



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

DIALOGICA

REVISTĂ DE STUDII CULTURALE ȘI LITERATURĂ

Anul III, nr. 1, ianuarie-aprilie 2021

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. 1, 2021

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF

Aliona GRATI, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat din Moldova, 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, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău.

Ludmila ȘIMANSCHI, doctor în filologie, conferențiar cercetător, Universitatea de Stat din Moldova, 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 din Moldova, 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 OPRÎȘ, 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 ZBÂRNEA, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău.



Central and Eastern European Online Library



Concepție copertă: Veronica ȘTEFĂNET; Pictură: *Siluețele orașului*, 2009, autor Arcadie ANTOSSEAC.

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Revista este editată în cadrul proiectului 20.80009.0807.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii.

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

Drepturile de autor din acest număr au fost finanțate de Institutul Cultural Român din București.



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. 1, 2021

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

Aliona GRATI, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chişinău.

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, Chişinău.

Ghenadie SÎRBU, PhD in History, Academy of Sciences of Moldova, Chişinău.

Ludmila ŞIMANSCHI, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chişinău.

SCIENTIFIC BOARD

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

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, Chişinău.

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

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

Aurelia HANGANU, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chişinău.

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

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, Chişinău.

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, Chişinău.

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

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

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

Mariana ŞLAPAC, 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, Chişinău.

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, Chişinău.

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, Bălţi.

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



Bookbinding's conception: V. ŞTEFĂNET; Painting: *The figures of the city*, 2009, author Arcadie ANTOSSEAC.



The authors hold sole responsibility for the views expressed in their texts.

The journal is edited in the frame of the project 20.80009.0807.19 The culture of promoting the image of the cities of the Republic of Moldova through the prism of art and mythopoetics.

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

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



DIALOG

Aliona GRATI, Mariana ȘLAPAC, Alla CHASTINA

Alexandru Bernardazzi: contribuții la estetica orașului Chișinău 6

INTERTEXT

Alla CHASTINA The well-known architect Alexander Iosifovich Bernardazzi (1831–1907)

(on the occasion of the 190th anniversary) 24

Diana DEMENTIEVA Un model de lectură sincretică ilustrat

în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco 32

Rodica GOTCA Fenomenul digital: literatura între criză și conceptualizare 44

ACENTRICE

Adrian-Silvan IONESCU Amintiri din carnaval.

Umoriștii și balurile moldo-valahe din secolul al XIX-lea 53

Elena MUSTEAȚĂ Ilustrația de carte națională din a doua jumătate a secolului al XX-lea:

procedee tehnice și valențe artistice 69

LIANTUL SOCIAL

Ludmila COJOCARU Copiii și războiul în memoriile supraviețuitorilor Gulagului 84

Elena FRUMOSU (DARII) Unele considerațiuni referitoare la dobândirea

statutului de dvorean basarabean în prima jumătate a secolului al XIX-lea 99

ORAȘUL MEU

Delia MUNTEAN Alternative culturale urbane 106

GIUVAIERE CULTURALE

Natalia PROCOP Chișinăul lui Alexandru Bernardazzi în pictură: semnele timpului 114

IMAGINARUL LITEREI

Diana IEPURE libertate; pescărușii de oraș;

soldatul de ciocolată, și număr etajele – fac socoteli fac scenarii 125

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Iraida CONDREA „Cred că în prea marea noastră grabă lăsăm

să treacă neobservate lucruri foarte importante” 127

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” (coord. Adrian-Silvan Ionescu); Iacob Florea, *Un halat pentru un secol. Oblomovismul, în răspăr*; Delia Muntean, *Decalogul timpului meu; Oameni ai cuvântului* (coord. Aurelia Hanganu); Alexandru Lupașcu-Bohanțov, *Teatrul de televiziune. Între canonul modern și formatul postmodern*; Tudor Stavilă, *Artele frumoase din Basarabia* (Vol. II); Ion Valer Xenofontov, *Complexul monahal Japca: istorie și spiritualitate*; Elisaveta Iovu, *Imagologia literară: școli, direcții, metode* 135

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Mariana ȘLAPAC, Alla CHASTINA

Alexandru Bernardazzi: contributions to the aesthetics of Chișinău 6

INTERTEXT

Alla CHASTINA The well-known architect Alexander Iosifovich Bernardazzi (1831–1907) (on the occasion of the 190th anniversary) 24

Diana DEMENTIEVA A model of syncretic reading illustrated on the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco 32

Rodica GOTCA The digital phenomenon: literature between crisis and conceptualization 44

ACENTRICS STUDIES

Adrian-Silvan IONESCU Reminisces of carnival.

The Satirists and the 19th century Moldo-Wallachian Balls 53

Elena MUSTEAȚĂ Illustration of national book from the second half of the 20th century: technical procedures and artistic features 69

THE SOCIAL LIANT

Ludmila COJOCARU Children and the war from memories of the Gulag survivors 84

Elena FRUMOSU (DARII) Some considerations regarding the acquisition of the status of dvorean in Basarabia in the first half of the nineteenth century 99

MY CITY

Delia MUNTEAN Urban cultural alternatives 106

CULTURAL JEWELS

Natalia PROCOP Chisinau of Alexandru Bernardazzi in painting: signs of the time 114

IMAGINARY OF THE LETTER

Diana IEPURE *liberty, city seagulls, the chocolate soldier, I am counting the levels* 125

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

Iraida CONDREA "I think that in our great haste we let very important things go unnoticed" 127

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

70 years since the founding of the Institute of Art History "G. Oprescu" (coord. Adrian-Silvan Ionescu); Iacob Florea, A robe for a century. Oblomovism, in controversy; Delia Muntean, The Decalogue of my time; People of the word (coord. Aurelia Hanganu); Alexandru Lupașcu-Bohanțov, Television Theater. Between the modern canon and postmodern format; Tudor Stăvilă, The Fine Arts of Bessarabia (Vol. II); Ion Valer Xenofontov, Japca Monastic Complex: History and Spirituality; Elisaveta Iovu, Literary Imagology: schools, directions, methods 135



Aliona GRATI



Mariana ȘLAPAC



Alla CHASTINA

ALEXANDRU BERNARDAZZI: CONTRIBUȚII LA ESTETICA ORAȘULUI CHIȘINĂU

Prin subiectul pe care îl tratează, acest dialog se înscrie în aria discuțiilor și cercetărilor științifice dedicate personalităților remarcabile ale Chișinăului. Cu ocazia celebrării a celor 190 ani de la nașterea lui Alexandru Bernardazzi, am invitat la un dialog două personalități cunoscute în mediul academic.

Doamna Mariana Șlapac, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător principal, inclusiv la Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, este autoarea mai multor studii despre istoria și teoria arhitecturii, istoria urbanismului. Printre numeroasele ei articole, studii și cărți publicate se numără titluri mai mult decât relevante pentru tema noastră: *Cetatea Albă. Studiu de arhitectură medievală militară, Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea)*,

Arta urbanismului în Republica Moldova; Comparative Castellogy. Discipline „In Statu Nascendi”, Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea) ș.a.

Doamnă Alla Ceastina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, inclusiv la Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova este unul dintre cei mai avizați cunoscători ai creației lui Alexandru Bernardazzi, pe care a cunoscut-o și a valorificat-o ani la rând, descoperind din arhive noi și noi informații despre el. Se cuvine de remarcat una din monografiile de interes, *Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX века)* [Arhitecții Basarabiei din prima jumătate a secolului al XIX-lea], în care doamna Alla Ceastina acordă un spațiu important celui mai prolific și important arhitect al orașului Chișinău.

AG: Stimată doamnă doctor Alla Ceastina, aveți experiența de ani de zile, soldată cu importante realizări științifice într-un domeniu ce ține de viața și activitatea lui Alexandru Bernardazzi. Anul acesta, în luna iulie, faimosul arhitect al Chișinăului de altădată va consemna 190 de ani de la naștere. Este o dată-reper pe care, noi, chișinăuienii, nu o putem ignora. Cu certitudine, acest reper va provoca o reanimare a discuțiilor și cercetărilor în rândurile specialiștilor, savanților din studiul artelor. Vă rog frumos, pentru început, să formulați care este însemnătatea acestei personalități în cultura epocii și dacă, acum, peste aproape 200 de ani, contribuțiile lui mai au însemnătate, valoare.

AC: E adevărat, în acest an se împlinesc 190 de ani de la nașterea talentatului arhitect de origine italiană din Elveția, Alexandru Iosifovici / Osipovici Bernardazzi (1831–1907). Potrivit unui studiu realizat de Isaak Bubis și publicat în anul 1997 în monografia *Arhitectul Bernardazzi*, Alexandru, fiul lui Giuseppe (Iosif) Bernardazzi s-a născut la 1 iulie 1831 în orașul Piatigorsk, și nu la 2 iulie, după cum menționează diferite surse. Mie personal îmi este greu să afirm care din aceste date este una exactă. Astfel de informații ar trebui căutate, cel mai probabil, la Arhiva din Stavropol. Însă documentul despre moartea arhitectului se păstrează la Arhiva Națională a Republicii Moldova. Eu însămi am publicat pentru prima dată acest document în 2008, în revista „Analecta Catolica III” (2007). Potrivit acestui document, Alexandru Bernardazzi a murit la 14 august 1907. Și cartea Bisericii Luterane din Chișinău confirmă că el avea în acel moment 76 de ani, 1 lună și 13 zile. Un calcul simplu ne permite să concluzionăm că data

nașterii ar putea fi 1 iulie 1831 și acest fapt este documentat. Cu toate acestea, doar consemnarea nașterii din Piatigorsk poate clarifica cu exactitate de 100 % data nașterii sale: 1 sau 2 iulie. Acum să ne întoarcem nemijlocit la personalitatea lui Alexandru Bernardazzi.

Arhitectul s-a făcut cunoscut prin crearea unor construcții arhitecturale în mai multe orașe din Ucraina, precum Odessa, Fastiv și altele, dar și în unele orașe și sate din Basarabia, inclusiv în Chișinău. A elaborat două mari proiecte pentru Varșovia. Alexandru Bernardazzi încheie pleiada arhitecților basarabeni din prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar numele lui reprezintă începutul unei alte perioade cu adevărat noi în arhitectura din Basarabia. „Un idealist tipic, în sensul strict al cuvântului, dacă prin idealism se înțelege o credință de neclintit în demnitatea intrinsecă a personalității umane și în triumful suprem al esențelor eterne ale vieții – iubirea, bunătatea și frumusețea”.

Anume lui, arhitectului talentat, născut într-o familie de arhitecți de origine italiană, i-a fost destinat să devină autorul multor clădiri și construcții din Basarabia, printre care sunt palate elegante, conace, biserici, parcuri și altele. Pe bună dreptate, el poate fi numit cel mai strălucit maestru al cărui talent este întruchipat azi în numeroasele sale monumente de arhitectură, inclusiv și în cele din Republica Moldova.

Alexandru Bernardazzi avea, de asemenea activitate, științifică și socială. Nu în zadar se spune că omul talentat e priceput în toate. El a participat la lucrările Societății Tehnice Imperiale Ruse, la câteva congrese ale arhitecților ruși desfășurate la Sankt Petersburg. Prin discursurile și rapoartele sale: *Câteva gânduri despre amenajarea foaierei în teatrul modern* [Некоторые мысли об устройстве



Alexandru BERNARDAZZI.

фойе в современном театре], *Cu privire la problema protecției antiincendiare a clădirilor* [К вопросу пожарной безопасности строений], *Despre ferestre* [Об окнах] și altele dedicate diferitor probleme de arhitectură, Bernardazzi s-a afirmat în calitate de cercetător și ca personalitate de creație.

De asemenea, a fost ales în unanimitate în Duma orașenească. În calitate de deputat, el putea influența în mod direct planificarea urbană. În fond, este bine cunoscută colaborarea sa cu unul dintre cei mai buni primari ai orașului Chișinău. Atunci se numea – *gorodskoi golova* (funcție din timpul Imperiului Rus), este vorba despre Carol Schmidt, care, apropo, anul acesta, pe 25 iunie, marchează 175 de ani de la naștere. Împreună s-au angajat să amelioreze infrastructura Chișinăului, mai concret, s-au ocupat de pavarea străzilor și trotuarelor, amenajarea piețelor și parcurilor, utilizarea spațiilor libere, punând accent pe aspectul arhitectural al Chișinăului, care se vroia să fie demn de numele „oraș european”.

AG: Stimată doamnă membru corespondent Mariana Șlapac, vă rog să ne spuneți dacă există, în prezent, vreo lucrare de anvergură care să sintetizeze și să caracterizeze creațiile lui Alexandru Bernardazzi, în general, și cele din Chișinău, în particular. Vă rog să ne vorbiți despre lucrările scrise, în acest sens, în limba română sau în alte limbi de circulație internațională.

MȘ: Viața și activitatea acestui arhitect ilustru au atras atenția mai multor cercetători. Un studiu științific cu caracter monografic dedicat dinastiei arhitecților Bernardazzi aparține inginerului Isaak Bubis. Lucrarea se bazează pe un serios suport documentar, inclusiv pe materiale selectate din diverse arhive. Aici sunt puse în valoare pentru prima dată mai multe date referitoare la dinastia Bernardazzi. Monografia conține informații inedite privind biografia lui Alexandru Bernardazzi, activitatea lui arhitecturală, urbanistică, științifică și obștească, descrieri ale unor monumente de arhitectură ș.a. Specificul arhitectural al unor opere bernardazziene este tratat în plan comparatist cu al altor construcții arhitecturale apărute la acea vreme în diferite țări ale Europei. Monografia este prețioasă și prin faptul că include un arbore genealogic al familiei Bernardazzi.

Un ciclu de lucrări științifice la tema enunțată a fost realizat de muzeograful Ludmila Năstase care a creionat portretul de creație al arhitectului Alexandru Bernardazzi, semnând pagini despre biografia și creația maestrului și a reprezentanților dinastiei Bernardazzi. Date interesante despre operele din Basarabia ale lui Alexandru Bernardazzi pot fi găsite în publicațiile semnate de arhitecții Iaroslav Taras, Bronislav Morgun, Vasili Borovski, Natalia

Iurcenco și Tamara Nesterov, istoricii Petru Starostenco, Iurie Colesnic și Svetlana Romanova, criticii de artă Liliana Condriticova și Tatiana Migulina, ziaristul Gheorghe Remenco ș.a. Am realizat și eu o emisiune televizată dedicată creației maestrului Bernardazzi.

Printre lucrările editate de autorii ucraineni se cer menționate cele aparținând arhitecților Vladimir Timofeenko și Iuri Pismak, istoricilor Valentin Piliavski, Anatoli Jesan, Roman Moskalenko ș.a. Aceste publicații contribuie, într-o măsură sau alta, la elucidarea anumitor aspecte legate de patrimoniul bernardazzian de la Odessa, Fastiv, Eupatoria, Korobcino ș.a.

Unele informații despre Alexandru Bernardazzi sunt incluse în lucrările cercetătorilor americani. Le putem găsi în monografia dedicată istoriei orașului Odessa, realizată de Patricia Herlihy, și în volumul consacrat comerțului în cultura urbană rusă, semnat de Wiliam Craft Brumfield.

În ultimii ani, un aport important la cercetarea subiectului enunțat este adus de criticul de arhitectură Alla Ceastina care se axează pe activitatea arhitecților și inginerilor cadastrali în Basarabia secolului al XIX-lea. Este meritul cercetătoarei de a îmbogăți substanțial baza de date arhivistice cu documente inedite descoperite în Republica Moldova, Ucraina, Rusia și alte țări. Sper ca în viitorul apropiat să-și facă apariția un nou studiu monografic dedicat acestui arhitect reputat, elaborat de colega mea, Alla Ceastina.

