamă de la americani? Or, iată: în acel moment președinte al Americii era Jimmy Carter, campion al drepturilor omului...” [29, p. 212].

Globalizarea din ultimele decenii a produs modificări în dinamica și percepția unor atare concepte. După 30 de ani de la desprinderea oficială de comunism (1989) și la 43 de ani de la singura mișcare din perioada Nicolae Ceaușescu a comunismului din România care a zguduit cu adevărat încrederea în sine a sistemului, este fără urmă de îndoială că lui Paul Goma i se contestă și calitatea de scriitor, și calitatea de opozant al regimului comunist. Pe 13 aprilie 1977 [30], în timp ce era brutalizat în arestul Securității din Calea Rahovei, a fost exclus „în unanimitate” din Uniunea Scriitorilor. Un detaliu care spune esențialul despre relația majorității scriitorilor, prin sindicatul lor, cu puterea comunistă, cu instituțiile ei represive. O altă ruptură cu puternică amprentă simbolică a fost și *ostrakonul* dat de Nicolae Manolescu: „Adio, domnule Goma!” din 1998, publicat în *România Literară*. Un gest care vorbește despre setea de putere și de control absolut a unora dintre reprezentanții culturii române. După ce în 1990 editura Humanitas a publicat *Culoarea curcubeului*, cu titlul greșit: *Culorile...*, o punere firească, așteptată, pe harta editorială românească, în 1992 s-a aflat că editura a topit tirajul cărții. Explicațiile de ordin economic nu puteau fi luate în seamă la începutul anilor 1990, când setea de carte, de presă, de literatură interzisă cu doar câțiva ani în urmă era colosală. Din aceeași zonă a lipsei de măsură vine și reeditarea în 1999 a memorialisticii lui Ion Ioanid, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, cu o banderolă purtând textul „Un Soljenițin român”. Criticul literar Ion Simuț întreabă (retoric): „Câți Soljenițin avem?” – „Similitudinea tipografică nu se poate transforma însă într-o similitudine politică între Soljenițin și Ion Ioanid, pentru simplul

motiv că acesta din urmă și-a publicat memoriile din închisorile politice românești numai după căderea comunismului și (deocamdată) numai în românește. În tot ceea ce vreau să spun aici nu aduc nicio imputare autorului care, sunt convins, nu are niciun amestec în această practică publicitară neloială, sfidătoare la adresa lui Paul Goma și sfidătoare, în fond, la adresa adevărului. [...] Tentativa de uzurpare a titlului glorios de «Soljenițin român», atribuit lui Paul Goma în anii '70 și recunoscut pe plan european, e un gest imoral, pentru că e nedrept și resentimentar. Nu e o simplă și inocentă eroare publicitară, ci o enormă și simptomatică ingratură față de cel mai important disident român” [31]. Expresia „băiatul ăsta [Paul Goma] e un Soljenițin român” a pronunțat-o pentru prima dată Miron Radu Paraschivescu, în 1967 (!), în redacția revistei de limba germană *Neue Literatur*, care pregătea pentru publicare un fragment în germană din *Ostinato*. MRP l-a citit și a fost uimit. Remarca lui a făcut școală prin intermediul cunoscutului dramaturg Eugen Ionescu.

În concluzia primei părți a studiului de față, relația dintre scriitori/ intelectuali și puterea politică în *anul drepturilor omului* a fost una în defavoarea culturii, în general, a literaturii, în special, și, dincolo de orice, în detrimentul demnității individuale și naționale, a libertății de expresie. Scriitorii, a căror chemare de căpătâi ar trebui să fie libertatea, încă mergeau la începutul anilor 1980 cu jalba în băț la stăpânire. Aveau nevoie de *sfatul înțelept* și de *măsura cumpănită* a dictatorului Nicolae Ceaușescu, *Primus inter pares*, Criticul Literar Total.

Eșecul Mișcării pentru drepturile omului din 1977 nu este eșecul inițiatorului ei – scriito-

rul Paul Goma –, ci al scriitorilor și intelectualilor români, care prin conformism și obediență au falimentat șansa ieșirii din paternalismul ideologic al falsei rezistențe prin cultură. În volumul *Ceaușescu critic literar*, Liviu Malița adună documentele a patru dintre evenimentele la care au participat dictatorul României și scriitorii, în anii 1970. Sunt patru momente care au contribuit la infantilizarea scriitorilor (un fenomen, totuși, cvasigeneral, cu rare excepții), la stingerea oricărei reacții contestatare sau de solidarizare cu un principiu, și nu cu „un ce profit”. Mica introducere din acest volum este poate cel mai sintetic și mai relevant punct de vedere asupra relației scriitori – putere. Dacă scrisoarea-deschisă critică a fost arma pe care au avut-o opozații anticomuniști de a-și face cunoscute ideile și, totodată, de a se pune la adăpost de represiune, prin aceea că numele lor deveneau cunoscute opiniei publice internaționale, arma conformismului și a obedienței a fost „audiența” (la putere).

„Scriitorii români, veleitari și histrioni sau dintre cei talentați și onorabili, visează și ei o audiență la El Lider Maximo. Ion Caraion sau Alexandru Ivasiuc solicită în scris această onoare. Adrian Păunescu se laudă că are ușa deschisă la Ceaușescu. Nicolae Manolescu adună și el semnături și «adeziuni» pentru o audiență colectivă. În spatele acestei unice dorințe stau rațiuni diferite. [...] Revendicările politicoase sau imperative se întâlnesc, astfel, cu flateriile cele mai deșănțate, care dovedesc că, atunci când scriitorul se întâlnește cu Puterea, își pierde capul: Nichita Stănescu se arată «...deosebit de emoționat de bucuria revederii și de prilejul de a beneficia de înalta dvs. autoritate în a vă cere unele sfaturi foarte [sic] esențiale pentru bunul mers al treburilor

noastre scriitoricești»”. *Audiența* „deviază inițiative contestatare și diminuează, prin coroziune psihologică, potențialul subversiv al revoltei, substituite de un spirit tranzacțional recurent falimentar. Cultivă o mentalitate de «copil rebel» (accentul este pus pe infantilizare), care consolidează societatea de tip paternalist: cetățenilor nu li se permite să fie adulți, responsabili și egali. [...] pe fond *audiența* contribuie la accelerarea și consolidarea cultului personalității [...] Scriitorii înșiși devin complici pentru a nu fi anihilați” [32, p. 5-40].

Referințe bibliografice

1. Notă privind telexul expediat de M. Brown, corespondent al ziarului *New York Times* la 17.02.1977. În: ACNSAS, DUI nr. 2217, Vol. 5, f. 21 r-v.
2. Gonzáles Aldea, Patricia. *Helsinki 1975. Începutul sfârșitului. Degradarea regimului din România și singularitatea lui în blocul de Est (1975–1990)*, trad. din lb. spaniolă de Alexandra Reocov. București: Ed. Curtea Veche, 2008.
3. Vincent, R. J. *Human Rights and International Relations*, The Royal Institute of International Affairs, Cambridge University Press, 1986.
4. Înainte de căderea comunismului în Europa, au mai fost două Conferințe pentru Securitate și Cooperare în Europa (CSCE): Madrid (11 nov. 1980–9 sept. 1983), Viena (4 nov. 1986–19 ian. 1989). După participarea la CSCE de la Madrid, ca urmare a unor interviuri critice la adresa regimului de la București, Paul Goma, Șerban Orescu și Nicolae Penescu au primit în februarie 1981 câte un colet cu bombă, ascunsă în *Memoriile lui Hrușciov*, în spaniolă.
5. „It might, first, take the forme an appeal to our physical nature. Being human involves, generally, having certain physical characteristics – from the standard number of arms and legs, to

the need, say, for food, to vulnerability to violence, to a variety of capacities to reason, learn, make and use tools and so on. From a comprehensive physical profile along these lines, a pattern might emerge showing a set of needs requiring to be met if human survival and well-being are to assured.”, cf. J.R. Vincent, *op. cit.*, p. 14.

6. „Clauza exercita o presiune în plus asupra României comuniste, nevoită astfel să maimuțarească diplomatic discursul despre drepturile omului, pe care în interior le încălca fără niciun scrupul, într-un context geostrategic în care încerca, tot mai greu, să pară independentă față de Moscova.” Cf. F. Bălănescu, *Grup Canal 77*. Oradea: Ratio et Revelatio, 2015.

7. Notă privind telexul expediat de M. Brown, corespondent al ziarului New York Times la 17.02.1977. În: ACNSAS, Fond Informativ, dosar nr. 2 217, Vol. 5, f. 21 r-v.

8. <https://moldova.europalibera.org/a/ana-blandiana-suntem-singura-%C8%9B%C4%83-%C3%AEn-care-s-a-rezistat-prin-poezie-/30223416.html> [vizitat la: 3.08.2020].

9. Poeta se contrazice în poemul „Eu cred” (1984): *Eu cred că suntem un popor vegetal,/ De unde altfel liniștea/ În care așteptăm desfrunzirea?/ De unde curajul/ De-a ne da drumul pe toboșanul somnului/ Până aproape de moarte,/ Cu siguranța/ Că vom mai fi în stare să ne naștem/ Din nou?/ Eu cred că suntem un popor vegetal-/ Cine-a văzut vreodată/ Un copac revoltându-se?* Calitatea poeziei (ca poezie) nu este contestată atunci când îndrăznim să afirmăm, împotriva valului, că nu ești și nu poți fi considerat „disident” pentru un vers (*Eu cred că suntem un popor vegetal*). Altfel, ar trebui să ne întrebăm ce au fost și care este rostul poeziei unor Radu Gyr, Nichifor Crainic, Andrei Ciurunga, Ion Caraion, Ion Omescu și atâția poeți consacrați înaintea detenției politice și după. Ce a fost un Osip Mandelștam?

10. Tismăneanu, Vladimir. În: Nicolae Coande, *Celălalt capăt (interviuri)*. București: Editura Curtea Veche, 2006.

11. Bălănescu, Flori. *Memoria hărțuită, 1977–2017. 40 de ani de la Mișcarea pentru drepturile omului*. În: Marius-Radu Clim, Ofelia Ichim, Doris Mironescu, Ioana Repciuc (editori), *Memorialistica românească: teorie și istorie literară*. București: Editura Tracus Arte, 2020.

12. ACNSAS, Fond Informativ, dosar nr. 2217, Vol. 5, f. 117.

13. ACNSAS, Fond Informativ, dosar nr. 2 217, Vol. 8, ff. 66-67.

14. Diaconescu, Ioana; Preda, Marin. *Un portret în arhivele Securității (Documente inedite din Arhiva CNSAS)*, Fundația Națională pentru Știință și Artă. București: Ed. Muzeul Literaturii Române, 2015.

15. Sandri, Giorgio. *Un român „fugit” din România*. În *Il Tiempo*, 20 noiembrie 1971, apud „Receptare critică”. În: Paul Goma, *Ostinato*. București: Ed. Univers, 1991.

16. ACNSAS, Fond Informativ, dosar nr. 2 217, Vol. 8, ff. 66-67.

17. Notă privind activitatea informatorului „Artur” în perioada 1972–1973. În: *Cazul „Artur” și exilul românesc. Ion Caraion în documente din Arhiva CNSAS*, ediție de Delia Roxana Cornea și Dumitru Dobre. București: Ed. Pro Historia, 2006.

18. ACNSAS, Fond Informativ, dosar nr. 2217, Vol. 6, f. 18 r-v.

19. *Ibidem*, Vol. 1, ff. 8-9.

20. Citatele despre A. Buzura. În: ACNSAS, Fond Documentar, dosar nr. 000117, Vol. 8, ff. 127-128.

21. *Ibidem*, f. 131.

22. A consemnat col. Ilie Merce în Raportul informativ către superiori, în urma întâlnirii cu A. Buzura, în data de 25 nov. 1982, cf. ACNSAS, Fond Documentar, dosar nr. 000117, Vol. 8, ff. 99-102.

23. Punctul IV al obiectivelor stabilite prin acțiunea informativă sună foarte interesant: „Luarea tuturor măsurilor de prevenire și apărare a personalității literare a lui Buzura Augustin, influențarea sa pozitivă”. În: *ibidem*, f. 103.

24. *Ibidem*, Raportul integral la ff. 103-106.

25. Identificat de CNSAS în persoana fostului președinte al Uniunii Scriitorilor, Eugen Uricariu.

26. Goma, Paul. În: Lucia Hossu Longin, *Memorialul durerii. O istorie care nu se învață la școală*, IICCR. București: Ed. Humanitas, 2007.

27. „Necunoscutul” Goma era cunoscut și în Occident, și în țară, prin Europa Liberă, mai ales după episodul *Ostinato*, când ambasada României și-a retras standul oficial, în semn de protest față de îndrăzneala editurii germane Suhrkamp de a-l publica și a-i etala cartea la Târgul de carte de la Frankfurt, în 1971. Din 1971 până în 1977 Goma a publicat frecvent în periodicele occidentale texte de atitudine, unele răsunătoare, așa cum este cel din septembrie 1972, apărut în „Die Zeit”: *Cenzură, autocenzură, para-literatură*.

28. Textul integral al Raportului, în ACN-SAS, Fond Informativ, dosar nr. 2 217, Vol. 6, ff. 278-279.

29. Citatele sunt din Goma, Paul. *Culoarea curcubeului 77 (Cutremurul oamenilor)*, ediție îngrijită de Flori Bălănescu. Oradea: Editura Ratio et Revelatio, 2015.

30. Așa cum atestă o Notă internă a Securității din 15 aprilie: „exclus din Uniunea Scriitorilor, pe baza hotărârii Comitetului Asociației Scriitorilor din București, ratificată de Consiliul Uniunii Scriitorilor, în ședința sa plenară din 13 aprilie 1977, în temeiul art. 9 alin. 3 din Statutul Uniunii Scriitorilor”. Cf. ACNSAS, Fond Penal, dosar nr. 313, Vol. 1, ff. 154-155.

31. Simuț, Ion. *Reabilitarea ficțiunii*. București: Editura Institutului Cultural Român, 2004.

32. *Ceaușescu critic literar*, ediție, studiu introductiv și note de Liviu Malița. București: Editura Vremea, 2007, p. 5-40.

Relația scriitorilor cu Puterea în România anului 1977

Rezumat. Anul 1977, supranumit al drepturilor omului, a însemnat pentru România ieșirea din tăcerea asurzitoare a conformismului. Scriitorul Paul Goma a fost singurul care s-a solidarizat public cu Charta 77 din Cehoslovacia, inițiind la rândul lui o Mișcare pentru drepturile omului. Intelectualii, cu două excepții, nu au aderat. Studiul de față încearcă să explice de ce intelectualii români nu s-au solidarizat cu mișcarea pentru drepturile omului, într-un an în care aproape în toate țările din blocul sovietic intelectualii se mișcau în această direcție.

Cuvinte-cheie: audiență, conformism, destindere, drepturile omului, represiune, samizdat, solidarizare.

The relationship of writers with Power in Romania in 1977

Abstract. The year 1977, nicknamed human rights, meant for Romania the exit from the deafening silence of conformity. The writer Paul Goma was the only one who publicly expressed solidarity with Charter 77 from Czechoslovakia, initiating a Human Rights Movement. The intellectuals, with two exceptions, did not join. The present study tries to explain why romanian intellectuals did not show solidarity with the human rights movement, in a year in which almost all the countries in the Soviet block were moving in this direction.

Keywords: audience, conformity, relaxation, human rights, repression, samizdat, solidarity.

Doctor în istorie, conferențiar cercetător, Heraldist de Stat al Republicii Moldova, șeful Cabinetului de heraldică din cadrul Aparatului Președintelui Republicii Moldova. Cercetări în domeniul heraldicii, genealogiei și al altor științe istorice speciale și științe documentaristice. Cărți publicate: *Heraldica teritorială a Basarabiei și Transnistriei* (Chișinău: Museum, 1998); *Introducere în heraldică. Noțiuni generale și întregiri la armorialul teritorial românesc* (Editura Universității din București, 2008); *Simbolurile naționale din estul Europei, Partea I. Noțiuni teoretice* (Chișinău: Universitatea de Stat din Moldova, 2009); *Simbolurile naționale ale Republicii Moldova* (Chișinău: Academia de Științe a Moldovei, Instituția Publică „Enciclopedia Moldovei”, „Cu drag” SRL, 2010, coordonator, redactor științific și principalul autor); *Stemele și drapelele raioanelor Republicii Moldova* (Chișinău: Muzeul Național de Istorie a Moldovei, 2018) și altele.



Silviu ANDRIEȘ-TABAC

ARTA HERALDICĂ. REPERE TEORETICE

Dacă [1] e să ne punem întrebarea cât de cunoscută este heraldica în zilele noastre, în plin secol al XXI-lea, trebuie să recunoaștem că această știință rămâne în continuare ermetică, ca dintotdeauna, și puțin gustată de publicul larg, la fel ca și în secolul trecut. Studiile profunde arată că este totuși încă foarte potentă și că, prin victoria aproape totală pe care a raportat-o treptat în timp asupra altor sisteme de identitate vizuală simbolică, s-a generalizat planeter. În același timp, constatăm că românul obișnuit de azi folosește uzual și înțelege mai mult sau mai puțin doar câțiva termeni din acest domeniu – heraldică, stemă/ herb, drapel/ steag, blazon, bour/ zimbru, acvilă/ vultur/ corb. Unii mai știu câțiva termeni specifici în limbi străine, iar alții adaugă la grămadă (nu fără un anumit temei intuitiv) și noțiuni din domeniul faleristicii, sigilografiei, uniformisticii sau numismaticii, dacă nu considerăm (și nu avem cum să considerăm) și vexilologia drept o știință cu totul separată de heraldică. Contextul dat, care nu este deloc

ajutat de domeniul educațional – căci heraldică practic nu se mai studiază nici la istorie, nici la arte, decât accidental și fără pretenții – nu are cum să favorizeze căutările filozofice în materie de creație heraldică pentru a defini sensurile artei heraldice. În cele ce urmează vom încerca să scoatem în evidență câteva repere teoretice, legate de domeniul heraldicii ca artă, care să clarifice locul, esența și rostul ei.

Vom purcede de la două definiții, esențiale pentru orice demers teoretic, în vederea jalonării cadrului în interiorul căruia ne mișcăm: cea de *stemă* ca obiect de studiu al heraldicii și cea de *heraldică* drept domeniu științific.

Stema reprezintă o emblemă solemnă, alcătuită în baza unor reguli canonice stabilite exact de știința și arta heraldicii, care servește drept semn distinctiv permanent al unei persoane fizice sau juridice (morale) și care se caracterizează prin stabilitate, continuitate și ereditate [2, p. 9].

Heraldica este o știință specială a istoriei care cercetează geneza și evoluția însemnelor

heraldice, problemele teoretice și practice legate de compunerea, descrierea, desenarea, citirea, interpretarea și atribuirea stemelor de orice tip [2, p. 9].

În orișice tratat sau manual de heraldică, de regulă, ultima definiție este urmată de precizarea că heraldica cuprinde două părți: știința heraldică și arta heraldică. Dacă pentru partea științifică nu apar dificultăți de explicare și exemplificare, definirea părții artistice este diferită de la autor la autor, după cum și perceperea ei ca preocupare, dar și a limitelor ei artistice. De exemplu, în „Dicționarul științelor speciale ale istoriei”, lucrare care rămâne de referință încă pentru istoricii români, se arată: „Heraldica cuprinde două părți: știința heraldică care fixează și studiază normele teoretice ale blazonului și arta heraldică care se ocupă de aplicarea lor practică”, după care se precizează, pentru fixarea unor limite cronologice ale fiecărei părți componente și ale domeniului heraldic ca întreg: „Deși arta heraldică a cunoscut o înflorire deosebită în timpul Crucidelor și a perioadei clasice a turnirurilor, iar știința heraldică s-a afirmat în sec. XIX–XX, fenomenul heraldic este mult mai vechi, el s-a născut odată cu societatea și a evoluat odată cu aceasta” [3, p. 130]. În altă veche lucrare de referință, „Dicționarul enciclopedic de artă medievală” de Vasile Drăguț, unde heraldica este definită ca „știință care se ocupă cu regulile de alcătuire, descriere și interpretare a stemelor (blazoanelor, emblemelor)”, autorul face și el o precizare în acest sens, dar din punctul de vedere al studiului artelor: „Caracteristică epocii medievale, heraldica constituie astăzi un domeniu specific de cercetare, fiind intim legată de istorie și istoria artei” [4, p. 162].

Dacă percepem arta în general ca un rezultat cu valoare estetică al actului de creație, vom observa că *noțiunea de artă heraldică a evoluat în timp*.

Arta de a fi herald

Primul sens al noțiunii de artă heraldică a fost unul sinonimic cu practicarea meseriei de herald. Însuși termenul „artă” este aici greu de separat de termenul „meșteșug/ meserie”. În evul mediu, heralzii erau funcționarii, savanții și artizanii care aveau în grija lor tot lanțul activităților legate de compunerea, evidența și interpretarea compozițiilor heraldice. Corporația heralzilor era cea care răspundea de partea artistică a stemelor pictate în diplomele de conferire a armelor heraldice de către suverani și dicta stilul artistic prin diverse alte mostre de artă heraldică majoră sau aplicativă. Un rol artistic deosebit l-au avut atunci și îl păstrează până în zilele noastre armorialele medievale – repertorii sistematizate de steme – „districtuale”, „naționale”, „regionale” sau „universale”. Până și emanațiile lor din epoca modernă și chiar contemporană au avut calitatea de a dicta o modă a stilului artistic în heraldică.

Însăși meseria heralzilor în materie de steme, atunci când au apărut primele tratate și manualele de heraldică, a fost definită drept „arta heraldică”, adică meșteșugul heraldului, sau „arta blazonului”, adică meșteșugul citirii stemelor. Pentru exemplificare, cităm două cărți franțuzești cu titlu grăitor, ajunse și în colecțiile Bibliotecii Academiei Române: a) Escuyer Baron, *L'art héraldique, contenant la manière d'apprendre facilement le blason*, Enrichi des figures nécessaires pour l'intelligence des termes, Nouvelle édition, revue

et augmentée par Playne (Paris, 1695; ediția originală – 1680); b) Père Claude-François Ménestrier, *Le véritable art du blason et l'origine des armoiries* (Paris, 1671; prima ediție – Lyon, 1659).

Această sinonimie dintre heraldica teoretică-practică și termenul „arta heraldică” s-a păstrat până târziu, chiar până în zilele noastre se poate spune. Astfel, un foarte cunoscut și utilizat manual de heraldică, „*L'arthéraldique*” de Henri Gourdon de Genouillac (*1826 – † 1898), care s-a aflat și la Chișinău, în biblioteca lui Paul Gore, a apărut la Paris în 1889, la casa editorială Quantin, în colecția „Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts”.

Între timp, meseria heraldului practic a dispărut, după cum a dispărut câmpul de aplicare a meseriei lui. Heraldica vie a apus foarte demult, nici turnirurile și jutele care l-au implicat plenar pe herald nu se mai regăsesc în agenda gentilomilor zilelor noastre. Puținii heraldi supraviețuitori, ca relice atavice ale monarhiilor decorative, mai mult virtuale decât reale, au păstrat prea puține atribute ale heraldului vechi, foarte căutat și foarte potent pe vremuri. Totuși, n-au murit funcțiile legate de conceperea, crearea, desenarea, acordarea și evidența însemnelor heraldice. Doar că cei ce sunt desemnați astăzi în demnitatea de heraldi (individuali sau asociați în oficii) sunt de fapt fie heraldiști-savanți, fie pictori heraldiști.

Heraldica în sine, care părea aproape moartă în secolul al XIX-lea, a supraviețuit miraculos datorită unor factori de rezistență scoși la lumină de lumea contemporană. S-a dovedit că sistemul medieval al culorilor și figurilor heraldice nu numai că a rămas util, ci și că a fost în stare să influențeze, să cuce-

rească și să domine alte sisteme de simbolică identitară, impunându-se pe plan planetar. Până și buna reclamă comercială folosește principiile heraldice. Știința heraldică, aflată în declin până aproape pe la mijlocul secolului al XX-lea, prin contribuțiile unor cercetători talentați de diverse națiuni, s-a reafirmat ca o știință istorică modernă, printre puținele păstrate în programele de studiu universitar.

În această lume nouă, locul heraldizilor a fost ocupat de *heraldiștii-cercetători*, istorici sau istorici ai artei, și *heraldiștii-creatori* – autori și pictori de însemne heraldice noi, dorite de oamenii zilelor noastre. Nu sunt puține cazurile când aceeași persoană a excelat în două sau toate trei posturi, dar aceste trei meserii heraldice contemporane pot fi și sunt de cele mai multe ori practicate separat, istoricii, autorii și pictorii însemnelor heraldice noi văzându-se obligați să-și unească eforturile pentru noile elaborări. În aceste condiții de lucru, termenul „artă heraldică”, pe lângă sensul original încă viu, a căpătat două sensuri noi legate de creația contemporană heraldică, desemnând, pe de o parte arta, de a compune un însemn heraldic, iar, pe de altă parte, arta de a întruchipa într-o imagine artistică acest însemn.

Arta de a compune o stemă

De ce pictorii de astăzi, cu rarisime excepții fericite, nu știu să compună o stemă? Răspunsul este transparent. Meseria nu este într-atât de căutată încât să-i motiveze să se specializeze pe mulți.

Marele heraldist german Ottfried Neubecker arăta pe bună dreptate: „A fost un timp când toată lumea știa ce este un blazon. Acest lucru nu mai este adevărat azi, dar cu-

noașterea stemelor trebuie încă să mai facă parte integrantă din cultura noastră generală, deoarece ne întâlnim cu ele zilnic peste tot, chiar dacă stemele spun mai puțin spiritului nostru decât spuneau celor ce au trăit în epoca înfloririi heraldicii” [5, p. 6].

Păstrarea tradiției și a cunoștințelor heraldice revine astăzi unui mic număr de profesioniști și pasionați care, de cele mai multe ori, și-au autoasumat meseria sau pasiunea. Unii dintre ei, prin acumularea cunoștințelor și experiențelor în materie de istorie, teorie și artă heraldică și mai ales prin cultivarea unor haruri și talente date de buna natură, ajung să fie capabili să conceapă o compoziție heraldică care să satisfacă canoanele științifice, criteriile artistice și rigorile solicitanților și astfel să devină autori de arme heraldice noi. Acești autori pot fi categorisiți drept heraldiști creatori: heraldiști, pentru că posedă cunoștințe suficiente și calificate în domeniu și creatori, pentru că abilitatea de a concepe o stemă ține și de actul creației. La fel ca poezii sau artiștii plastici, autorii de steme trebuie să se însoțească cu muzele și să fie vizitați de inspirație. La fel ca și la alți creatori, talentul de a compune o stemă nu este în strictă legătură cu profesia certificată de diplome și urmată pentru câștigul pâinii cea de toate zilele.

Am putea de asemenea compara crearea unei steme noi cu rezolvarea unei ecuații matematice, căci și matematica este o artă, dacă e să ne aplecăm urechea la antici. Toate cunoscutele, necunoscutele și doritele, izvorâte din mintea heraldistului, trebuie să se ordoneze astfel, încât să creeze un echilibru logic, pertinent și armonic, pentru ca rezultatul final să fie perceput ca o simfonie de figuri, culori și

asociații. De această simfonie depinde soarta simbolului și dăinuirea lui în timp.

Odată născut în capul creatorului, conceptul stemei urmează să se materializeze. Armele heraldice materiale îmbracă două forme fizice: forma verbală și forma artistică.

Prin forma verbală înțelegem *blazonarea stemei*, adică descrierea ei în limbaj heraldic specific. Forma verbală este cea principală.

Blazonarea se realizează în baza unor temeni bine definiți, cu exactitate aproape matematică, utilizând un vocabular și o sintaxă originale, ce permit descrierea precisă, succintă, standardizată și cu mijloace puține a oricărei compoziții. Blazonarea este un fel de formulă a stemei și permite reproducerea ei oricând și oriunde. **Blazonarea este de jure și de facto originalul stemei.** Respectând formula blazonării, artiștii plastici pot realiza imagini artistice diferite, fără a crea altă stemă. Imaginile standard ale unor steme, mai ales de stat, au evoluat simțitor din punct de vedere artistic în timp. Exemple ale acestei evoluții pot fi urmărite în stema Germaniei, a Regatului Unit a Marii Britanii și Irlandei de Nord, a Regatului Belgiei sau în multe alte cazuri, în care modernizarea artistică a fost urmărită în mod expres, fără a schimba stema legal, adică fără a modifica blazonarea ei.