AG: Stimată doamnă Alla Ceastina, v-am auzit odată cum vorbeai cu implicare și în cunoștință de cauză despre „dinastia Bernardazzi”. Vă rog să ne spuneți povestea acestei dinastii.

AC: Într-adevăr, știm despre dinastia Bernardazzi că este originară din locurile pitorești ale municipalității Pambio, ce aparține cantonului Ticino din Elveția. Este aproape de orașul Lugano, situat la granița cu Italia. Aici s-a născut dinastia de arhitecți Bernardazzi. Isaak Bubis a elaborat un mic arbore genealogic pe baza datelor colectate în Elveția, Sankt Petersburg, Piatigorsk și Chișinău. Potrivit cercetărilor lui, la Institutul de Heraldică din orașul Lugano se păstrează stema familiei Bernardazzi. Capul familiei Bernardazzi a fost Carlo Domenico Antonio. Nu există dovezi documentare că acesta ar fi fost arhitect, dar, cel mai probabil, arhitectura i-a fost aproape, deoarece anume el a fost cel care a susținut alegerea profesiei de arhitect a celor patru fii ai săi: Vincenzo, Giuseppe, Antonio și Giovanni. De asemenea, Carlo Domenico Antonio Bernardazzi a văzut perspectivele manifestării creativității fiilor săi anume la Sankt Petersburg, un oraș care începuse să se construiască rapid în acea perioadă a secolului al XIX-lea, fiind capitala Imperiului Rus.

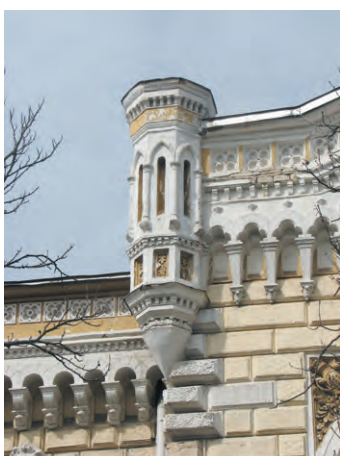
În 1816, Vincenzo a sosit la Sankt Petersburg, unde împăratul Alexandru I îl numise specialist în construcții din piatră. Apoi, după Vincenzo, la Sankt Petersburg au venit alți doi frați: Giuseppe și Giovanni. Desigur, ne interesează mai ales evoluția lui Giuseppe (Iosif), deoarece anume el este tatăl lui Alexandru Bernardazzi. Încă din copilărie, Giuseppe a fost atras de studiul artei. După ce a studiat la Academia Regală din Milano, în 1819, el și frațele său Giovanni au ajuns la Sankt Petersburg și, împreună cu Vincenzo, au participat la construcția celebrei Catedrale Sfântul Isaac. În 1821 li s-a alăturat Antonio. Împăratul Alexandru I a apreciat la cel mai înalt nivel meritele lui Giuseppe Bernardazzi, căruia i-a reușit

nu numai să-l înlocuiască pe fratele său mai mare, Vincenzo, care revenise în Elveția, dar și să-l depășească prin talentul său, remarcându-se în timpul construcției Catedralei Sfântul Isaac. Apropo, fiul lui Vincenzo Bernardazzi, Giuseppe Bernardazzi Jr. (1816–1891), a continuat la rândul său tradiția arhitecturală. El a ajuns la Sankt Petersburg pentru a contribui la decorarea Palatului de Iarnă. În ceea ce îl privește pe Giuseppe Bernardazzi, după trei ani de muncă, a fost numit membru în Comisia pentru lucrări publice. Mai târziu, el și fratele său Giovanni au fost trimiși în Caucaz cu scopul de a dezvolta și a îmbunătăți izvoarele de apă minerală și de a construi stațiuni turistice. Anume ei au devenit fondatorii orașului Goryachevodsk (Piatigorsk). Potrivit Arhivelor de Stat din regiunea Stavropol, Ivan Bernardazzi (Giovanni) a fost premiat „pentru rezultate excelente și sârguință în muncă la 7 august 1828, cu rangul clasei a 14-a”. Iar Iosif Bernardazzi (Giuseppe) – „arhitect, absolvent al Academiei din Milano în domeniul arhitecturii, se numără în calitate de arhitect pe lângă biroul Majestății Sale Imperiale, la 7 august 1828, pentru rezultate excelente și sârguință în muncă, a fost premiat cu rangul clasei a 12-a, cu vechime de muncă din ziua angajării”, la 24 februarie 1830, i s-a acordat rangul clasei a 10-a pentru întocmirea planurilor pentru clădirile de stat ale orașului Piatigorsk.

În acest oraș s-a născut fiul lui Giuseppe – Alexandru, a cărui aniversare de 190 de ani o sărbătorim anul acesta. Alexandru și-a petrecut copilăria în familia tatălui său Giuseppe și a fratelui lui, unchiul lui Alexandru, Giovanni, unde a primit primele cunoștințe în domeniul arhitecturii. La vârsta de 12 ani a intrat la Școala de construcții din Sankt Petersburg, pe care a absolvit-o cu excelență în 1850, fi-

ind numit apoi membru al Comisiei pentru construcții și drumuri din Basarabia. În 1856 a fost numit arhitect-șef al Chișinăului. Aici Alexandru a reușit să câștige recunoaștere și simpatie, atât ca om, cât și în calitate de persoană publică. Recunoștința și simpatia față de Bernardazzi s-a exprimat, mai ales, prin alegerea unanimă a acestuia, de către Consiliul municipal de la Chișinău, la 1 decembrie 1875, drept cetățean de onoare al Chișinăului, cu ocazia celor 25 de ani de activitate în domeniul arhitecturii. Timp de 22 ani s-a aflat în funcția de arhitect al Chișinăului, după care, în 1878, s-a mutat la Odessa. Totuși, până la sfârșitul zilelor sale, el a continuat, ca expert cu experiență în domeniul arhitecturii, să ajute la construirea Chișinăului în vederea creării imaginii lui de oraș european exemplar.

Dacă continuăm să vorbim despre genealogia familiei Bernardazzi, atunci este important de menționat că Alexandru Bernardazzi, la rândul lui, a avut doi fii – Alexandru și Eugen, care de asemenea au continuat dinastia arhitecților. Alexandru Bernardazzi Jr. s-a născut în 1871 la Chișinău. După absolvirea Academiei de Arte din Sankt Petersburg, unde a fost student al celebrului arhitect Leon Benois, a primit diploma de arhitect-pictor și a finalizat un stagiu în străinătate. La fel ca tatăl său, s-a ocupat de proiectare în calitate de arhitect, a ținut lecții despre artă și a participat la congresele arhitecților. Un alt fiu al lui Alexandru Bernardazzi, Eugen, s-a născut în 1883 la Chișinău și, de asemenea, după ce și-a făcut studiile profesionale în Odessa și Sankt Petersburg, a devenit arhitect. S-a făcut cunoscut, mai ales, ca autor al postamentului pentru monumentul domnului moldovean Ștefan cel Mare, ridicat în centrul Chișinăului. Din păcate, viața lui Eugen Bernardazzi



Primăria Chișinău: a) monument în memoria lui Al. Bernardazzi; b) fragment din coronament; c) detaliu arhitectural. Foto: M. Șlapac.

s-a încheiat tragic în 1931 din cauza unei boli incurabile. Se cunoaște însă că până la sfârșitul zilelor sale a lucrat ca inginer la Primăria Chișinău și a proiectat hale, grădina publică a orașului și alte proiecte arhitecturale.

AG: Numărul contribuțiilor lui Alexandru Bernardazzi la conturarea culturală a orașului Chișinău este impresionant. Se poate spune că există un Chișinău bernardazzian, o fațetă, care îi aparține. Să facem un exercițiu de imaginație și să ne închipuim că pe harta Chișinăului ar rămâne doar edificiile în proiectarea cărora s-a implicat faimosul arhitect. Stimată doamnă Mariana Șlapac, ar mai rămâne o imagine de oraș? Adică, am fi putut, să zicem, în tehnologiile 3D, să reconstituim un oraș Chișinău de altădată care s-ar constitui doar din operele de artă ale lui Bernardazzi și care ar prezenta un interes pentru turiștii, de exemplu, interesați de istoria orașului, de orașul vechi, istoric? Și, în sens invers, ne mai putem imagina Chișinăul nostru lipsindu-l în totalitate de contribuțiile lui Alexandru Bernardazzi?

MȘ: Orice oraș cu personalitate are în spate un arhitect sau un grup de arhitecți.

Când ne gândim la Barcelona ne aducem aminte de Antonio Gaudi, când ne gândim la Londra, ne aducem aminte de Sir Christopher Wren, iar când ne gândim la Sankt Petersburg, ne aducem aminte de Domenico Trezzini, Francesco Rastrelli, Auguste de Montferrand și Carlo Rossi. Lucrările majore de arhitectură care au marcat fizionomia Chișinăului se datorează lui Alexandru Bernardazzi. Acest specialist extraordinar poate fi considerat pe bună dreptate „arhitectul numărul unu” al orașului nostru, toate realizările sale (mai mult de 30!) fiind incluse în Registrul Monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat. De fapt, creațiile lui Bernardazzi reprezintă și astăzi cărți de vizită ale capitalei Republicii Moldova și obiecte de atracție pentru turiști.

Dacă la Chișinău ar rămâne doar edificiile construite de acest arhitect, am nimeri într-o adevărată atmosferă de poveste, unde fiecare construcție adăpostește un vis sau o trăire sufletească a marelui maestru. Ceea ce este impresionant însă în mod deosebit rezidă din faptul că Bernardazzi parcă extinde limitele temporale ale arhitecturii secolului al XIX-lea, combinând diferite stiluri și orientări stilistice ale trecutului. Maestrul preia teme și procedee din arsenalul arhitectural al înaintașilor, dar și



Primăria orașului Chișinău la începutul sec. al XX-lea.

din arhitecturile naționale ale mai multor popoare. Materialele utilizate de el susțin perfect imaginea obiectului construit – piatră moale de calcar, piatră brută, cărămidă, lemn, metal forjat ș.a. Formele arhitecturii bernardazziene provoacă o gamă largă de impresii și trezesc spectatorului o serie asociativă ce trimite la cele mai aspectuoase edificii din Franța, Italia, Rusia ș.a. Se reproduce o atmosferă deosebită a vremurilor demult apuse, datorată elementelor arhitecturale împrumutate de la bisericile bizantine, fortificațiile și castelele medievale, palatele renascentiste ș.a. Bernardazzi este creatorul unei arhitecturi armonioase, rafinate, poetice, generatoare de emoții pozitive. Se caracterizează printr-o individualitate pronunțată și un stil original. Astăzi nu ne putem imagina capitala Republicii Moldova fără realizările acestui arhitect remarcabil.

Ideea de a reconstitui în tehnologiile 3D toate clădirile construite de Alexandru Bernardazzi la Chișinău și plasarea acestora pe harta orașului contemporan ar fi binevenită. Desigur, ar constitui un mare interes pentru ghizi, muzeografi, vizitatori străini și toți cei

care sunt interesați de arhitectura Chișinăului istoric.

AG: Vă rog să ne spuneți, stimată doamnă Alla Ceastina, se poate spune că Alexandru Bernardazzi a fost un arhitect al spațiului urban în exclusivitate și că urbanismul îi caracterizează creația, opera, sau există o dimensiune superioară oricărui spațiu geografic ce îl face inconfundabil. De exemplu, se știe că și conacul Manuc Bei de la Hâncești a avut de câștigat sub creionul arhitectului. Vorbiți-ne de contribuția lui Bernardazzi din spațiul rural, la edificarea conacelor sau altor elemente din afara orașelor.

AC: Da, Alexandru Bernardazzi a proiectat clădiri nu numai în orașe, sunt cunoscute și creațiile sale din mediul rural. Exemple de astfel de construcții sunt palatul și castelul de vânătoare din Hâncești. Acest conac, care găzduiește acum Muzeul de Istorie și Etnografie, este situat la aproximativ 40 km distanță la vest de Chișinău. Așezarea este mai bine cunoscută datorită prințului armean Manuc



Primăria municipiului Chișinău, 2021. Foto: M. Șlapac.

Bei. „Prințul armenilor” a venit în Basarabia, a cumpărat aici o suprafață mare de pământ și a construit un palat, în care, din păcate, nu a avut timp să trăiască din cauza morții sale subite. Prințul Manuc Bei (Mirzoian), a cărui familie deținea moșia, a fost o personalitate remarcabilă. Era un diplomat de renume, grație lui, în palatul din București, care îi aparținea, a fost semnat tratatul de pace ruso-otoman din 1812.

În plus, el a pus bazele producerii vinurilor moldovenești după tehnologia franceză. Copiii și nepoții lui Manuc Bei l-au invitat pe celebrul arhitect Alexandru Bernardazzi să proiecteze și să edifice un castel de vânătoare din cărămidă roșie cu basoreliefuri originale, care urma să formeze, împreună cu palatul, un singur ansamblu arhitectural. Descendenții săi au construit o cramă pe moșie și au trecut aici producerea vinurilor pe scară industrială. Conacul – cu un palat, o grădină de iarnă, turnuri de veghe și un parc – a fost construit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea după proiectul lui Alexandru Bernardazzi și timp de decenii a rămas moșia familiei Mirzoian, descendenții lui Manuc Bei.

În unele publicații științifice dedicate monumentelor arhitecturale ale Moldovei, alături de alte clădiri ale arhitectului Alexandru Bernardazzi, este menționată o biserică din satul Ustia. Aceste date au la bază o sursă bibliografică publicată în revista „Arhitect” (Зодчий), în anul 1900, unde lista lucrărilor maestrului include biserica din satul Ustia. De asemenea, se știe că în așezarea Codru (fosta Costiujeni), unele clădiri ale Spitalului Clinic de Psihiatrie au fost proiectate de Alexandru Bernardazzi. S-au păstrat rapoartele zemstvei basarabene unde se găsește confirmarea celor de mai sus.

Potrivit cercetărilor lui Isaak Bubis „A. I. Bernardazzi a construit 11 pavilioane pentru bolnavi, două clădiri de ateliere, o casă cu apartamente pentru angajați și două barăci de vară”. Vom recunoaște desigur în acestea stilul unic al arhitectului. De exemplu, utilizarea calcarului ca material principal de construcție în combinație cu cărămida. Sau încadrarea ușilor și ferestrelor de la soclu până la cornișă, terminate în arce semicirculare, plasate în frontoane triunghiulare. Și de asemenea frontoanele ascuțite ale rezalitelor inspirate din goticul venețian.



Grădina publică la începutul sec. al XX-lea.



AG: Stimată doamnă Mariana Șlapac, se spune despre Bucureștiul interbelic că și-ar fi edificat, pe un anumit sector, un „mic Paris” în epocă. Am putea spune despre Chișinăul din secolul al XIX-lea că arăta ca un „mic Sankt Petersburg” sau ca „o mică Odessă”, ținând cont de faptul că Alexandru Bernardazzi a fost un arhitect rus trimis la Chișinău și că a fost membru al Asociației arhitecților din Sankt Petersburg, a căror politică culturală o împărtășea și o promova? Și cum este comemorat astăzi numele acestui arhitect remarcabil?

MȘ: Chișinăul din secolul al XIX-lea dispunea de clădiri comparabile, după parametrii săi artistici și funcționali, cu cele din Odessa și Sankt Petersburg. Aici este și un mare merit

al talentatului Alexandru Bernardazzi care, e adevărat, a venit la Chișinău ca un arhitect rus, format într-o instituție de învățământ din Sankt Petersburg, dar care, de-a lungul timpului, s-a afirmat ca un arhitect de talie europeană. A deținut funcția de arhitect-șef al orașului Chișinău din 1856 până în 1878. În acești ani a creat capodopere de arhitectură eclesiastică, administrativă, rezidențială, curativă și industrială, pe care le admiră și astăzi locuitorii Republicii Moldova și oaspeții străini.

Bernardazzi era bine cunoscut în mediul arhitectural al Europei. Astfel în anul 1905 a fost invitat oficial să participe la concursul internațional privind construcția „Palatului Păcii” din Haga, Olanda. Ideea creării acestui edificiu a apărut la Prima conferință din Haga, convocată la inițiativa țarului Nicolae al II-lea în 1899. În „Palatul Păcii” urma a fi așezată Curtea permanentă de Arbitraj. Din păcate, starea de sănătate nu i-a permis lui Bernardazzi să participe atunci la acest concurs prestigios.

Numele lui Alexandru Bernardazzi este comemorat în Republica Moldova, Ucraina și Rusia. În 1981, în legătură cu consemnarea a 150 de ani de la ziua nașterii arhitectului, strada Kuznecinaia (Ferarilor) din Chișinău a fost redenumită în strada Alexandru Bernardazzi. În orașul nostru au fost instalate trei plăci co-



Gardul din fontă din Parcul Ștefan cel Mare din Chișinău, 2017. Foto: Alla Ceastina.



Turnul sau Castelul de apă
din Chișinău, 1892.



Castelul de apă, Chișinău, 2021.
Foto: M. Șlapac.

memorative: prima – pe casa în care a locuit arhitectul (astăzi clădirea de pe str. București, 92), cea de-a doua – pe fosta Capelă a liceului pentru fete a zemstvei basarabene (astăzi biserica Sf. Teodora de la Sihla) și cea de-a treia – pe clădirea Primăriei. Un bust al reputatului arhitect realizat de sculptorul Boris Edwards a fost instalat în 1900 la Odessa într-o nișă aflată în partea laterală a logiei clădirii Noii Burse, cu ocazia celebrării semicentinarului de activitate creativă a lui Bernardazzi. În același an, Societatea inginerilor civili din Sankt Petersburg a instituit medalia „Alexandru Bernardazzi”. În 2011 Banca Națională a Moldovei a pus în circulație moneda comemorativă „180 ani de la nașterea lui Alexandru Bernardazzi”.

Din păcate, mormântul celebrului arhitect nu s-a păstrat. Așa s-a întâmplat că Alexandru Bernardazzi a decedat la 14 august 1907 în orașul Fastiv, lângă Kiev, unde se afla într-o deplasare de serviciu. În testament, arhitectul a cerut să fie înmormântat în cimitirul luteran de la Chișinău, lângă mama sa, Wilhelmina, într-o criptă, proiectată personal

de el. Voința sa a fost îndeplinită, dar, cu părere de rău, în anii '60 ai secolului al XX-lea, în timpul construcției cinematografului, „40 de ani ai comsomolului leninist” (astăzi – fost deja – cinematograful „Gaudeamus”) a fost distrusă o parte din cimitir, inclusiv cripta familiei Bernardazzi.

Decesul lui Alexandru Bernardazzi a avut o mare rezonanță. Sectorul de arhitectură al Secției Societății Tehnice Imperiale Ruse din Odessa a organizat un concurs internațional pentru proiectul monumentului lui Bernardazzi. A fost creată o comisie de jurizare în care au intrat Henric von Lonsky, Vladislav Dombrovski, Iuri Dmitrenko, Adolf Minkus, Vladimi Kundert ș.a. La concurs au participat arhitecți vestiți din Imperiul Rus, dar și din alte țări ale Europei. Însă această idee nu a fost dusă până la bun sfârșit din cauza situației politice și economice complicate de la începutul secolului al XX-lea.

Astăzi chișinăuienii mai au o datorie – înălțarea monumentului „arhitectului numărul unu” al orașului nostru. Ar fi un semn



Gimnaziul de Fete N. Dadiani la începutul sec. al XX-lea.

de recunoștință unei mari personalități care a contribuit cel mai mult la dezvoltarea arhitectural-urbanistică a Chișinăului și care a preferat să rămână și după moarte în acest oraș. Cel mai potrivit loc de amplasament al viitorului monument ar putea fi alea de la marginea Cimitirului Central, care se află pe teritoriul fostului cimitir luteran.

AG: Se știe că orice creator are un stil al său propriu creat pe fundalul stilului epocii. Stimată doamnă Alla Ceastina, vă propun acum să ne descrieți, în termeni mai tehniciști-profesioniști, prin ce se caracterizează

stilul Bernardazzi, ce elemente arhitecturale îi plăceau în mod deosebit și pe care le putem identifica în toate proiectele sale?

AC: Goticul italian a avut o puternică influență asupra operei lui Alexandru Bernardazzi. Însă el nu s-a limitat la acesta. Arhitectul a folosit, în construcțiile sale, elemente ale arhitecturii bizantine, rusești, bulgare și altele. În general, în cazul lucrărilor lui Alexandru Bernardazzi, putem vorbi despre un stil eclectic. Este un amestec, o combinație a diferitor stiluri, forme și procedee. Stilul eclectic există de mulți ani în arhitectură, design și modă.



Muzeul Național de Artă al Moldovei. Foto: M. Șlapac.



Biserica Sf. Pantelimon pe fundalul Policlinicii Căminului de Stat. Foto: M. Șlapac.

Deopotrivă, acest termen (*eclectism*) este folosit în psihologie, filozofie și artele vizuale. Începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, acest fenomen a pătruns, inclusiv în arhitectură, ca un aliaj dintre așa-numitele stiluri „istorice”, neo- sau pseudo-stiluri, printre care goticul, renașcentismul etc., combinate cu elemente din Empire, ale barocului sau ale clasicismului. Stilul eclectic s-a dezvoltat în secolul al XIX-lea datorită faptului că s-a declanșat un conflict între stilurile și tendințele existente – acestea nu au putut reflecta pe deplin legătura dintre artă și viața socială. De aceea a fost necesară o adaptare la noul care trebuia să devină organic.

Acum să revenim la creațiile arhitectului Bernardazzi. De exemplu, clădirea fostului gimnaziu al principesei Natalia Dadiani (astăzi Muzeul Național de Artă al Moldovei) a fost proiectată de Alexandru Bernardazzi în 1900, în stilul Renașterii italiene. O construcție cu două etaje în formă de T, ai cărei pereți de la primul nivel sunt căptușiți cu calcar local, iar pereții celui de-al doilea nivel – cu cărămizi de două culori și decorațiuni de teracotă. În centru este situat un rezalit de acces cu un acoperiș piramidal acoperit cu țiglă, încoronat cu un turn decorativ. Deschiderile fe-

restrelor din partea superioară adoptă forma curbată și cea semicirculară.

Un alt exemplu este biserica grecească (Sf. Pantelimon), care a fost construită între anii 1895–1896 după proiectul lui Alexandru Bernardazzi. Aici arhitectul utilizează stilul bizantin: plan în formă de cruce greacă înscrisă, două turle octogonale cu cupole, deschideri sub formă de arcade cu vitralii multicolore și din nou ziduri din cărămidă de



Biserica „Sf. Teodora de la Sihla”, imobil în construcție. Foto: M. Șlapac.



Biserica „Sfânta Teodora de la Sihla”, Chișinău.
Foto: M. Șlapac.

două culori și decorațiuni din ceramică. Între ferestre și pe turla se pot vedea colonete decorative. Arhitectul a elaborat cu măiestrie toate detaliile, inclusiv gardul bisericii.

Primăria Chișinău a fost construită în anii 1902–1903 după proiectul arhitectului Mitrofan Eladi, dar cu participarea lui Alexandru Bernardazzi care, în acea perioadă, activa deja în Odessa, dar contribuia activ la amenajarea capitalei din Basarabia. Construită în două nivele, sub forma literei L în plan, clădirea a fost proiectată de cei doi arhitecți în tradiția goticului florentin și a Renașterii italiene timpurii. Intrarea principală a clădirii este accentuată de un rezalit ușor proeminent cu un amplasament diagonal și o decorație reprezentată de un turn cu ceas. În diferite locuri ale fațadelor ce dau spre stradă se află mai multe ferestre rotunde, care au devenit importante elemente decorative. Acestea se întâlnesc și în arhitectura palatelor și castelelor europene. În 1907, ziarul „Bessarabskaya Gazeta” (Бессараб-



Placă comemorativă pe capela Liceului de Fete, în prezent Biserica „Sfânta Teodora de la Sihla”.
Foto: M. Șlapac

ская газета) scria următoarele: „clădirile sale [A. Bernardazzi] sunt inconfundabile, indiferent de stilul lor – se deosebesc întotdeauna printr-o nuanță specială de nobilețe și farmec confortabil – urmă incontestabilă a individualității unui artist adevărat”.

AG: Voi atinge acum un subiect mai dureros. Au fost afectate de-a lungul timpului creațiile lui Bernardazzi de contribuțiile barbare ale oamenilor (nu mă refer și la cutremure)? S-a ținut cont, atunci când s-au ridicat și alte construcții în Chișinău, de armonizarea lor cu proiectele lui Bernardazzi? Sunt, în prezent, suficient de gândite proiectele de construcție a clădirilor moderne în așa fel încât să creeze un tot unitar și armonios cu construcțiile în stilul Bernardazzi? Ce părere aveți, stimată doamnă Mariana Șlapac? Vă rog să ne descrieți vreun caz de integrare a construcțiilor recente în peisajul orașului de altădată care are stilul lui Bernardazzi.

MȘ: În perioada sovietică unele edificii eclesiastice proiectate de Alexandru Bernar-



Castelul Manuc Bei de la Hâncești.
Foto: Alla Ceastina.



Castelul de vânătoare Manuc Bei. Foto: Alla Ceastina.

dazzi la Chișinău au căpătat alte funcții decât cea de oficiere a cultului religios. Astfel biserica Sf. Pantelimon a fost reprofilată în Sală de degustare a vinului, iar naosul fostei Capele a liceului pentru fete a zemstvei basarabene a găzduit un timp o sală de sport. Unele clădiri au fost supuse reconstrucțiilor interioare atunci când și-au schimbat destinația inițială. Astfel, fostul Gimnaziu de fete al principesei Natalia Dadiani a fost replanificat în interior când a fost transformat în Palatul pionerilor,

iar fostul conac Râșcanu-Derojinski – când a găzduit lectoriul central al societății „Znanie” („Cunoștința”). Totuși în acea perioada fațadele operelor lui Bernardazzi practic nu au fost afectate, iar contextul urbanistic general era cât de cât respectat.

O atitudine destul de grijulie a fost manifestată în cazul amplasării în vecinătatea bisericii Sf. Pantelimon a fostei policlinici a Direcției curativ-sanitare (arhitect Ludmila Gofman). Planul edificiului cu destinație curativă, de tra-



Clădirea spitalului de boli nervoase din Costiujeni.



Novaya Birja, Odessa. Foto: A. Levitsky, D. Shamatashi.

seu curviliniar este determinat de ideea punerii în evidență a operei lui Bernardazzi. Regimul de înălțime este respectat, clădirea policlinicii fiind mai joasă decât monumentul de cult. La tratarea arhitecturală a noii construcții au fost utilizate unele procedee din vocabularul plastic al complexului bisericii – paramentul din piatră albă de calcar, incluziuni din olane roșii ș.a. Însă nu este vorba de o repetare mecanică – toate aceste elemente au fost stilizate și incluse într-o clădire contemporană. Ultima nu afectează vizual monumentul de arhitectură, ci constituie un perete-fundal integrat destul de reușit în ambianța urbană.

Un alt exemplu ține de alăturarea la fostul Gimnaziu de fete al principesei Natalia Dadiani a două corpuri laterale: primul fiind atașat de partea dreaptă, în anul 1954 (arhitect Valentin Voițehovschi), iar celălalt – de partea stângă, în anul 1976. Ambele aripi laterale, simetrice în oglindă prezintă variațiuni arhitecturale la tema stilului eclectic și Empire-ului sovietic. Primele două niveluri dispun de un parament rustuit. Ferestrele arcuite ale

etajului ne amintesc de arhitectura palatelor renascentiste, iar nivelul superior cu deschideri rotunde încadrate într-un decor reliefat pare a fi inspirat din edificiile baroce. În același timp, sunt utilizate mai multe elemente din simbolistica sovietică: stele cu cinci raze, snopi de grâu și secere. Însă în cazul de față nu există un conflict vizual între arhitectura monumentului autentic și cea a construcțiilor alăturate în perioada sovietică – arhitectul Valentin Voițehovschi a reușit să pună în valoare capodopera lui Bernardazzi.

Următorul exemplu ține de un centru de business cu apart-hotel (arhitect Victor Grozavu) – un imobil în construcție, cu 16 nivele, atașat dinspre curtea fostului conac al lui Râșcanu-Derojinski. Acesta a fost supraînălțat cu două nivele, deci a avut loc o intervenție asupra monumentului. În același timp, hotelul se află în imediata vecinătate a fostei Capele a liceului pentru fete a zemstvei basarabene. În cazul de față conceptul arhitectural al noii construcții nu corelează nicidecum cu caracteristicile spațial-volumetrice și stilistice

ale zonei protejate a celor două monumente. Edificiul nou cu o arhitectură neaspectuoasă reprezintă o inserție multietajată străină în țesutul urban istoric, dăunând vizual operei lui Alexandru Bernardazzi. Este regretabil faptul că proiectul acestui imobil a fost acceptat de majoritatea membrilor Consiliului Național al Monumentelor Istorice de pe lângă Ministerul Culturii. Unii spun că au aprobat amplasarea hotelului în centrul istoric cu condiția restaurării conacului istoric și a creării locurilor de parcare suficiente în zonă, iar alții pledează pentru așa-numita „dezvoltare a orașului”. Din păcate, acest caz va rămâne un exemplu de sfidare a legislației internaționale în domeniul protejării patrimoniului construit la care Republica Moldova a aderat, dar și o lipsă totală de respect față de creațiile marelui arhitect Alexandru Bernardazzi.

AG: Stimată doamnă Alla Ceastina, vorbiți-ne câte ceva despre proiectele realizate de Alexandru Bernardazzi în alte orașe ale lumii. Ce părere aveți în privința protejării patrimoniului celebrului arhitect în acele orașe? Ce puteți spune despre restaurarea clădirilor construite de Bernardazzi în Republica Moldova și în alte țări?

AC: Cercetătorii creației arhitectului Alexandru Bernardazzi au remarcat: „Chiar și cei neinițiați pot urmări o unitate a stilului în toate lucrările lui Bernardazzi. În condițiile utilizării numeroaselor forme și ornamente, lui Bernardazzi i-a reușit să păstreze măsura. Chiar și excesul aparent de forme, împotriva căruia au luptat așa-numiții funcționaliști, este de natură creativă. Formele și detaliile de prisos pot fi remarcate numai atunci când sunt accidentale și nu se armonizează între ele, iar în opera

lui Alexandru Bernardazzi, cu toată bogăția și saturația fațadei, nu se simte niciodată superfluul. Iată ce înseamnă arhitectură adevărată”.