Prioritatea structurii asupra formelor este un principiu canonic al heraldicii care explică de ce aceeași stemă poate fi reprezentată în timp sub aspecte artistice foarte diferite, rămânând în fapt aceeași stemă. „O figură heraldică, explică Michel Pastoureau, este într-un fel ca o literă a alfabetului: aspectul ei formal variază mult în funcție de epocă, carte, tipul de scriere (minusculă/ capitală;

manuscrisă/ imprimată; aparținând unei sau altei familii de caractere etc.) și totuși o recunoaștem întotdeauna ca atare. Un A poate lua mii de aspecte diferite și totuși îl identificăm întotdeauna ca A. Același lucru este valabil și pentru desenul heraldic al leului, acvilei, florii de crin și al principalelor figuri ale blazonului: formele lor diferă de-a lungul timpului, urmând mode și tehnici, dar structura lor rămâne aceeași. Această particularitate esențială a reprezentării heraldice este uneori dificil de înțeles sau de admis de către un profan. El este adesea derutat în fața aceleiași steme, reprezentată într-un mod aparent foarte diferit la distanță de câteva secole, închisă într-un perimetru ale cărui forme și dimensiuni se schimbă constant, amplasată pe suporturi de tot felul, lucrată în materiale și în tehnici care nu sunt aceleași: din punct de vedere plastic, aspectul poate fi modificat la infinit, dar din punct de vedere conceptual stema rămâne aceeași. Blazonarea ei – adică descrierea stemei în limbajul tehnic al blazonului – nu se schimbă: anume blazonarea dă stemei o structură imuabilă de-a lungul secolelor și îi asigură durabilitatea. În cele din urmă, o stemă nu trebuie să fie neapărat materializată pentru a exista. Un individ poate foarte bine decide să-și ia ca stemă *pe azur un leu de aur* și să nu o reprezinte niciodată; va fi oricum stema lui” [6, p. 130-131].

Prin forma artistică înțelegem întruchiparea blazonării în imagini reale. Forma artistică este secundară din punct de vedere teoretic, dar din punct de vedere practic tocmai această formă face o stemă cunoscută lumii. Omul normal percepe și recunoaște imaginea, nu blazonarea, care rămâne apanajul cer-

cului restrâns de inițiați. De forma artistică a stemei ne vom ocupa în cele ce urmează.

Arta de a desena o stemă

Unul dintre cele mai utilizate, concise și comode manuale contemporane de heraldică, „Précis d’héraldique” de Théodore Veyrin-Forrer, prima ediție a căruia a apărut în 1951, ne oferă cea mai simplă definiție a artei heraldice, în sensul avut în acest compartiment, drept „executarea stemelor prin pictură sau toate celelalte arte grafice sau plastice, în conformitate cu datele științei heraldice” [7, p. 10].

Deși marii artiști au creat opere reprezentative în domeniul heraldic prin pictură sau sculptură, arta heraldică rămâne în esență o artă aplicată [8, p. 191], de multe ori chiar decorativă. Reflectând asupra ideii că, în viața reală, anume echilibrul pe care îl găsește artistul între spiritul și forma operei determină dacă aceasta va fi percepută ca una reprezentativă sau doar decorativă, indiferent de categorisirea formală, un alt teoretician contemporan al heraldicii, Emile Gevaert, arăta că „în timp ce acțiunea ideii asupra formei rămâne aceeași pentru orice destinație și în orice tehnică, nimic nu diferențiază atât de mult cât influențele materialului, instrumentului și locului amplasării asupra percepției desenului. Figurile heraldice își modifică aspectul, caracterul și expresia pe măsură ce-și ocupă locul în arhitectură sau pe mobilier, pe măsură ce se transpun în metal, în piatră, în lemn, în mătase sau în piele, pe măsură ce se aștern pe o suprafață netedă sau apar în relief mai mult sau mai puțin pronunțat” [9, p. 104]. Același desen poate fi executat prin tehnici diferite fără a afecta conceptul ideal sau esența structurii geometrice. „De fapt,

sculptorul, pictorul, sticlăru, mozaicarul, lucrând separat, nu vor urma aceeași grafică. Ei vor stabili schema constructivă, în același timp urmărind și conceptul lor, în conformitate cu distincția muncii lor și cu tehnicile lor respective. Acest lucru va fi de mare folos pentru artă, deoarece, dacă figura unui leu de exemplu va rămâne conformă cu tipul tradițional, varietația temperamentelor va fi marcată cu atât mai profund în accidente de formă... Respectarea caracteristicilor esențiale ale subiectului nu poate deci compromite independența personalității artistice... Diversitatea valorii operelor de artă heraldică este considerabilă. Câtă diferență între o capodoperă și o lucrare mediocră, între conceptul idealist și procedeul materialist, între o miniatură și o piesă forțată” [9, p. 104-105].

Desenul heraldic rămâne în continuare cel mai puțin studiat compartiment al heraldicii. Lipsesc lucrările generale de sinteză care să urmărească pertinent evoluția acestuia de la nașterea sa până la diversificarea oferită de arta contemporană. Au fost deja publicate mai multe armoriale europene medievale, moderne sau contemporane, numeroase lucrări dedicate publicului larg sau savant ilustrate cu desene sau fotografii de opere de artă heraldică pictată sau sculptată, culegeri de modele de desene heraldice (reproduse după vechii artiști sau oferite de artiști noi în stilul lor propriu) în ajutorul pictorilor heraldici de azi, unele lucrări consacrate artiștilor ce au lucrat în domeniul heraldic, dar o sinteză istorică a evoluției desenului heraldic încă nu s-a realizat. „În această materie, după cum arată Michel Pastoureau, singura metodă științifică este metoda comparativă, de la epocă la epocă,

de la regiune la regiune, de la figură la figură, întreprinsă pornind de la fiecare categorie de documente figurative, nu numai sigilii și armoriale, ci și pietre tombale, vitralii, tapiserii, monede, jetoane, obiecte de artă și obiecte din viața cotidiană. În acest domeniu, totul, absolut totul rămâne a fi de studiat” [8, p. 187].

Totuși, o simplă trecere în revistă doar a materialelor publicate sau cercetate de diverși autori în colecțiile publice sau private a permis constatarea unor fapte și legități generale, al căror statut prealabil este foarte probabil că se va confirma. Prezentări scurte sau mai ample ale evoluției desenului heraldic au fost făcute de mai mulți autori, în tratate de heraldică generală sau în studii separate speciale, dar cea mai cunoscută, datorită conceptului și amplitudinii ilustrațiilor, rămâne a fi albumul „Arta heraldică” de Carl-Alexander von Volborth, apărut în 1991 și în care, pe lângă o scurtă prezentare a evoluției istorice a desenului heraldic și a stilurilor lui, se trece în revistă, prin imagini cu lucrări reprezentative, opera a aproape 50 de artiști heraldici din întreaga lume care au activat în secolele XIX-XX [10].

Din punct de vedere istoric, cea mai importantă analiză a artei heraldice rămâne cea oferită de Michel Pastoureau în reputatul său tratat de heraldică apărut în 1979 și care, în 2008, a ajuns la a cincea ediție. Vom expune în rezumat după ediția a III-a [8, p. 187-198], cea pe care am putut-o consulta, concluziile sale mai jos.

Desenul heraldic medieval nu s-a născut pe loc gol, ci a preluat formele artistice cristalizate în arta orientală, unele figuri heraldice prin excelență (leul rampant, acvila bicefală, monștrii afrontați, creaturile cu ochi

și unghii enorme) găsiindu-și originile încă în arta sumeriană din mileniul IV î.e.n. „Aceste modele s-au răspândit ulterior în tot Orientul Apropiat și lumea stepelor, apoi au pătruns în Occident pe două căi: prin popoarele barbare și prin lumea greco-romană, continuată de lumea islamo-bizantină”. Artă orientală a pătruns în desenul heraldic medieval atât prin stilul animalier germano-scandinav stilizat după modele orientale, cât și prin numărul mare de obiecte de artă orientale care au intrat în Occident regulat și în flux neîntrerupt de la sfârșitul Antichității până în epoca cruciadelor, dintre care se remarcă modelele oferite de piesele de fildeș, de bijuterii, de monede și mai ales de țesături. „Ultimele, decorate cu scene de vânătoare, dueluri de fiare sălbatice, animale hieratice, plante stilizate, semănături de mici figuri, se păstrau în tezaurele regale, abațiale și episcopale. Ele serveau de modele pentru fresca, sculptura, miniatura, orfevrăria din epoca romanică și prin aceasta au influențat desenul stemelor reprezentate pe pergamament, piatră, stofă sau metal” [8, p. 187-189].

Realizările artistice preheraldice au fost preluate și ordonate într-un sistem nou, bine reglementat în ceea ce privește compoziția și mesajul emblematic. Desenul heraldic medieval s-a bazat pe trei mari principii:

a) stilizarea heraldică în scopul bunei și rapidei identificări de la distanță (a scuturilor, stindardelor și altor însemne armorate), constând în utilizarea unui număr limitat de culori clare și asociate după o regulă strictă și în abstractizarea și schematizarea formelor prin simplificarea formelor generale ale figurii, suprimarea volumelor și exagerarea tuturor părților care pot servi la identificare;

b) uniformizarea expresiei heraldice prin standardizarea atitudinii generale a figurilor blazonului, a poziției lor în scut și a gesturilor, a caracterelor și a atributelor însoțitoare;

c) construcția geometrică a compoziției heraldice coordonarea riguroasă a figurilor și pieselor în scut pe planuri, în vederea respectării simetriilor și a plenitudinii câmpului heraldic care să creeze un echilibru general armonios de ansamblu artistic unic [8, p. 189-191].

Aceste trei principii ale desenului heraldic, dictate de funcția militară a scuturilor armorate, dat fiind faptul că stemele au avut și o funcție decorativă forte în viața cotidiană, au fost completate cu principiile artei, bazate pe libertatea expresiei artistice. „În acest domeniu, fiecare artist, fiecare epocă, fiecare regiune a dat măsura nivelului său estetic și a transpus în figuri decorative principiile riguroase ale blazonului” [8, p. 191].

Libertatea expresiei artistice, combinată cu scopul desenului heraldic concret și cu legile dictate de suportul pe care armele heraldice urmau a fi reproduse, a creat anumite stiluri artistice regionale și naționale, care încep să se diferențieze abia din prima jumătate a secolului al XIII-lea și au dictat un stil militar și un stil civil în artă heraldică medievală.

Urmând aceleași concluzii ale lui Michel Pastoureaux, se poate observa că diferențele artistice regionale pot fi grupate în patru stiluri naționale convenționale mari:

– *stilul englez*, care este cel mai sobru, mai lipsit de artificii și prin aceasta cel mai apropiat de spiritul heraldicii de început și care se caracterizează, de exemplu, prin faptul că animalele sunt zvelte, alungite, fără înfloritură, dar și fără a fi stilizate excesiv;

– *stilul francez*, care este cel mai construit, cel mai geometric, dar și cel în care legea plenitudinii câmpului heraldic a fost cel mai puțin respectată, un stil care ne oferă, printre altele, o linie nu întotdeauna clară și o compoziție uneori încărcată;

– *stilul germanic*, care este „cel mai puțin construit și cel mai excesiv; preocuparea lui principală este efectul decorativ, ceea ce l-a condus uneori să-și ia anumite libertăți față de exactitatea armorială (animale conturnate, cartiere inversate etc.), de abstractizarea formelor (figurile naturaliste fac contrast cu cele stilizate în exces) și de regula clarității (abundența detaliilor superflue, ceea ce se va transforma în secolul al XV-lea într-un veritabil manierism)”;

– *stilul renano-flamand*, care constituie un fel de sinteză a celorlalte trei: „el este decorativ la fel ca și stilul germanic, construit la fel ca și stilul francez, clar la fel ca și stilul englez; în același timp, acesta este stilul în care animalele sunt cel mai bine desenate, iar figurile cele mai stilizate”.

De la mijlocul secolului al XV-lea, aceste diferite stiluri se pare că încep să se apropie unul de altul, fiind influențate de școala flamandă cu perfecțiunea trăsăturilor ei și de școala italiană cu naturalismul moderat și îndulcirea expresiei. În epoca modernă occidentală diferențele regionale sau naționale sunt mai puțin accentuate ca în secolele al XIII-lea și al XIV-lea [8, p. 191]. Punctul culminant în care arta heraldică și-a demonstrat maxima eleganță, maxima măreție și maxima inventivitate a fost atins la curtea de Burgundia în domniile lui Filip cel Bun (1419–1467) și Carol Temerarul (1467–1477), când acest

ducat a fost un centru important al artelor [6, p. 123].

Dispariția scuturilor armorate de pe câmpul de luptă și descoperirea tipografiei cu posibilitățile ei de a multiplica orice imagine au condus la decăderea desenului heraldic în epoca modernă occidentală, începând cu mijlocul secolului al XVI-lea. O anumită calitate artistică comparabilă cu heraldica vie s-a mai păstrat în Renaștere. Artă clasică, artă barocă și artă romantică, însă, au produs mostre inferioare, deși nu fără anumite scilipiri și realizări. Renașterea artei heraldice s-a datorat studiilor științifice medievale care au înflorit în secolul al XIX-lea, după redescoperirea modelelor medievale. „De fapt, concluzionează Michel Pastoureau, numai întoarcerea la surse și imitarea modelelor medievale, facilitate prin publicarea sigiliilor și armorialelor, au permis o adevărată renaștere. Aceasta s-a produs mai întâi în Germania, spre sfârșitul secolului trecut [al XIX-lea], sub impulsul unor cercetători și artiști ca A. M. Hildebrandt [11], F. Warnecke [12] și H. G. Ströhl [13]. Ei au fost imitați puțin mai târziu de Otto Hupp [14; 15; 16], care a fost fără contestare cel mai bun desenator de steme din prima jumătate a secolului nostru [al XX-lea]. Din Germania [17] renovarea s-a extins în Marea Britanie (școala grafică a College of Arms), în Elveția (Paul Boesch [18]) și în Franța (Robert apoi Mireille Louis [19], Suzanne Gauthier, Claude Le Gallo). În sfârșit, în ultimii vreo cincisprezece ani [ai secolului al XX-lea], mai mulți artiști scandinavi [20; 21] au făcut un nou pas înainte în arta heraldică, aplicându-i principiile grafismului contemporan (stilizarea accentuată, vigoarea trăsăturilor, sobrietatea

desenului, franchețea culorilor), fără a ezita să introducă în scuturi un mare număr de obiecte și de creaturi care n-au avut niciodată loc acolo. În pofida reticenței unor partizani ai desenului tradițional, trebuie să recunoaștem că reușita acestei școli grafice scandinave este totală. Agreabile, simple, de bun gust, clare și originale, capabile să facă ca stemele să fie cunoscute și iubite de către persoane cărora le sunt puțin familiare, acest nou stil heraldic este un moștenitor demn al celui din secolele al XII-lea și al XIII-lea” [8, p. 197-198].

Arta heraldică românească

Dacă un francez ca Michel Pastoureau a deplâns în repetate rânduri situația că în materie de artă heraldică (occidentală) totul rămâne de cercetat, ce să mai spunem noi, cercetătorii heraldicii românești, care avem la dispoziție atât de puține urme autentice ale manifestării artei noastre heraldice de început, dar și de mai târziu, până chiar la ziua de ieri. Cu toate eforturile singulare sau instituționale întreprinse de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, nu avem publicate încă corpusuri exhaustive și de calitate din punct de vedere arheografic ale surselor heraldice românești. Corpusul de sigilii domnești ale Moldovei și Țării Românești [22] urma să fie o etapă distinctă în acest efort, dar, publicat într-un tiraj efemer și în condiții poligrafice de sărăcie, nu a facilitat deloc cercetarea și nu a rezolvat problema. S-au publicat mult sigiliile boierești, mai ales cele mai vechi din Țara Moldovei [23; 24; 25] și diplomele de acordare a stemelor, mai ales cele din Transilvania [26; 27], dar, iarăși, tabloul general evolutiv încă nu poate fi prezentat clar și definitiv atâta

timp cât nu s-au publicat toate stemele, toate sigiliile vechi și toate diplomele ce au ajuns până în zilele noastre. În lipsa bazei sursologice adecvate, nici cele mai temeinice lucrări de heraldică românească nu sunt definitive, iar singurele studii adevărate dedicate special artei heraldice ca artă rămân cele două articole foarte vechi ale lui Mihai Berza, privind doar Țara Moldovei [28; 29].

Cu toate aceste hibe, insurmontabile încă, cercetările întreprinse de câteva generații de istorici români asupra heraldicii naționale permit dibuirea câtorva concluzii preliminare în cea ce privește partea artistică a heraldicii românești.

Prima. Dată fiind descălecarea târzie a Țărilor Române, nu se poate ști cu siguranță ce se întâmpla exact în spațiul nostru în materie de simbolică identitară atunci când se naștea heraldica occidentală. După cum însă se poate constata din amprentele primelor sigilii boierești moldovenești deja citate, dar și din inele sigilare contemporane descoperite în săpături arheologice în întregul spațiu românesc, heraldica românească de început, cel puțin cea sigilară care este una de cea mai demnă încredere, a înglobat câteva sisteme identitare:

- sistemul pre-heraldicii geometrice de tip danga, specific spațiului stăpânit de Hoarda de Aur de la Marea Baltică la Marea Neagră și păstrat ulterior mai ales în heraldica poloneză,

- sistemul occidental clasic intrat mai ales via Ungaria și orașele săsești transilvănene, dar nu numai, precum și

- diverse modele identitare sigilare mai puțin heraldice ca cel post-bizantin sau cel al sigiliilor și pseudo-sigiliilor decorative de ocazie.

Odată cu preluarea sistemelor date în sine, au fost asumate și modelele și modele artistice respective. Dat fiind că la noi domeniul heraldic nu s-a reglementat instituțional (exceptând provinciile înstrăinate – Transilvania și mult mai târziu Banatul, Bucovina și Basarabia – care au cunoscut reglementări străine), gustul pentru steme și pentru valența lor artistică a rămas la latitudinea purtătorilor însemnelor heraldice și a artizanilor care confecționau diverse obiecte armorate, aceștia din urmă de foarte multe ori nefiind autohtoni. În consecință, nu credem că vom putea vreodată găsi argumente pentru a descoperi o școală artistică românească veche în domeniul blazonului.

A doua. În epoca degradării heraldicii occidentale, cu care heraldica Țărilor Române era conexă și destul de sincronizată, domeniul blazonului a avut de suferit și prin influența Imperiului Otoman, unde acest tip de simbolism identitar nu funcționa. Modele și cutumele otomane au pătruns în arta aplicată și decorativă, inclusiv în cea cu sens heraldic. Totuși, pentru că legătura cu țările occidentale nu s-a întrerupt niciodată, heraldica elitei românești se sincroniza de cele mai multe ori cu modelele cele mai căutate din țările de contact politic, economic și cultural – Ungaria, Polonia, spațiul german etc. În această perioadă însă s-a pierdut treptat moștenirea heraldicii geometrice autohtone, probabil prin dispariția sau dizolvarea familiilor purtătoare, nobilimea nouă preluând modelele heraldice noi, în vogă. Străinii care intrau în elita românească fie își păstrau stemele vechi, dacă veneau dintr-un spațiu heraldic, fie adoptau moda la zi din Țările Române, dacă nu avu-

seseră un însemn heraldic în țara de origine. Sursele sigilare atestă și o bună parte a elitelor autohtone care utilizau pentru a-și autentifica actele sigilii neheraldice, dar și dintre aceste sigilii unele purtau figuri cu încărcătură simbolică personală fără a fi perfectate tehnic și artistic ca heraldice. Atâta timp cât orice om cât de cât important avea nevoie de un sigiliu de funcție sau personal, arta blazonului nu avea cum să dispară din spațiul românesc.

A treia. Creșterea apetitului pentru armele heraldice în Țările Române în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea s-a datorat în mare parte contactului cu elitele fanariote purtătoare de cultură franceză și cu imperiile învecinate care au acaparat sau ocupat temporar părți din teritoriul național românesc – Austria și Rusia –, absorbind și devorând părți bune din boierimea munteană sau moldovenească, dar și înzestrând-o cu aspirații heraldice în stil german sau francez. În cele două imperii, românii au putut avea steme acordate de suveran și înregistrate în armorialele oficiale, adăugându-se nobililor români care au primit arme heraldice de la principii Transilvaniei sau de la alți suverani. Este evident că în această epocă, stemele noi au reflectat obiceiul și moda artistică a curții suverane care a acordat însemnele concrete și care nu difereau de cele ce se confereau în spațiul heraldicii clasice. Nici chiar în Imperiul Rus, unde printre diriguitorii heraldicii oficiale am avut un Francesco Santi și un Bernhard von Koehne, care au adus cu ei reglementările heraldice din patria lor, italiană sau germană respectiv, și unde heraldica napoleoniană a penetrat adânc în rândul nobilimii ruse, dar și în heraldica teritorială rusă.

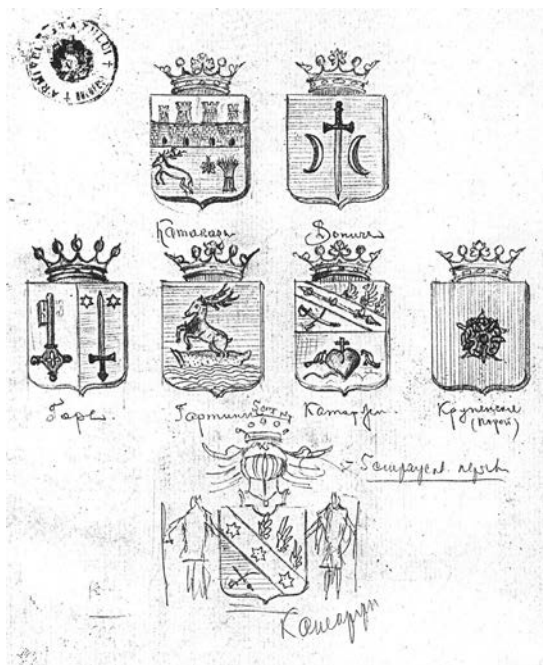


Fig. 1. Planșă cu schițe de steme de familie ale nobilimii basarabene, desenate de Paul Gore, probabil după sigilii, ante 1917: Katacazi, Donici, Gore, Hartingh, Catargi (1), Krupenski, Catargi (2) (Arhivele Naționale Istorice Centrale, București).

Unirea Principatelor Române și Marea Unire a Regatului României au contribuit esențial la propășirea heraldicii românești, mai ales urmând necesitățile practice de elaborare a însemnelor heraldice și faleristice ale statului suveran. În această epocă, știința și arta heraldică românească au căpătat o față proprie, neștearsă și perpetuată până în zilele noastre, chiar dacă de la Constituția din 1921 titlurile de noblețe nu au mai fost admise și chiar dacă în epoca socialistă însemnele heraldice erau privite cu suspiciune „de clasă” sau ca un anacronism străin „omului nou”. Cu toate acestea, Comisia de Heraldică, Genealogie și Sigilografie a Academiei Române, înființată în 1971, prin acțiuni științifice valoroase și susținute, a asigurat transmiterea cunoștințelor în materie de heraldică de la cercetătorii educați în epoca, cu adevărat de

aur, monarhistă la cei a căror formare profesională a fost mutilată de regimul comunist.

A patra. În ultimul deceniu al secolului al XX-lea, în ambele state românești contemporane au fost inițiate mecanismele științifice, instituționale și artistice care au repus heraldica la un loc de cinste. Eforturile cumulate a mai multor istorici români contemporani, printre care un rol deosebit a revenit medievistului ieșean Ștefan S. Gorovei, au coagulat comunitatea genealogico-heraldică românească de toate generațiile și au asigurat perpetuarea cunoștințelor heraldice pe viitor. În această epocă, datorită promovării mai bune și libertății antrenării artiștilor plastici, s-a găsit loc și pentru partea artistică.

În fond, din punctul de vedere al realizărilor practice, autorii și artiștii heraldici români de azi pot fi împărțiți în două tabere.

Prima tabără o formează adepții școlii Jean Nicolas Mănescu – Ștefan S. Gorovei. Aceștia optează pentru conservarea maximă neștirbită a vechilor simboluri heraldice și a principiilor și conceptelor, inclusiv artistice, ale heraldicii vii. Cele mai multe steme teritoriale noi din Moldova și o bună parte a celor din Muntenia au fost rezolvate în spiritul acestei școli. Este școala care a produs și mostre heraldice de o distinsă ținută artistică.

Cea de-a doua tabără se constituie din adepții școlii Maria Dogaru – Nicolae Edroiu. Această școală consideră că vechile simboluri nu pot rămâne neschimbate, împietrite în timp, ci trebuie să fie augmentate prin diverse procedee, ca să reflecte și faptele exclusive ce sunt demne de a fi fixate heraldic din timpurile mai noi. Din punct de vedere artistic, aici



Fig. 2. O stemă desenată de Mateiu Caragiale (după Al. Oprea).



Fig. 3. O stemă desenată de Dan Cernovodeanu (colecția Tudor-Radu Tiron).

se admite o încărcare mai „barocă” a scutului heraldic și divizări multiple ale câmpului. În spiritul acestei școli au fost rezolvate numeroase steme teritoriale noi din Transilvania și o mulțime de steme corporative contemporane din România. Componenta artistică a acestor steme este secundară celei științifice.

* * *

Mulți dintre heraldiștii-cercetători istorici români au avut și darul desenului. Este cazul lui Paul Gore (1875–1927; Fig. 1 [30]),

Emanoil Hagi-Mosco (1882–1976) [31], Mateiu Caragiale (1885–1936; Fig. 2 [32]), Traian Larionescu (1905–1979) [33], Dan Cernovodeanu (1921–1999; Fig. 3), Jean Nicolas Mănescu (1927–1999; Fig. 4), Sorin Iftimi (* 1965, Fig. 5), Attila István Szekeres (* 1965, Fig. 6) și al altora. Acest talent i-a ajutat în munca de cercetare, la ilustrarea demersurilor publicate, dar și în activitățile legate de elaborarea unor concepte sau proiecte de steme, când a fost necesar.



Fig. 4. Jean Nicolas Mănescu, Ex-libris autodedicat, 1982 (colecția autorului).

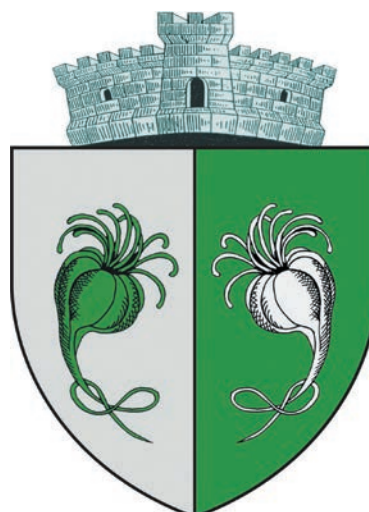


Fig. 5. Proiect de stemă pentru comuna Copălău, jud. Botoșani, 2008. Autori: Sorin Iftimi, Cătălin Hriban; pictori: Sorin Iftimi (desen manual); Cătălin Hriban (desen electronic).



Fig. 6. Stema comunei Dobârlău, jud. Covasna, 2020.
Autor și pictor: Attila István Szekeres.



Fig. 7. József Sebestyén Keöpeczi, Stema familiei Sebestyén de Keöpecz și Köröspatak (colecția Attila István Szekeres).

În perioada interbelică, pe plan național, au fost recunoscuți drept pictori heraldici doi dintre artiștii care au activat pe acest tărâm, ambii originari din Transilvania. Primul – József Sebestyén Keöpeczi (1878–1964) [34; 35] – ales de însuși regele Ferdinand, a fost autorul artistic al versiunii finale a stemei României Mari din 1921, dar a realizat și numeroase arme heraldice de familie secuiești sau teritoriale (Fig. 7). Cel de-al doilea – Dionisie Pecurariu (1876–1960) [36] – a fost cel ce a pictat toate stemele teritoriale și corporative elabo-

rate de Comisia Consultativă Heraldică [37], oferind numeroase modele de stilizare a figurilor heraldice care au rezistat în arta heraldică autohtonă până în zilele noastre (Fig. 8).

Dintre heraldiștii activi după înființarea Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie (1971) faima de artiști heraldici au avut-o doi: Jean Nicolas Mănescu și Constantin E. Ștefănescu.