Aș dori să menționez, în primul rând, Ucraina, și anume orașul Odessa, unde Bernardazzi s-a mutat în 1878. Unul dintre monumentele arhitecturale remarcabile este clădirea „Novaya Birja” („Новая Биржа”) situată la intersecția străzilor Pushkinskaya și Politseyskaya (astăzi Filarmonica de Stat din Odessa). Interesant este că în 1891 a fost anunțat un concurs pentru elaborarea proiectului clădirii și cea mai bună lucrare a fost recunoscută ca fiind cea a arhitectului Vikenty Prohaska din Viena. Însă acest proiect a fost refăcut de Alexandru Bernardazzi, întrucât nu îndeplinea toate cerințele impuse. Clădirea „Novaya Birja” a fost construită între anii 1894–1899. Cele mai rafinate materiale au fost folosite la edificarea acestei clădiri: marmura de Carrara pentru fațade, pietrele artificiale multicolore, soiuri scumpe de lemn, precum și pictura pentru decorarea interiorului. Fațadele clădirii au fost realizate în stilul goticului venețian, pereții cu deschideri destul de mari de contur ogival se potrivesc bine cu soclul masiv. Foarte reușit se încadrează în concepția generală loggia imensă și, în același timp, foarte elegantă. S-a scris despre clădire următoarele: „coloane răsucite de marmură albă, vitralii, abundența speciilor scumpe de lemn din interior amintesc una dintre perlele arhitecturii medievale din Veneția – Palatul Dogilor”. Curtea, nu prea mare ca suprafață, se caracterizează prin forme plastice și are un stil foarte asemănător cu clădirea Primăriei Chișinău.

Hotelul cu cinci etaje „Bristol”, situat la intersecția străzilor Pușkin și Ivan Bunin, a fost construit în anii 1898–1899, la fel, după un proiect în stil „pseudo-baroc” al lui Alexandru

Bernardazzi. Sunt aici numeroase sculpturi și diverse decorațiuni. O atenție deosebită a fost acordată interiorului hotelului. Holul luxos impresionează prin decorul bogat. Scara principală este din marmură și e decorată cu grilaje de fier forjat. Tavanul de sticlă al restaurantului a fost pictat de pictorul Jurs.

Tot la Odessa, cu participarea lui Alexandru Bernardazzi, a fost construită clădirea gării „Kulikovo pole” (Куликово поле) în stilul renașcentismului târziu (proiectată de arhitectul Victor Schröter); de asemenea, casa pentru persoane cu dezabilități în memoria celei de-a 25-a aniversări a domniei împăratului Alexandru al II-lea pe strada „Vneșniaya” (Внешняя) în spiritul arhitecturii vechi rusești; casa bisericească din liceul comercial; un orfelinat comemorând evenimentul din 17 octombrie 1888; cripta și stânca sub monumentul generalului adjutant Fiodor Radetsky (proiectat de academicianul Victor Schröter); spitalul evanghelic; memorialul în cinstea familiei monarhice în suburbia „Novaya Praga” (Новая Прага) în 1888; monumentul familiei Lemme din vechiul cimitir; grilele de stejar de lângă monumentul lui Alexandru al II-lea; biserică din azilul pentru oamenii fără adăpost; biserica reformată (proiectată de Victor Schröter); clădirea de stat pentru canalizare; monumentul lui Novikov; casa lui Vitman, casa și magazinul Petrokokino; casele Belaya, Yanovskaya, Levit, Doppelmayr; magazinul din casa lui Brodsky; casa lui Gurovich, Kuktă, conacul de la țară a baronului Maas, vila Yaroshenko și altele. Alexandru Bernardazzi a elaborat proiectul Teatrului Orășenesc din Odessa (care nu a fost finalizat din cauza costului ridicat al construcției) și a construit clădirile societății de împrumuturi reciproce

și Bisericii Ortodoxe din Varșovia, precum și Bisericii Ortodoxe din Eupatoria, Crimeea.

În Bender, Alexandru Bernardazzi a ridicat o capelă catolică, toate clădirile stațiilor de cale ferată Bender-Galați și docurile militare pentru încărcarea obuzelor de lângă Reni, pe Dunăre. Desigur, gradul implicării sale în proiectarea și construcția clădirilor este departe de a fi cunoscut, iar acest lucru urmează a fi studiat de către oamenii de știință. Numai în Odessa, unde arhitectul a locuit și a creat din 1878 până în 1907, au fost construite aproximativ 100 de obiecte și acolo au supraviețuit mult mai multe clădiri decât la Chișinău.

Problemele restaurării monumentelor arhitecturale, al căror autor a fost Alexandru Bernardazzi, sunt actuale atât în Republica Moldova, cât și în Ucraina. Pentru comparație, putem lua Odessa, unde arhitectul a lucrat aproape 30 de ani.

Se știe că la Odessa, Departamentul de Arhitectură și Urbanism a anunțat o licitație pentru elaborarea pașapoartelor de fațade pentru 14 clădiri din centrul orașului, în plus, restaurarea unora dintre acestea este inclusă în Programul-țintă pentru conservare și dezvoltare a centrului istoric din Odessa pentru anii 2019–2021. Programul se referă la monumente de arhitectură și urbanism, printre care două au fost construite de Alexandru Bernardazzi. Prima clădire ridicată la începutul anului 1900 este situată pe strada „Bolshaya Arnautskaya” nr. 24 și a doua, casa de raport a lui Breitbart, ridicată în 1891, se află pe stradă Louis Pasteur, 34.

În Republica Moldova, în urmă cu câțiva ani, a fost efectuată o restaurare de proporții a palatului prințului Manuc Bei din orașul Hâncești. Lucrările de restaurare au început

în 2007, iar deschiderea palatului a avut loc pe 13 decembrie 2015. La 4 noiembrie 2016 s-a finalizat restaurarea fostului Gimnaziu pentru fete din Chișinău al principesei Natalia Dadiani. Cu toate acestea, atât restauratorii ucraineni, cât și cei moldoveni au încă multe de făcut în acest sens.

De asemenea, vrem să credem că autoritățile orașului nostru vor putea onora în mod adecvat numele talentatului arhitect Alexandru Bernardazzi, a celui care a lucrat toată viața „neobosit, investindu-și toate cunoștin-

tele, energia și talentul în orice lucrare. Și ca aceea fabuloasă pasăre de aur, mesagerul soarelui, care și-a lăsat penele peste tot, tot așa și Alexandru Bernardazzi a împrăștiat peste tot pene aurii, strălucitoare ale frumosului pe fața ținutului unde soarta l-a aruncat și în sufletele acelor oameni pe care i-a cunoscut”. În felul acesta a scris, în 1907, „Bessarabskaya Gazeta” despre acest arhitect remarcabil.

AG: Vă mulțumesc respectuos pentru acest dialog edificator în multe privințe.

Alexandru Bernardazzi: contribuții la estetica orașului Chișinău

Rezumat. Dialogul de față se poartă în jurul numelui Alexandru Bernardazzi, celebrat în anul curent, cu ocazia celor 190 ani de la nașterea sa. Scopul convorbirii constă în valorificarea contribuției arhitectului Bernardazzi la estetica orașului Chișinău. Activând în calitate de arhitect-șef al orașului Chișinău între anii 1856–1878, descendentul dinastiei Bernardazzi a reușit să înscrie armonios capitala Basarabiei de atunci în contextul estetic, arhitectural și cultural din Europa, dar și din Imperiul Rus. Alexandru Bernardazzi încheie pleiada arhitecților basarabeni din prima jumătate a secolului al XIX-lea, numele lui reprezintă începutul unei alte perioade cu adevărat noi în arhitectura din Basarabia. Chișinăul secolului al XIX-lea a obținut însușirea de „oraș european” datorită eforturilor creative ale acestui arhitect talentat. Alexandru Bernardazzi s-a făcut cunoscut prin crearea unor construcții arhitecturale în mai multe orașe, precum Odessa, Fastiv, Varșovia, dar și în câteva localități rurale.

Cuvinte-cheie: dialog, Alexandru Bernardazzi, Chișinău, Odessa, arhitect-șef, monumente arhitecturale, oraș european.

Alexander Bernardazzi: contributions to the aesthetics of Chisinau

Summary. The dialogue is held around the personality of Alexander Bernardazzi, celebrated this year on the occasion of the 190th anniversary of his birth. The purpose of the conversation is to capitalize on the contribution of the architect Bernardazzi to the aesthetics of Chisinau. Activating as chief architect of the town of Chisinau between 1856–1878, the descendant of the Bernardazzi dynasty managed to harmoniously inscribe the capital of Bessarabia at that time in the aesthetic, architectural and cultural context of Europe, but also of the Russian Empire. Alexander Bernardazzi concludes the list of Bessarabian architects from the first half of the 19th century, his name represents the beginning of another truly new period in Bessarabian architecture. Nineteenth-century Chisinau gained the status of “European town” thanks to the creative efforts of this talented architect. Alexander Bernardazzi became known by creating architectural constructions in several cities, such as Odessa, Fastiv, Warsaw, but also in several rural settlements in Bessarabia.

Keywords: dialogue, Alexander Bernardazzi, Chisinau, Odessa, chief architect, architectural monuments, European city.



Alla CHASTINA

Doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii. Domenii de interes științific: arhitectură, istorie. Cărți publicate: *Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX века)*, Chișinău: Garomont Studio, 2018.

THE WELL-KNOWN ARCHITECT ALEXANDER IOSIFOVICH BERNARDAZZI (1831–1907) (ON THE OCCASION OF THE 190TH ANNIVERSARY)

On July 1st we will mark a significant anniversary: 190 years of the well-known architect Alexander Iosifovich Bernardazzi (1831–1907). Alexander Iosifovich became famous for the creation of various historical monuments in Ukrainian cities such as Odessa and Fastov and villages in Bessarabia, including Chișinău, as well as the buildings of the Mutual Credit Society and the Orthodox Church in Warsaw of the Polish Republic.

Alexander Bernardazzi was born in 1831 in the city of Pyatigorsk of the Caucasus region. It's known that he originated from the architectural dynasty, which was from the so-called picturesque places of Pambio, belonging to the Tessine canton of Switzerland. It is located near the city of Lugano, situated on the border with Italy. The engineer I. Bubis [1], based on data collected in Switzerland, St. Petersburg, Pyatigorsk and Chișinău, compiled a small family tree. According to his research, the coat of arms of the city of Lugano of the Bernardazzi fam-

ily is kept in the heraldic institute. The family was headed by Carlo Domenico Antonio. There is no documentary evidence, that he was an architect, but, most likely, architecture was close to him, since it was he who welcomed the desire to choose an architectural profession from his four sons: Vincenzo, Giuseppe, Antonio and Giovanni. Also, Carlo Domenico Antonio Bernardazzi saw the prospects for the manifestation of the creativity of his sons in St. Petersburg, a city that quickly began to build up as the Russian capital in the XIX century. In 1816, Vincenzo arrived in St. Petersburg, where Emperor Alexander I appointed him a specialist in stone structures. Then two of his brothers came to this city: Giuseppe and Giovanni. Giuseppe (Joseph) is the father of Alexander Iosifovich Bernardazzi. From childhood, Giuseppe was attracted to the study of art objects. Having received home education, after studying at the Royal Academy in Milan, in 1819, he and his brother Giovanni arrived



Alexandru Bernardazzi.

in St. Petersburg and, together with Vincenzo, took part in the construction of the famous St. Isaac's Cathedral. In 1821 Antonio joined them. Alexander I highly appreciated the merits of Giuseppe Bernardazzi, who managed not only to replace his older brother Vincenzo, who left for Switzerland, but also to surpass him in skill and talent, which manifested itself precisely during the construction of St. Isaac's Cathedral. By the way, Vincenzo Bernardazzi's son Giuseppe (1816–1891) also continued his architectural traditions. He arrived in St. Petersburg for work related to the decoration of the Winter Palace. As for Giuseppe Bernardazzi, after three years of work, he was appointed a member of the Public Works Commission. Then he and his brother Jovani were sent to the Caucasus with the goal of developing and improving the sources of mineral waters and building resorts there. It was they who became the founders of the city of Goryachevsk (Piatigorsk). According to the State Archives of the Stavropol Territory: Bernardazzi Ivan Karlovich (Giovanni) was awarded “for

excellent work and diligence in work on August 7, 1828, the rank of the XIV grade” [1, p. 11]. And “Bernardazzi Joseph Karlovich (Giuseppe) was an architect, graduated from the Milan Academy, in architectural class and is listed as an architect in the office of His Imperial Majesty, on August 7, 1828, for excellent work and diligence in service, was awarded the rank of XII class, with seniority from the day length of service February 24, 1830 for drawing up plans for state buildings of the city of Piatigorsk was awarded the rank of the X class” [1, p. 11]. In this city, Alexander Bernardazzi was born to Giuseppe (Joseph), whose 190th anniversary we celebrate on July 1 of this 2021. He spent his childhood in the family of architects, his father Giuseppe and his brother, uncle Alexander Giovanni, and it is in this environment where he received his initial architectural knowledge. At the age of 12 he entered the St. Petersburg Construction School, from which he graduated with honors in 1850 and was sent to the Bessarabian Construction and Road Commission. The earliest archival documents demonstrate the beginning of the career as an architect of Alexander Bernardazzi in Bessarabia and his activity in Chisinau.

According to the service record (Formular list) for 1872 [2] Alexander Bernardazzi was the Evangelist-Lutheran and his children: Adelaida-Ecaterina, Alexander-Iosif and Sofia were the same religion. But his first wife Kristina Runovskaia was Catholic.

We succeeded in finding the earliest information, telling about this period of creative work of this architect. Archival documents provide evidence of the beginning of the architectural career of Bernardazzi, when the Bessarabia's Road and Construction commission appointed him as the technician for

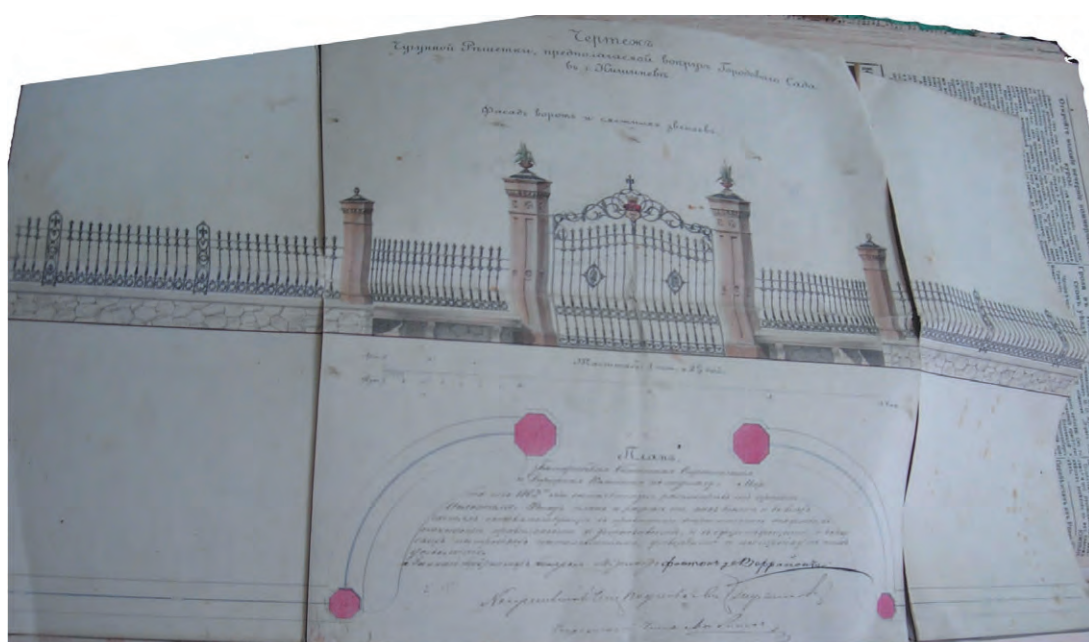
[illegible][illegible]

The main info about A. Bernardazzi from his Service record (NARM).

the arrangement of towns Akkerman and Bendery in 1853, and also for building some bridges and causeways in those districts [3].