J. N. Mănescu a fost cel mai talentat heraldist român. Avea cunoștințe profunde despre fenomenul heraldic european, devo-

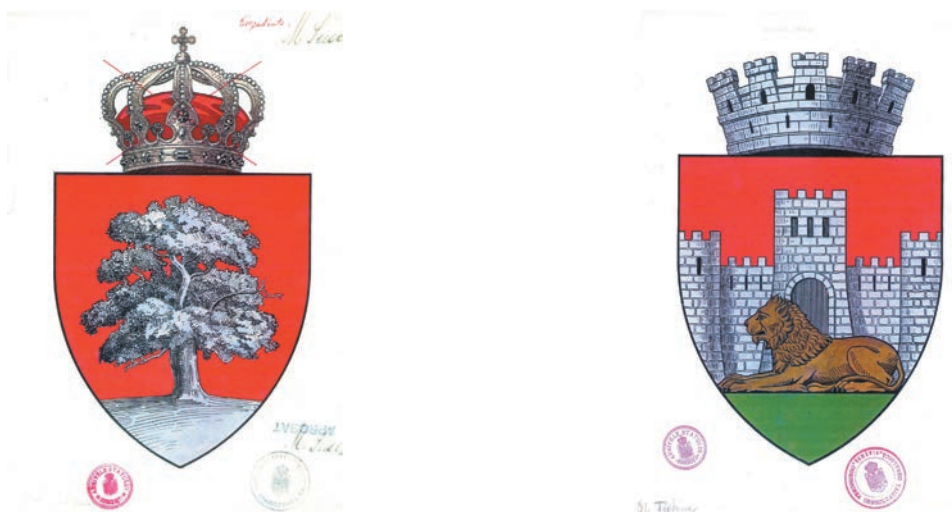
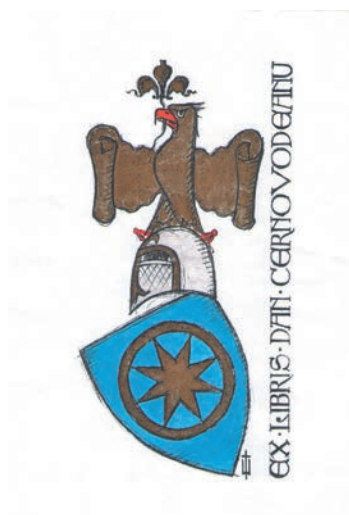


Fig. 8. Planșe ale Comisiei Consultative Heraldice desenate de Dionisie Pecurariu (*Arhivele Naționale Istorice Centrale, București*): a) stema județului Lăpușna, 1928; b) stema orașului Tighina, 1930.



ra cu pasiune tratatele de heraldică în câteva limbi, știa să citească stemele vechi și noi ca un bun crainic de arme de pe vremuri, dar și simbolica preheraldică, după cum și pe cea neheraldică ulterioară. Își scria studiile de istorie heraldică foarte clar, logic și explicit, dar, din păcate, a scris puțin, cu lene de artist și nu tot ce a scris a văzut lumina tiparului. Terminologia heraldică românească, propusă de el în colaborare cu prietenul său Dan Cernovodeanu este cea de care ne folosim acum. Compunea și desena steme din mers și cu multă inspirație. Talentul său artistic era dinamic, pasionat, cu stil. La sfârșitul vieții, din cauza problemelor de vedere, era ajutat de soție, Elena Mănescu, și ea o bună graficiană. A desenat mult, dar soarta moștenirii sale artistice este și mai vitregă decât a moștenirii istoriografice, deoarece cele mai multe opere au fost dăruite prietenilor sau au fost realizate la comandă și nu s-au păstrat în arhiva familiei. J. N. Mănescu a fost apreciat de contemporani și iubit de numeroșii discipoli [38], dar cu siguranță ar merita o lucrare despre latura artistică a muncii sale, după modelul albumului monumental realizat recent de arhiviștii lituanieni pentru Mstislav Dobujinski, cu-



Fig. 9. Desene heraldice realizate de Constantin E. Ștefănescu (colecția autorului):
a) ex-libris Dan Cernovodeanu, cca 1998;
b) alt ex-libris Dan Cernovodeanu, mai nou;
c) ex-libris autodedicat, 2004;
d) proiect de stemă pentru autor, 2004.

noscutul pictor rus care în perioada interbelică s-a refugiat și a locuit în Lituania, trudind pentru heraldica Republicii Lituaniei [39].

Constantin E. Ștefănescu (* 1949), prieten și tovarăș de idei heraldice cu J. N. Mănescu, a excelat în desenarea stemelor teritoriale, familiale și corporative, în special ecleziastice, oferind o viziune pe cât de tradițională, pe atât de inovativă în operele sale (Fig. 9). Opera sa, mai ales în domeniul ex-libris-ului, a fost cunoscută și apreciată de contemporanii interesați de

heraldică, iar punctul său de vedere a contat întotdeauna în discuțiile pe marginea compozițiilor heraldice. În 2005, un frumos omagiu i-a fost adus de Tudor-Radu Tiron [40].

Dintre artiștii români contemporani, cel mai valoros rămâne heraldistul-cercetător Tudor-Radu Tiron (* 1978), a cărui formație profesională este una de excepție. Descoperindu-și gustul pentru heraldică și genealogie încă din liceu, a fost sprijinit în aceste aspirații de părinți, dar și de monștrii sacri ai celor două științe, care au văzut în el un viitor promițător pentru știința românească și l-au tratat ca pe mezinul iubit de toată familia. Copilul nu a dezamăgit așteptările și după absolvirea studiilor universitare juridice (2001) și imediată încadrare în administrația prezidențială în Cancelaria Ordinelor, s-a dedicat cercetărilor științifice profunde în domeniul științelor auxiliare ale istoriei și, în 2011, și-a susținut teza de doctorat „Drept și uzanță în heraldica românească extracarpatică” (conducători științifici succesivi: Paul Cernovodeanu, Ileana Căzan). Membru al principalelor societăți și asociații științifice profesionale românești și al câtorva străine, în 2013 a fost acceptat ca membru asociat al Academiei Internaționale de Heraldică, iar în 2019 a fost promovat la statutul de academician.

Apropierea lui T.-R. Tiron de arta heraldică s-a datorat exclusiv studiului individual. A pornit de la descoperirea artei heraldice în trecut și a încercat să deseneze pentru a deprinde meseria prin imitarea înaintașilor. Lucrările sale mature sunt mai apropiate de arta Europei Centrale, între maestrul său putând fi amintiți Hugo Gerard Ströhl, Otto Hupp, Alexander von Dachsenhausen ori Rodo von

Haken. Autor al numeroase compoziții heraldice teritoriale, corporative și particulare, a lucrat în mai toate stilurile, de la cel specific Goticului timpuriu la Art Nouveau, și în toate tehnicile: creion, pastel, peniță, culori de apă etc. În același timp, a realizat diferite reconstituiri ori reproduceri de steme istorice, desene de peceti vechi, de elemente arhitecturale, de monumente, de decorații etc. În fine, trebuie menționată pasiunea sa specială pentru arta ex-libris-ului heraldic [41], manieră în care a realizat numeroase proiecte destinate iubitorilor de carte din mai multe state ale lumii (Fig. 10). Trebuie, de asemenea, să menționăm și preocuparea sa constantă pentru încurajarea tinerilor heraldiști profesioniști (precum este harnicul și inimosul timișorean Drăgan-George Basarabă [* 1994], care a dat dovada unor bune rezultate în domeniul desenului heraldic digital) sau amatori români în pornirile lor științifice sau artistice.

* * *

În cel de-al doilea stat românesc, interesul pentru heraldică a fost trezit încă înainte de declararea independenței Republicii Moldova (27 august 1991), datorită concursului pentru elaborarea stemei de stat, legiferată la 3 noiembrie 1990. La acest concurs, au participat practic toți marii artiști plastici ai momentului, dar și mulți artiști începători sau amatori, ghidați mai mult sau mai puțin de istoricii autohtoni.

După instituirea Comisiei Naționale de Heraldică pe lângă Președintele Republicii Moldova (5 decembrie 1995), în fața artiștilor pasionați de heraldică s-au deschis perspective noi. Pe parcursul anilor, și-au încercat penele în arta heraldică mai mulți artiști plastici moldoveni consacrați ca Gheorghe Vrabie



Fig. 10. Desene de Tudor-Radu Tiron (colecția autorului): a) stema familiei Tiron, 2015 (autori: Tudor-Radu Tiron, Silviu Andrieș-Tabac); b) ex-libris acad. Dan Berindei, 2003; c) ex-libris acad. Paul Cernovodeanu, 2004; d) ex-libris Ștefan S. Gorovei, 2003; e) ex-libris Lucian-Valeriu Lefter, 2006.

(1939–2016), autorul imaginii grafice a steimei de stat, Simion Odainic (* 1938), autorul conceptului artistic al primelor distincții de stat din 1992 și al unora ulterioare, Constantin Jarocinski (1939–2010), Alexei Colibneac (* 1943), Ștefan Donciu (* 1950), Victor Crudu (* 1958), Simion Zamșa (* 1958), Vitaliu Pogolșa (* 1959), Vitalie Roșca (* 1959) și alții. Niciunul dintre ei însă nu a făcut o pasiune pentru arta heraldică și nu s-a implicat decât

ocazional în astfel de proiecte. Sporadic, dar cu succes au fost antrenați în desenul heraldic și unii arhitecți ca Valeriu Balan (* 1958), Vladimir Popov (* 1961) și alții.

În ultimii ani, s-au angajat cu câștig în desenarea stemelor noi și artiști plastici sau arhitecți profesioniști mai tineri: Sergius Ciocanu (* 1970, Fig. 11), Andrei Gaidașenco (* 1972, Fig. 12), Mihai Malașevschi (* 1982, Fig. 13), Oxana Diaconu-Catan (* 1988,



Fig. 11. Stema Societății de Genealogie, Heraldică și Arhivistică „Paul Gore”, 2001 (autori: Silviu Andrieș-Tabac, Tudor-Radu Tiron; pictor: Sergius Ciocanu).



Fig. 12. Proiect de stemă pentru satul Malcoci, rn. Ialoveni, 2017 (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictor: Andrei Gaidașenco).

Fig. 14), Alexandru Roșca-Ceban (* 1991, Fig. 15) și alții, a căror contribuție finală va putea fi evaluată abia peste ani.

Pentru realizarea unor însemne heraldice moldovenești au fost antrenați și desenați din afara țării, ca Tudor-Radu Tiron, de exemplu, care a realizat câteva steme de familie mai complicate.

O primă trecere în revistă a artei heraldice din Chișinău a fost făcută cu ocazia organizării expoziției „Identitățile heraldice ale

Republicii Moldova” la Muzeul Național de Istorie a Moldovei (3 noiembrie 2015 – 18 ianuarie 2016), eveniment prilejuit de aniversarea a 25-a de la adoptarea Drapelului de Stat și a Stemei de Stat ale Republicii Moldova și de aniversarea a 20-a de la instituirea Comisiei Naționale de Heraldică.

Meritul principal în ilustrarea activității Comisiei Naționale de Heraldică de la Chișinău l-au avut însă doi desenatori permanenți ai ei: Iurie Caminschi și Mariana Șlapac.



Fig. 13. Stema familiei Malașevschi, 2008 (autori: Mihai Malașevschi, Silviu Andrieș-Tabac; pictor: Mihai Malașevschi).

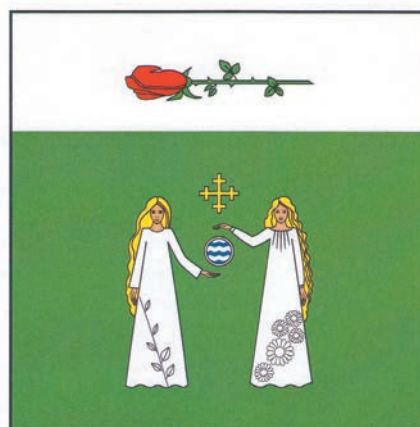


Fig. 14. Drapelul satului Capaclia, rn. Cantemir, 2017 (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictor: Oxana Diaconu-Catan).

Regretatul Iurie Caminschi (* 15 mai 1961, s. Sârcova, rn. Rezina – † 18 mai 2020, Chișinău), absolvent al Facultății de Grafică și Pictură a Institutului Pedagogic de Stat „Ion Creangă” din Chișinău cu calificarea de „profesor de artă plastică, desen liniar și muncă” (1989), a semnat mai bine de jumătate din desenele finale înregistrate în Armorialul General al Republicii Moldova (Fig. 16). S-a apropiat de heraldică abia în anul 2000, cu ocazia elaborării însemnelor heraldice ale Armatei Naționale a Republicii Moldova, iar în 2013 a fost primul pictor heraldist angajat în nou instituitul Cabinet de heraldică din cadrul Aparatului Președintelui Republicii Moldova, devenind atunci și membru de drept al Comisiei Naționale de Heraldică. În cele două decenii de activitate heraldică artistică, pe lângă desenele de steme și drapele teritoriale sau corporative, a realizat și imaginile finale ale multor însemne faleristice și uniformistice, unele dintre care au devenit standarde naționale. Față de însemnele faleristice a făcut o pasiune aparte și a colaborat cu majoritatea executorilor de distincții din Chișinău. Tot el a fost omul de legătură cu producătorii de drapele imprimate sau brodate și cu realizatorii de altă producție purtătoare de însemne, sprijinind eforturile primarilor din localități sau a conducătorilor de instituții în executarea diferitor simboluri oficiale. A fost și un colecționar înveterat de antichități sau simple „vechituri” plăcute sufletului, inclusiv cu caracter heraldic sau faleristic, multe dintre care au putut fi antrenate ca mostre pentru cunoașterea istoriei fenomenului simbolic sau a aplicării lui practice. Moartea sa subită a lăsat neînchise mai multe pagini din viață și activitatea profesională, în-



Fig. 15. Stema orașului Telenești, 2014 (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictor: Alexandru Roșca-Ceban).

cât este prematur să facem o apreciere finală a contribuției sale heraldice.

Arhitecta Mariana Șlapac (10 decembrie 1955, or. Tiraspol), doctor habilitat în studiul artelor și membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, a devenit colaboratoarea noastră în 1999, cu ocazia elaborării stemei satului Lăpușna, și a rămas sfetnicul cel mai de neînlocuit în ceea ce privește latura artistică a heraldicii practice din țara noastră. Absolvirea cu mențiune a Școlii de Arte Plastice „Alexei Șciusev” din Chișinău (1972) și a Facultății de Arhitectură și Urbanism a Institutului Politehnic din Chișinău (1977) i-au cizelat talentul înăscut de stilizator în sensul cerut de desenul heraldic, iar experiența acumulată în timp a făcut-o de neînlocuit în expertizarea tuturor însemnelor simbolice care ajung la Comisia Națională de Heraldică.

După cum am arătat și cu altă ocazie, „în calitate de pictor heraldic, Mariana Șlapac se manifestă ca un grafician cu o linie sigură, cu simțul simetriilor și al proporțiilor impuse de limitele teoretice ale canoanelor heraldice și cele practice ale câmpului scutului heraldic, ca un dătător de soluții artistice în armoni-



Fig. 16. Desene de Iurie Caminschi: a) drapelul Armatei Naționale, 2000 (autori: Silviu Andrieș-Tabac, Vladimir Mischevca); b) Crucea „Pentru Merit” clasa I a Ministerului Afacerilor Interne, 2004 (autori: Silviu Andrieș-Tabac, Iurie Caminschi); c) stema satului Bubuieci, 2005 (autor: Silviu Andrieș-Tabac); d) stema satului Sărcova, rn. Rezina, 2005 (autori: Silviu Andrieș-Tabac, Iurie Caminschi); e) proiect de stemă pentru raionul Camenca, 2017 (autor: Silviu Andrieș-Tabac).

zarea stilistică a unor mobile, combinarea cărora este greu de realizat. Artista urmează stilul clasic al heraldicii franco-germane, manifestat cândva plenar în Tara Moldovei și în întreg spațiul românesc, după cum și inovațiile moderniste ale stilului heraldic nord-european, foarte apreciat de heraldiștii adepți ai sobrietății clasice” [42]. Numeroasele însemne heraldice, vexilologice, faleristice sau uniformistice, realizate grafic de această artistă și înregistrate în Armorialul General al Republicii Moldova sunt de cea mai înaltă calitate în ceea ce privește respectul principiilor artei heraldice vii (Fig. 17).

Nu putem să nu menționăm și faptul că Mariana Șlapac a contribuit la heraldica națională și în calitate de organizator. Astfel, în anii 2008-2017, a deținut funcția de președinte al Comisiei Naționale de Heraldică, mandatul ei putând fi considerat drept perioada cea mai prolifică. Sub această conducere, Comisia a desfășurat o activitate merituoasă și fructuoasă, contribuind la dezvoltarea cadrului normativ în domeniul heraldic (Legea Drapelului de Stat, Legea Stemei de Stat, Legea Simbolurilor Publice etc.), la protejarea simbolurilor naționale, la înființarea Cabinetului de heraldică în cadrul Aparatului Președintelui Republicii

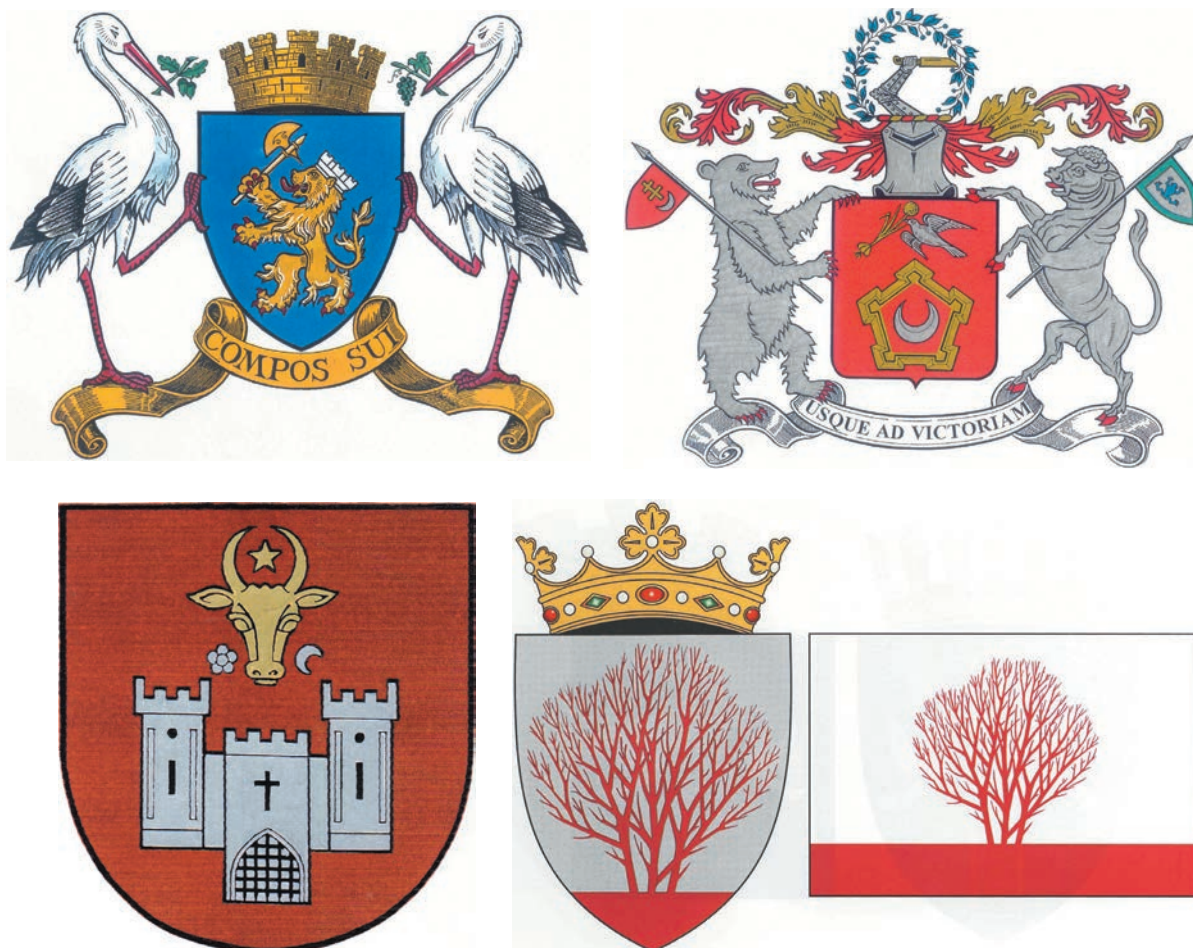


Fig. 17. Desene de Mariana Șlapac (autor: Silviu Andrieș-Tabac): a) stema municipiului Hâncești, 2000; b) stema familiei Răileanu, 2005; c) stema Departamentului Instituțiilor Penitenciare al Ministerului Justiției, 2003; d) stema și drapelul raionului Sângerei, 2005; e) Ordinul „Bogdan Întemeietorul”, 2008.

Moldova, la implementarea Armorialului General al Republicii Moldova, la promovarea simbolurilor teritoriale, corporative și particulare. Din 2017, este vicepreședinte al Comisiei.

Concluzii

După cum ne-am străduit să deslușim în demersul nostru, limitele conceptului de „artă heraldică” au evoluat în timp. Dacă în epoca heraldicii vii, noțiunea acoperea meseria heraldului în toate manifestările ei legate de steme, ulterior acesteia i s-au adăugat alte două înțelesuri: cel de „arta de a compune o stemă” și cel de „arta de a desena o stemă”.



În zilele noastre, autorul unei steme noi de cele mai multe nu este pictorul care a realizat desenul final, dar anume de acesta depinde cum o va percepe și recunoaște publicul larg.

Ca artă aplicată, arta heraldică a fost prezentă în spațiul românesc încă de la descăle-

carea Țărilor Române și s-a sincronizat din punct de vedere artistic cu modelele și modele de epocă din țările cu instituții heraldice organizate, cu care românii au intrat în contact politic, economic sau cultural. Odată cu unificarea statală a românilor în epoca modernă, s-au creat premisele pentru apariția unei școli naționale de heraldică mai întâi pe segmentul științific, iar din a doua jumătate a secolului al XX-lea și pe cel artistic.

Dintre profesioniști, spre heraldică își îndreaptă privirile graficienii care au experiență de lucru în domenii în care procedeele de schematizare și deformare a figurilor sunt similare celor din arta heraldică, fără însă a le ridiculiza sau îndulci: în caricatură, în desenul animat, în ilustrarea cărții, pe palierul larg al designului, dar și arhitectii, care au simțul liniilor și simetriilor.

Actualmente, atât în România, cât și în Republica Moldova în procesul de elaborare a stemelor noi se ține cont de latura artistică a compozițiilor heraldice și desenatorii de stemme sunt încurajați să lucreze asupra individualizării stilului în care creează.

În continuare, ca și oriunde altundeva, este preferat stilul militar, în care s-a lucrat și realizat mult mai mult decât în cel civil, și astfel existând numeroase modele demne de urmat, dar această situație se va schimba de la sine pe măsura înmulțirii însemnelor heraldice și a numărului desenatorilor lor.

La sfârșitul acestei pledoarii pentru arta heraldică, am dori să reiterăm că și pe viitor componenta artistică a stemelor, indiferent de culmile artistice la care poate ajunge un artist talentat, va rămâne secundară față de compo-

nenta științifică, care va dicta regulile jocului. Încheiem cu un gând expus acum trei decenii în cadrul concursului pentru cel mai bun proiect de stemă de stat a Republicii Moldova de către criticul în arte Constantin Ciobanu, care, deși se referă expres la simbolica heraldică statală, poate fi aplicat ușor întregului sistem heraldic: „Stema unei țări e definitivarea artistico-simbolică a unei realități fie deja existente, fie în curs de cristalizare. Nu poate exista o stemă inventată, fie și de cel mai genial artist plastic, nu poate exista o stemă «originală» în sensul de «originalitate» pe care îl conferim unei opere de artă” 43].

Totuși, și în arta heraldică poate crea un Dürer, un Hupp sau un Dobujinski. Noi, românii iubitori de arme heraldice, rămânem în continuare în așteptarea unui Dürer al nostru...

Referințe bibliografice

1. Acest studiu dezvoltă ideile expuse în comunicarea omonimă a autorului, prezentată la cel de al VII-lea Simpozion de Heraldică, Chișinău, 28 octombrie 2010.
2. Andrieș-Tabac, Silviu. *Introducere în heraldică. Noțiuni generale și întregiri la armorialul teritorial românesc*. București: Editura Universității din București, 2008.
3. *Dicționar al științelor speciale ale istoriei. Arhivistică, cronologie, diplomatică, genealogie, heraldică, paleografie, sigilografie*. Direcția Generală a Arhivelor Statului. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
4. Drăguț, Vasile. *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
5. Neubecker, Ottfried. *Le grand livre de l'Héraldique. L'histoire, l'art et la science du blason*. Paris: Ed. Bordas, 1995.

6. Pastoureaux, Michel. *L'Art héraldique au Moyen Âge*. Paris: Édition du Seuil, 2009.
7. Veyrin-Forrer, Théodore. *Précis d'héraldique*. Nouvelle édition revue et mise à jour par Michel Popoff. Paris: Larousse, 2000.
8. Pastoureaux, Michel. *Traité d'Héraldique*. IIIe éd. Paris: Picard, 1997.
9. Gevaert, Emile. *L'Héraldique: son esprit, son langage et ses applications*. Paris: Edition du Bulletin des Métiers d'Art, Vromant & Cie, 1923.
10. Volborth, Carl-Alexander von. *The Art of Heraldry*. London: Tiger Books International, 1991.
11. Hildebrandt, Adolf Mathias. *Heraldisches Musterbuch für Wappenbesitzer, Kunstfreunde, Architekten, Bildhauer, Holzschneider, Graveure, Wappenmaler, Dekorateure usw.* 3., durchges. Aufl. Berlin: Verlag von Mitscher & Röstell, 1897, 94 p. Prima ediție a fost la același editor în 1872. O ediție recentă reprint: Berlin: Zenodot Verlagsgesellschaft, 2013, 104 p.
12. Warnecke, Friedrich. *Heraldisches Handbuch für Freunde der Wappenkunst mit 318 Abbildungen nach handzeichnungen von E. Dopler*. 7. Aufl. Frankfurt am Main, 1893, 98 p.
13. Ströhl, Hugo Gerard. *Heraldischer Atlas. Eine Sammlung von heraldischen Musterblättern für Künstler, Geverbetreibende, sowie für Freunde der Wappenkunde*. Stuttgart: Verlag von Julius Hoffmann, 1899, 234 p.
14. *Münchener Kalender*. München, 1885–1936.
15. Korn, H. E. *Otto Hupp*. Marburg, 1976.
16. *Otto Hupp. Meister der Wappenkunst. 1859-1949*. München: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 1984.
17. În ultimul sfert al secolului al XX-lea, un alt neamț, Walter Leonhard, a elaborat o lucrare monumentală asupra artei heraldice, oferind desene proprii pentru numeroase steme vechi și noi, care rămâne foarte utilă autorilor și pictorilor heraldici din zilele noastre: Leonhard, Walter. *Das Grosse Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung*. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 1976. Numeroase reeditări și reimprimări.
18. Heim, B. B. *Paul Boesch. Heraldische Holzschnitte. Gravures héraldiques sur bois*. Zug: Verlag der Offizin Zürcher AG, 1974.
19. Louis, R.; Meurgey de Tupigny, J. *L'Art héraldique: ses applications modernes*. Nancy, 1949.
20. *Suomen Kunnallisvaakunat*. Helsinki, 1970. Ed. 2. Helsinki, 1982.
21. Raneke, Jan. *Svenska medeltidsvapen*. 3 vol. Lund, 1982–1985. Ediție nouă: Nora: Nya Doxa, 2001.
22. Szemkovicz, Laurențiu-Ștefan; † Dogaru, Maria. *Tezaur sfragistic românesc*. 2 vol. București: Ars Docendi, 2006. Vol. I. *Sigiliile emise de Cancelaria domnească a Țării Românești (1390–1856)*. 202 p. Vol. II. *Sigiliile emise de Cancelaria domnească a Moldovei (1387–1856)*, 122 p.
23. Șimanschi, Leon. *Cele mai vechi sigilii domnești și boierești din Moldova (1387-1421)*. În: *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol”*, Iași, XVII, 1980, p. 141-158, +16 p. anexa.
24. Однороженко, Олег. *Родова геральдика Русо-Влахії (Молдавського господарства) кінця XIV–XVI ст.* Національна Академія Наук України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Харків, 2008.
25. Tiron, Tudor-Radu; Lefter, Lucian-Vale-riu. *Sigiliile boierilor lui Ștefan cel Mare*. În: *Analele Putnei*, XI, 2015, nr. 1, p. 175-206.
26. Feneșan, Costin. *Diplome de înnobilitare și blazon din Banat (secolele XVI-XVII)*. Timișoara: Editura de Vest, 2007.
27. Szemkovicz, Laurențiu-Ștefan. *Steme individualizând familii de origine română din Transilvania în sec. XVI-XIX*. Cluj-Napoca: [s.n.], 2007.