In 1856 he was appointed city architect in Chişinău. In the archival documents on the construction of the third market at the Forestry square in September of 1855 [4], according to the report of Bessarabia's Building and Road commissions from the 26th of May of 1856, the unexecuted assignments of the former architect Luca Karpovich Zaushkevich were transferred to the Architect Assistant Bernardazzi "for the execution of a position of the municipal architect by him, including the building of some shops at the newly opened Chişinău market" [4, p. 14]. Thus, he took a part in the organization of the third market at the Forest square in Chisinau in September of 1855 which was the first mission of his creativity in Chişinău. Alexander Bernardazzi

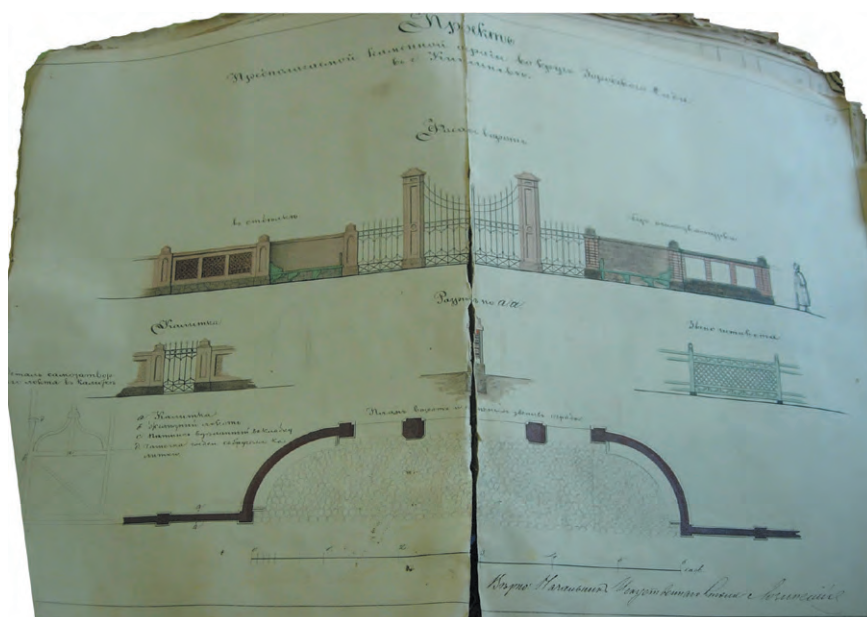
executed his duty as the municipal architect from 1856 to 1878 having taken the place of the previous architect Luca Zaushkevich. According to the architectural magazine “Zodchii” (Architect), the following objects were built him in Bessarabia: “1) a temporary theater; 2) School of Lutheran parish; 3) the Passenger’s Building South-Western Railway on the project of architect Ghenrich Lonsky; 4) the Greek Church; 5) the Palace of Prince Manuk-Bey in Gancheshty; 6) the church for this prince in Ustye village; 7) a number of houses: for Ryshkan-Derozhinsky; 8) Donich; 9) Casso; 10) Theodosiu; 11) the gravestone of Markov monument; 12) the Church of the girls’ school and 13) the reconstructed gymnasium building, as well as 14) the clubhouse; 15) Bendery Catholic chapel, all station buildings on the Bendery Galats railroad, military jetties for loading near Reni on the Danube



Drawing of cast-iron fence of the public garden, prepared by architect A. Bernardazzi.

river. In Chişinău he built triumphal arches and gates before the arrival of Emperor Alexander the Second and Empress Maria Fedorovna. Architect Bernardazzi participated in the decoration of the castle for the reception of the Emperor Alexander the Second” [5, p. 98-101] in Bendery and some others in Bessarabia. In the second half of the XIX century thanks to Alexander Bernardazzi, the highlight of the Chişinău public Garden was created (today, it is the well-known park of Stefan cel Mare). According to archival documents, in the period from 1837 to 1841, this public garden was surrounded by a wooden lattice on three sides [6]. This provided evidence of the beautification of the urban garden, which was especially done in the 30s of the XIX century, namely: “decorating flower beds, greenhouses, and pavilions in Chinese style, seesaws and carousel. During nice summer evenings many citizens flocked there to enjoy the pleasures of nature and climate, granted by fertile southern sky” [7, p. 190]. This is what Bessarabian newspapers wrote about the public garden in

Chişinău: “One of the attractions of the public garden underlining its artistic expression and originality, even in those years, were the small architectural forms. Located at the beginning of the parkways and in their intersections, they secured the symmetrically radial layout of the garden, forming open spaces which performed the role of passive recreation areas” [8, p. 234]. The merit of architect Bernardazzi was that it was he, who took active part in paving many streets in Chişinău and proposed to replace the construction of a stone fence by a firmer grid, made of cast-iron. At the same time, he reintroduced and made the calculations and estimates, according to which the cost of cast-iron fence differed from the stone one by a modest amount. It could be more expensive only by 1850 rubles. In September 1861, His Excellency the Bessarabian Governor M. Fanton de Verrayon, carefully examined all the benefits of cast-iron fences, proposed by the architect Bernardazzi. He understood that “such a fence, with the exception of painting it at certain times, would



Project of stone fence for the public garden of Chișinău made in 1861.

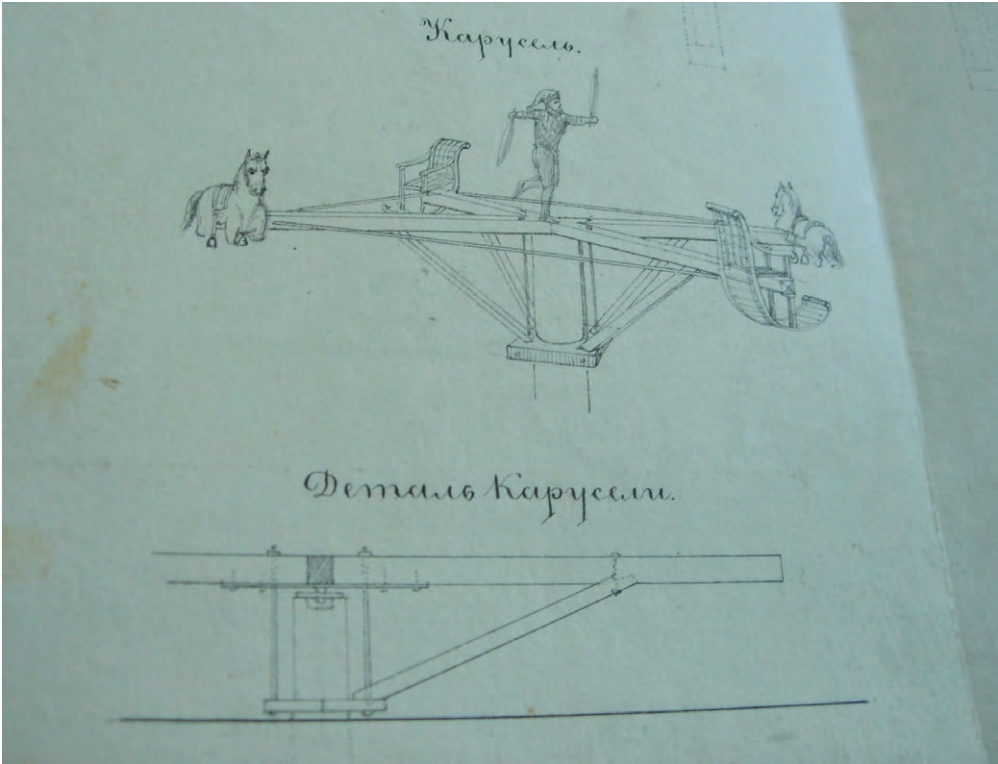
not require any other repairs, whereas the stone wall must be repeated each year; therefore, for nearly the same initial costs, for one or the other type of fence, there will be a significant savings with the cast-iron grate" [9, p. 75-75 inv.]. And, of course, the governor wrote to the Chișinău city council that "the latter fence deserves unconditional preference over all kinds of fences" [9, p. 75-75 inv.], agreeing with Bernardazzi about the "advantages of durability and elegance of the cast-iron fence" [9, p. 75-75 inv.]. Fanton de Verrayon proposed for the Chișinău City Duma to enter an additional amount of 1850 rubles for the cast-iron fence into the expenses record for 1862, as well as he presented all calculations of architect Bernardazzi" [9, p. 76 inv.]. "On the territory of the urban garden a land was allotted for the construction of children's playground. It was planned to set up a seesaw, carousel and swinging bar" [1, p. 64]. All drawings for the planned children area of the public garden were prepared by Bernardazzi, too. On the 29th of October, 1862 from

the correspondence of the Bessarabian Governor Fanton de Verrayon, it became clear how the progress of casting the gate and the lattice itself was made, which was supposed to be completed by April of 1863. All lattice consisted of 461 links (its height was 1 arshin 10 $\frac{3}{4}$ vershok). It weighed 3,335 pounds and had a stretch of 494 sazhen 1 arshin [7]. The total cost of the cast-iron grate, on the stone basement, around the public garden was "9816 rubles 15 kopecks" [7, p. 119] as was recorded in the Kishinev City Council expenses for the external beautification of the city for 1862. On September of 1863 Alexander Bernardazzi appealed to the City Head of Dmitry Minkov asking of "uninterrupted supervision" [9, p. 194], which was necessary for laying the foundation and filling the posts around the public garden. The chief architects had other duties, and he could not be constantly there and supervise all actions so he proposed "to choose someone of the freelance technicians and trustworthy masters for the aforesaid needs" [9, p. 194 inv.]. Bernardazzi even gave

practical advice concentrating on the filling of the fence, namely: “small slots for the spikes of the lattice must be hollowed before the laying down of limestone...” [9, p. 195]. Thus, he cared not only about the beauty, but also the strength and quality of construction [9, p. 191]. Thus, in the public garden all parts of the cast-iron fence were brought to Chişinău in 1863, but “their installation was completed only in the late 60s” [7, p. 191] of the XIX century. The elegant cast-iron lattice of architect Alexander Bernardazzi played the role of a reliable fence and adorned Chişinău’s city garden for many years. Today, in the park of Stefan cel Mare, we can see the fence, which was restored, according to the pattern of the author Alexander Bernardazzi, in the beginning of the 80s of the XX century.

Architect Bernardazzi still used metal bars for the decoration of his buildings, including those in Chişinău. For example, in 1893, the Greek church of St. Panteleimon was built in

Chişinău according to his design. Today it is located at the corner of the Vlaicu Pircalab and 31 August 1989 Streets. The metal fence with an openwork drawing and Orthodox crosses successfully emphasizes the Byzantine style of this church. “Particularly impressive is the corner solution of the main facade with its entrance, as well as the layout of some volumes of parts of the building” [1, p. 45]. This was built in 1895 in Chişinău. The Chapel Church girls’ school also decorates our city today. “The onion-shaped domes, crowning the facades, turrets, color combinations with decorative cast-iron lattices – all these features underline the monumental character of the building” [1, p. 44]. The Bessarabian Provincial Gazette in 1875 published the so-called “Address”, according to which the Kishinev City Council, on the 1st of December of 1875, taking into account the 25 years of activity of Alexander Bernardazzi for the benefit of the City of Chisinau, decided to express the gratitude of



The detail of children’s caroussel in the public garden made by architect A. Bernardazzi.

the entire city and petition for conferring the title of Honorary citizen of Chişinău, as well as a reward in the amount of 1500 rubles. They expressed regret that, due to the scarcity of resources, the city treasury couldn't assign a larger sum, which would correspond to at the least part of the merits of the architect who faithfully and selflessly served the city for so many years, putting his energy, knowledge and abilities; and that even in those cases where some people believed that Bernardazzi was easily carried away as an artist, they recognized that the motives of this architect "were extremely unselfish and beautiful, and finally, there was not a single voice, – to object" [10]. This appeal was signed by the so-called "obedient servants" as Chişinău Mayor Clement Shumansky and several speakers of the City Duma.

Alexander Bernardazzi rebuilt Chişinău as a European city at the professional level for 22 years, setting the tone for the advanced architectural standards. Besides that, Alexander Iosifovich was elected to be an honorary member of the Bessarabian branch of the Imperial Russian Engineering Society for his great creative contribution to the development of the city of Chişinău. And even after his departure to Odessa in 1878, Alexander Bernardazzi continued to participate in designing social and civil buildings in the Bessarabia province. All his subsequent Chişinău monumental buildings in their style, shape, fine quality became the beautiful models of European architecture.

Thus, Alexander Bernardazzi was become the author of many buildings in Bessarabia, including elegant palaces, mansions, churches, parks, and others. He can rightly be called the most brilliant master, whose talent and

endowments are embodied today in many architectural monuments, including those of the Republic of Moldova. This author completes the pleiad of Bessarabian architects of the first half of the XIX century and his name opens up a really new period in Bessarabia. "A typical idealist, in the strict sense of this word, if we take idealism as an unfaltering faith in the self-sufficient dignity of a human being and the ultimate triumph of the eternal principles of life such as love, goodness, and beauty" [11].

Note şi referinţe bibliografice:

1. Бубис, И. М. *Зодчие Бернардацци*. Кишинэу, Молдова, Louisville, Kentucky USA, 1997.
2. National Archive of Republic of Moldova, F. 78, inv.1, d. 2.
3. Ceastina, A. *The famous architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia*. În: Arta, 2016, p. 38–43.
4. National Archive of Republic of Moldova, F. 2. inv. 1, d. 6350.
5. А. И. Бернардацци (Биографический очерк). В: Зодчий. Журнал Архитектурный и научно-технический, выпуск 8, Санкт-Петербург, 1900 г., с. 98–101.
6. NARM, F. 75, inv. 1, d. 778.
7. Юбилейный сборник г. Кишинева 1812–1912. Кишинев: Типография Бессарабского губернского правления, 1914, ч. 1, 243 с.
8. Тарас, Я. Н. *Памятники архитектуры Молдавии (XIV – начало XX века)*. Кишинев: Тимпул, 1986, 241 с.
9. NARM, F. 75, inv. 1, d. 1982.
10. Местные известия. Адрес, Поднесенный, 2 декабря 1875 года, *Кишиневскому Городовому архитектору Александру Бернардацци*. В: Бессарабские губернские ведомости № 110, 5 декабря 1875 г., с. 450.
11. Орешин, И. *К похоронам А. О. Бернардацци*. В: Бессарабская газета № 188(852), 1907.

Renumitul arhitect Alexandru Bernardazzi (1831–1907)

(cu ocazia aniversării a 190 de ani de la naștere)

Rezumat. Anul acesta se împlinesc 190 de ani de la nașterea renumitului arhitect elvețian, italian de origine – Alexandru Bernardazzi, vestit pentru crearea construcțiilor istorice în Basarabia, în Ucraina și chiar în Polonia. Documentele de arhivă reflectă începutul carierei sale de arhitect. În anul 1853, Comitetul de Construcție din Basarabia l-a numit pe Bernardazzi ajutor de arhitect în calitate de tehnician pentru amenajarea orașelor Akkerman și Bender, construcția podurilor și drumurilor în ținuturile Akkerman și Bender. Alexandru Bernardazzi a fost arhitect al orașului Chișinău între anii 1856–1878, înlocuindu-l în această funcție pe Luka Zaușkeici. A construit în Basarabia școala parohiei luterane, gara, biserica greacă, conacul lui Manuc Bey ș.a. S-a ocupa și de amenajarea urbană: pavarea străzilor, construcția de împrejmuire din fontă din parcul Chișinăului. Chiar și după plecarea sa în Odessa în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arhitectul continuă să participe la proiectarea edificiilor din Basarabia. Articolul publică pentru prima dată lista creațiilor lui Alexandru Bernardazzi, alcătuită în 1875.

Cuvinte-cheie: Alexandru Bernardazzi, arhitectură, monument de arhitectură, grădina publică, gard din fontă.

The well-known architect Alexander Iosifovich

Bernardazzi (1831–1907) (on the occasion of the 190th anniversary)

Summary. This year marks the 190th birthday of the well-known architect A. I. Bernardazzi who is known for creating various historic buildings in Bessarabia, Ukraine and even Poland. Archival documents inform us about the beginning of the architectural career of Bernardazzi, when he was appointed as the technician for the arrangement of towns Akkerman and Bendery in 1853 and also for building some bridges and causeways in those districts. Alexander Bernardazzi executed his duty as chief municipal architect from 1856 to 1878, replacing another Chișinău's architect Luca Zaushkevich. He participated in the design and construction of many buildings in Bessarabia such as School of Lutheran parish, Greek Church, the Passenger's Building South-Western Railway, the Palace of Prince Manuk Bey in Gancheshty and etc. Bernardazzi took active part in paving many streets in Chișinău and created the cast-iron rail in the city garden. After arriving in Odessa in 1878, Alexander Bernardazzi continued to design many stately and imposing buildings in Bessarabia, which became the best examples of European architecture. In this article the service record of the architect Bernardazzi for 1875 was presented in the first time.

Keywords: Alexander Bernardazzi, architecture, architectural monument, public city garden, the cast-iron rail.



Diana DEMENTIEVA

Doctor în filologie, cercetător, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii. Autoarea tezei de doctor: „Lectura ca mod de existență a operei literare. Teorii ale lecturii din secolul al XX-lea”. Domenii de interes: teoria literară, teoria lecturii, critica literară, istoria literară, literatura română și universală, culturologie.

UN MODEL DE LECTURĂ SINCRETICĂ ILUSTRAT ÎN BAZA ROMANULUI *NUMELE TRANDAFIRULUI* DE UMBERTO ECO

Argument pentru un model de lectură sincretică

Propunerea unui model de lectură sincretică nu este întâmplătoare, acesta nu a fost selectat dintr-o mulțime de alte metode posibile. Modelul de lectură sincretică este soluția ce se impune, la un nivel dublu: general și particular, prin însuși specificul realității actuale, dar și prin structura dialogică a operelor moderne și postmoderne. Grilele de lectură tradiționale nu mai pot fi aplicate, fiecare sistem nou de forme și principii poetice include automat (chiar dacă în mod indirect) un nou model de lectură pentru textele scrise în maniera respectivă. Așadar, doar în bază principiului dialogic, actul lecturii va asigura o receptare și interpretare adecvată a literaturii de tip nou. La momentul actual s-a ajuns la concluzia că pentru o receptare adecvată sunt relevante, aproape în mod egal, atât analiza instanțelor intratextuale cât și studiul celor extratextuale. Teoreticienilor, criticilor, istoricilor literari, dar și cititorilor de rând nu le rămâne decât să accepte schimbarea de paradigmă și să însușească acest

nou model de lectură ce își propune să valorifice potențialul tuturor „vocilor” [1] ce participă la dialogul literar, fie ele fictive, abstracte sau concrete, diegetice sau extradiegetice.

Fenomenul literar reprezintă o copie a realității contemporane, această copie, în termeni literari, este numită postmodernism. Noua paradigmă înglobează toate caracteristicile lumii contemporane: dialogismul, trans- și intratextualitatea, interculturalitatea, parodia, ironia, subversivitatea etc. Așadar, modelul de lectură sincretică se cere a fi aplicat, în primul rând, asupra narațiunii moderne și postmoderne. Mai întâi de toate, aceste texte nu pot fi interpretate decât printr-un model corespunzător de lectură, apoi, acestea sunt capabile să furnizeze material ilustrativ suficient. Totuși, atât timp cât principiu dialogic și cel al operei deschise sunt intrinseci literaturii artistice, modelul de lectură sincretică, în linii mari, poate fi aplicat la studiul oricărui tip de text citit în contemporaneitate, în postmodernitate. Cititorul trebuie să țină cont în procesul lecturii sale atât de „orizontul de așteptare” al

scriitorului [2], cât și de orizontul epocii sale. Doar în felul acesta se pot evita alunecările în așa-numitul *citit anacronic* [3].

Algoritmul lecturii sincretice

În cursul istoriei, a dominat interesul pentru una sau alta dintre modalitățile de lectură. Într-o formulă sintetizatoare aceste demersuri se găsesc în modelul lui A. H. Abrams, mai târziu a fost reinterpretat de Elisabeth Freund (1987) și ilustrat în felul următor:

- Demersul obiectiv, focalizat asupra operei;
- Demersul expresiv, cu accentul pe personalitatea artistului;
- Demersul mimetic, focalizat asupra universului operei;
- Demersul pragmatic, focalizat asupra cititorului [4, p. 9].

Modelul de lectură sincretică nu se referă, în particular, la niciunul dintre demersurile date, ci le înglobează pe toate, fiecare abordare fiind importantă în decodarea sensului literar. Totodată, noțiunea de *lectură sincretică*, în sensul în care-l înaintăm prin acest articol, o înglobează și pe cea de *citit combinat* a lui Radu Stanca [3]. Un cititor care își va realiza actul interpretativ în baza principiului dialogic va aplica toate cele trei tipuri: cititul științific, cititul retoric și cititul adecvat estetic. Toate acestea datorită faptului că literatura modernă și postmodernă se caracterizează printr-un mixt de limbaje din diferite domenii (filosofic, științific, jurnalistic, metaliterar), astfel încât abordarea acestor moduri de exprimare poate avea loc doar *citind combinat*.

Etapele lecturii sincretice. Pașii algoritmului de lectură sau fazele *performării* [5] (așa cum le numește Paul Cornea), corespund cu momentele procesului de lectură. De asemenea, avem la bază modelul lui Ellen J. Langer,

prin care actul lecturii este înfățișat prin prisma a patru tipuri de relații între cititor și operă. Aceste relații, accentuăm, sunt repetitive:

1. Intrarea în text (*Being Out and Stepping into an Envisionment*);
2. Explorarea textului din interior (*Being In and Moving Through an Envisionment*);
3. Detașarea și analiza datelor colectate (*Stepping Back and Rethinking What One Know*);
4. Ieșirea din lumea textului și constatarea experienței (*Stepping Out and Objectifying the Experience*) [6, p. 40].

În urma asocierii modelului propus de Ellen J. Langer cu principiile dialogismului literar al lui Mihail Bahtin s-au stabilit următoarele etape de lectură, fiecare dintre acestea presupunând, la rândul lor, un șir de operații de efectuat de către agentul lecturii, se are în vedere cititorul real:

Etapa I: Pre-lectura. Etapa preparatorie sau *Intrarea în text*, după J. Langer, chiar dacă temporal se limitează la câteva momente de reflecție până la contactul direct cu textul, este o fază important de parcurs în vederea evitării eșecurilor ulterioare: întreruperea sau abandonarea lecturii. La această etapă cititorul va inspecta următoarele momente în limitele competenței sale de lectură: identificarea tipologiei în care se încadrează textul; analiza paratextului (copertă, titlu, autor, editură, ediție) și emiterea unor presupoziii; determinarea tipului de cititor pe care-l reprezintă, sau pe care-l intenționează; aprecierea compatibilității specificului textual cu nivelul propriu al competenței de lectură; stabilirea factorilor scrierii (după caz) și condiționările lecturii (spațiali, temporali, sociali, economici, psihologici).

Etapa II: Lectura propriu-zisă. Contactul direct cu artefactul și cu obiectul artistic

presupune asimilarea în mai multe etape a textului în toată complexitatea lui prin analiza tuturor nivelurilor (fonetic, lexical-semantic, morfologic, sintactic, stilistic), decodificarea mesajului, filtrarea sau selectarea informației, analiza datelor, compararea mesajului. Altfel spus, are loc *Explorarea textului din interior*, care se suprapune practic cu ceea ce numim prima lectură, apoi *Detașarea și analiza datelor colectate*, ce coincide ipotetic cu relectura.

În analiza realizată în baza romanului lui Umberto Eco se va putea observa încadrarea, sub forma unor sarcini de realizat, prerogativelor dialogismului literar, ale teoriei intertextuale și ale sociocriticii [7]. De vreme ce dialogismul cuprinde și interesele specifice celorlalte două direcții, se propune o singură grilă de lectură, care are ca scop analiza textului în toate cele trei aspecte prin aplicarea unui set sintetizator de concepte, tehnici și metode. Fi-rește, lista aspectelor examinate poate fi completată cu numeroase subtilități specifice celor trei direcții în particular. Elementele de interes ilustrate în baza *Numelui trandafirului* constituie arterele metodei sincretice de lectură.

Etapă III. Post-lectura. Ultima fază a fenomenului de comunicare literară este *Ieșirea din lumea textului* care instituie rezultatul interpretativ (scris sau oral). *Feed-back-ul*, în cazul lecturii sincretice, reprezintă o simbioză a mai multor perspective anunțate de text. Cititorul emite judecăți de valoare asupra textului dat, prin aceasta încadrându-se sau detașându-se de viziunea colectivității de cititori din care face parte. Deci, concluziile finale sunt echilibrate, denotă o atitudine respectuoasă față de text și „vocale” sale. Se ocolesc raționamentele extreme și unidirecționale, de asemenea se evită uzul liber și interpretarea exagerată. Cititorul este conștient de efemeritatea

interpretării sale, deci rezultatul va fi unul relativ și deschis reconfigurărilor viitoare.

Propunere de lectură sincretică în baza romanului *Numele trandafirului* de U. Eco

S-a argumentat mai sus că cele mai pertinente exemple, în sensul aplicării modelului de lectură sincretică, sunt creațiile literare în care principiu operei deschise și cel al dialogismului constituie nu numai trăsături intrinseci, ci devin program de creație. Deci, opera lui Umberto Eco poate fi receptată doar dacă însuși cititorul conștientizează schimbarea și își adaptează metoda de lectură la această nouă poetică. Desigur, alegerea operei respective nu este accidentală. Un algoritm inovativ trebuie să fie ilustrat în baza unui text bine cunoscut și care ar furniza suficient material exemplificativ, or lucrarea *Numele trandafirului* s-a născut chiar dintr-o încercare de teoretizare a procesului de lectură. Menționăm că nu se urmărește o analiză detaliată a romanului care ar concura cu alte interpretări din domeniu. Scopul intervenției date rezidă în ilustrarea reperelor, principiilor și rezultatelor unui exercițiu de lectură sincretică. Exemplificarea în baza operei lui Umberto Eco va facilita înțelegerea și va pre-valida aplicativitatea modelului propus.

Atenționăm că lectura romanului, așa cum va apărea înfățișată în continuare, s-a realizat în corespundere cu propriu orizont de așteptare. Prin urmare, așa cum este și firesc, analiza de mai jos ilustrează o competență de lectură particulară și un nivel individual de experiență. Aceasta înseamnă că lectura sincretică a unui critic experimentat va aduce completări semnificative la această interpretare, mai ales în ceea ce privește identificarea relațiilor dialogice cu alte texte.

Deci, aplicarea principiului dialogic și parcurgerea etapelor de lectură, așa cum au fost

ilustrate mai sus, a condiționat relevarea următoarelor fapte și caracteristici ale romanului:

Etapa I: Pre-lectura

Pentru început amintim că romanul *Nu-mele trandafirului* în prima sa variantă apare în 1980 cu titlul *Il nome della rosa* (în românește apare în 1984). Este prima lucrare artistică a semioticianului Umberto Eco. Romanul a primit Premiul pentru cea mai bună carte a anului și Premiul Strega în 1981. De asemenea, a fost tradusă în peste 38 de limbi. Lectura sincretică realizată asupra textului a dus la identificarea elementelor inovative ale națiunii date. Iar momentele sesizate justifică într-un fel popularitatea acestei cărți.

Etapa II: Lectura propriu-zisă

1. Anunțarea tuturor „vociilor” participante la dialogul literar:

Categoria *interlocutorilor fictivi* [8] este alcătuită din rețeaua de personaje și instanțele care narează (Guglielmo (William) din Baskerville, Adso din Melk, starețul mănăstirii – Abbone de Fossanova, prietenul franciscan al lui Guglielmo – Ubertino de Casale, botanistul Severinus de Sant Emmerano, bibliotecarul Malachia de Hildesheim și asistenții săi Berengar de Arundel și Becio de Uppsala, Patrick de Clonmacnois, Pacificus de Tivoli, miniaturistul Adelmo de Otranto – prima victimă, Waldo de Hereford, novicele Venantius de Salvemec, Rabano de Toledo, bătrânul Alinardo de Grottaferrata, chelarul Remigio de Varagine și asociatul lui Salvatore de Montferrat, Magnus de Ioana, bibliotecarul orb – Jorge de Burgos, sticlarul Nicholas de Morimondo, guralivul Aymaro de Alessandria, conducătorul Franciscanilor – Michael de Cesena, cardinalul Bertrand del Poggetto, inchișitorul Bernardo Gui și țărâna).

Ucenicul Adso din Melk este personajul căruia îi revine funcția narativă. Prin intermediul acestei „voci”, autorul real construiește o focalizare internă. Din punct de vedere al perspectivei narrative, personajul-narator cunoaște mai puțin decât celelalte personaje. Pe de o parte, Adso este un novice naiv implicat în succesiunea evenimentelor, care intră în relație cu celelalte personaje și în mod evident cunoaște mai puțin decât alți „interlocutori”. Pe de altă parte, Adso este un călugăr vârstnic ce narează întâmplările la care a luat parte în tinerețe, la acest moment călugărul își asumă funcția de interpretare a celor relatate. Ce-i drept interpretarea este limitată, acum, din poziția călugărului bătrân, Adso știe totul, dar nu comunică nimic în avans. Personajul Adso, așa cum l-a conceput autorul real, este mai degrabă un narator-martor. Activitatea acestui personaj constituie, în mare parte, o activitate de observare și un statut de co-prezență. Apariția lui este inevitabil legată de prezența părintelui Guglielmo, fapt determinat și de rolul său de ucenic și însoțitor.

Categoria „interlocutorilor concreți” sunt: autorul real și cititorii reali [8]. În cazul de față se cunoaște cine este autorul concret al operei, prin urmare această „voce” este una constantă, în schimb „vocea” de pe poziția cititorului se va schimba la fiecare nouă lectură. Schimbul de replici dintre aceste două instanțe se realizează, mai ales, prin intermediul lui Adso. Aici nu vorbim de Adso – personajul, nici de Adso – naratorul, ci de Adso ca strategie textuală. Pecetluit de o naivitate fără margini în tinerețe și de niște rezerve la bătrânețe, povestitorul Adso constituie o strategie textuală a autorului real prin care-l provoacă pe oponentul său, cititorul real să participe el

însuși la constituirea sensului. Cum anume? Prin intermediul altor „voci” ce alcătuiesc categoria interlocutorilor abstracți.