28. Berza, Mihai. *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*. În: Studii și cercetări de istoria artei, II, 1955, nr. 1-2, p. 69-88.
29. Berza, Mihai. *Stema Moldovei în veacul al XVI-lea*. În: Studii și cercetări de istoria artei, III, 1956, nr. 1-2, p. 99-128.
30. *Arhivele Naționale Istorice Centrale*, București, Fond „Sever Zotta”, d. 128, f. 78.
31. A se vedea: [Hagi-Mosco, Emanoil]. *Steme boierești din România*. București, 1918.
32. Desen preluat din: Oprea, Al. Mateiu I. *Caragiale – un personaj*. București: Muzeul Literaturii Române, 1979. Comunicat de colegul Tudor-Radu Tiron.
33. A se vedea: Larionescu, Traian. *Armorialul Moldovei de Sus: Album heraldic*. București, 1976.
34. Printre ultimele contribuții la biografia sa vezi: Szekeres, Attila István. *Stema României și Keöpeczi Sebestyén József*. Sfântu Gheorghe: Centrul de Cultură al Județului Covasna; Editura „Háromszék Vármegye”, 2018.
35. Diaconu, Ana-Felicia. *Date noi referitoare la heraldistul József Sebestyén Keöpeczi și „Stemele județelor din Transilvania”*. În: Revista arhivelor, 2016, nr. 1-2, p. 55-75.
36. Diaconu, Ana-Felicia. *Dionisie Pecurariu (1 martie 1878 – 4 aprilie 1960). Biobibliografie*. În: Heraldica Moldaviae, II, 2019, Chișinău, 2019, p. 59-80.
37. Cea mai mare parte a acestora a fost inclusă în: Dogaru, Maria. *Din heraldica României: Album*. București: JIF, 1994.
38. A se vedea, de exemplu, mănunchiul de evocări unit sub genericul „In memoriam Jean Nicolas Mănescu”. În: *Pergament. Anuarul arhivelor Republicii Moldova*, II, 1999, p. 297-338.
39. *Mstislavo Dobužinskio heraldika: ne tik mokslas, bet ir menas = Mstislavas Dobužinskis's heraldry: not only a science; it is an art*. Vilnius, 2018.
40. Tiron, Tudor-Radu. *Un artist roumain d'aujourd'hui et ses oeuvres: Constantin Ștefănescu*. Dans: Newsletter dell'European Society of Heraldic Art, Torino, 2005, no. 2, p. 1-4.
41. *Tudor-Radu Tiron. Heraldic artist and researcher. The artist in his own words*. In: *Contemporary International Ex-Libris Artists*. Publication conceived, organized and directed by Artur Mário da Mota Miranda. Portugal, 20, 2015, p. 113-126.
42. Andrieș-Tabac, Silviu. *Cucerind cetățile... Membrul corespondent al AȘM Mariana Șlapac la 60 de ani*. În: Akademos. Revistă de știință, inovare, cultură și artă. Chișinău, 2015, nr. 4 (39), p. 182-184.
43. Ciobanu, Constantin. *Componentele unui simbol*. În: Moldova Suverană, Chișinău, 1990, 9 august.

Arta heraldică. Repere teoretice

Rezumat. În epoca heraldicii vii, noțiunea de „artă heraldică” acoperea meseria heraldului în toate manifestările ei legate de steme. Ulterior i s-au adăugat alte două înțelesuri: „arta de a compune o stemă” și „arta de a desena o stemă”. După explicarea celor trei sensuri, autorul urmărește evoluția heraldicii ca artă aplicată în Europa, limitele impuse creației artistice de știința blazonului, de materialul pe care se realizează imaginea concretă și de instrumentele de lucru ale artistului. Cu referire la arta heraldică românească, se arată că aceasta a fost prezentă în spațiul românesc de la descălecarea Țărilor Române și a fost sincronizată cu modelele și modele de epocă din țările cu instituții heraldice organizate, cu care românii au intrat în contact politic, economic sau cultural. Odată cu unificarea statală a românilor, s-au creat premisele pentru apariția unei școli naționale de heraldică mai întâi pe segmentul științific, iar din a doua jumătate a secolului al XX-lea și pe cel artistic.

Cuvinte-cheie: heraldică, stemă, artă plastică, artă heraldică, autor, pictor heraldic, România, Republica Moldova.

Heraldic art. Theoretical aspects

Abstract. In the age of living heraldry, the notion of „heraldic art” covered the profession of the herald in all its manifestations related to coats of arms. Later, two other meanings were added: „the art of composing a coat of arms” and „the art of drawing a coat of arms”. After explaining the three meanings, the author follows the evolution of heraldry as an applied art in Europe, the limits imposed on artistic creation by the science of heraldry, the material on which the concrete image is made and the artist’s working tools. With reference to the Romanian heraldic art, it is shown that it was present in the Romanian space since the origins of Romanian States and was synchronized with the models and the fashion of the time from the countries with organized heraldic institutions, with which the Romanians had political, economic or cultural contacts. After the state unification of the Romanians, the premises for the appearance of a national school of heraldry were created: first on the scientific segment, and from the second half of the twentieth century on the artistic one.

Keywords: heraldry, coat of arms, plastic art, heraldic art, author, heraldic painter, Romania, Republic of Moldova.

Doctor habilitat în filologie, Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”. Domenii de cercetare: gramatica și pragmatica textului, ortografie, stilistică și poetică, limbajul Internetului, lingvosemiotica hypertextului. Autoare a monografiei *Dincolo de text: hypertextul* (2014) și a mai multor dicționare. A publicat circa 100 de articole în reviste științifice din Republica Moldova, România, Federația Rusă. A participat la peste 40 de conferințe științifice în țară și în străinătate.



Elena UNGUREANU

UN FENOMEN AL CULTURII DIGITALE: INTERNET-MEMELE

O abordare a limbajului din perspectivă memetică e oricând actuală, câtă vreme principiul repetitivității rămâne la baza acestuia. Iar a vorbi înseamnă a repeta continuu cuvinte, expresii, fraze, texte, imagini, gesturi (altfel spus, conținuturi sau semne) care s-au mai spus/făcut anterior. Informația are calitatea primordială de a fi copiată, reprodusă, modificată și transmisă mai departe. Conceptul de *memă* [1] a fost lansat cu cca 4 decenii în urmă, în 1976, de celebrul biolog evoluționist și etolog Richard Dawkins în cartea sa *Gena egoistă* [2], fiind considerat și interpretat NU ca element al biologiei, ci ca element al culturii. Este primul care s-a întrebat și a răspuns cu privire la analogia genă – memă. Ideea replicării ideilor (inclusiv autogenerarea, autocopierea) nu era nouă, dar ea și-a găsit cea mai reușită expresie anume în cercetarea lui Dawkins, devenită una de referință pentru mai multe domenii. Deoarece evoluționistul Charles Darwin, cel care avusese această idee extraordinară: totul pe lume se bazează pe: *diversitate*, *selecție* și

ereditate, ar trebui să valorificăm în domeniul științelor umaniste mai ales aceste 3 principii.

O memă e *un pachet de informație cu atitudine*, afirmă Daniel Dennett [2]. Memele sunt făcute din informație și conținute de orice structură fizică. *Cuvintele sunt meme care pot fi pronunțate*. Ideile pot trăi în pofida faptului că nu sunt transmise pe cale genetică. O memă poate prospera în pofida faptului că ar avea un impact negativ în bunăstarea genetică, afirmă profesorul. Și da, pot fi și sunt primejdioase. Suntem cu toții responsabili nu doar pentru efectele intenționate ale ideilor noastre. Este important ca aceste idei să nu fie abuzate și folosite greșit. Ele sunt foarte ușor de folosit greșit. De aceea sunt ele atât de periculoase, afirmă Dennett. Dar să ținem minte că nu vom anihila niciodată virusurile. Nici memele. Sunt parte din condiția noastră biologic-culturală. Sunt paraziții necesari existenței noastre.

În lucrările lexicografice actuale, termenul *memă* s-a încetățenit cu sensul de „idee, stil sau comportament, practică sau ritual care

se răspândește cu mare ușurință de la o persoană la alta, prin intermediul cuvintelor, imaginilor sau al gesturilor”. Știința acestor artefacte culturale e numită *memetică*. Memetica e o știință cognitivă aflată la confluența mai multor domenii, între care mai relevante sunt semiologia, psihologia, informatica, antropologia, filologia, economia (în special marketingul și publicitatea), politica, religia și educația. Așadar, o știință a științelor. Ca și orice altă știință nouă, are mulți adepți, dar și contestatari. Tehnologia modernă, care a valorificat tehnicile fragmentării și reproducerii la cote minime și maxime, a ajuns spațiul cel mai prolific pentru tot tipul de meme. Urmându-l pe Dawkins, Dennet crede că anume memetica oferă „marea nouă teorie unificatoare de care avem nevoie pentru a înțelege natura umană”.

Abilitatea de a utiliza corect și expresiv limbajul se cultivă de pe băncile școlii, dar performanțe de comunicare persuasive obțin de departe nu toți vorbitorii unei limbi. Interesant e și faptul că conceptul de *discurs repetat* lansat de Eugeniu Coșeriu se intersectează surprinzător cu conceptul de *memă* utilizat în biologie, culturologie, iar mai nou, și în teoria informației. Cântecul, credințele religioase, ritualurile de masă, anecdotele, moda, bârfele, alegerile prezidențiale, rețetele, clipurile, replicile memorabile din filme, știrile, spoturile publicitare, videourile de pe Youtube etc. – cu alte cuvinte, orice semn ușor memorabil, care are potențialul de a trezi publicului multiple asociații, poate deveni la un moment dat o memă. Citarea înseamnă reproducere a semnelor anterioare. Cu cât mai frecventă e o citare, un discurs repetat, cu atât este mai reținut și mai prețuit de istoria culturii. Se co-

piează egoist, dar sigur, pentru a rămânea și a se transmite generațiilor următoare.

Memele sunt ca și virusurile, zicea Dawkins. Despre asemănarea fizică a limbajului (care este o extensiune culturală a omului biologic) cu virusurile aflăm tot de la Dawkins: „Exact așa cum genele se propagă în fondul genetic, sărind dintr-un corp în altul la bordul spermatozoizilor și al ovulelor, tot astfel memele se propagă în fondul memetic sărind dintr-un creier în altul printr-un proces care, într-un sens larg, poate fi numit *imitație*” [3, p. 184].

Memele de generație internautică. John Brockman, editor și autor digital, a spus: „Eu sunt Internetul, EU sunt World Wide Web, eu sunt informație, eu sunt conținut” („I am the Internet. I am the World Wide Web. I am information. I am content”). Această afirmație ne-ar face să credem că tot conținutul generat pe web e o posibilă memă. Dar nu! „Devin meme doar acele unități de informație aflate într-o minte, care se obiectivează și, pe această cale, pătrund în alte minți (contaminează), răspândindu-se și multiplicându-se prin intermediul acestora” [4, p. 13].

Umaniștii se tem cel mai tare de faptul că tehnologiile vor omorî disciplinele lor, ceea ce e o (gravă) eroare. Suntem înclinați să credem că anume tehnologiile vor salva umanitățile. Toată tehnica modernă lucrează pentru INTELECT. Intellectul omului. Inteligența artificială este doar o derivată. În principiu, orice element al civilizației poate fi întors asupra lui însăși. Deci și tehnologia.

O categorie distinctă, dar care totuși își trage obârșia din memele tradiționale, o alcătuiesc așa-numitele „internet-meme”.

Într-o conferință TED.com, discutând despre rolul și importanța memelor în comunicare, Susan Blackmore propune să numim memele tehnologice sau internet-memele – TEME: „Să le spunem *tehnomeme*, sau *teme* Pentru că procesele sunt diferite. Am început, probabil acum 5000 de ani, cu scrisul. Am depozitat memele pe table de lut, dar pentru a obține teme adevărate și mașini temetice, trebuie să existe *variație*, *selecție* și *copiere* (vezi mai sus, la Darwin – n.n.), toate realizate fără oameni. (...) De fapt, temele ne forțează creierul să devină tot mai mult niște *mașini temetice*”, afirmă cercetătoarea cărții „The Meme Machine”, *Oxford University Press*, 2000, 264 p. Cum ar veni, orice literă a alfabetului e o memă! Deci, suntem mașini memetice, nu doar mașini genetice..., care sunt *corpuri/corpusuri purtătoare de meme* – ideologii, sau religii, sau industrii, sau genuri muzicale. În literatura de specialitate se întâlnesc și alți termeni: *mediamemă*, *mediavirus*, *virus mental*, *ideovirus* etc. [5].

Memele, după Susan Blackmore, ne folosesc pe noi ca mașinării ce propagă copierea: „Limba este un parazit la care ne-am adaptat, nu ceva ce a existat inițial pentru genele noastre, în această viziune. Ca și orice parazit, poate fi periculos la început, dar apoi coevoluează și se adaptează rezultând o relație de simbioză cu acest parazit nou. Toate celelalte specii de pe acest pământ sunt doar mașini genetice, nu imită deloc bine. Noi singurii suntem și mașini genetice și memetice. Memele au luat o mașină genetică și au transformat-o într-o *mașină memetică*. Dar, deși credem că am creat Internetul pentru nevoile noastre, temele se răspândesc pentru că trebuie. Noi suntem ve-

chile mașini. (...) Curând mașinile temetice se vor reproduce singure. În acest fel, nu contează dacă clima planetei va fi destabilizată, și viața oamenilor nu va mai fi posibilă aici. Pentru că acele mașini temetice nu vor avea nevoie – nu sunt creaturi ce folosesc oxigen și nu au nevoie de căldură. Ele pot să trăiască și fără noi” [6].

Înainte de a opera cu câteva exemple, menționăm că memelor tehnologice le sunt proprii numeroase caracteristici hypertextuale, pe care Webul le dezvoltă și le amplifică puternic: creativitatea, rapiditatea, actualitatea, instantaneitatea, replicabilitatea, tehnicitatea (tehnologicitatea), selectivitatea, transmisibilitatea, carnavalescul, ludicitatea (caracterul ludic, umoristic), creolizarea, contagiozitatea (viralitatea) etc. De la studiu la studiu, numărul caracteristicilor se extinde, astfel cercetătorii analizează superficialitatea [7], emoționalitatea, serialitatea, ciclicitatea, mimicria, minimalismul formei, polimodalitatea, clișeizarea etc.

La cele de mai sus adăugăm o categorie deosebit de importantă – *fragmentarismul (fractalitatea)*. În spațiul online se discută frecvent despre fragmentare în legătură cu *hypertextul* – un concept care concurează puternic cu *textul*, obiectul fundamental de studiu al lingvisticii. Cercetătoarea T. Ryzantseva consideră că fragmentarea este o proprietate ce permite manipularea textelor anterioare (hipotextelor), compresiunea, extrapolarea, replicarea și modificarea acestora [8, p. 334], ceea ce e caracteristic și genelor. Această corespondență *text/limbaj* – *gene* a determinat pe unii cercetători să vorbească nici mai mult, nici mai puțin, despre „organi-

zarea textuală a genomului” [9, p. 72] „Textualitatea genelor” noastre se datorează faptului că suntem organisme traversate de texte. La rândul său, textul poate fi considerat ca un cvasiorganism cu memorie. „Teoria generală a textului ar trebui să poată descrie texte lingvistice și procesele de structurare, funcționare și transformare a acestora și să prezinte în același timp structura primară a *genomului* ca *sistem de texte* (un *hypertext* format dintr-un subset ordonat de alte texte)” [9, p. 61]. Mediutextul are aceeași soartă ca și hypertextul, fiind un tip de text hibrid, generat de online [10; 11].

Întreg internetul, mai exact webul, alcătuit din hypertexte, este un ocean de meme: orice personaj de poveste sau de film care cunoaște un anumit grad de popularitate conviețuiește cu replicile și parodiile sale. Este de ajuns să amintim aici faimoasele personaje fictive Batman, Superman, Barbie, fenomenul global denumit Ice Bucket Challenge (Provoacarea găleții de gheață), dansurile Gangnam-Style sau Harlem Shake, sau celebrul pas al lui Michael Jackson (moonwalk). Cu câțiva ani în urmă, spațiul românesc al internetului a fost populat intens cu numeroase meme despre Ziua de naștere a Izabelei. Și mai aproape de noi, anume din spațiul basarabean pornește o memă cu denumirea de „Numa Numa/ Numă Numă”, extrasă din melodia *Dragostea din tei* a trupei (actualmente desființată) O-Zone. Curios este faptul că a avut capacitate de reproducere o combinație de cuvinte (scurtă!) niciodată utilizată separat în română: *nu mă* (o negație + un pronume personal). Legea minimului efort a funcționat perfect în acest caz, imitatorii asociind-o realiilor culturale din

spațiul lor, ne-românesc. Piesa a prins foarte ușor la publicul internațional mai cu seamă datorită repetării frecvente (de 7 ori în 2 versiuri), făcând-o cunoscută ca „Numa Numa song”: *Vrei să pleci, dar nu mă, nu mă iei, / Nu mă, nu mă iei, nu mă, nu mă, nu mă iei. / Chipul tău și dragostea din tei / Mi-amintesc de ochii tăi* – versiuri despre care nu putem spune neapărat că ar avea o profunzime aparte. În pofida acestei lipse de sens, utilizatorii au reprodus o mulțime de copii modificate sau nemodificate, transformând fragmentul melodic în fenomen viral. De același succes răsunător s-a bucurat și refrenul *Ma-ya-hi, ma-ya-hoo / Ma-ya-hah, ma-ya-ha-ha / Ma-ya-hi, ma-ya-hoo / Ma-ya-hah, ma-ya-ha-ha*, imitat în întreaga lume, fără a avea o altă semnificație propriu-zisă decât un joc de silabe ușor de repetat.

În spațiul rusesc întâlnim o memă care privește domeniul umanioarelor, vizând persoanele care citesc în general: *fecioara / fata filologică* («Филологическая дева») și se leagă de numele scriitoarei britanice din prima jumătate a sec. XX, Virginia Woolf. Fotografia ei a devenit cartea de vizită a unei serii de meme cu acest generic. Glumele pe tema limbii și literaturii ruse, a imaginii cititorului dedicat/ obsedat de lectură, intercalate cu aspecte legate de starea de sănătate a scriitoarei (tulburarea bipolară de care suferea), tematici precum relația feminin-masculin-androgin, dragoste-ură-ambivalență, viață-moarte-nemurire etc. sunt o resursă inepuizabilă pentru generarea a noi și noi meme hibride.

Din cauza contagiozității puternice, mai nou, se pune, dramatic, problema puterii și chiar a supraputerii memelor tehnologice.

Or, dimensiunea nou obținută, inexistentă anterior – virtualitatea tehnologică, a multiplicat la infinit capacitatea de reproducere a semnelor, replicabilitatea devenind un modus vivendi al informației. „Dacă ceva poate fi copiat și replicat, va fi”. Inclusiv tehnologia.

Tipuri de tehnomeme. În spațiul inter-nautic se întâlnesc următoarele tipuri: *meme textuale*: textul și fragmentarea acestuia la toate nivelele: cuvânt, expresie, frază, alineat, perioadă; *meme-imagini*; *videomeme*; *audiomeme*; *meme creolizate*: text + imagine + video + audio. Popularitatea și prestigiul lor se măsoară în numărul de vizualizări și în numărul de reutilizări (*replicări*). Sunt videomeme, de exemplu, cu milioane de vizualizări. Acestea se numesc *meme virale*. Viralitater lor crește gradul de creolizare al hypertextelor de pe web [12].

Unul dintre cele mai cunoscute obiecte de artă din lume, simbol al tuturor timpurilor, cu o vechime impresionabilă de cca jumătate de mileniu, este Mona Lisa (Gioconda) lui Leonardo da Vinci. O memă perfect adaptabilă tuturor timpurilor (fața umană!), generatoare în continuare de alte meme, în funcție de context. Un lung șir de Gioconde-meme străbate memoria umană, aducând-o mereu în atenția publicului larg, reîncărcată de fiecare dată cu adaos de semnificație nouă. Țesând covoare de meme, Google o afișează în cele mai varii reinterprețări (de la marii artiști – Bataille, Duchamp, Dali – la utilizatorul naiv): Mona Lisa pixelată, dublată, multiplicată, întoarsă spre sine, în dialog oglindit cu autorul, cu atribute și instrumentar la zi, prevăzute, și ele, pentru replicarea informației:

Concluzii. Omul, ca ființă biologică, e impregnat de cultură (e „animal metafori-

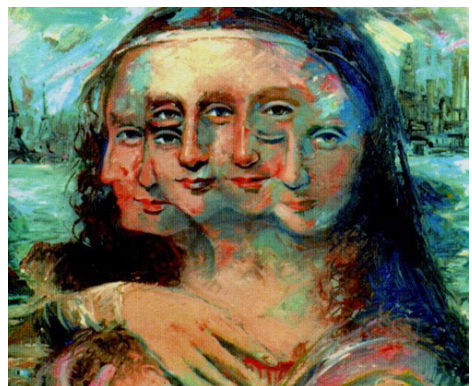
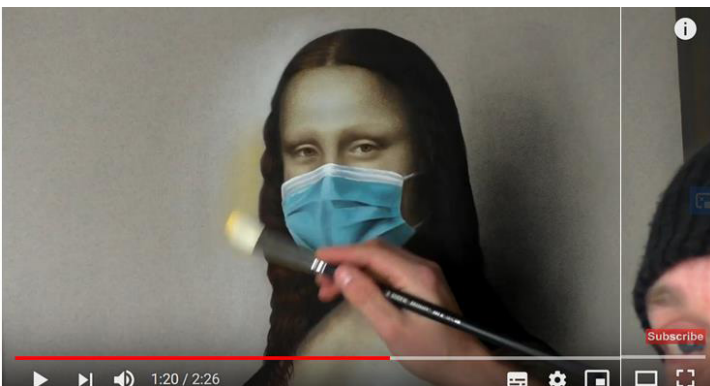
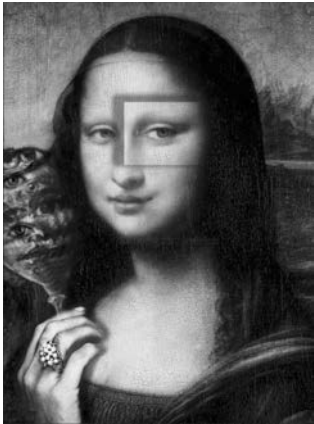
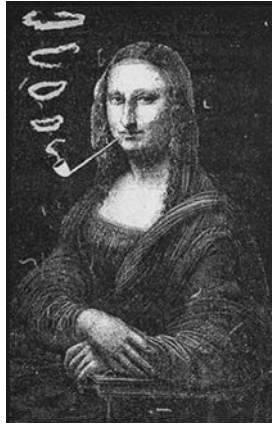
zant”, deci animal cultural, după Lucian Blaga *Trilogia culturii*, p. 358). Dar ceea ce ne face diferiți (de animale) este capacitatea noastră de a imita permanent. Capacitatea imitării fructifică creativitatea și generează plăcerea recunoașterii. În calitate de unitate de măsură a transmisiei culturale, sau a imitației (Ch. Dawkins), mema este acel produs realizat care stârnește emulație, adică dorință de întrecere, concurență, performanță comunicativă și interpretativă. Internet-memele sunt, în definitiv, un gen hibrid al comunicării online. Într-o lume digitală, memele se pot reproduce cu o fidelitate foarte înaltă, păstrându-și forma exactă prin multe cicluri de viață, mai mult decât genele. Gena culturală e la fel egoistă, ca și cea biologică. Parodismul, intertextualitatea, hypertextualitatea manifestă pe web, hashtagurile tematice etc. sunt ștampile ale perpetuării memelor culturale. Raportat la tehnologie și piarologie, omul este o mașină memetică care copiază și se autocopiază, expediind în istoria culturii memele care îl in-formează, formează și de-formează.

Referințe bibliografice

1. Termenul despre care discutăm (o abreviere de la gr. *mimemă*, deși e înregistrat ca substantiv feminin, încă nu și-a încetățenit o formă definitivă, ceea ce nu-l împiedică să circule fără probleme mai cu seamă în limbajul tinerilor, pe internet: *memă*, *mem*, *mim* sau *memé*. Predilecție, din păcate, la ora actuală, în spațiul basarabean online, are mai ales forma de neutru: **memé-uri*, deși forma corectă e cea de feminin: *memă*).

2. Dawkins, Richard. *Gena egoistă*. București: Editura Tehnică S.A., 2001.

3. Dennett, Daniel. *Dangerous memes* // *TED.com* – Technology, Entertainment, Design.





https://www.ted.com/talks/dan_dennett_dangerous_memes/transcript [vizitat la: 01.08.2020].

4. Gorun, A.; Gorun, H. T. *Conceptul de memă*. In: Annals of the „Constantin Brâncuși” University of Târgu Jiu, Letter and Social Science Series, Supplement 2017, nr. 2, p. 6-14.

5. Квят, А. Г. Медиамем как инструмент политического PR: когнитивный подход. In: Медиаскоп. Электронный научный журнал, 2013, вып. 1. <http://www.mediascope.ru/node/1254> [vizitat la: 08.08.2020].

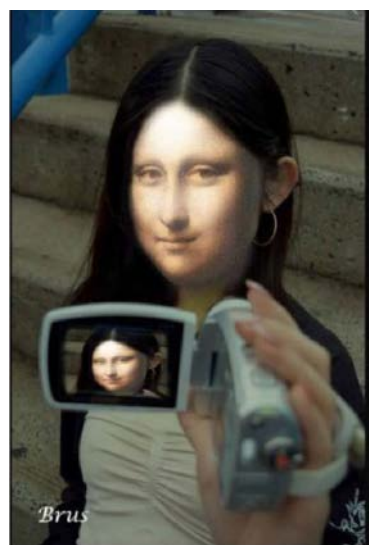
6. Blackmore, Susan. *Memes and memes* // TED.com – Technology, Entertainment, Design. https://www.ted.com/talks/susan_blackmore_memes_and_memes/transcript?language=ro#t-903055 [vizitat la: 23.07.2020].

7. Carr, Nicholas. *Superficialii: Efectele internetului asupra creierului uman*. Traducere din engleză de Dan Crăciun, București, 2012.

8. Рязанцева, Т. И. О категориях гипертекста // Медиалингвистика, 2019, Nr. 6(3), с. 327-340. <https://doi.org/10.21638/spbu22.2019.304> [vizitat la: 20.07.2020].

9. Золян, С. Т.; Жданов, Р. И. Геном как (гипер) текст: от метафоры к теории // Критика и семиотика, 2016, 1, с. 60-84. http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_2016_1/06.pdf [vizitat la: 03.08.2020].

10. Канашина, С. В. Интернет-мем как медиатекст // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер.



Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 1. с. 107-112. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-107-112> [vizitat la: 04.08.2020].

11. Мельник, Г. С. Медиатекст как объект лингвистических исследований. In: Журналистский ежегодник. 2012, Nr. 1. с. 27. https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/9/948__2012.pdf [vizitat la: 09.08.2020].

12. Горошко, Е. И. Гипертекст 3.0: лингвистический анализ // Гипертекст как объект лингвистического исследования: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 15 марта 2010 г. Самара: ПГСГА, 2010. с. 14-18. <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=215> [vizitat la: 07.08.2020].