Categoria „interlocutorilor abstracți” [8] se referă la Autorul Model și Cititorul Model. Calea parcursă de William în vederea dezlegării misterului și a descoperirii ucigașului reprezintă o metaforă a ideii lui Umberto Eco despre construcția sensului, idei ce se regăsesc și în lucrări sale de semiotică [9]. Felul în care semnele sunt interpretate de către eroul central ilustrează *teoria cititorului model*. Atunci când Adso se interesează de ce William continuă cercetarea după ce Abatele a dat de înțelese că ar vrea să-l elibereze de însărcinare pentru a salva onoarea abației, acesta a răspuns că „*Nimeni nu ne obligă să știm, Adso. Ești dator, asta e tot, fie și cu prețul de a înțelege greșit*” [10]. Pe parcursul întregului text observăm că Guglielmo selectează și analizează semnele în numele tuturor celorlalte „voci” participante la dialog: ucenicul Adso, celelalte personaje ale romanului, dar și cititorii concreți ai cărții. Prin urmare, felul în care este construit personajul din Baskerville constituie acea instanță abstractă numită Cititorul Model, care are funcția de a-l dirija pe cititorul real să descopere tainele textului [9].

2. Determinarea *prototipului* romanului. În calitatea de prototip principal îi servește documentul lui Don Adso de Melk, personalitate istorică. *Numele trandafirului* are la bază câteva modele originale. În conformitate cu aceste prototipuri s-au elaborat personajele (eroul Sherlock Holmes, cuplul Serenus Zeitblom și Adrian Leverkühn din *Doctor Faust*, *Căinele din Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle), s-a construit subiectul (*Sherlock Holmes*, romanele lui Borges: *Moartea și busola*,

Miracolul secret), s-a stabilit cronotopul (*Biblioteca Babel* de Jorge L. Borges).

3. *Intertextul, paratextul, metatextul, hipertextul și arhitextul* [11, p. 37-47]. Cea mai importantă tehnică narativă utilizată de Umberto Eco în construcția cărții sale este intertextualitatea, prin aceasta se creează o profunzime a textului. Un cititor experimentat va putea identifica o mulțime de trimiteri la alte texte. Guglielmo din Baskerville, după felul în care-și construiește raționamentele, este o copie a lui Sherlock Holmes. Însoțitorul său, Adso da Melk ia poziția lui dr. Watson. O altă asemănare se întrevide cu perechea lui Thomas Man în *Doctor Faust*: Adso și Guglielmo vs. Serenus Zeitblom și Adrian Leverkühn. Atât Serenus cât și Adso relatează despre cele întâmplare la o distanță de câteva decenii de la evenimentele propriu-zise. Ambii adoptă atitudinea unui narator neimplicat, obiectiv și detașat (sau cel puțin așa pretind), se aseamănă prin felul în care au fost caracterizați, dar și prin poziția în narațiune. Pentru a evidenția în mod special unicitatea, genialitatea eroilor principali (Guglielmo și Adrian Leverkühn), ceilalți doi întăresc această imagine, anume prin felul lor de a fi mai puțin cunoscători și ingenioși.

În ceea ce privește biblioteca, se atestă două tipuri de intertextualitate: internă și propriu-zisă. În primul sens, al intertextualității interne, labirintul bibliotecii face trimitere la confuzia subiectului, dar și la complexitatea structurii narative. Pe când intertextualitatea propriu-zisă se stabilește între „biblioteca” lui Umberto Eco și „biblioteca” lui Jorge Luis Borges din lucrarea *Biblioteca Babel*. Proiectarea geometrică, descrierea minuțioasă a detaliilor, prezența oglinzilor, exis-

tența unei legități interne, a unui secret propriu al bibliotecii, bibliotecarul orb, dar și alte momente comune denunță prezența vădită a unui dialog între cele două texte. Mai mult ca atât, se atestă și un tip de intertextualitate externă, pentru că personajul Jorge din Burgos este chiar Jorge Luis Borges în ultimii săi ani de viață. Amintim că scriitorul argentinian la sfârșitul anilor 1950 era deja complet orb, iar peste cinci ani a devenit directorul Bibliotecii Naționale a Argentinei. Însuși Umberto Eco recunoaște faptul că manifestă o admirație deosebită față de creația lui Jorge Luis Borges. Așa se explică faptul că trimiterile intertextuale nu se opresc la o singură operă a scriitorului argentinian, ci la întreaga sa creație și manieră narativă. Rețeaua intertextuală se lărgeste prin conexiunea cu *Moartea și busola*. La Umberto Eco morțile călugărilor urmăresc un pattern, cel al trâmbițelor Apocaliptice, și la Jorge Luis Borges crimele se succed simetric după tiparul unui romb, ambii eroi își dau seama de această periodicitate și folosesc acest fapt în cercetările lor. Ideea ciclicității și a labirintului este un leitmotiv al creației lui Jorge Luis Borges, acesta apare în *Miracolul secret*, dar și în *Tema trădătorului și eroului*.

Paratextualitatea presupune dialogul instanțelor intra- și extratextuale cu elementele ce gravitează în proximitatea nemijlocită a textului [12, p. 364]. Cele 7 capitole (*Ziua întâi, Ziua a doua, Ziua a treia, Ziua a patra, Ziua a cincea, Ziua a șasea, Ziua a șaptea*) sunt alcătuite la rândul lor din câte 7 subcapitole fiecare (de exemplu, *Ziua întâi. Prima, Tertia, Sexta, Pe la ora nona, După ora nona, Vesper, Completa*). Pentru că subcapitolele sunt intitulate lacunar, autorul este nevoit să intervină cu explicații sub forma unor rezumate foarte

mult comprimate (*Ziua întâi, Vesper, În care se vizitează restul abației. Guglielmo trage unele concluzii în legătură cu moartea lui Adelmo, se vorbește cu fratele sticlar despre sticlele pentru citit și despre nălucirile care apar celui ce vrea să citească prea mult*). Umberto Eco precizează, în *Notă* la romanul său, faptul că repetă structura manuscrisului lui Adso. Relatarea evenimentelor în document este împărțită în șapte zile, iar fiecare zi în șapte părți după succesiunea orelor liturgice [10, p. 15]. Numărul capitolelor corespunde cu numărul de zile pe care William și Adso le petrec la abație. O tangentă semnificativă se stabilește cu succesiunea crimelor în șapte zile diferite și care dovedește împlinirea Apocalipsei. Toate acestea sunt sincronizate în vederea intensificării imaginilor artistice, creșterea tensiunii nu numai la nivelul subiectului, dar și în plan compozițional. În Numerologie, 7 este un număr magic, simbol al perfecțiunii divine. Pitagora îl consideră seva vieții, semn al operei desăvârșite, încheiate. Scriitorul Umberto Eco, cel care și-a dorit să găsească formula ideală a creației artistice, s-a oprit în mod conștient la numărul 7 și cu meticulozitatea și-a adus creația să reprezinte simbolul 7, adică desăvârșirea literar-artistică. Pentru psihologi, numărul 7 ocupă un loc de mijloc, echilibrator între mult și puțin. Aici apar tangențe cu specificul cuplului Adso și William. În general, principiu echilibrului reprezintă un fir roșu în creația lui Umberto Eco.

Prezența Notelor, Prologului și a Marginaliilor finale relativizează perspectiva cititorului asupra celor citite. Citatele din limba latină reprezintă o rețea intertextuală aparte. În unele ediții din limba română acestea nu sunt traduse, ceea ce implică o dificultate dublă la lectură. Cu toate acestea, făcând abstracție de

fragmentele respective, o anumită categorie de cititori va putea realiza o lectură superficială. Cel mai semnificativ citat este ultimul: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* („trandafirul de ieri rezistă datorită numelui său, dar noi avem doar nume ale trandafirului fără rost”), citatul stabilește relații dialogice cu titlul romanului.

Metatextualitatea este tipul de relație transtextuală [11, p. 40] ce ocupă o poziție foarte importantă în creația scriitorului italian. *Numele trandafirului* este un roman autoreferențial. Multe idei anunțate în lucrările de teorie literară și semiotică se regăsesc pe deplin în opera artistică a scriitorului, atât la nivel structural cât și în mod direct, prin intermediul replicilor personajelor. Umberto Eco evidențiază ideea că cititorul are un rol activ în receptarea literară. Prin aceasta, semnul este determinat social și este deschis spre o varietate de posibilități de manifestare. Influența lingvistului Ferdinand de Saussure este evidentă. Cu ajutorul reflecțiilor lui Guglielmo, scriitorul arată caracterul temporal al limbajului, evoluția semnelor în timp:

„Cărțile nu sunt făcute ca să crezi în ele, ci pentru a fi supuse controlului. În fața unei cărți nu trebuie să ne întrebăm ce spune, ci ceea ce vrea să spună (...) Litera trebuie să fie discutată, chiar dacă suprasensul rămâne bun.”

Tot prin intermediul lui Guglielmo se realizează conexiunea cu specificul societății postmoderne, de la jumătatea secolului al XX-lea până în prezent. Călugărul franciscan se deosebește de celelalte personaje prin modul de gândire, nespecific perioadei inchiiziției din care face parte. Guglielmo condamnă practicile și credințele specifice Evului Mediu, mentalitatea sa definește perioada postmodernă în care se află cititorul:

„Există un singur lucru care excită animalele mai mult decât plăcerea, și asta e durerea. Sub tortură trăiești ca și sub puterea ierburilor care dau halucinații. Tot ceea ce ai auzit povestindu-se, tot ceea ce ai citit, îți revine în minte, ca și cum tu ai fi dus cu forța nu spre cer, ci spre infern. Sub tortură spui nu numai ce vrea inchiizitorul, dar și ceea ce îți închipui că poate să-i facă plăcere, pentru că se stabilește o legătură (aceasta este într-adevăr diabolică) între tine și el.”

Cititorul actual face parte dintr-o societate în care se condamnă tortura. Diferența de mentalitate este accentuată prin paralela stabilită între Guglielmo și Jorge de Burgos. Cel din urmă este un adept înverșunat al principiilor vechi prin care accesul la cunoaștere era limitat:

„– Dar spune-mi, zicea Guglielmo, de ce? De ce ai vrut să ferești cartea asta mai mult decât pe altele? ...

– Pentru că era a Filosofului. Orice carte a omului acela a distrus câte o parte a înțelepciunii pe care creștinătatea o strânsese de-a lungul veacurilor. Părinții bisericii spusese tot ce trebuia despre puterea Verbului, și a fost de ajuns ca Boethius să-l comenteze pe filosof pentru ca taina dumnezeiască a Verbului să se prefacă în parodia omenească a categoriilor și a silogismului. Cartea Genezei spune ceea ce trebuie știut despre alcătuirea cosmosului, și a fost de ajuns să se descopere cărțile Filosofului pentru ca universul să fie regândit în termenii unei materii oarbe și mucilaginoase, și pentru ca arabul Averroes să-i convingă aproape pe toți despre nemurirea în veci a lumii (...)

– Mâna lui Dumnezeu creează, nu ascunde.

– Există margini dincolo de care nu este îngăduit să mergi. Dumnezeu a vrut ca pe anumite hărți să stea scris *hic sunt leones*.

– *Dumnezeu i-a creat și pe monștri. Și pe tine. Și despre totul vrea să se vorbească.*”

Dialogul înfățișează ideea potrivit căreia Dumnezeu a creat Răul ca să fie apreciat pe bună dreptate Binele. Romanul se construiește pe un șir de opoziții. Prin aceasta, autorul tratează ironic credințele și practicile religioase ale acelor timpuri.

Dialogul dintre Adso și Guglielmo despre unicorn comunică mai multe postulate teoretice ale semioticianului. Guglielmo spune că unicornul este o urmă, o amprentă, sau în termeni științifici este chiar semnul care e un intermediator între persoane și contribuie la stabilirea relațiilor dintre acestea, la înțelegere. Ideea amintește și de semioza nelimitată a lui Pierce:

„ – *Dar ce vă folosește dumneavoastră unicornul dacă intelectul nu vă lasă să credeți în el?*

– *Îmi folosește cum mi-au folosit urmele picioarelor lui Venanzio pe zăpadă, târât spre hârdăul porcilor. Unicornul cărților este ca o amprentă. Dacă există amprenta, trebuie să existe ceva care a lăsat-o.*

– *Dar deosebit de amprentă, ziceți dumneavoastră.*

– *Sigur. Nu întotdeauna o amprentă are aceeași formă cu corpul care a produs-o, și nu ia naștere întotdeauna din presiunea unui cor. Uneori redă impresia pe care un corp a lăsat-o în mintea noastră, este amprenta unei idei. Ideea este un semn al lucrurilor și imaginea este un semn al ideii, semnul unui semn. Dar cu imaginea construiesc din nou, dacă nu corpul, ideea pe care o avea despre ea.*

– *Și asta va ajunge?*

– *Nu, pentru că știința adevărată nu trebuie să se mulțumească cu ideile, care sunt chiar semne, ci trebuie să regăsească lucrurile în adevărul lor propriu. Și, deci, mi-ar plăcea*

să urc de la această amprentă a unei amprente la unicornul care stă la începutul lanțului. Așa după cum mi-ar plăcea să pornesc de la semnele slabe lăsate de ucigașul lui Venanzio (semne care ne-ar putea duce la mulți sau la un singur individ, ucigașul însuși. Dar nu e cu putință întotdeauna într-un timp scurt și fără ajutorul altor semne.)”

În acest dialog, aparent construit doar între două personaje, intervin de fapt și ale „voci”, cum ar fi cea a filosofiei lui Platon. Lumea sensibilă, vizibilă (adică semnele) nu oferă posibilități de cunoaștere adevărată, însă lumea ideilor, lumea invizibilă prin gândirea logică este cu adevărat accesibilă pentru cunoaștere. La Platon lumea senzorială este o copie lividă a lumii Ideilor, iar obiectele materiale nu au realitate decât dacă nu aparțin unei idei. La finalul acestui dialog Adso se întreabă: „*Dar atunci pot mereu și doar să vorbesc de ceva care-mi vorbește de altceva și așa mai departe, dar ceva-ul de la urmă, acel adevărat, nu există niciodată?*”.

Prin felul în care concluzionează, discipolul lui Guglielmo face trimitere la cercul hermeneutic și la semioza nelimitată a lui Peirce. Așadar, prin intermediul romanului său, Umberto Eco continuă să susțină ideea cercului hermeneutic [13]. Se atestă, de asemenea tangențe cu filosofia Zen, adepții căreia susțin că un ultim sens nu există. Pozitivismul este substituit de perspectivism. La final, Guglielmo este surprins că, în pofida raționamentelor aplicate, nu prevăzuse întorsătura surprinzătoare. Personajul implementează dogmele metodei scolastice, o tendință mult apreciată în perioada Evului Mediu. Până la urmă, Guglielmo ajunge la concluzia că raționamentele logice sunt insuficiente pentru o interpretarea corectă a semnelor. „Urmele”,

cum le numește Guglielmo, sunt dependente de contextul în care apar, dar și de cel în care sunt receptate/decodate.

Ludwig Wittgenstein și ideea sa despre jocurile de limbaj îl impresionează foarte mult pe Umberto Eco, fapt evident și din studiile teoretice ale scriitorului. Potrivit filosofului austriac, anume modul în care este folosit limbajul îi determină înțelesul, altfel spus semnificația unui cuvânt este exact felul în care acesta este utilizat în limbaj. În roman, „schimbul de replici” dintre Adso și filosofia lui Ludwig Wittgenstein este ilustrat în fragmentul în care tânărul Adso se exprimă cu privire la păcatul erotic din bucătărie:

„Cuvintele care se grămădiseră în camerele memoriei mele au urcat la suprafață (mută) a buzelor mele și am uitat că ele vor fi slujit în scripturi sau în paginile sfinților ca să exprime realități mult superioare. Dar, la urma urmei, există oare vreo deosebire între deliciile de care vorbiseră sfinții și cele pe care sufletul meu zbuciumat le încerca în momentul acela? În momentul acela a pierit în mine simțul treaz al deosebirii. Ceea ce, mi se pare, este tocmai sensul pierderii totale în hăul nemărginit al identității.”