Un fenomen al culturii digitale: internet-memele

Rezumat. Omul, ca ființă biologică, e impregnat de cultură (e „animal metaforizant”, deci animal cultural, după Lucian Blaga). Dar ceea ce ne face diferiți (de animale) este capacitatea noastră de a **imita** permanent. *Mema* (termen introdus de biologul evoluționist Charles Dawkins) este unitatea de informație culturală care se transmite, prin imitație, de la un om la altul. Transmiterea culturală este analoagă cu transmiterea genetică. Nu toate genele care se pot replica reușesc să o facă, tot astfel, doar unele meme din fondul memetic (genom) au un succes mai mare de reproducere. Memele populează atât realitatea, cât și virtualitatea. Într-o lume digitală, memele se pot reproduce cu o fidelitate foarte înaltă, păstrându-și forma exactă sau modificată, prin cicluri de viață, mai mult decât genele. Internet-memele sunt forme ale culturii digitale, apărute odată cu tehnologiile moderne, care facilitează puternic reproducerea acestora. Hypertextul, unitatea fundamentală a comunicării pe web, este spațiu, limbaj și mod de existență în care evoluția fenomenului internet-memelor se află în plină ascendență.

Cuvinte-cheie: memă, genă, genom, tehnomemă, temă, internet-memă, informație culturală, hypertext, biotext, cultură digitală, replicabilitate

A phenomenon of digital culture: the internet-memes

Abstract. Man, as a biological being, is impregnated with culture (he is a „metaphorical animal”, so a cultural animal, according to Lucian Blaga). But what makes us different (from animals) is our ability to constantly **imitate**. *The meme* (a termin traduced by evolutionary biologist Charles Dawkins) is the unit of cultural information that is transmitted, through imitation, from one person to another. Cultural transmission is analogous to genetic transmission. Not all genes that can replicate manage to do so, just as some memes in the memetic background (genome) are more successful in reproduction. Memes populate both reality and virtuality. In a digital world, memes can be reproduced with very high fidelity, keeping their exact or modified shape, through life cycles, longer than genes. The internet memes are forms of digital culture, along with modern technologies, which greatly facilitate their reproduction. The hypertext, a fundamental unit of web communication, is a space, language and way of life in which the evolution of the phenomenon of the internet-memes is in full swing.

Keywords: meme, gene, genome, technomeme, theme, internet-meme, cultural information, hypertext, biotext, digital culture, replicability.

Doctor în istorie, specialitatea Istoria artei. Profesor la catedra de Istoria artei din cadrul Colegiului Național de Arte „O. Băncilă” și colaborator la catedra de Istoria Artei din cadrul Facultății de Istorie a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. Profesor metodist în cadrul Inspectoratului Școlar Județean Iași, membrul al Uniunii Artiștilor Plastici Filiala București, secția Pictură.

Publicații reprezentative: *Profesor – artist, Artist – Profesor*, Ed. Cronica, Iași și Agenția Națională Pentru Cercetare Științifică, Iași 2005, Vol. I, cuprinde articole și studii publicate cu tema relației profesor – artist; Textul documentar pentru albumul fotografic *Mănăstiri moldave* realizat de Bogdan Onofrei, Ed. Spiru Haret, Iași 2010; Material didactic auxiliar *Ghid metodic pentru studiul Istoriei Artei și a Arhitecturii*, Vol. I, Ed. Spiru Haret, Iași, 2017.



Teodor HAȘEGAN

SALONUL ARTIȘTILOR MOBILIZAȚI, IAȘI – CHIȘINĂU, IANUARIE 1918

În Iași pibegiei, unde, din toamna anului 1916, se afla în refugiu capitala țării, parlamentul, guvernul și principalele instituții ale țării, se desfășura o activitate culturală intensă. În toți acei ani grei, în centrul cultural moldav publicațiile consemnau o constantă activitate expozițională, o intensă preocupare pentru păstrarea și îmbogățirea patrimoniului cultural, precum și pentru continuarea procesului de învățământ, elemente fundamentale pentru păstrarea integrității ființei naționale.

În același timp, în București, ocupanții, erijându-se în protectori ai artelor, au permis, în continuare, desfășurarea vieții artistice și culturale. Astfel, și în acest context, activitatea de creație plastică se concentra în cadrul societăților artistice precum *Tinerimea artistică*, care deținea rolul cel mai important în acel timp; saloanele, expozițiile de grup sau cele personale au fost organizate în aproape toate galeriile bucureștene. Una din manifestările artistice, mai importantă, din această perioadă a fost *Expoziția artiștilor români*, deschisă

în 1 decembrie 1917. Lucrările de artă expuse în cadrul acestui salon prezentau o notă comună în ceea ce privește tematica și concepția artistică; dominau scenele de gen, naturile statice, peisaje, în genere tot ceea ce nu ar fi deranjat, prin conținut sau mesaj artistic, oficialitățile. Lucrările nu prezentau aspecte inspirate din viața socială, nu arătau dezastrele sau ororile războiului.

Cu totul altfel era situația în capitala moldavă; chiar și-n anii grei ai războiului, în galerii, improvizate uneori, în vitrine, la sediul redacțiilor, cofetării ș.a., expozițiile se țineau în lanț. Presa vremii consemnează, de cele mai multe ori lapidar, aceste manifestări artistice. Astfel, putem afla că expoziția personală a pictorului Iosif Iser s-a bucurat de mare succes; de atunci datează și lucrarea *Piața Sf. Sava - Iași*, datorită căreia am putut propune corectarea datării tabloului. Dintre artiștii localnici expuneau frecvent: O. Băncilă, I. Cosmovici, O. Briesesș. ș.a. O activitate deosebită a desfășurat-o și pictorul N. Tonitza, pe atunci redac-

tor al ziarului *Iașul*, unde, de cele mai multe ori își ilustra articolele cu desene sau viniete. Demnă de remarcat este și inițiativa, aparținând tot lui N. Tonitza, de a organiza o retrospectivă a pictorului Ștefan Luchian, pe care, datorită mobilizării, nu a reușit să o finalizeze.

Numărul mare de artiști plastici mobilizați pe front, majoritatea tineri – unii debutanți, alții consacrați – au fost grupați pe lângă Marele Cartier General al Armatei române, aflat la Iași, pentru a le încredința misiunea de a ilustra *realitatea vieții românești legată de război* [1, p. 35]. Intenția finală a M.C.G. era înființarea unui muzeu militar național care să cuprindă și o secție de artă plastică. Ideea înființării unui muzeu militar se datorează maiorului Radu Rosseti, care, din anul 1914, a prezentat un memoriu explicativ asupra multiplelor *mobiluri* ce impuneau înființarea unui astfel de muzeu [2, p. 21]. Dându-se curs acestui memoriu avea să se înființeze, după terminarea războiului, Muzeul Național Militar, care cuprindea și o secție de artă plastică, în care au fost expuse *obiecte atingătoare de istoria neamului* [3, p. 236].

Inițiativa M.C.G. de a înființa o grupare de artiști plastici, din cei mobilizați și cu cei atașați armatei, s-a concretizat prin *Ordinul circular nr. 9400/ 23 iunie 1917* [4, p. 141], semnat de Șeful Marelui Stat Major al Armatei, generalul Constantin Prezan. Ordinul prevedea condițiile, materialele care erau puse la dispoziția artiștilor plastici pentru *a duce la îndeplinire realizarea acestei misiuni artistice*, precum și destinația lucrărilor: *Toate operele ce vor concepe și executa le vor încredința în deplină proprietate a statului, renunțând la orice răsplată pentru munca depusă* [4, p. 141].

Același ordin prevedea numele și gradul militar al artiștilor grupați pe lângă M.C.G. Astfel, se poate constata că, la nobila misiune încredințată a participat un număr de 35 de artiști, din care, 26 erau pictori și 9 sculptori. Artiștii citați în ordinul circular erau: *locotenent Stolica Dumitru, locotenent Teodorescu-Sion, locotenent Cornescu Traian, locotenent Crețoiu Alexandru, sublocotenent Emilian Lăzărescu, sublocotenent Brăescu Tache, sublocotenent Al. Poitevin, Aurel Băieșu, C. Petrescu-Dragoe, Troteanu Remus, Aurel Constantinescu, Ștefan Dimitrescu, Toma Tomescu, Niculescu Andrei, Negoșanu Grigore, N. Mantu, Camille Ressu, Al. Macedonsky, Nicolae Dărăscu, Bulgăraș Petru, Ionescu G. Doru, Hârlescu D., Ion Mateescu, Otto Briese, C-tin Bacalu și Ignat Bendarik (pictori), precum și sculptorii: locotenent Jalea Ion, Medrea Corneliu, Oscar Han, Dumitru Mățăuanu, Al. Călinescu, Al. Talpoșin (Severin), G. Stăncescu, și adăugat de mână: A. Chiciu și Richard Hette* [4, p. 141].

Manifestarea artistică, care s-a concretizat în urma acestei inedite inițiative, a fost *Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați*. Programată inițial de Crăciun, a fost reprogramată în ziua de 24 ianuarie 1918, în localul Școlii de belle-arte din Iași. Catalogul expoziției îi prezenta pe cei 32 de expozanți – 20 de pictori și 12 sculptori – precum și lucrările din cele patru săli ale *Școalei de belle-arte*, cuprinzând tablouri, sculpturi, desene, schițe etc., lucrări care, reiese din presa vremii, erau *complexuri de gândire care cer travaliu și o forță deosebită de executare* [5]. Operele expuse: 38 de picturi și desene și, de asemenea, erau expuse 23 de sculpturi. Multe dintre aceste lucrări mai pot fi văzute, și astăzi, în colec-



Fig. 1. Ion Teodorescu-Sion,
Autoportret.



Fig. 2. Emilian Lăzărescu,
Atac la baionetă.

ția Muzeului Militar Național din București, alături de alte numeroase lucrări executate de acești artiști, după terminarea războiului, dar sub aceeași impresie pe care ei au trăit-o în acele momente istorice.

Publicul larg și presa vremii au primit cu mult entuziasm această manifestare expozițională a artiștilor mobilizați, deschisă în acele zile de sărbătoare națională. Artiștii expozanți, deși au avut la dispoziție materiale puține și un timp relativ scurt, au reușit să realizeze lucrări valoroase din punctul de vedere al măiestriei și al mesajului ideatic. Inspirat din viața frontului și a refugiului, creațiile lor plastice au impresionat în mod deosebit, și mai ales deoarece: *au îndrăznit să atace subiecte mari* [6]. În ziua vernisajului expoziția a fost onorată de prezența familiei regale, fapt prezentat ca un eveniment deosebit în presa vremii [6]. Expoziția artiștilor mobilizați a fost pe larg comentată de către gazetari, artiști și oameni de cultură. Astfel, Nicolae Iorga i-a dedicat unui artist expozant articolul intitulat: *Trei scene de război ale pictorului D. Stoica* [7]. Manifestarea expozițională mai anunța și

un gest caritabil, precizând că fondurile bănești provenite din perceperea taxei de intrare (20 lei) urmau să fie donate orfanilor de război. Despre mesajul artistic, conținutul de idei și sentimente, pe care operele prezentate îl transmiteau, găsim date prețioase tot în presa vremii. Astfel, un amplu articol, dedicat expoziției, a apărut în cotidianul *Mișcarea*, care, după ce face o trecere în revistă a tuturor expozanților, se oprește asupra celor pe care îi considera mai deosebiți. În ansamblu, au fost admirați toți artiștii, considerându-se că au reușit să înțeleagă *pe deplin misiunea ce li s-a încredințat* și mai sunt demni de toată admirația, deoarece *și-au pus la contribuție tot talentul lor, reușind să creeze opere care vor fi o podoabă remarcabilă pentru muzeul militar*.

Relevant pentru impresia puternică, pe care acest act de cultură și patriotism a avut-o în contextul vremii, este și gândul nostalgic, de mai târziu, al pictorului Traian Cornescu: *I-a fost dat Iașului, focarului vechiu de cultură, ca de acolo să pornească și această mișcare de artă plămădită din durerea efortului cel mai dureros făcut de neamul nostru* [8]. Incontestabil,



Fig. 3. Rihard Hette,
Portret de soldat român.



Fig. 4. Ionescu Doru, *Gara bombardată din Tg. Ocna.*

această manifestare inedită și de mare amploare a avut repercusiuni benefice pentru evoluția ulterioară a multor artiști plastici, care au rămas uniți multă vreme în crezul lor artistic, iar atunci, animați de aceste trăiri au realizat lucrări care, așa cum reiese din presa vremii, erau *complexuri de gândire care cer travaliu și o forță deosebită de executare* [9]. O altă informație interesantă o marchează cotidianul *Opinia*, din care concluzionăm că această deosebită manifestare artistică a fost prezentată și dincolo de Prut, unde *Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați români din Chișinău, care atrage mereu un numeros public, va fi deschisă probabil încă două săptămâni* [9]. Expoziția avea și o semnificație deosebită, deoarece era organizată la numai câteva zile după ce Sfatul Țării de la Chișinău hotărâse unirea Basarabiei cu România. De asemenea, scopul urmărit de către organizatori și artiști, al acestei inedite manifestări artistice, era de a da o replică, autentică și de amploare, Salonului Oficial din București. O replică dată de artiștii implicați în viața frontului – care au trăit și au luptat efectiv pe front

– care, apoi, au imortalizat în scene compoziționale impresionante și emoționante aceste aspecte. Publicul a fost entuziasmat de valoarea autentică a operelor create în aceste condiții: *O adevărată surpriză! În condițiile în care au lucrat artiștii noștri mobilizați de M. C. G., expoziția de azi este o minune [...] au îmbogățit patrimoniul artei naționale cu o incontestabilă valoare, care vor rămâne ca un semn neșters al geniului* [9]. La fel, a fost remarcat în mod deosebit faptul că artiștii au fost *însuflețiți* să abordeze compoziții de mari dimensiuni, așa cum numai fuseseră lucrate în trecut, tocmai pentru că au considerat dimensiunea monumentală potrivită pentru subiecte care vizau glorificarea faptelor de vitejie ale ostașilor români. Pentru artiștii mobilizați, prezența lor pe front a însemnat o experiență răscolitoare, momentele trăite în lupte le-au afectat vibrant sensibilitatea artistică; schițele și desenele care au fost făcute la fața locului au constituit materialul documentar pentru compozițiile în ulei, acuarelă sau în sculpturi statuare și reliefuri. Scenele compoziționale surprindeau atmosfera apăsătoare a frontului, urmările dezastru-



Fig. 5. Dumitru Stoica, *Bătălia de la Mărășești*.



Fig. 6. Emilian Lăzărescu, *Portret de soldat*.

oase ale bombardamentelor, pierderile grele, suferințele omeniești. În centrul preocupărilor tematice apare reprezentat chipul ostașului român; realizat cu multă expresivitate și naturalitate, fiind redat în crochiuri, schițe, compoziții și portrete fără patos și evitându-se accentele retorice. Astfel, lucrările se definesc cu un realism viguros, ele surprind dramatismul situațiilor și starea lăuntrică ale personajelor reprezentate. În sprijinul ideii de libertate și de înalte idealuri sociale și naționale, artiștii plastici români au înscris, astfel, și în timpul războiului un capitol de seamă în istoria artei plastice românești. Răspunzând unor imperative majore, slujind idealurile naționale prin vocația lor artistică la nivelul experienței individuale, artiștii mobilizați au dovedit utilizarea unor formule plastice și a unor viziuni moderne. Astfel, în ceea ce privește mijloacele lor expresive, se poate constata prezența unor personalități creatoare, suficient de distincte și viguroase pentru a putea demara o mișcare artistică, un adevărat demers în ceea ce privește apariția unei societăți artistice moderne: *Arta Română*.

Referințe bibliografice

1. Petre, Oprea. *Note despre mișcarea artistică în timpul primului război mondial*. În: *Arta Plastică*, 1967, nr. 7.
2. Petre, Oprea. *Societăți artistice bucureștene*. București: Ed. Meridiane, 1969.
3. Petcu, Melania. *Artiști plastici români în primul război mondial*. În: *Studii și materiale de muzeografie și istorie militară*, Muzeul Militar Central, 1969-1970, nr. 2-3.
4. Brezianu, Barbu. *Gruparea „Arta Română”*. În: *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Arta plastică*, 1964, nr. 1, p. 141-150.
5. C.M., *Expoziția artiștilor mobilizați*. În: *România*, 28 ianuarie 1918.
6. Opinia, în rubrica „Informații”, 28 ianuarie 1918.
7. Iorga, Nicolae. *Trei scene de război ale pictorului D. Stoica*. În: *Drum drept*, Iași, 28 ianuarie 1918.
8. Cornescu, Traian. *Expoziția de pictură și sculptură a societății „Arta Română”*. În: *Viitorul*, 13 aprilie 1922.
9. *Mișcarea, Expozițiunea artiștilor mobilizați*, 31 ianuarie 1918.

Salonul artiștilor mobilizați, Iași – Chișinău, ianuarie 1918

Rezumat. Articolul oferă informații despre organizarea și conținutul *Expoziției de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați*, organizată în ziua de 24 ianuarie 1918, în localul Școlii de belle - arte din Iași, în timp ce, orașul București era ocupat de inamici. În capitala moldavă, chiar și-n anii grei ai războiului, în galerii, improvizate uneori, în vitrine, la sediul redacțiilor, cofetării ș.a., expozițiile se țineau în lanț. *Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați* fost o replică, autentică și de amploare, Salonului Oficial din București. Erau picturile artiștilor implicați în viața frontului, care au trăit și au luptat efectiv pe front, care, apoi, au immortalizat în scene compoziționale impresionante și emoționante aceste aspecte. Scenele surprindeau atmosfera apăsătoare a frontului, urmările dezastruoase ale bombardamentelor, pierderile grele, suferințele omenești. Expoziția a fost onorată, în ziua vernisajului, de prezența familiei regale, a fost pe larg comentată de către gazetari, artiști și oameni de cultură. O altă informație interesantă o oferă cotidianul *Opinia*, din care reiese că această deosebită manifestare artistică a fost prezentată și la Chișinău, la numai câteva zile după ce Sfatul Țării hotărâse unirea Basarabiei cu România.

Cuvinte-cheie: expoziție de pictură, artiști plastici mobilizați, Primul Război Mondial.

The Salon of mobilized artists, Iasi – Chisinau, January 1918

Abstract. The article provides information about the organization and content of the *Exhibition of painting and sculpture of mobilized artists*, organized on January 24, 1918, in the School of Fine-Arts (belle-arts) in Iasi, while the city of Bucharest was occupied by enemies. In the Moldovan capital, even in the hard years of the war, in galleries, sometimes improvised, in shop windows, at the headquarters of newsrooms, confectioneries etc., the exhibitions were held in chains. *The exhibition of paintings and sculptures of the mobilized artists* was an authentic and large replica of the Official Salon in Bucharest. It was the paintings of the artists involved in the life of the front, who lived and actually fought on the front, who then immortalized these aspects in impressive and emotional compositional scenes. The compositional scenes captured the oppressive atmosphere of the front, the disastrous aftermath of the bombings, the heavy losses, the human suffering. The exhibition was honored, on the opening day by the presence of the royal family, was widely commented on by journalists, artists and people of culture. Another interesting information is marked by the daily *Opinia*, which shows that this special artistic event was presented in Chisinau, just a few days after the Country Council decided to unite Bessarabia with Romania.

Keywords: painting exhibition, mobilized visual artists, World War I.

Membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător principal, Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Educației, Culturii și Cercetării.

Domeniile de preocupare: istoria și teoria arhitecturii, istoria urbanismului, istoria și teoria artelor plastice, istoria științei, heraldica, epigrafica.

Cărți publicate: *Cetatea Albă. Studiu de arhitectură medievală militară*. Chișinău: ARC, 1998; *Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea)*. Chișinău: ARC, 2004; *Arta urbanismului în Republica Moldova*. Chișinău, 2008; *Comparative Castellogy. Discipline „In Statu Nascendi”*. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2012; *Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea)*. Chișinău: ARC, 2016 ș.a.



Mariana ȘLAPAC

CLĂDIREA PARLAMENTULUI REPUBLICII MOLDOVA

Construcția actualei clădiri a Parlamentului Republicii Moldova [1] (fosta clădire a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei), situată într-un cartier din centrul istoric al orașului Chișinău mărginit de străzile Maria Cebotari, 31 august 1989, Sfatul Țării și Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, a fost realizată în anii 1972–1976 (Fig. 1). Sub aspect urbanistic, aceasta este în relație cu actualul Palat al Președinției Republicii Moldova, fiind situată în aceeași axă.

Clădirea Parlamentului Republicii Moldova se compune din două blocuri alăturate: primul, în nouă nivele, situat mai aproape de Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, și cel de-al doilea, în cinci nivele, alăturat acestuia dinspre cartier. Volumul plurietajat înscrie în plan un segment liniar ușor frânt în două locuri în partea centrală, iar configurația blocului adosat se apropie de cea trapezoidală. Primul bloc amintește, dinspre fațadă, o carte deschisă (Fig. 2). Partea axială a „cărții” este formată din patru construcții portante –

piloni-pilaștri, înalți cât întreaga clădire, realizați în cofraj glisant, iar aripile laterale sunt construite cu utilizarea cofrajului spațial mobil. Alte elemente verticale de rezistență sunt pereții laterali exteriori. Anexa dinspre curte are la bază o carcasă cu umplutură. Pilonii centrali străpund, deasupra parterului, o co-pertină, fiind perforați, la rândul lor, de trei bare orizontale masive aflate la ultimele nivele. Un parapet ieșit spre exterior încununează pe toată lungimea fațada blocului plurietajat. În același timp, partea inferioară a clădirii beneficiază de un bosaj rustic individualizat prin culoare cafenie, paramentul celorlalte nivele fiind de culorile roz pal și cafeniu deschis, datorate dalelor de marmură și granit. Ultimele două etaje ale aripilor laterale sunt puse în evidență de o succesiune de nervuri – bare verticale reliefate de culoare albă. Unele ferestre beneficiază de ancadrame de culoare albă. Acoperișul cu o singură pantă este înclinat înspre Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt. „Divizările verticale masive pe întreaga

înălțime a clădirii, structura fațadei principale, evidențiată și terminată cu nervuri rotunjite, precum și intrarea ridicată pe o terasă de granit conferă edificiului solemnitate și oficialitate” [2, p. 180]. Elementele arhitecturale și decorative ce alternează ritmic pe fațada principală sugerează ideea existenței unor litere înscrise pe filele cărții.

Stilistic, edificiul în cauză se integrează în orientările modernismului socialist (o abordare a arhitecturii specifică țărilor socialiste din Europa de Est din perioada anilor 1955 și 1991), dar cu o trecere spre postmodernism. Modernismul socialist „se caracterizează prin accente de volum, utilizarea materialelor industriale ușoare, produse în masă, lipsa ornamentelor și a detaliilor, formele modulare repetitive și utilizarea suprafețelor plate, alternate de obicei cu zone de sticlă” [3]. În ceea ce privește postmodernismul, acesta debutează în SUA la sfârșitul anilor 1960, ajungând în anii '80 ai secolului al XX-lea în Europa de Vest, iar mai apoi și în alte țări ale lumii. Se caracterizează prin reîntoarcerea la detalii decorative, compoziții ierarhizate, simetrice, elemente stilizate ale ordinilor arhitecturale ș.a. Fațada devine sensul edificiului, iar arhitectura acestuia se integrează armonios în ambianța urbanistică.



Fig. 1. Fosta clădire a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei (<https://locals.md/2016/istoriya-kishinyova-zdanie-parlamenta-moldovy/>).

Motivul cărții deschise, care simboliza importanța și accesibilitatea cunoștințelor în Uniunea Sovietică, era preferat de mai mulți arhitecți la acea vreme. Să ne amintim de imobilele – „cărți” de pe str. Novii Arbat din Moscova, clădirea fostului Consiliu al Ajutorului Economic Reciproc din Moscova, Casa Presei din Așgabat, clădirea noii Biblioteci Naționale din Groznîi ș.a. Aceste edificii monumentale căpătau rolul de simbol propagandistic ce trebuia să confirme superioritatea orânduirii socialiste față de cea capitalistă.

În interiorul clădirii care găzduiește actualmente Parlamentul Republicii Moldova se află sala de ședințe plenare de tip amfiteatru (Fig. 3), o serie de alte săli de ședință, cantina, biblioteca, birourile de lucru, numeroase



Fig. 2. Clădirea Parlamentului Republicii Moldova în prezent: a) fațada principală; b) fațada posterioară (foto V. Șlapac).



Fig. 3. Sala de ședințe plenare (<https://vizite.parlament.md/parlamentul-republicii-moldova/>).

încăperi tehnice și auxiliare ș.a. Cele mai aspectuoase și mai spațioase birouri sunt plasate la cel de-al treilea nivel, unde înălțimea încăperilor este mai mare. Inițial, acest etaj era numit „etajul secretarilor”. Anume aici se găsea biroul liderului de partid, primul secretar al Comitetului Central al PCM Ivan Bodiul, precum și birourile secretarilor subalterni. La nivelele 4-7 toate birourile au suprafața egală, iar nivelele 8-9 dispun de birouri mai mici.

Autorii proiectului fostului Comitet Central al PCM sunt Aleksandr Cerdanțev (arhitect-șef al proiectului și autor al conceptului arhitectural) și Grigori Bosenco (autor al con-

ceptului interioarelor). Se știe că în 1971 Institutul de proiectare „Moldghiprostroï” a anunțat concurs pentru cel mai bun proiect al clădirii Comitetului Central al PCM [4]. La concurs au luat parte mai mulți arhitecți renumiți: Ghenadi Solominov, Adolf Gorbunțov, Aleksandr Cerdanțev ș.a. „Arhitecții nu puteau participa la discuțiile și examinările proiectelor. Iar lucrătorii aparatului de partid făceau observații și propuneri, pe care le înregistra colaboratorul Comitetului de Stat pentru Construcții, care prezenta toate elaborările Comitetului Central” [5]. Data dării în exploatare a edificiului era cunoscută încă înainte de etapa proiectării – 7 august 1976. Elita partinică a decis că obiectul în cauză să-i revină lui A. Cerdanțev, șeful secției „Planuri generale” a Institutului „Moldghiprostroï”. Acest arhitect este cunoscut prin următoarele lucrări: sanatoriul „Sergheevka” din Sergheevka, sectorul de locuit „Cetatea lui Suvorov” din Tiraspol, Centrul de comunicații și hotelul turistic din Bender, blocul de studii al Universității de Stat și clădirea Institutului de Istorie al PCM din Chișinău, clădirile Comitetelor raionale de partid din Comrat și Cernenko, cartierul de locuit al uzinei Vest-Siberiene din Novokuznețk, Microraioul de Vest din Alma-Ata ș.a. [6, p. 422]. Cel de-al doilea autor al proiectului, arhitectul și designerul

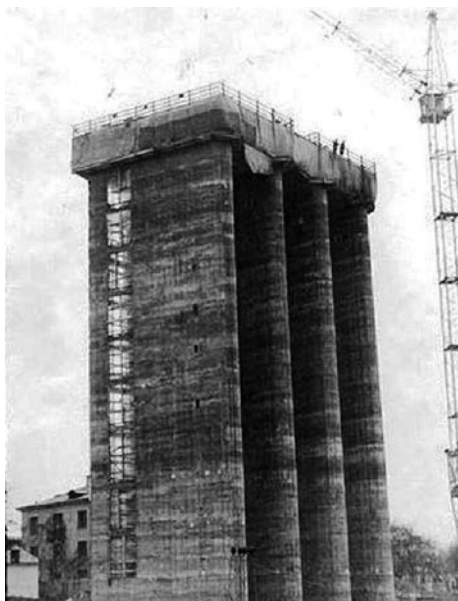


Fig. 4. Procesul de construcție a edificiului (<https://agora.md/stiri/57353/fotografii-istorice-cum-s-a-construit-cladirea-parlamentului-republicii-moldova-foto>).

Gr. Bosenco, a realizat următoarele obiecte: Întreprinderea Științifico-Industrială „Ialoveni”, studioul de filme „Florica”, restaurantul „Lana-Zamsa”, Centrul de expoziții „Moldexpo”, complexul Liceului republican al Academiei de Științe a Moldovei, cartierul de locuit „Gloria” din Cahul, centrul socio-comercial „Prima” din Soroca ș.a.

Proiectarea clădirii Comitetului Central al PCM a durat aproape doi ani (Fig. 4 a, b). Din amintirile lui Gr. Bosenco aflăm că procesul de proiectare și de construcție a edificiului era supravegheat de însuși primul secretar de partid al republicii, Ivan Bodiul, care putea să apară zilnic pe șantier cu diferite indicații contradictorii și idei bizare [7]. Odată i-a venit ideea de a acoperi clădirea cu oale roșii – doar „întregul Paris este sub acoperișuri roșii!”. Totuși arhitecții l-au convins să nu devieze de la proiect. O altă idee era vopsirea copertinei de la intrare în culoarea cerului (inițial autorii au propus culoarea aluminiului anodat). Constructorii chiar au încercat să realizeze această doleanță, dar nu au putut găsi nuanța care ar fi plăcut primului secretar. Până la urmă, copertina a fost revopsită în culoare albă. Următoarea idee era mutarea imobilului în construcție cu 34 m de la stradă – gălăgia de la transportul care circula pe artera centrală a Chișinăului ar putea să-i deranjeze pe lucrători. În acest caz Bodiul a insistat cu vehemență și clădirea a fost transferată în interiorul cartierului cu demolarea a două construcții existente: o casă de locuit cu trei nivele și un magazin alimentar. O altă idee era demolarea cinematografului „Patria” sub pretextul că noul obiectiv administrativ nu se va vedea de la intrarea în parcul „A. Pușkin” ș.a. Însă aceasta nu a fost realizată datorită ar-

gumentelor convingătoare ale arhitecților și constructorilor, în special ale arhitectului-șef A. Cerdanțev și șefului de șantier Serghei Popov. O serie de indicații ale liderului de partid se refereau la amenajarea biroului personal: instalarea în veceu a unui bideu sub pretext că următorul prim secretar ar putea fi o femeie, vopsirea fotoliilor de piele în culoarea albastră („să fie ca la Brejnev!”), instalarea în grupul sanitar a teracotei și faianței de culoare albastră deschisă, montarea unui parchet de lemn de calitate deosebită adus din zona carpatică a Ucrainei ș.a. I. Bodiul a examinat 13 variante de interioare ale sălii de ședințe plenare, până când a ales varianta finală. Costul clădirii, 6 milioane de ruble, a depășit de două ori costul maxim al unui obiectiv de acest tip construit vreodată în Uniunea Sovietică. Totuși s-a găsit o soluție – 3 milioane de ruble s-au cerut pentru construcția imobilului, iar celelalte 3 milioane de ruble – pentru amenajarea interioarelor. Darea în exploatare a clădirii a avut loc în termen stabilit, însă din cauza grabei, mai multe detalii ale fațadei posterioare nu au fost executate, conform proiectului, către data respectivă.

În fața obiectivului administrativ, a fost instalată sculptura „părinților” ideologiei marxiste – Karl Marx și Friedrich Engels (autor Lazăr Dubinovschi, cu contribuția lui Serghei Dubinovschi, Iuri Horovschi, Serghei Rotari, Leonid Grigorașenco) (Fig. 5). Statuia reprezentând cele două personaje șezând pe o bancă avea proporțiile apropiate de cele umane și se integra de minune în ambianță. Era realizată din „babbit” căptușit cu plăci de cupru modelate cu ciocănașe speciale din cauciuc. Sculptura lui L. Dubinovschi, cu o evidentă încărcătură ideologică, prezenta totuși



Fig. 5. Sculptura lui Karl Marx și Friedrich Engels (<https://locals.md/2016/istoriya-kishinyova-zdanie-parlamenta-moldovyi/>).

o valoare artistică incontestabilă. Aceasta a fost vandalizată de persoane necunoscute în anul 1991, iar mai târziu, printr-o decizie de Guvern, a fost demontată.

La începutul anilor '90 ai secolului al XX-lea, clădirea era destinată amplasării aparatului Președinției Republicii Moldova, găzduind ulterior Parlamentul Republicii Moldova. A fost incendiată și avariata în timpul protestelor anticomuniste din 7 aprilie 2009. În anul următor, la inițiativa prim-ministrului Vlad Filat, a fost organizat un concurs de monument dedicat victimelor torturii din 7 aprilie, a cărui denumire s-a schimbat pe parcurs în Monumentul Libertății. Potrivit ministrului culturii de atunci, Boris Focșa, Monumentul Libertății trebuia să simbolizeze, „amintirea despre cei



Fig. 6. Monumentul Libertății, machetă (<https://yupi.md/vezi-cum-va-arata-monumentul-libertatii-de-la-chisinau/>).

căzuți pentru libertate la 7 aprilie 2009, victimele torturilor din 7 aprilie, precum și despre sacrificarea poporului moldovenesc în lupta pentru valorile general umane” [8]. Mijloacele necesare pentru realizarea monumentului urmau a fi alocate din fondul de rezervă al Guvernului. O comisie specială instituită la Ministerul Culturii a desemnat drept câștigător proiectul elaborat de Tudor Cataraga, Vitalie Cataraga, Sergiu Andriuță și Andrei Gorea. Noul monument care trebuia să ia locul în fața clădirii Parlamentului era alcătuit din 11 plăci metalice, cu înălțimea de 2-7 m, plasate în teren în formă de cruce latină (Fig. 6). Pe fiecare placă urmau a fi inscripționate mesaje preluate de pe internet în timpul acțiunilor de protest. Artistul plastic Tudor Cataraga explica: „Partea de sus <a plăcilor> va fi acoperită cu inox, care, în razele de lumină, vor sclipi sub forma unei cruci înclinate... Deputații vor trece printre aceste plăci ca printre niște senzori, ca printr-o vamă” [9]. În viziunea lui Tudor Cataraga, plăcile negre ale complexului memorial, al cărui cost era de 115-120 mii de euro, simbolizau niște lumânări aprinse și exercitau funcția de „epurare” a aleșilor poporului [10]. În realitate, deputații ajungeau în Parlament prin accesele laterale, dinspre străzile Maria Cebotari și Sfatul Țării, rar cine dintre aleșii poporului intra în clădire dinspre Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt. Plăcile de metal urmau a fi turnate în România, la Combinatul metalurgic din Galați sau la acel din Reșița [11].

Însă așa-numitul Monument al Libertății nu se integra deloc în ambianța din jur, prezentând un contrast izbitor și deranjant cu clădirea Parlamentului (Fig. 7). Forma crucii, simbolul principal al monumentului, putea fi

sesizată doar de la înălțime – din avion sau de la ultimele etaje ale clădirii Legislativului. Orientarea crucii pe direcția sud-vest nu avea vreo semnificație simbolică. Abundența elementelor verticale de factură diferită pe prim plan și pe cel secund crea o impresie puternică de disconfort vizual și lipsă de armonie. Monumentul vizat provoca o senzație de tristețe și pesimism și nicidecum nu putea fi privit ca o expresie a libertății. Cercetătorii de la Academia de Științe a Moldovei au dezaprobat proiectul Monumentului Libertății, care urma să fie înălțat în fața Parlamentului [12]. O opinie critică în acest sens a fost expusă de scriitoarea și jurnalista Luminița Dumbrăveanu: „Consider inițiativa Guvernului nejustificată din moment ce nu avem răspunsuri la întrebări elementare, precum: ce a avut loc în fața Parlamentului la 7 aprilie 2009? În cinstea cui ridicăm monumentul? Ce scriem pe aceste «table de onoare»? Cine sunt «eroii»? De ce atâta grabă?, în condițiile în care oamenii așteaptă nu monumente, ci STABILIREA ADEVĂRULUI” [13]. Nu au fost de acord cu locul amplasării complexului sculptural criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi, politiciană Valentina Cușnir, istoricul Sergiu Musteață ș.a. [14]. În pofida criticilor aduse de oamenii de știință și cultură, proiectul câștigător al monumentului a fost aprobat de Ministerul Culturii în martie 2010. Ulterior, fundațiile acestuia au fost construite, dar la un moment dat finanțarea lucrărilor a fost stopată, temeliiile zidite fiind conservate și acoperite cu pavaj.

Lucrările de reparație ale complexului Parlamentului s-au desfășurat în anii 2012–2013. În urma acestora au fost restabilite mai



Fig. 7. Monumentul Libertății, proiect (<https://vox.publika.md/politica/monumentul-libertatii-intre-uitat-si-filat-512551.html>).

multe încăperi și modernizate sala de ședințe plenare cu o capacitate de 190 de locuri, o serie de săli pentru ședințele de lucru, biblioteca, sala pentru presă; au fost efectuate lucrări de reparație sau instalare a sistemelor de ventilație, condiționare, semnalizare ș.a. Ulterior a fost inaugurat Muzeul Parlamentului, iar cea de-a doua sală după mărime a căpătat denumirea de Sala Europei. Copertina de la intrare, barele orizontale axiale de la ultimele nivele, precum și parapetul clădirii au fost vopsite în culoarea bej. Terenul din fața complexului a fost amenajat, iar pe alea centrală au fost plantați arbuști decorativi, formând cuvântul „Moldova” (Fig. 8).



Fig. 8. Compoziție din arbuști din fața clădirii Parlamentului Republicii Moldova, formând cuvântul „Moldova” (foto V. Șlapac).

În ultimii ani a apărut o idee bizară de a susține acest obiectiv, în plan urbanistic, cu două accente verticale laterale, situate pe str. Maria Cebotari și str. Sfatul Țării [15, p. 160] (Fig. 9). Unul din ele, un imobil masiv cu funcție locativă și de agrement cu circa 10 nivele, urma a fi amplasat în grădina publică „Ștefan cel Mare și Sfânt”, pe locul cafenelei „Guguță”. Ideea construcției unui edificiu plurietajat în zona istorică protejată a stârnit un val de proteste din partea orașenilor, inclusiv și din partea Mișcării „Occupy Guguță” [16]. Cel de-al doilea accent vertical s-a propus a fi amplasat simetric față de axa clădirii Parlamentului, în imediata vecinătate a unor construcții cu statut de monument [17, p. 160]. Însă clădirea Parlamentului Republicii Moldova nu are nevoie de acest tandem de accente verticale, ea însăși reprezentând un accent urbanistic important în centrul istoric al Chișinăului.

Clădirea Parlamentului Republicii Moldova, o operă arhitecturală cu personalitate inconfundabilă, merită, cu siguranță, a fi protejată de stat și înscrisă în registrul monumentelor de arhitectură de categorie națională.

Note și referințe bibliografice

1. Prezentul articol are la bază comunicarea, elaborată împreună cu domnul Silviu Andrieș-Tabac, prezentată la Conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, Chișinău, 23-24 septembrie 2019. Ținem să mulțumim coautorului nostru pentru ajutorul acordat la redactarea acestui articol.

2. Колотовкин, В. А.; Шойхет, С. М.; Эльтман, И. С. *Архитектура Советской Молдавии*. Москва: Стройиздат, 1987.

3. Rusu, D. M. *Arhitectura modernist-socialistă în Europa de Est*. În: Revista Cultura, 7 martie 2019. <https://revistacultura.ro/2019/arhitectura-modernist-socialista-in-europa-de-est/> [vizitat la: 14.08. 2019].

4. *Секреты строительства здания Парламента Республики Молдова*. <https://address.com.md/news/sekrety-stroitelstva-zdaniya-parlamenta-respubliki-moldova-47973> [vizitat la: 8.07.2019].

5. Ibidem.

6. *Литература ши арта Молдовей. Енчиклопедие ын 2 волуме*. Редактор-шеф Тимуш, А. Вол. 2. Кишинэу: Редакция принципалэ а енчиклопедией советиче молдовенешть, 1985.

7. *Со смертью Бодюля вспыхнул интерес к золотой эпохе Молдовы*. <https://aif.md/so-smertyu-bodyula-vspxhul-interes-k-zolotoj-epoxe-moldovy/> [vizitat la: 25.11. 2019].

8. <https://web.archive.org/web/20140430091906/http://www.allmoldova.com/ro/moldova-news/society/1249047966.html> [vizitat la: 11.02. 2020].

9. Ibidem.

10. Ibidem.

11. Ibidem.

12. „Savanții de la Academia de Științe a Moldovei, a căror opinie comună este exprimată de vicepreședintele instituției, dr. hab. Mariana Șlapac și președinta Consiliului Național al Monumentelor Istorice, dezaproabă proiectul Monumentului Libertății, care urmează să fie înălțat în fața Parlamentului din Chișinău”. A se vedea: *Savanții contra Monumentului Libertății*. <https://www.timpul.md/articol/savanti-contra-monumentului-libertatii-8245.html> [vizitat la: 16.03. 2019].

13. Dumbrăveanu, L. *Coloana infinită în inima Chișinăului*. În: Jurnal de Chișinău, 2010. <https://www.jc.md/coloana-infinita-in-inima-chisinaului/> [vizitat la: 17.06. 2020].

14. *Monumentul Libertății la Chișinău*. <https://www.zdg.md/stiri/politic/monumentul-libertatii-la-chisinau/> [vizitat la: 1.08. 2019].

15. Лупашку, В. *Градостроительное прогнозирование развития Кишинева*. Кишинев, 2018.

16. <https://www.facebook.com/occupygugu> ta/ [vizitat la: 4.02.2019].

17. Лупашку, В. *Градостроительное прогнозирование развития Кишинева*. Кишинев, 2018.

Clădirea Parlamentului Republicii Moldova

Rezumat. Construcția actualei clădiri a Parlamentului Republicii Moldova (fosta clădire a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei), situată într-un cartier din centrul istoric al orașului Chișinău mărginit de străzile Maria Cebotari, 31 august 1989, Sfatul Țării și Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, a fost realizată în anii 1972–1976. Autorii proiectului sunt arhitecții Aleksandr Cerdanțev și Grigori Bosenco. Clădirea se compune din două blocuri alăturate: primul, cu nouă nivele, ce înscrie în plan un segment liniar ușor frânt în două locuri în partea centrală, și cel de-al doilea, cu cinci nivele, de plan apropiat de cel trapezoidal. Dinspre fațadă, volumul mai înalt amintește o carte deschisă. Stilistic, edificiul se integrează în orientările modernismului socialist, dar cu o trecere spre postmodernism.

În articol sunt abordate unele aspecte legate de construcția actualei clădiri a Parlamentului Republicii Moldova, de discuțiile privind amplasarea Monumentului Libertății în fața acesteia, de proiectarea unui imobil plurietajat în imediata vecinătate a edificiului ș.a.

Cuvinte-cheie: clădirea Parlamentului Republicii Moldova, clădirea Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei, Aleksandr Cerdanțev, Grigori Bosenco, Ivan Bodiul, Monumentul Libertății, modernismul socialist, postmodernism.

The Parliament's building of the Republic of Moldova

Abstract. The construction of the current Parliament's building of the Republic of Moldova (former building of the Central Committee of the Communist Party of Moldova), located in a neighborhood of the historic center of Chișinău bordered with the Maria Cebotari street, August 31, 1989 street, Sfatul Țării street and Ștefan cel Mare și Sfânt boulevard, was made in 1972–1976. The authors of the project are the architects Aleksander Cherdantsev and Gregory Bosenco. The building consists of two adjacent blocks: the first, in nine levels, which according to plan is a linear segment slightly broken in two places in the central part, and the second, is in five levels, with trapezoidal plan. From the façade, the higher volume is reminiscent of an open book. Stylistically, the edifice integrates into the orientations of socialist modernism, but with a transition to postmodernism.

The article examines some aspects related to the construction of the current building of the Parliament of the Republic of Moldova, the location of the Freedom Monument, the design of a multi-storey building in the immediate vicinity of the Parliament etc.

Keywords: the Parliament's building of the Republic of Moldova, the building of the Central Committee of the Communist Party of Moldova, Aleksander Cherdantsev, Gregory Bosenco, Ivan Bodiul, the Freedom Monument, socialist modernism, postmodernism.

Doctor în istorie, profesor universitar la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, director al Centrului de Cercetare în Științe Politice, Relații Internaționale și Studii Europene, redactor-șef al revistei „Anuarul Laboratorului pentru Analiza Conflictului Transnistrean”. Domenii de preocupare: istorie locală, științe politice, relații internaționale, studii de securitate. Cărți publicate: *Cămăși verzi, stindarde roșii. Pagini din trecutul relațiilor româno-evreiești*. Sibiu: Editura Continent, 1996; *Sibiul între medieval și modern*. Sibiu: Editura Etape, 2000; *Etnie și conviețuire interetnică în sudul Transilvaniei. Experiența Țării Secașelor*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2012; *Miercurea Sibiului. Monografie*. Sibiu: Editura Astra Museum, 2016; *The Transnistrian Conflict Files*. Sibiu: Editura Technomedia, 2017; *Transnistrian Bibliography*. Sibiu: Editura Technomedia, 2019.



Eugen STRĂUȚIU

ARTĂ ȘI SOCIETATE ÎN SIBIUL MODERN

Cronologie culturală. Ce este „Sibiul modern”?

Delimitarea epocilor în istoria socială se face declarând drept început și sfârșit mari evenimente politico-militare (de obicei cataclismice), precum un război, o revoluție, o lovitură de palat care întemeiază o dinastie sau un regim politic.

În istoria culturală, lucrurile nu stau așa. Epocile culturale se revendică în istorii vechi, reale sau imaginate (renașterea în Antichitatea greco-romană, romantismul german în vremea vechilor zei germanici), uneori neagă orice tradiție istorică (simbolism, cubism, dadaism etc.). Ca să fie și mai complicat, curentele culturale nu se manifestă în același timp pe un spațiu socio-politic (romantismul lui Eminescu izbucnește cu vreo cinci decenii după romantismul pre-pașoptist francez și german), nu arată o intensitate uniformă pe spațiul de referință și țin cont relativ puțin de granițele politice.

Așadar, ce este „Sibiul modern”, cu referire la modernitatea sa culturală? Cronologia politică românească nu ne este de folos, întrucât ne referim la o epocă în care acest spațiu nu evolua într-un stat românesc. Nici cronologia culturală românească nu ne este utilă. Vorbim despre un Sibiu exclusiv săsesc, în care alte comunități etnice erau interzise în calitate de locuitori și cetățeni – asta de la întemeiere până la revoluția din 1848.

Avem deci nevoie de repere particularizate, pe care le indentificăm investigând evoluția internă a comunității și influențele externe pe care aceasta le recepționează. Vom înțelege că începe o nouă epocă atunci când evoluțiile socio-politice locale sunt maturizate destul pentru a primi și metamorfoza noi valori și modele culturale, trimise din partea unei metropole – care este alta decât precedentă sau chiar este aceeași metropolă aflată în revoluție culturală. Desigur, nu putem pune o bifă pe calendar la o anumită dată, un

an, nici măcar un anume deceniu. O epocă pleacă în timp ce o alta vine, printr-o succesiune intensă de evenimente. La sfârșitul acestei secvențe suntem într-o paradigmă nouă, în care reperele noi sunt mai multe și mai importante decât cele vechi.

Când s-a întâmplat așa ceva la Sibiu? Când acest oraș (infrastructura și comunitatea umană cu nevoile ei materiale și culturale), a părăsit paradigma medievală și s-a îndreptat spre modernitate?

Sibiul medieval ne apărea stabilizat în cadre aparent imuabile pe timpul organizării Transilvaniei ca „principat sub suzeranitate otomană” (1541–1699). Declanșatorul noului destin l-a constituit înstăpânirea administrației habsburgice. Sibiul a intrat sub control militar în 1687, a devenit apoi capitală politică a „Marelui Principat” (1692–1792) și reședință a comandamentului militar.

Cele două-trei decenii care au urmat au pus orașul pe direcția modernității. Au demarat procese transformatoare substanțiale în regulile administrative, raporturile de putere politice, relațiile inter-confesionale, preferințele culturale și, în general, în modul de viață. Sibiul, vorbitor al aceleiași limbi cu noii stăpânitori, a devenit în mod natural „Mica Viena”, din care au iradiat spre principat autoritatea politico-administrativă și militară, nouitatea tehnico-științifică, valoarea culturală.

În domeniul culturii, Viena a inoculat Sibiului iluminismul reformat (deosebit de iluminismul revoluționar francez), sprijinit pe confesiunea romano-catolică. În cele mai bine reprezentate arte (arhitectură, pictură, sculptură, teatru), expresia acestei gândiri filozofico-politice a devenit barocul, cu excrescențele

sale neoclasiciste și rococo. Așadar, Sibiul modern este, din punct de vedere cultural, baroc.

Sfârșitul acestei epoci este la fel de puțin cataclismic ca și începutul. Barocul își pierde treptat suflul în cele două decenii premergătoare revoluției de la 1848, când locul său este luat (treptat dar ireversibil) de către romanticismul care va cutremura, revoluționar, imperiul și dinastia. Urmează epoca națiunilor în căutarea propriei identități culturale până la restructurarea totală și definitivă a conștiinței publice în partea aceasta a Europei, la sfârșitul primului război mondial.

Societatea sibiană – context și resursă pentru creația artistică

În momentul schimbării regimului, comunitatea sibiană se complăcea în aceeași stare de lucruri cu care se obișnuise de sute de ani. Străduțele înguste („Gassen”) erau lipsite de amenajare, noroioase, murdărite de gunoaiele aruncate din gospodării. În aceste condiții, nu este de mirare că ciuma a lovit devastator în 1719, 1738–1739, 1755, 1763, 1795 [1, p. 31]. Iluminatul public lipsea. Casele, în majoritate, erau construite din lemn și erau expuse incendiilor și degradării.

Modernitatea a început să se instaleze încet, sub presiunea Vienei, cu colaborarea din ce în ce mai conștientă a primăriei („Magistratul”) și adunării reprezentanților locali („Centumviratul”).

În 1721 Magistratul a decis pavarea celei mai importante străzi publice („Heltauergasse”) [1, p. 11], dar, din cauza lipsei banilor și materialelor, proiectul a fost abandonat. Degeaba s-a introdus obligația fiecărui vehicul care intra în oraș să aducă 2-3 pietre (1740)

[2, p. 166]. Proiectul a fost realizat abia în anul 1775 [3, p. 108].

De la începutul secolului, majoritatea caselor nou ridicate au fost construite în cărămidă. În perioada 1751–1763 au fost clădite 34 case, iar în următorii trei ani se consemnează altele 72 [3, p. 84-85]. Deja în 1751, din totalul de 461 case funcționale pe teritoriul orașului, doar 61 mai erau construite în lemn [1, p. 10]. Unele case noi, ridicate de cei bogați, păreau adevărate palate. Cea construită de Simon von Baussern, în 1734, era formată din 18 apartamente [3, p. 85].

Gospodăriile au rămas în suferință din cauza insuficienței sistemului de alimentare cu apă. Din râul Cibin ajungeau în oraș conducte de bazalt sau lemn, din care erau construite cișmele cu scurgere permanentă, înecate în noroi. Acestea deveneau locuri de socializare [3, p. 108].

În acest timp, majoritatea locuitorilor o formau cei de condiție medie: mici proprietari de terenuri agricole, calfe și ucenici lucrând în bresle, negustori (și ei organizați în bresle), pastori luterani și preoți catolici, cămătari, învățători, mai puțini medici, juriști, artiști. Toți erau oameni liberi, dar granițele sociale erau

strict demarcate prin reglementări legale, inclusiv cu privire la îmbrăcăminte. O ordonanță din 1752 stabilea îmbrăcăminte acceptată pentru fiecare clasă de cetățeni [3, p. 29].

Din punct de vedere social, fenomenul cel mai evident îl reprezintă consolidarea unei elite care locuia în case spațioase și confortabile, deținea proprietăți aducătoare de venituri importante (terenuri agricole, ferme, manufacturi) sau deținea funcții înalte fie în administrația locală, fie în cea centrală. Vechea clasă patriciană se îmbogățește cu un număr considerabil de funcționari ai statului, civili și militari, de confesiune catolică (spre deosebire de autohtoni, care erau aproape toți reformați – evanghelici de confesiune augustină, cunoscuți și sub denumirea de luterani). Cele două categorii fuzionează în preocupări comune, merg la aceleași bancheturi, serate și vânători, își apără în comun pozițiile și interesele.

Împăratul avea grijă personal de consolidarea coeziunii interne a clasei superioare, acordând masiv titluri nobiliare familiilor înstărite de sași. În primul val, au fost înnobilate familiile Altemberger, Armbruster, Haller, Huet, Klockner, Harteneck (Zabanius), Baussern. În 1740 era înnobilită familia Benigni, apoi familiile Waldhütter, Sachsenfels și Schullenburg (1742), Kisslingstein (1743), Seetburg (1745), Hechtengarten (1749), Ehrenburg (1750) [4, p. 146-147].

Forma cea mai sofisticată de integrare a celor bogați și puternici, autohtoni și nou veniți, o constituie organizarea francmasonică. Loja sibiană s-a format în jurul celor care „au primit lumina” în spațiul german: Simon von Baussern la Dresda, Thomas Filtsch și Johannes Hammer la Jena, Michael Neustäd-



Fig. 1. Târg la Sibiu. Pictură de Franz Neuhauser cel Tânăr (1789).

ter la Tübingen. Aceștia au fondat loja „St. Andreas zu den drei Seeblättern”, în primăvara lui 1767 [5, p. 455-456]. Într-o statistică întocmită de cercetătorul Ferdinand von Zieglauer, din totalul de 276 frați înscriși în registrele lojii în perioada 1767–1790, se regăsesc 170 funcționari de stat și municipali, 86 ofițeri și angajați civili ai armatei, 11 nobili, 20 clerici și dascăli, 15 medici chirurghi și farmaciști, 2 funcționari privați, 2 pictori, un director de teatru, un proprietar de hotel și 9 servitori. După criteriul confesional, sunt 147 catolici, 73 luterani, 37 reformati helvetici, 2 unitarieni, 8 ortodocși și 9 a căror confesiune nu se specifică [5, p. 507-508].

Am insistat în descrierea elitei locale, pentru că aici avem și explicația fundamentală a evoluției explozive în domeniul cultural. Cei bogați și bine situați social, acționând individual sau împreună, făceau studii și stagii de pregătire la Viena și în alte centre ale imperiului, unde luau contact cu marile personalități, opere și curente culturale. Întorși acasă, angajau de acolo arhitecți, pictori, sculptori, muzicieni care să își desfășoare activitatea în proiecte comunitare sau private. În cursul unui secol de la instalarea regimului habsburgic, o categorie socială relativ numeroasă și foarte bine situată din punct de vedere material, era capabilă să înțeleagă, să-și apropie, să finanțeze și să consume produsele culturale occidentale (de expresie vieneză mai ales) dintre cele mai sofisticate.

Reperete fundamentale ale creației artistice

Dispariția suzeranității otomane asupra principatului Transilvaniei încheie o epocă

în care autonomia culturală locală a rămas neatinsă, religia islamică și cultura otomană nerevendicând deloc poziții. A fost o epocă în care „națiunea” (în sens medieval) și religia (cea reformată – evanghelică de confesiune augustană) au inițiat, susținut și determinat artele frumoase, în regim de monopol. Întreaga cultură a stat sub tutela bisericii: arhitectura monumentală se regăsea exclusiv în construcția bisericească (romanică sau gotică), sculptura producea detalii arhitecturale în biserică, pictura imagina scene religioase, muzica era cea care însoțea ritualul religios.

Lucrurile se diversifică și se complică odată cu atașarea Sibiului la spațiul habsburgic. De acum înainte, comunitatea reformată trebuia să conviețuiască cu un regim politic extrem de implicat religios și cultural, care voia neapărat să impună poziții dominante confesiunii romano-catolice și corolarului său cultural, arta barocă. Această ofensivă avea să schimbe aspectul Sibiului, marcând toate artele frumoase semnificative, dezvoltate în plan local.

Arhitectura

Regimul politic vienez avea nevoie să implanteze simbolurile dominației sale culturale în centrul geografic, administrativ și simbolic al comunității tradiționale. Piața Mare și străzile adiacente au intrat într-un program sistematic de îmbogățire cu construcții bisericești, militare și administrative – toate ridicate în stil baroc. Vechile clădiri au fost renovate cu utilizarea masivă a detaliilor baroce.

Punctul central al acestui program l-a reprezentat ridicarea unei biserici romano-catolice (destinată iezuiților) în Piața Mare, așezată așa fel încât să devină referința urbanistică



Fig. 2. Interiorul baroc al Bisericii romano-catolice.



Fig. 3. Casa Albastră. Fotografie contemporană.

principală a Sibiului, în defavoarea catedralei evanghelice – în jurul căreia s-a construit istoric orașul.

Piatra de temelie a noii biserici s-a pus la 3 iulie 1726, iar lucrarea a fost definitivată în 1733.

Construcția a fost ridicată după regulile stilului baroc vienez timpuriu, cu exterior simplu și interior bogat în elemente decorative. Elementele decorative (clopoței, triglife, volute, scoici) au servit drept model pentru următoarele construcții baroce din Sibiu. Turnul bisericii are patru nivele înalte și o cupolă, și este însoțit de un gang boltit, prin care se face trecerea din Piața Mare în Piața Mică. A fost terminat în 1738.

În final, Sibiu a dobândit, în poziție centrală, o biserică romano-catolică mai mică în dimensiuni și mai puțin spectaculoasă, care blochează privirea trecătorului din Piața Mare spre catedrala evanghelică – mai veche și mai impozantă. Competiția între cele două confesiuni a fost rezolvată printr-un truc urbanistic.

Un alt reper al centrului baroc a devenit „Casa Albastră” din Piața Mare, unde proprietarul, baronul von Möringer, a făcut modificări substanțiale la parter și a ridicat un nou etaj, în stil baroc târziu. La fel ca toate clădirile publice, frontonul unghiular care încheie fațada, păstrează stema orașului

Evanghelicii s-au adaptat și ei noului trend cultural, ridicând clădirea gimnaziului evanghelic (azi clădirea cu nr. 5 din Piața Huet) în anul 1786. Clădirea este de factură barocă, incluzând în aula liceului o „catedrală” – o structură monumentală din lemn cu strane și baldachin, destinată prezenței rectorului liceului cu prilejul ceremoniilor școlare, precum și mobilă autentică. Până astăzi, nu au fost efectuate modificări structurale.

În peisajul arhitectonic al centrului apar cazărmi și alte obiective militare, puternic influențate de baroc. Comandamentul general rămânea în Piața Mare, lângă sediul oficiului poștal și farmacia Friedrich [6, p. 20], în așa numita „Casa Generalului” – care în 1784 a primit numeroase amenajări baroce, înainte de a fi dată în folosință Comandamentului militar.

În 1796 se demola bastionul Cisnădiei, pentru a face loc unei cazărmi de infanterie [7, p. 6], dată în folosință în 1807.



Fig. 4. Gimnaziul evanghelic.



Fig. 5. Cazarma de infanterie. Poză interbelică.



Fig. 6. Clădirea teatrului ridicat de Martin Hochmeister desenată de Johann Böbel.

Teatrul

Despre reprezentațiile teatrale la Sibiu avem știință începând cu anul 1752, când primul spectacol este consemnat într-o clădire improvizată din lemn, în Piața Mare.

S-a jucat teatru și în Casa Artelor din Piața Mică, începând cu anul 1765 (trupa Gertraut Bodenburgerin), iar în 1787 aici a susținut un ciclu de spectacole trupa Düwald – cu piese de Shakespeare, Goethe, Lessing, Goldoni, Voltaire sau Beaumarchais.

Din 1769, gazda obișnuită a spectacolelor a devenit „Casa Albastră” (în corpul din spate) [1, p. 37]. Acolo se puteau urmări reprezentații ocazionale, dar și programe sistematice, precum cel al trupei lui Joseph Hüllverding.

În beneficiul acestei trupe, primarul (cunoscut la fel de bine pentru calitatea lui de patron tipograf și mecena cultural), Martin Hochmeister, a decis să construiască un sediu special. Pentru aceasta, a folosit o parte din construcția anterioară a Turnului Gros [8, p. 43].

În 1826, clădirea s-a mistuit în incendiu. Deja în 1827 bătrânul tipograf a ridicat o nouă construcție, pe același loc, urmând întocmai planul lui „Leopoldstädtertheater” din Viena [9, p. 52].

Tot lui Hochmeister îi datorăm prima publicație periodică din Transilvania destinată teatrului, sub denumirea „Theatral Wochenblatt für das Jahr 1778” („Foaie săptămânală teatrală pentru anul 1778”) – săptămânal din care se mai păstrează un singur exemplar la Muzeul Brukenthal [10, p. 59].

Pictura

Pictura barocă s-a impus la Sibiu sub directă autoritate a Vienei. Pictorii locali studiau acolo, pentru a se întoarce și a crea opere de certă valoare, cum sunt panoul-frescă de deasupra altarului catedralei iezuite, sau peisajul lui Johann Weiss reprezentând parcul din fața reședinței generalului Wallis, pictat în 1734 [11, p. 589-590].

Emblematică rămâne activitatea familiei Neuhauser. Menționăm mai întâi pe Franz Adam Neuhauser (1734–1785), apoi pe cei patru fii ai săi – între care se distinge Franz Neuhauser cel Tânăr (1763–1836) [12, p. 372]. Acesta a urmat cursul de desen și gravură din cadrul Academiei de Arte Frumoase „Sf. Ana” de la Viena, în ale cărei protocoale se află înscris. S-a stabilit împreună cu familia la Sibiu, unde a deschis (1783) o școală proprie de de-

sen. A fost succesorul tatălui său la catedra de desen a Școlii romano-catolice și profesor de desen la Gimnaziul evanghelic.

Lui îi aparțin primele reprezentări panoramice ale orașului, cu importante detalii arhitectonice. A lucrat grafică și litografie.

A pus bazele Școlii de desen pentru ucenici și calfe de la Sibiu (1825–1826). Sub îndrumarea lui s-au format Samuel Falka (1766–1826), Michael Bielz (1787–1866), Andreas Roth, Samuel Kiss (decedat 1781), Gabriel Barra de Akos (1799–1837), Miklos Barabas (1810–1898), Andreas Bielz (1812–1866), Johann Böbel (1824–1887) [13, p. 72].

Literatura

Literatura s-a impus în conștiința publicului sibian mai ales prin traduceri ale capodoperelor universale, tipărite la cele două tipografii locale – care materializau diferențele și chiar concurența între confesiunile evanghelică și catolică.

Johann Barth junior (1702–1782), de profesiune evanghelică, după ce a învățat meseria de la tatăl său, a început să producă tipărituri în 1762, arendând tipografia orașului. Din 1774 a deschis propria tipografie, care era în concurență cu cea a catolicului Samuel Sardi [14, p. 16].

Sibianul Martin Hochmeister a lucrat o vreme în asociere cu Samuel Sardi, apoi a dobândit din partea împărătesei Maria Tereza privilegiul de a lucra cu propria tipografie (13 august 1777). Prin aceasta, avea dreptul exclusiv de a tipări imprimările oficiale și cărțile de școală. În 1778 se convertea la catolicism împreună cu fiul său, ca o clarificare publică a poziției sale politice.



Fig. 7. Martin von Hochmeister.

Beneficiind de o producție tipografică numeroasă cantitativ și diversificată calitativ, au apărut societățile de cititori. În 1784, o astfel de societate se întreține din contribuția anuală de 50 creștari pe an din partea membrilor. În 1789, o „Societate a iubitorilor de literatură” cu 20 de membri, convoca serate literare la „Cafaneaua Bordolilor”. Din teama că aceste societăți ar putea recepționa și vehicula ideile revoluției franceze, în 1798 au fost desființate în întreg imperiul [3, p. 35].

Sculptura

În general, sculptura se manifestă în cadrul lăcașelor de cult catolice, unde avem statui de inspirație biblică. Sunt dese figurile statuare care împodobesc exteriorul clădirilor publice sau private.

Reprezentativă pentru epoca pe care o investigăm este statuia lui Nepomuk, instalată în Piața Mare în 1734 prin înlăturarea statuii lui Roland – ca un manifest al victoriei catolicismului în fața luteranismului.

Celălalt monument statuar semnificativ îl reprezintă pe împăratul Francisc I și a fost inaugurat în anul 1829, în memoria vizitei



Fig. 8. Statuia lui Nepomuk. În spate, Casa Albastră și în continuare, Palatul Brukenthal.

acestui în oraș (unde a fost prezent în 1817) [3, p. 38]. Este un proiect inițiat și supervizat de către Franz Neuhauser cel Tânăr și se acomodează întocmai cu stilul său pictural.



Fig. 9. Bustul împăratului Francisc.

Personalitatea excepțională a lui Samuel von Brukenthal

Așa cum națiunile stau sub semnul astral al unor mari personalități culturale (cu care se identifică și politic, și spiritual) și comunitățile locale au beneficiul real al unor personalități excepționale, pe care le amplifică în timp, până la mitizare, pentru Sibiu, acest simbol fără de care comunitatea își pierde chiar identitatea este baronul Samuel von Brukenthal.



Fig. 10. Samuel von Brukenthal.

S-a născut la 26 iulie 1721 la Nocrich, în familia judeului regal Michael Breckner, recent înnobilit „von Brukenthal”. A urmat studii gimnaziale la Sibiu și Târgu Mureș, apoi a lucrat la cancelaria gubernială din Viena (1741–1743). Și-a aprofundat studiile politice și juridice la universitățile din Halle (1743–1744) și Jena (1744–1745); la Halle a fost inițiat în francmasonerie [15, p. 29].

În 1745 s-a căsătorit cu fiica magistratului (primarului) sibian Daniel von Klocknern; așa a primit funcția de secretar adjunct la Magistrat. În 1753 a întâlnit-o personal pe Maria Tereza, la Viena. Impresionată, împărăteasa l-a numit secretar gubernial, trecând peste inconvenientul confesiunii sale evanghelice. În iulie 1777 a fost numit guvernator al Transilvaniei. Fiind în conflict cu coregentul Iosif al II-lea, după moartea protectoarei sale disensiunile s-au accentuat și au dus la eliberarea sa din funcție (anul 1787) [16, p. 651-655].

În tot acest timp a acumulat o imensă avere, în parte moștenită de la socrul său și sporită prin mijloace care nu întotdeauna par corecte. Din averea sa au primit burse de studii numeroși tineri de toate etniile, între care

românii Gheorghe Lazăr și Ioan Piuariu-Molnar [17, Prefață].

Palatul său, construit în 1780 în Piața Mare, a devenit cel mai important centru cultural al orașului. Clădirea respectă canoanele barocului vienez, fiind remarcabilă prin portalul monumental din piatră și ancadramentele din piatră la ferestre. Portalul, realizat de sculptorul Simon Hoffmeyer, include blazonul din stuc aurit al baronului. Clădirea este organizată în jurul a două curți interioare, despărțite printr-o galerie, cu un portal monumental susținut de atlanți. Primul etaj conservă, în forma originală, trei saloane cu tapet pictat din mătase damaschinată.

Palatul a jucat și rolul de gazdă centrală a muzicii de cameră sibiene. Un „collegium musicum” prezenta acolo triouri și cvartete de



Fig. 11. Interior baroc în Palatul Brukenthal.

coarde. În 1790 s-a interpretat „Flautul fermecat” al lui Mozart, iar în 1800–1804, „Creațiunea” și „Anotimpurile” lui Haydn [18, p. 38].

La moartea baronului (survenită în anul 1803) palatul găzduia o bibliotecă cu aproximativ 16.000 de volume tipărite și 200 de manuscrise, o galerie de artă însumând peste 1.200 de tablouri, o colecție de 1.750 de monede, alte două colecții valoroase de minerale și antichități [16, p. 663-664].

Ca muzeu, palatul a fost deschis – conform testamentului – la 14 ani de la moartea proprietarului, sub patronajul unui consiliu format din rectorul gimnaziului evanghelic, un delegat al consistoriului evanghelic și parohul orașului [19, p. 7-19].

Concluzii

Cu inaugurarea pentru public a Palatului Brukenthal, marcăm apogeul și începutul declinului curentului baroc și al Sibiului cultural modern. Societatea europeană deja intra într-o perioadă de acumulări sociale, culturale și spirituale care, sub semnul romantismului, va conduce la revoluțiile naționale din 1848 și reconstruirea culturală a spațiului european, pe baza valorilor naționale. Sibiu se afla în fruntea acestei tendințe, la nivelul principatului. După ce românii au dobândit acces liber în Sibiu (cel puțin formal) pentru ei și instituțiile lor, orașul a devenit pulsarul cultural pentru sași și români în același timp. În deceniile următoare, cele două tendințe au colaborat pe aceeași infrastructură, uneori confruntându-se, uneori ignorându-se.

Revenind la modernitatea culturală a Sibiului, încercăm câteva explicații ale succesului și excepționalității cazului sibian.

Prima explicație ține de comunicarea directă, preferențială și puternică cu metropola vieneză. Capitala a exportat aici personalități, tehnologie, modele culturale și o întreagă pătură socială pentru care consumul cultural era o necesitate, mai mult decât un moft care să indice statutul superior. Sibiu a devenit „Mica Viena” nu doar politic și economic, dar și cultural.

În al doilea rând, succesul implementării culturii vieneze se explică prin comunita-

tea de limbă și toate afinitățile culturale care decurg de aici. Diferențele confesionale au contat prea puțin, atâta timp cât tipografiile și publicațiile foloseau aceleași caractere, limba în care se interpretau piesele de teatru și cele muzicale era aceeași. A mai fost doar un pas până la asumarea de către sibieni a fundamentelor culturale (autori, opere, stiluri) ca fiind ale lor, în calitate de germani.

În al treilea rând, a contat foarte mult unitatea și coeziunea comunității, exclusiv săsească. În măsura în care Sibiul ar fi avut componente românească, maghiară sau evreiască, fără îndoială că mesajele culturale ale Vienei ar fi fost mai greu înțelese și mai greu acceptate, iar preluările ar fi implicat mai multă adaptare și creativitate.

Cu ce a rămas Sibiul, pe urma acestei epoci? În parte, Sibiul a rămas baroc pentru totdeauna. Chiar dacă sașii mai reprezintă doar 1-2 procente din populația sibiiană, chiar dacă Viena s-a îndepărtat într-o altă lume politică, chiar dacă s-au adăugat construcții reprezentative în stilurile „sezession” și realist-comunist, centrul Sibiului rămâne excepțional, cunoscut și atractiv pentru ceea ce oferă trecutul său baroc, care îi desenează impacabil prezentul și viitorul.

Referințe bibliografice:

1. Lupu, Nicolae. *Cetatea Sibiului*. București: Meridiane, 1966.
2. Brânduș, Gheorghe. *Viața și înfățișarea orașelor românești*. Sibiu, 1944.
3. Sigerus, Emil. *Vom alten Hermannstadt*. Vol. III. Hermannstadt: Krafft & Drotleff, 1928.
4. Dumitrescu-Jippa, Alexandru; N. Nistor, Nicolae. *Sibiul și ținutul în lumina istoriei*. Vol. I. Cluj Napoca: Dacia, 1976.

5. Zieglauer, Ferdinand von. *Geschichte der Freimaurerloge "St. Andreas zu den drei Seeblättern" im Hermannstadt (1767–1790)*. În: Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde, Hermannstadt, 1873–1874, Vol. XI.

6. Munteanu, Emanoil. *Istoria poștală a Sibiului*. Sibiu: Transilvania, 1980.

7. Nistor, Nicolae; M. N. Marinescu-Frăsinei; Mircea N. *Sibiul și ținutul în lumina istoriei*. Vol. II. Cluj-Napoca: Dacia, 1990.

8. Dimiu, M. *1778 – un săptămânal de teatru la Sibiul*. În: Teatrul, 1978, Vol. XXIII, Nr. 11.

9. Dima, Alexandru. *Sibiul*. Sibiu: Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, 1940.

10. Dunăreanu, Elena; Avram, Mircea. *Presă sibiiană în limba germană (1778–1970)*. Sibiu: Biblioteca Astra, 1971.

11. *Protocoalele Sibiului*. București: Arhivele Naționale Sibiu, 1956.

12. Zimmermann, Franz; Werner, Carl. *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*. Vol. I, Hermannstadt, Krafft&Drotleff, 1892.

13. Pungă, Doina. *Franz Neuhauser cel Tânăr și epoca incunabilelor în Transilvania*. În: Muzeul Național, 2002, Vol. XIV.

14. Popa, Liliana. *Activitatea familiei de tipografi Barth (1693–1832)*. În: Transilvania, 1978, Vol. LXXXIV, Nr. 6.

15. Auxterier, Philippe A. *Samuel von Brukenthal*. În: Netzwerk Freimaurerforschung, 1998, http://www.netzwerk-freimaurerforschung.de/blog/wordpress/wp-content/uploads/2014/03/autexier1998_brukenthal.pdf.

16. Armbruster, Adolf. *Opera culturală a lui Samuel von Brukenthal la Sibiu*. În: Studii, 1978, Vol. XXXI, Nr. 4.

17. Piuaru Molnar, Ioan. *Economia stupilor*. Sibiu: Tip. Hochmeister, 1785.

18. Pinter, L. *Sibiul*. În: Muzica, 1968, Nr. 10.

19. Bucuța, Emanoil. *Muzeul Brukenthal din Sibiu*. București: Dacia Traiană, 1943.

Artă și societate în Sibiul modern

Rezumat. Cronologia culturală a Sibiului nu se poate suprapune cu cronologia politică a României sau a principatului Transilvaniei, având propriile criterii și repere cu privire la începutul și sfârșitul unei epoci. Astfel, modernitatea Sibiului este similară cu perioada de exprimare a curentului baroc, impus local după cucerirea orașului de către Imperiul Habsburgic (1787) și intrat în declin în deceniile premergătoare revoluției de la 1848. Barocul sibian, de expresie vieneză, s-a manifestat plenar în arhitectură, pictură, teatru, sculptură și literatură – prin personalități educate la Viena și active la Sibiu. Aici, în capitala politică și militară a Transilvaniei, barocul a întânit un teren social fertil, satisfăcând nevoile unei clase elevate, capabile din punct de vedere politic și administrativ, vorbitoare de limba germană, care a trecut peste diferențele confesionale pentru a construi și a se bucura împreună de expresiile baroce de inspirație vieneză. Astăzi, partea barocă a Sibiului îl definește și îi reprezintă principala atracție culturală și turistică.

Cuvinte-cheie: Sibiu – Hermannstadt, baroc, arhitectură, pictură, teatru, literatură.

Art and society in modern Sibiu

Abstract. The cultural chronology of Sibiu cannot overlap with the political chronology of Romania or the principality of Transylvania, having its own criteria and benchmarks regarding the beginning and end of an era. Thus, the modernity of Sibiu is similar to the period of expression of the Baroque current, imposed locally after the conquest of the city by the Habsburg Empire (1787) and declined in the decades before the revolution of 1848. The Sibiu Baroque, of Viennese expression, was fully manifested in architecture, painting, theater, sculpture and literature – through personalities educated in Vienna and active in Sibiu. Here, in the political and military capital of Transylvania, the Baroque met a fertile social ground, satisfying the needs of a high social class, politically and administratively capable, speaking German, which overcame confessional differences in order to build and enjoy together the Viennese-inspired baroque expressions. Today, the baroque part of Sibiu defines it and represents the main cultural and tourist attraction.

Keywords: Sibiu – Hermannstadt, baroque, architecture, painting, theater, literature.

Giuvaiere culturale



Diana VASILIU

Artist plastic, originar din București, cu studii la Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru” din Chișinău (2011-2013) și Painting and Visual Arts, Accademia di Belle Arti di Roma (2013-2016). Pictorița și-a expus deja lucrările în expoziții de grup din Republica Moldova, România și Italia: în anul 2015 a participat, în Italia, la expoziții de grup voluntare Spazi Aperti XII *You are here* și Spazi Aperti XIII *What do artist do in Rome?*; și-a dezvoltat măiestria la tabăra internațională de creație din Sermoneta, Italia (2016); a fost coordonator, asistentă a expozițiilor de grup *Tra Segno e colore* și *Mostra Di Ceramiche*, organizate la Roma de Academia Română (2016-2017), a participat la Bienală din Veneția din 2017 la două secțiuni: *Performance* și *Voice and Video instalation*. Lucrările i-au fost expuse la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” și Centrul Rus de Știință și Cultură, Chișinău.

„CIRCO[STANZE]”

Colecția „CIRCO[stanze]” a artistei Diana Vasiliu (expusă acum un an la ET AJ *artist-run space*, București) este în toate privințele o revelație, având o abordare cum nu prea se întâlnește în galeriile românești, dar mă așteptam la așa ceva din partea tinerei artiste, cu studiile făcute nu în alta parte decât la Roma. Pictura nu s-a mai mulțumit să fie pictură (una excelentă, de altfel) și să stea cuminte expusă pe pereți, ci a fost parte a unei instalații complexe, cu nenumărate sfere de diverse dimensiuni, care au inundat spațiul galeriei lui Modreanu (și care au necesitat un efort tehnic considerabil). Nici galeria nu mai era ce-a fost, pentru că era ocupată în întregime de o cușca metalică în toata puterea cuvântului, prin al cărei grilaj admirai lucrările expuse, reamintindu-ne că poate chiar noi

eram exponatele, privite de un Ochi superior (plus video-proiecția din camera-buzunar, la rândul ei remarcabilă, centrată tot pe ideea de privire). Pictura Dianei Vasiliu este un amalgam de referințe: se amestecă sugestii din topometrie (multe), din *Metamorfozele* ovidiene și alte repere culturale, „oul și sfera” stănesciene, „stanțele burgheze” bacoviene (aerul depresiv al poetului plutește peste multe din picturi, contrazicând caracterul abstract/matematic – barbian sau stănescian – al întregii structuri, al instalației). Diana Vasiliu a petrecut mult timp în spațiul de la Est de noi și a învățat bine nu numai lecția Școlii de la Cluj, ci și a pictorilor cu solida școală rusească, precum un Tolici.

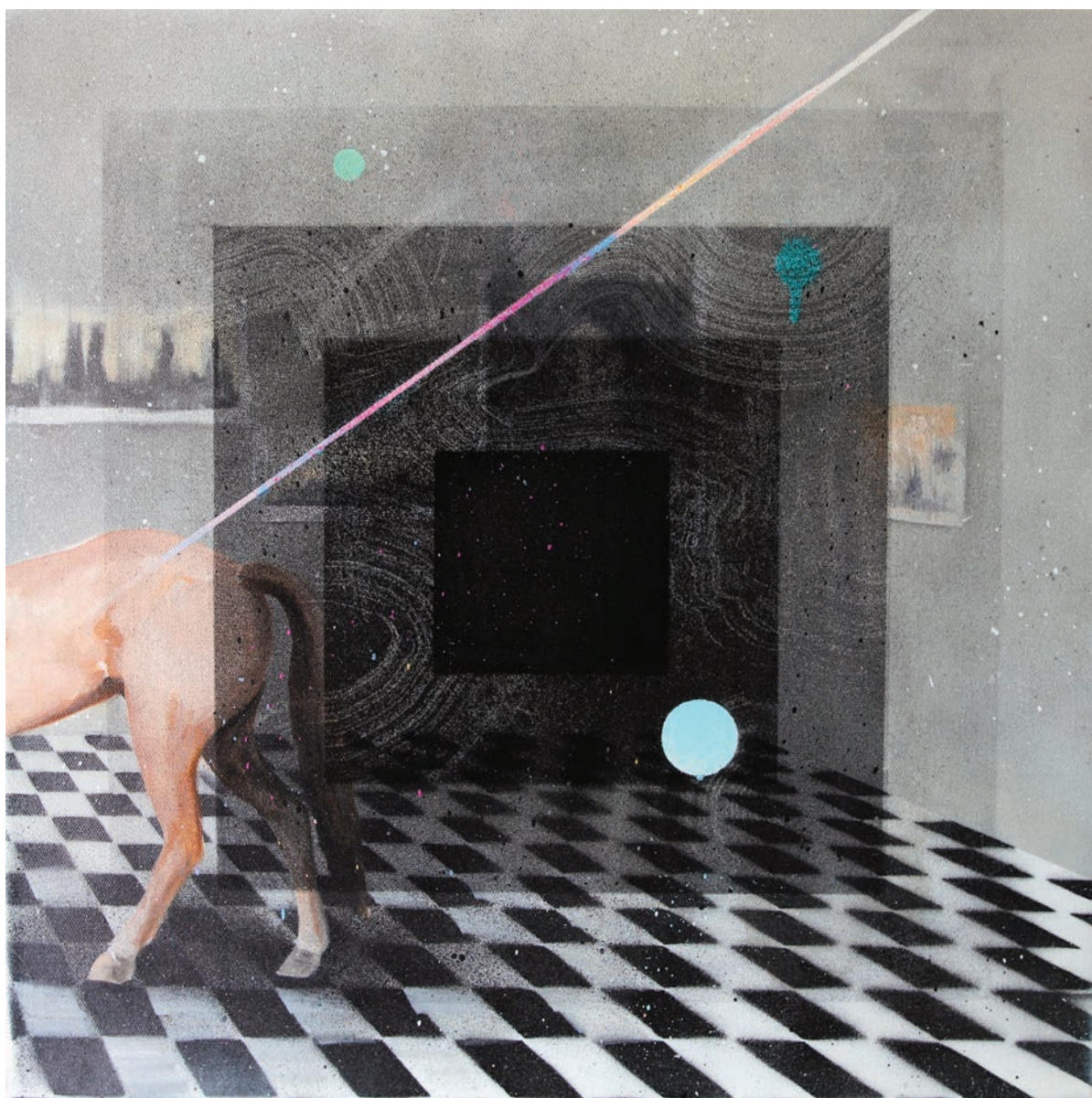
Doinel TRONARU



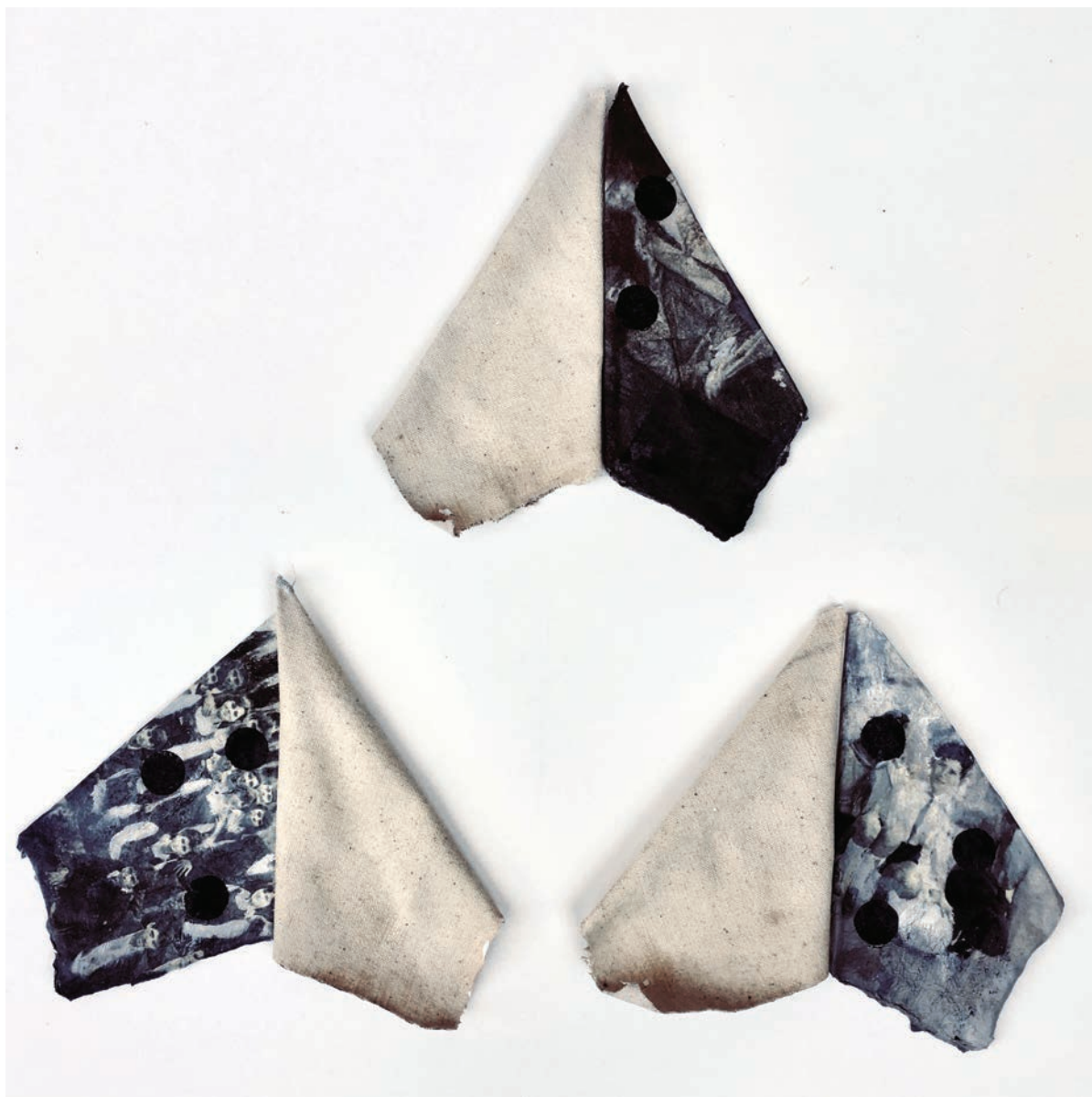
Din seria Circo[stanze] - Story time 1, 2019
ulei, spray pe pânză, 400×400 mm



Autoportret, 2019
ulei, spray pe pânză, 1000×1000 mm



Din Metamorfoze, 2019
ulei, spray pe pânză, 500×500 mm



Din seria Circo[stanze] - Portret de familie, 2017
tehnică mixtă



from the series circo/stanze - the experience of a conceptual space - monprint and oil manipulation on canvas, 2018



CIRCO[stanze] Circo - *cerc*, din lat. *circus* în raport cu forma Stanze - din it. *Camere*. Generăm circumstanțe și existăm în interiorul lor, într-un circuit închis al cărui diametru crește continuu. Suntem totalitatea unor împrejurări și condiții obiective și subiective (factorii de mediu, starea socială, locul nașterii, sexul, ADN-ul, religia ș.a.m.d.), care reușesc să ne determine și să ne caracterizeze, circumstanțe asupra cărora putem alege să acționăm sau nu. CIRCO[stanze] unește forme circulare și sferice, elemente ce compun expoziția și reprezintă

în sinea lor circumstanțe, având impact diferit, reușind să oprească sau să accelereze, să mărească sau să reducă gravitatea unei situații sau fapt, cu elemente, detalii sau personaje rupte din context, posesori de identități nedefinite de spațiu și caracter mutabil. Împrejurările reale sau imaginare lasă spațiu interpretărilor, având un parcurs haotic, cu început deschis și final incert. CIRCO[stanze] unește mijloace și tehnici diferite, de la pictură până la instalație și video.

Prezentarea expoziției de la ETAJ ARTIST-RUN, București, seprembrie 2019.



resp. N. Procop



Ion HADÂRCĂ

Poet, traducător, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, om politic, deputat în Parlamentul Republicii Moldova între 1900 și 1998 și din 2009 până în 2014. Fondatorul și primul președinte al Frontului Popular din Moldova (1989–1992), președinte al Partidului Liberal Reformat. Director al cenaclului literar „Luceafărul” de pe lângă revista „Tinerimea Moldovei” (1983), președinte al cenaclului „Mihai Eminescu” de la Biblioteca Publică „O. Ghibu” din Chișinău (1992). Opere în versuri: *Zilele* (Literatura artistică, 1977), *Lut ars* (Literatura artistică, 1984), *Ambasadorul Atlantidei* (Junimea, 1996), *Cetățile albe* (Eminescu, 1998), *Teoria stării inutile* (Helicon, 1999), *Dezinfecția de frontieră* (Junimea, 2001), *Arta obsesiei* (Poesis, 2005); interviuri, eseuri: *Arena cu iluzii* (Garuda-Art, 1999), *Era barbară* (Garuda-art, 2005); cărți pentru copii: *Baciul mieilor chirilici* (Literatura artistică, 1981), *Duminica Mare* (Cartea Moldovei, 1999), *Bunicuța zburătoare* (2002), *Aproape trei cai* (2003), *Grăuncioare de lumină* (Prut International, 2009). Traduceri: *Trestia dulce* de Mirta Agirre (1981), *Curcubeul turkmen* de I. Pirkuliev (1984), basmul *Daruri înțelepte* de Samuil Marșak (1986), poezii de Aleksandr Pușkin, Iuri Lermontov, Velimir Hlebnikov, Serghei Esenin, Evgheni Evtușenko (1986–1987), *Versuri* de Ivan Draci (1989), *Poem în aquaforte* de Federico Mayor (1998), „Demonul meu” de M. Lermontov (2006).

Sonetul scris direct pe mască

Primăvara-mbracă un scafandru alb
Preoții țin slujbe pe Facebook
Mi se scriu pe frunte ordonanțe
Să-mi țin trupul la doi pași de mine

Rătăcind prin Noaptea Învierii
Mă oprește un castan în floare –
Lui mă-mpărtășesc și-mi dă lumina
În căușul palmelor de ceară

Cu o cârjă de mohor Pustiul
Bate-n ușă la Azilul de Bătrâni
Și de-acolo pleacă-n izoletă

Nu mai este loc în cimitire
Decât pentru luna conectată
Cu plămânii galbeni la ventilator

20.04.2020

Soare nud, de Bobotează

Cineva-mi flutură
pe dinaintea vieții
câte o zi rătăcită
dintr-o limbă de moarte

cineva numără
câte-n lună și-n stele
și pe toate le-nșiră
pe muchia coasei

cineva scutură
plapuma cerului
de puf îngeresc
peste-un ciot de salcâm
retezat

cineva ca și cum
și-ar scălda amintirile
într-un râu care urcă
pe crucea de lemn

6 ianuarie 2020

Distanțări

Pomul s-a desfrunzit
de veșmântul verzui-auriu
până când s-a desprins cu totul
de tinerețea lui răcoroasă

pasărea s-a rupt de pe ram
și tot mai mică mai străvezie
s-a înșurubat în văzduh
până când în absolut s-a desprins
de numele său

luându-și distanță față de sine
lucrurile topite în nevăzut
au început să-și odrăslească esența
unui cu totul alt conținut

încetul cu încetul
omul s-a desprins de cuvânt
iar cuvântul de om
până când văduviți de rostire
unul spre altul începură
să mârâie
și să se sfâșie
care pe care

Diferențele totului

Diferențele totului
suntem acești
printre arbori și pești
rătăciți în convingerea
unde de-o balanță
de-o ieșire aieva

spunem ruperii salt
dar rămâne ruptura
printre salturi atavice
dintr-un cot dintr-un ciot
dintr-o coastă de fildeș
sângerie precum

se citește-n cerneala meduzei
lampeduza-i caligrafie

filiații de fluturi
fâlfâind în fractalii
– fâl-fâl-fâl –
remixează-n arterele noastre
pulsul marelui munte
bicefal amorțit
în imaginea fluturului
Cap-de-mort (*Aferontiaatropos*)

Diferențele Totului
confluențele vidului

Înfințări

Ceva mult preașor preatăcut
aidoma ninsorii plutea
împrejurul cuvintelor
dezbrăcate de sens
și menite să cerșească orfane
sunet nou între cer și pământ

ceva orbitor de curat
se cristaliza fără glas
în aceeași ordine geometrică
înșirându-și limbajul criptat
și din nou risipindu-se
înlăuntrul albului desăvârșit

este un semn zise Îngerul
sau o pagină de manuscris fragmentat
în mii și mii de icoane
ale unicului Său
chip de nedescris
în necuprins
o fulgerare de suflete
prin structurile haosului
împinse avid înainte
de aceeași mișcare concentrică

înspre ceea ce iarăși
prin moarte murindă
se va întrupa

or acesta-i dorul revenirii
către infinita țară
nicăieri finită
însă pretutindeni
și de peste tot
smulsă-n patru vânturi
ruptă-n două-n trei în patru
și de patru ape moarte
- ninsă
- plânsă
- împietrită
- deșărată fără vină
pentru toți acei
de-aici de pretutindeni
care încă-și poartă
umbra ființării după ei

Stau acasă

#StațiAcasă

Prescrie ordonanța de urgență
Și eu ascult ordonanța
Stau acasă nu plec
Nici în Suceava nici în Wuhan
Nici în Berlin la cules sparanghel
Stau acasă și socializez
Cu cei patru pereți
Cu masa cu scaunele
Și cu poporul de flori
Stând acasă
În vasele lor
De două luni și mai bine
Stau în arest benevol
Cu urechile ciulite
Și bandajul pe nas/pe vocale
Stau și mă minunez
Cât de iute se răspândește

Prostia pe mapamond:
„Să fim vigilenți
Ne îndeamnă ministrul vigilenței
Să fim pentru că acest virus
n-are pauze de odihnă
nici în vacanță nu pleacă” – OK!

Ați auzit?
Domnișoare mușcate
Orhidei și mai ales
Dumneata excelență spinoasă
De cactus
Să fiți/ să fim vigilenți
Și chiar dacă țipă
Soneria telefonul mobil
Urgența – nici într-un caz
Să nu deschidem
Nimănui – nimănui.

11.05.2020

Rostogolim

Rostogolim
pe dibuite
singuri-cuc
ultimul ort
spre punctul mort

de dincolo de Ursa Mare
ni se rostește
numai disperarea
că ni se prind
aripile de fluturi
întinse între două puncte
ca între două
negre piuneze

rostogolim Golemul?
Ba! Se-ntinde
umbra înserării

nu-i bai că nu vom fi
și-n altă viață
dar că aceasta
fuge pe sub mâini

rostogolind
pe dibuite
ultimul ort
spre punctul mort.
12.05.2020

În această literă-stea

în această cât steaua
prăpastie-n noapte
numai mâna ta albă
risipește-ntunericul

în această cât litera
frază a vieții
numai numele tău
mă cuprinde
ca marea

Cicatricea din umbră

numai cel nenăscut
și Cel Neatins-și-Impar
nu cunosc cicatricea
păcatului vina
însă cel nenăscut
totuși poartă în sine
dorința să iasă
prin naștere
din neprihană

pe când Cel
Neatins-și-Impar
nici umbră nici chip
nici dorință nu are
de aceea nu-l ia
nici prihana

precum nici usna
cunoașterii
nu-l poate încape
16.05.2020

Neliniștea simetrică

O rafală de vânt
o idee de glonț
brusc sparge geamul
și tu tresari
întrebându-te
cine a fost?

plutește prin aerul dens
ceva diform
și fără perspectivă
care face furnicile
să se întoarcă din drum
și câinele din curte
din senin
să prindă a urla

de sub pașii tăi moi
fuge și se strămută
tot mai în față
frunzișul

iar tu te întrebi uluit
dacă neliniștea
este simetrică vântului

sau vântul sau altcineva
simetric neliniștii
se cuibărește adânc
în cotloanele clipei
3.04.2020



Mihaela PERCIUN

Scriitoare, prozatoare, autoare de piese de teatru și traducătoare. Licențiată a Facultății de Biologie a Universității de Stat din Moldova în 1980. A activat în domeniile pedagogic și științific. Opere literare: *O fabulă pentru rege*, proză scurtă (Pрут, 2003), *Printre vagoane*, roman (Cartier, 2005), *Printre bărbați*, roman (Arc, 2010), *Băltoaca*, proză scurtă (Tracus Arte, 2012), *Cenușă rece*, roman (Polirom, 2017), *Vâltori ascunse*, proză scurtă (Pрут, 2018), *Satisfacție*, roman (Junimea, 2020), *Mitică-i omul nostru*, piesă, declarată câștigătoare în cadrul UNITEM – 2009, montată la UNITEM în 2011; traduceri: *Fantomele Kremlinului*, Igor Haricev, traducere din rusă (Cartea Românească Educational, 2020).

DE CE OARE AZI ȘI IDEILE SE VÂND, NU DOAR OAMENII?

Stimată doamnă Mihaela Perciun, cel puțin câteva titluri de carte din creația d-voastră – romanul *Printre vagoane* sau piesele de teatru din culegerea *Bustul lui Stalin*, de exemplu – orientează lectura către problematica socială și istorică. Vă doriți să fiți percepută drept un scriitor pentru care literatura este o rampă de lansare a unor atitudini sociale, politice, economice, ecologice etc.?

Dacă îmi doresc? Nici nu m-am gândit. Eu scriu ce simt. Simt că pentru mine literatura, creația în esența ei, este și nu poate să nu fie, o tribună de la care îmi exprim, expun ideile sociale, istorice. Nici pe departe nu sunt o temerară. Am învățat și mai învăț de la Marin Preda, care, în *Delirul*, a vorbit despre Antonescu (capitol apărut în operă abia după reeditare). De la Gabriela Adameșteanu am luat o lecție bună de istorie în *Dimineața pierdută*. De la Soviany, în romanul *Moartea lui Seigfred*, am aflat cum românii au luptat

în al Doilea Război Mondial, despre ce s-a întâmplat cu ei la Odessa. În romanul *Negru și Roșu*, Ioan T. Morari scrie despre ȣigani expulzați în Transnistria. Istorii despre cum românii fugeau spre vest și despre serviciile secrete în perioada Ceaușescu se regăsesc în *Matei Brunul* de Lucian Dan Teodorovici și în *Disco Titanic* de Radu Pavel Gheo, și la Cătălin Dorian Florescu. Viorica Răduță vorbește despre închisorile României în *Orașul închis...* și multe alte romane ample în care au fost incluse pagini reale de istorie menite să ne trezească, să ne influențeze, să ne schimbe... Sau poate nu? În multe romanele bune sunt capitole despre istoria în care se fierbe lumea, poporul, eroii. Altfel, fără contextul socio-istoric romanul pare dezdărcinat. Scriitorul o relatează în context, și nici denaturată ca în manualele de istorie nu-i. Deși îi spunem ficțiune. Din păcate istoria noastră a suferit multe reinterpretări și chiar falsificări

Având anumite viziuni despre războiul din Afganistan, găsind anumite documen-

te autentice din arhivele secrete le-am redat publicului prin paginile mele. În creație, deși este o ficțiune – te bazezi pe veridicitate și folosești toate pârgurile de care dispui, pe care ți le aruncă viața. Fiind de formație biolog – nu pot trece nici peste temele apropiate mie și, ici-colo mai folosesc termeni pe care toți îi cunosc, dar de care probabil au uitat. Un fel de reamintire, pentru că nu putem să ne expulzăm din natură, nu putem face abstracție nici de natura noastră. Cât de ingenioși am fi, cât de frumos și de inspirat am scrie despre viața de pe Marte – acea viață va fi tot despre cea de pe Pământ. Nu putem să ne excludem din noi, din natura noastră. Nu putem face abstracție de eul din noi, adică de natura noastră.

Are scriitorul misiunea să se implice în rezolvarea problemelor sociale, în destinul lumii, așa cum îi cerea Victor Hugo pe timpuri?

Fiecare vine cu misiunea lui pe acest Pământ. Nu sunt fatalistă, dar cred anume în misiunea fiecăruia. Consider că trebuie să învățăm să facem lucrul cât mai bine, cât mai conștiincios. Că vom intra în istorie – că istoria va trece pe lângă noi... important este să nu ne pleoștim în ea... și să nu ne mistuie uitarea. Unii dintre scriitori au ajuns în Parlament, au intrat în viața politică cu scopul să o schimbe, să o facă mai bună... și dacă au reușit sau nu... istoria îi va judeca, sau Eminescu – vorba poetului Dumitru Matcovschi.

Care sunt limitele angajării literaturii în câmpul politic? Până unde se poate ajunge, așa încât literatura să-și rămână fidelă esenței sale?

Limitele? Până unde-i permit cunoștințele, talentul, capacitățile autorului de a se pătrunde de subiect, de a se implica. O condiție esențială a literaturii, a romanului – să nu alunece pe panta ce duce spre publicistică. E atât de amăgitoare.

Vă place poezia lui Vladimir Maiakovski? De ce?

Întrebarea d-voastră m-a trimis expres la raftul cu *Operele alese*, împănată cu desenele și șarjele lui nemaipomenit de expresive. Îl citisem parțial în școală, în limita programei, evident. Nu ador poezia la modul general. Dar dacă mi-a parvenit această întrebare – înseamnă că a fost de sus, din sferele pe care noi nu le putem percepe. Pentru că nimic nu este întâmplător. Nici chiar cele mai întâmplătoare întâmplări nu ni se dau întâmplător.

Am recitat *Ploșnița*... Câtă satiră suculentă, ce frază bine gândită... chiar dacă pare o comedie feerică, se întrevăd note de mare tristețe, de regrete pentru imperfecțiunea firii umane. Pentru asta îmi place. Îmi place și pentru râvna cu care s-a dedat ideii lui generale. Că a dat greș? A constatat-o mai târziu, dar să lupți pentru idee este înălțător. Ne lipsesc astfel de luptători pentru idee. De ce oare azi și ideile se vând, nu doar oamenii?

A. G.

Abajur pentru o bibliotecă



Editura *Lumen* din Iași a scos de sub tipar volumul doi al *Enciclopediei curiozităților* (2019), alcătuit de dr. Ion Valer Xenofontov. Cartea beneficiază de o prezentare generoasă, semnată de poetul, criticul literar, traducătorul și redactorul Tudor Palladi. Printre altele, prefațatorul volumului remarcă: „Curiozitatea este cetatea forte care poate fi cercetată numai de cel curios, mereu însetat de tainele ascunse ale lecturilor, faptelor, gândurilor și trăirilor individuale și colective, istorice și gnostice la toate anotimpurile inimii și conștiinței umane și universale”. Volumul este compartimentat în nouă capitole, în care sunt expuse câte zece curiozități referitoare la personalitățile din trecut sau din ziua de astăzi, localități, obiective de cult și istorice, evenimente etc.

În capitolul „Lăcașuri sfinte. Zece curiozități despre...” au fost evidențiate câte zece momente distincte, privind Biserica Apostolică Armeană „Adormirea Maicii Domnului” din Chișinău, Biserica Romano-catolică „Adormirea Maicii Domnului” din Orhei și Catedrala „Sfântul Dumitru” din același oraș. În compartimentul „Personalități”, autorul a evidențiat zece mari personalități și a depistat la fiecare câte zece lucruri (întâmplări, cazuri) mai deosebite. Este vorba de academicienii Alexandru Ciubotaru, Vitalie Postolati, Valeriu Rudic și compozitorul-academician Eugen Doga. Tot aici au fost incluși sportivi de performanță: Nicolae Juravschi și Dumitru Tiron. Urmează câte zece curiozități, depistate de autor la enciclopedistul Nicolae Milescu Spătaru, scriitorul rus Nicolai Gogol, poetul Alexei Mateevici și – respectiv – Ștefan cel Mare și Sfânt. În plus, autorul a inclus un studiu, intitulat „Personalități originare din spațiul actual al Republicii Moldova”.

Autorul a continuat cu prezentarea a câte zece curiozități referitoare la câteva localități din Republica Moldova: satul Chircăiești, raionul Căușeni, satul Talmază, raionul Ștefan-Vodă și orașul Orhei (în colaborare cu istoricul Vadim Macaru). „Imagologie etnică” este titlul următorului capitol, în care se prezintă câte zece curiozități despre etnicii germani din România, Festivalul republican al etniilor, istorie și

cultura găgăuzilor. Urmează prezentarea a câte zece curiozități ce se referă la Universitatea de Stat din Moldova, Liceul-internat republican de profil sportiv și Școala primară „Prometeu-junior” și Liceul de Creativitate și Inventică „Prometeu-Prim”. Expunerea continuă cu câte zece curiozități referitoare la spațiu și memorie. Autorul s-a referit la curiozitățile Casei Olimpice din Chișinău, la trăsăturile distincte ale Cetății Făgărașului, la memoria militarilor moldoveni ce au luptat în Afganistan, locuitori ai satului Antonești, raionul Ștefan-Vodă și la memoria tragică, expusă în scrisorile locuitorilor din Moldova sovietică, adresate lui Iosif Stalin. Se mai prezintă zece curiozități ce se referă a Muzeul privat al familiei Juravski, la străzile armenesti din Chișinău și la vila lui Mihail Karcevski. Cartea mai cuprinde momente distincte referitoare la execuția cuplului Ceașescu, la Primul Război Mondial, la catastrofa de la Cernobil și la Baza de odihnă „Știința” de pe malul Mării Negre. La sfârșitul monografiei este indicată Bibliografia folosită de autor la redactarea *Enciclopediei*, precum și Indicii de nume și geografic.

Orice subiect abordat și expus de autor este însoțit de imagini, de cele mai multe ori realizate de autor, altele – preluate din diverse arhive. Cartea este interesantă, Ion Valer Xenofontov scoate la iveală fapte noi, necunoscute sau puțin cunoscute publicului larg de cititori. Enciclopedia este de un real folos tuturor cititorilor curioși, dornici să afle lucruri noi, necunoscute. Subliniem caracterul original al lucrării, utilitatea neîndoielnică a acestui volum dens de cunoștințe noi despre oameni, locuri, evenimente din trecut și din prezent.

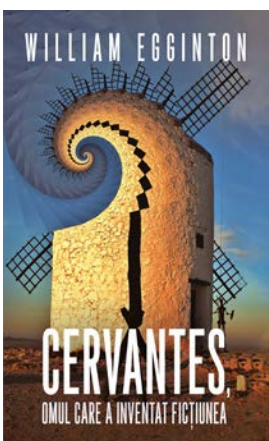
Anatol PETRENCU

Cu ediția a III-a, revăzută și adăugită, a studiului *O istorie secretă a literaturii române* (București: Tracus Arte, 2019; prima ediție, în 2007), criticul și istoricul literar de la Timișoara, profesorul Cornel Ungureanu, își validează cu asupra de măsură importanța îndemnului de a atrage cititorul actual, răsfățat de TV și computer, spre literatură prin perspective noi de lectură, inclusiv în ceea ce privește trecutul ei istoric. Cartea s-a bucurat de atenție, repetând succesul celor anterioare despre „geografia literaturii” (2002, 2003, 2005). Ea oferă o versiune alternativă de istorie care își colectează „secretele” din ceea ce a rămas în spatele istoriilor oficiale imediate, adică a celor care și-au selectat valorile în funcție de contextul istoric, politic, social al timpului. Tabuizări pe criterii politice au existat în toate epocile. De exemplu, schimbările regilor



și guvernelor din România modernă aveau drept consecință interdicția unor teme incomode sau a operelor scriitorilor din tabăra rivală. Ocul-tările din perioada postbelică au încărcat arhivele securității. Dosarele ascunse de temerara instituție ascund o adevărată istorie a vieții literare postbelice: convorbiri înregistrate, scrisori citite, informatori divulgând intențiile colegilor etc. Prin câștigarea excluderilor din toate timpurile s-a adunat de o istorie interesantă și curioasă („ceva mai zglobie”), și necesară pentru cine își dorește o viziune mai complexă. În funcție de documentele disponibile, descoperirea „secretelor” pornește cu „începuturile” auroreale ale literaturii române, de la balada *Meșterul Manole* și *Scrisoarea lui Neacșu* de exemplu, și ajunge până la Anișoara Odeanu și Savatie Baștovoi.

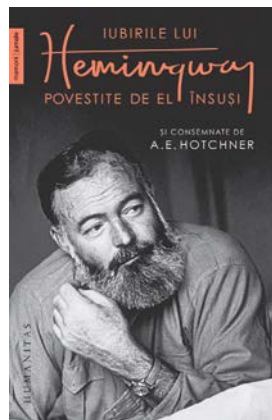
Importante sunt criteriile de selecție, geografic și politic, a aspectelor abordate, dictate cumva de imperativul înnoirii istoriografiei românești. *Geopolitica* este considerată de domnul profesor o știință aliată istoricului literar atunci când acesta își propune recuperarea literaturii periferiilor cu frontierele mereu oscilând, a scriitorilor minimalizați, a cărților, direcțiilor culturale etc. – validabile azi – de care centrul politic (de la București sau Iași) s-a desolidarizat de-a lungul istoriei. Avem deci o privire care cuprinde geografic Mitteleuropa (sau Europa centrală), Balcanii, Banatul, Moldova, Ardealul, Basarabia „migrațiilor”, care sunt și vor rămâne „întinderi hașurate” de scriitorii literaturii române.



William Egginton, profesor de la John Hopkins University, semnează un superb studiu despre Cervantes, mai exact despre arta de povestitor a scriitorului spaniol, intitulat *Cervantes, omul care a inventat ficțiunea* (RAO, 2019). Trebuie spus că, în ultimul timp, se poate observa o tendință pronunțată în cercetarea umanistă de a menaja cititorii printr-un limbaj mai antrenant, mai propriu literaturii, mai exact, romanului de aventuri sau polițist. Doldora de idei teoretice și scheme demonstrative, autorii își doresc studiului lor o expresie structurată astfel încât să cucerească un auditoriu mai vast decât cel profesionist, din domeniu. Pentru aceasta dispun de un arsenal întreg de tehnici și strategii narative, uzitând de montaj, anticipare, contrapunct, gradație, suspans și altele obișnuite în povestire. O astfel de carte este cea a lui William Egginton. Ipoteza pe care își construiește eșafodajul teoretic este că Cervantes poate fi considerat autorul primului roman modern și cu asta inventatorul *ficțiunii* în sensul propriu al cuvântului de astăzi,

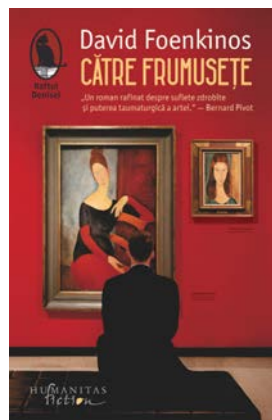
adică de gen distinct față de binomul aristotelic *istorie* (știința care studiază datele întâmplare în realitate) și *poezie* (arta de a evoca în versuri fapte ce s-ar fi putut întâmpla, dar nu s-au petrecut niciodată cu adevărat), care conturează universuri individuale posibile datorate subiectivității umane. Aceste universuri sunt adevărate pentru că transmit un adevăr semnificativ în plan personal. Romanul *Don Quixote* creează realități de o ordine diferită, oferind variante de interpretare asupra războiului sau a iubirii de exemplu: cea a cavalerului cărturar doldora de scenarii de-a gata însușite din romanele cavalești ale timpului și cea a scutierului practic, materialist, pacifist și prieten loial. Efectul este obținut de povestitor prin două registre de voci narative: una cu focalizare exterioară obiectivă și alta, interioară, a individului. Pentru demonstrația sa, Egginton face excursii în evoluția altor forme de artă, în pictură și teatru, convingându-și cititorul că trecerea la paradigma modernă a fost condiționată de o modificare de perspectivă, de la cea cosmică, în care individul făcea parte dintr-o ordine superioară divină și se comporta în funcție de aceasta, la cea subiectivă umană. Și asta fără a o anula pe prima. Tehnica a permis conturarea tridimensională a lumilor care ne-au devenit mai apropiate și personajelor mai umanizate, pe care le empatizăm și le înțelegem. Totodată, Egginton face din Cervantes un personaj de roman care ni se înfățișează viu cu strădanii și suferințe, biruindu-și frustrările căpătate din experiența eșecurilor sale multiple ca student literat, brav luptător cu otomanii, nobil pur-sânge, cetățean ale cărui sacrificii pentru Cetate nu au fost răsplătite de guvern etc. și scufundându-le în materia ficțiunilor sale, adică în lumile lui imaginare și posibile.

Iubirile lui Hemingway povestite de el însuși și consemnate de A. E. Hotchner (Humanitas, 2019) este o carte captivantă pentru cei pasionați de personalitatea scriitorului american, dar și de genul mărturiilor menite să lumineze aspecte rămase în spatele operei. După o colaborare și o prietenie strânsă de 13 ani cu celebrul scriitor, A. E. Hotchner (editor, romancier, scenarist) a avut toate datele pentru a lăsa o carte-biografie despre el, intitulată *Papa Hemingway* (1966). Aceasta dezvăluie personalitatea frapantă a lui Ernest Hemingway, oscilând între melancolie și explozii de energie de aventurier, călător și vizitator neostoit al spectacolelor de coridă. De data aceasta, Hotchner și-a dorit scoase în evidență relațiile scriitorului cu femeile sale. Nu pentru a



adevăr. Romanul însă nu are simplitatea unui gnom, lucrurile par mai încurcate. Cititorului este mai întâi cucerit cu un personaj enigmatic și ciudat, un supraveghetor de sală în muzeul Orsay din Paris privind ore în șir și vorbind cu portretul lui Jeanne Hébuterne pictat de Amedeo Modigliani, care se dovedește că e, de facto, un profesor al Academiei de Bele-Arte din Lyon cu un doctorat pe arta lui Modigliani, dispărut subit de acasă. Dezlegat, firul narațiunii duce către un alt personaj cu un rol mai important, dar și cu un contur artistic mai pregnant, Camille Perrotin. Cu toate că are un traseu de viață aproape anodină, fata de 18 ani, posesoare a unui talent pictural de geniu, este expresia artistică modernă a (auto)sacrificiului în numele frumosului. Actul ei de sinucidere are semnificația ștergerii urmelor brutalității, perisabilului și distructivului lăsând loc manifestării regale a frumuseții. Poate că unii vor găsi similitudini de sens între subiectul romanului și arta poetică a lui Modigliani.

Aliona GRATI



Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură / Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”; redactor-șef: Aliona Grati, Chișinău: ArtPoligraf SRL, 2020. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537, Anul II, nr. 2, 2020, 140 p.
Tiraj 150 ex.