Adso este înfățișat ca fiind incapabil să-și descrie experiența erotică decât prin folosirea altor texte, anume versurile din *Cântarea Cântărilor*. Contextul în care s-a născut și a crescut acest personaj i-au dictat formarea unui anumit tip de limbaj. Chiar dacă a avut parte de o experiență nouă, Adso continuă să se exprime printr-un limbaj caracteristic contextului monahal. În aceeași ordine de idei, personajului Salvatore constituie o altă referință la ideea potrivit căreia limbajul e determinat de contextul utilizării lui. Așadar, sensul se cristalizează doar în timpul comunicării,

sensul nu este în semn, semnul în lipsa unui interpret nu comunică nimic. De aici și rolul important al cititorului în jocurile de limbaj:

„Binele unei cărți constă în a fi citită. O carte este făcută din semne care vorbesc de alte semne, care, la rândul lor, vorbesc despre lecturi. Fără un ochi care să le citească, o carte poartă semne care nu produc concepte, și deci e mută. Biblioteca asta poate a fost făcută ca să salveze cărțile pe care le adăpostește, dar acum trăiește ca să le îngroape. De aceea a devenit izvor de necredință.”

În ceea ce privește arhitextul, *Numele trandafirului* este un hibrid al genurilor și speciilor literare, acesta poate fi citit în mai multe „chei”, ca pe un roman: polițist, istoric, politic, filosofic, metaroman sau polifonic. Se creează impresia că Umberto Eco și-a construit romanul pentru mai multe categorii de cititori. Pentru unii cititori interesează doar evoluția subiectul, în sensul descoperirii ucigașului. Din acest punct de vedere, romanul povestește întâmplările ce se desfășoară în 1327. Călugărul Guglielmo de Baskerville, în rol de detectiv, și însoțitorul său, benedictinul Adso din Melk, încearcă să dezlege misterul ce leagă mai multe crime care au loc la mănăstire. Așa cum este specific pentru romanele polițiste acțiunea se desfășoară în perimetrul unui edificiu (castel, conac etc.). În cazul de față este vorba de o mănăstire dominicană din nordul Italiei, cu centrul de greutate în spațiul bibliotecii. Un iubitor de subiecte polițiste poate reconstitui cu ușurință firul epic, chiar dacă structura romanului, prin numeroase implicații de altă natură, presupune și alte tipuri sau niveluri de lectură. În *Opera deschisă*, Umberto Eco explică felul în care cititorul este pus de fiecare dată în fața unor alegeri de efectuat [14]. Cel care citește *Numele tranda-*

firului ca pe un detectiv va selecta din mulțimea de semne pe cele care-l orientează în acest sens și va face abstracție de alte implicații filosofice, teoretice, religioase sau istorice. Așadar, cititorul va umple „golurile” [15] în funcție de competența sa de lectură și în funcție de scopul propus. Aplicând grila polițistă de lectură, cititorul știe cum să reacționeze în momentele de suspans și se așteaptă din start la schimbări bruște de atitudini. Aceeași atitudine manifestă și ucenicul „detectivului”, Adso este impresionat de modul în care Guglielmo interpretează semnele. În felul acesta, Umberto Eco respectă o altă caracteristică a postmodernismului și anume masificarea literaturii. Literatura nu este doar un capriciu al elitei culturale.

Numele Trandafirului poate fi citit și ca pe un roman de aventuri ce relatează aventurile tânărului Adso. Prin această grilă de lectură se vor restabili etapele de evoluție a personaj: de la un tânăr și naiv ucenic la un bătrân povestitor rezervat în prezentarea evenimentelor. Reflecțiile lui Adso la maturitate asupra celor întâmplate denotă unele modificări de mentalitate. Cititorul romanului de aventuri va evolua odată cu personajul, va învăța de la Guglielmo așa cum învață ucenicul său, va trăi aceleași emoții pe care le trăiește Adso în clipele petrecute cu țărancă în bucătărie. O abordare didactică va trata acest text ca pe un roman de inițiere. Totodată, pentru că firul evoluției personajului Adso este întrerupt, cititorul nu mai cunoaște nimic despre felul în care evoluează Adso după incendiul de la mănăstire, nu se cunoaște decât faptul că Adso a ajuns să fie singur la bătrânețe. De aceea, pentru unii romanul este mai degrabă un roman de observație. Adso observă felul în care Guglielmo interpretează semnele. La

rându său, Guglielmo analizează felul în care reacționează și acționează ucenicul.

Citită ca pe un roman istoric, cartea restabilește perioada tensionată de la începutul secolului al XIV-lea și ilustrează în plan politic și religios contradicțiile dintre Ludovic de Bavaria și papa Ioan al XXII-lea. Umberto Eco fiind un amator al culturii medievale realizează un tablou cât se poate de veridic al perioadei date. Scriitorul restabilește în amănunte tabloul, mai ales prin felul în care-și construiește personajele: modul de a gândi, limbajul utilizat - specific acelei epoci, descrierile de rigoare ș.a. Multe dintre personajele romanului sunt create după prototipurile personalităților reale (Robert Bacon, Umberto de Casale, William Ockham, Gioacchino da Fiore, Bernard Guidoni).

O altă trăsătură distinctivă a romanului este simbioza dintre curentele literare. Scriitorul reciclează registrele stilistice și poetice ale neobarocului, manierismului ș.a. Datorită acestui fapt se constată că *Numele trandafirului* aparține întâi de toate postmodernismului.

Ideea potrivit căreia cărțile există doar prin lectură constituie firul roșu al narațiunii. Acest lucru îl înțelege foarte bine Jorge din Burgos. Bibliotecarul orb crede că dacă va ține ascunsă *Poetica* lui Aristotel nimeni nu va avea acces la ea și prin urmare fiind lipsită de potențialele lecturi, cartea nu va putea comunica nimic. În aceea perioadă a Evului Mediu, multe cărți erau inaccesibile publicului larg, pentru că stabileau contradicții cu ideologia bisericii catolice.

Etapa III: Post-lectura

Romanul lui Umberto Eco poate fi studiat, în continuare, dintr-o multitudine de perspective, identificând o sumedenie de aspecte și subtilități. Conceput ca roman experimen-

tal, *Numele trandafirului* poate fi declarat un experiment de succes.

De fapt, analiza prezentată în limitele acestui articol constituie însuși răspunsul (în scris) al cititorului. De regulă, primele două etape ale comunicării literare, *Pre-lectura* și *Lectura propriu-zisă*, se desfășoară într-o formă orală silențioasă, mai concret „în gând”. Așadar, analiza prezentată este rezultatul primelor două etape ale procesului de receptare, rezultat fixat în forma unui comentariu literar. Comentariul literar înfățișează ultima etapă – *Post-lectura* – tranzacția cititorului către text sau investirea textului cu înțeles. Pentru a ilustra cât mai explicit modul în care se desfășoară actul lecturii, s-a hotărât să se indice, desigur în mod ideal și aproximativ, limitele celor trei etape și pe comentariul propriu-zis.

Considerente finale

Ca urmare a celor analizate, este de remarcat că soluția pe care o propunem, sub forma unei noi metode de lectură, sau altfel spus teoretizând un nou model – sincretic – de existență a operei literare, înfățișează o abordare tridimensională, anume din perspectiva dialogismului, a teoriei intertextuale și a sociocriticii. De fapt, dialogismul le presupune, în plan general și la nivel intrinsec, și pe celelalte două aspecte, acestea din urmă fiind conceptualizări particulare ale anumitor idei anunțate încă de Mihail Bahtin prin anii '20. Este evident că concepția modelului de lectură sincretică țintește mai multe probleme ale științei literare, anume: veșnica dilemă interpretativă; segmentarea studiului operei literare, iar prin aceasta diminuarea importanței altor aspecte sau părți ce alcătuiesc fenomenul comunicării literare; extremismul exagerat al metodelor de analiză (de pildă formalismul vs. deconstructivismul); studiul operei lite-

rare în spații teoretico-metodologice străine sau paralele domeniului literar (de exemplu interpretări strict sociologice, psihologice, istorice etc.) și prin aceasta boicotarea unicității literaturii ca artă; intoleranța grilelor de lectură tradiționale la receptarea strategiilor narrative moderne și postmoderne; de asemenea, disonanța abordărilor tradiționale unidirecționale cu principiile lumii contemporane și cu necesitățile cititorului actual. Așadar, pornind de la principiul dialogic în studiul literaturii, algoritmul de lectură sincretică propus are un caracter globalizant, dar în același timp echilibrat și rațional. Important este de menționat că soluția înaintată presupune un eclectism bazat pe dozaj, pentru că o viziune perspectivă nu înseamnă neapărat acceptarea dezordinii complete.

Referințe bibliografice:

1. Bahtin, Mihail. *Problema poeziei lui Dos-
toievski*. București: Editura Univers, 1970.
2. Jauss, Hans-Robert. *Experiență estetică și
hermeneutică literară*. București: Editura Univers,
1983.
3. Stanca, Radu. *Problema cititului*. Cluj-Na-
poca: Editura CLUSIUM, 1997.
4. Costache, Adrian. *Dicționar de termeni,
concepțe și idei literare*. București: Akademos Art
ABC Publishing, 2010.
5. Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*.
Iași: Polirom, 1998.
6. Langer, J. Ellen. *Rethinking Literature
Instruction*, în volumul coordonat de J. Langer,
“Literature Instruction. A Focus on Student Res-
ponse”, National Council of Teachers of English,
Urban, II, 1992, p. 40.
7. Popa, Oxana. *Textul literar ca discurs al
socialității. Sociocritica franceză*. Teză de doctor.
C.Z.U.: 821.133.1.0. (043.3), AȘM, Institutul de
Filologie, Chișinău, 2008.
8. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie nara-
tivă. Punctul de vedere*. Traducere din franceză

de Angela Martin, Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Editura Univers, 1994.

9. Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Traducere din italiană de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991.

10. Eco, Umberto. *Numele trandafirului*. Traducere din italiană de Florin Chirițescu, Iași: Polirom, 2014.

11. Grati, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist*. Note de curs. UPS „Ion Creangă”. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2013.

12. Grati, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Chișinău: ARC, 2018.

13. Eco, Umberto. *Limitele interpretării*. Ediția a II-a. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași: Polirom, 2007.

14. Eco, Umberto. *Opera deschisă*. București: Editura Univers, 1962.

15. Iser, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere din germană, note și prefață de Romanița Constantinescu. Pitești: Paralela 45, 2006.

Un model de lectură sincretică ilustrat în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco

Rezumat. Articolul propune un nou model de lectură ilustrat în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Modelul îmbină echilibrat cercetarea instanțelor intratextuale cu studiul celor extratextuale. Totodată, individualizat prin determinantul „sincretic(ă)”, modelul presupune o abordare tridimensională, din perspectiva dialogismului, a teoriei intertextuale și a sociocriticii. Necesitatea conceptualizării unui model de lectură sincretică este condiționată de caracteristicile textelor moderne și postmoderne. Pornind de la principiul dialogic și ideea perspectivismului, modelul de lectură sincretică urmărește să depășească problema interpretărilor inadecvate, parțiale și rigide. Algoritmul lecturii sincretice presupune trei etape de parcurs: Pre-lectura, Lectura propriu-zisă și Post-lectura, fiecare dintre acestea, la rândul lor, impun un șir de operații de realizat. Exercițiul de lectură sincretică realizat în baza *Numelui trandafirului* ilustrează aplicabilitatea modelului conceptualizat, eficiența etapelor și operațiilor de realizat.

Cuvinte-cheie: model de lectură sincretică, teoria lecturii, cititor, autor, dialogism, sociocritică, intertextualitate, roman, „voci”.

A model of syncretic reading illustrated on the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco

Abstract. The article proposes a new reading model illustrated on the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco. The model balances the research of intratextual instances with the study of extratextual ones. At the same time, individualized by the “syncretic” determinant, the model presupposes a three-dimensional approach, from the perspective of dialogism, intertextual theory and sociocriticism. The need to conceptualize a syncretic model of reading is conditioned by the characteristics of modern and postmodern texts. Starting from the dialogic principle and the idea of perspectivism, the syncretic model of reading aims to overcome the problem of inadequate, partial and rigid interpretations. The syncretic reading algorithm involves three stages: Pre-reading, Proper reading and Post-reading, each of which, in turn, requires a series of operations to be performed. The syncretic reading exercise based on *The Name of the rose* illustrates the applicability of the conceptualized model, the efficiency of the steps and operations to be performed.

Keywords: syncretic reading model, reading theory, reader, author, dialogism, sociocriticism, intertextuality, novel, “voices”.



Rodica GOTCA

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umanistice, program de doctorat: Teorie literară; cercetător, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeției. Domenii de preocupare: teorie literară, critică literară, TIC. Articole publicate: *Iubita locotenentului francez: un exercițiu hermeneutic*; *De la civilizația cuvântului scris și a expresiei la cea a cuvântului în relație ș.a.*

FENOMENUL DIGITAL: LITERATURA ÎNTRE CRIZĂ ȘI CONCEPTUALIZARE

Intensa obsesie pentru inovație este resimțită și în domeniul criticii și teoriei literare deoarece se atestă fulminanta mărire a „decalajului între comprehensiune și sistemul teoretic al criticului și rapida modificare a valorilor literare obiective, iar orice încercare de teoretizare rămâne, evident, în urma schimbărilor din beletristică”. Este resimțit caracterul „proteic” al romanului și al întregii literaturi, care, în procesul de definire, trece printr-un șir de crize. Fenomenul crizei literare a dus și la o criză a criticii și teoriei literare, ca urmare dispare critica normativă și cea evaluativă, iar aprecierea și interpretarea operei literare devine lipsită de precizie și, deci, anevoioasă [1, p. 6]. Gheorghe Crăciun afirmă că „nu mai putem vorbi despre o teorie a literaturii, ci despre diferite teorii ale literaturii”, ceea ce este adevărat [2, p. 3].

Despre această criză ne vorbește și Andrian Marino în *Biografia ideii de literatură*, unde constată „că *literatura* nu mai poate fi definită, că accepțiile canonice, universale sunt imposi-

bile sau absurde și că, în ultimă analiză, ideea de *literatură* deci nu «trebuie», de fapt, definită. Se contestă în mod radical orice etimologism al *literaturii*. Până la urmă, se observă că singura denotație posibilă rămâne, în disperare de cauză, eterna *litera*. Este invariantul de bază, inevitabil, al ideii noastre” [3, p. 7].

Aceste dificultăți pe care le prezintă elementara definire a conceptului tradițional de *literatură* fac posibilă apariția diferitor definiții și ipoteze sporadice, contradictorii de la o epocă sau de la o școală la alta, chiar de la un teoretician la altul. Faptul conturează problema de bază cu care are de-a face teoria literaturii, înainte de a explica noi specii și genuri literare, cum ar fi literatura digitală și textul ergodic, – definirea conceptului primar de literatură. Totuși „pentru secolul XX, *problema definiției literaturii* nu constituie o preocupare centrală, esențială și mai ales insistentă. Continuă, bineînțeles, tendințele și soluțiile anterioare, «științifice», îndeosebi ale secolului XIX. Se face și constatarea, mai curând

dezabuzată – care se va agrava, mai ales în ultimele decenii, într-o adevărată criză a ideii de literatură – că «bătălia pentru definiția literaturii are o durată milenară». Ceea ce este adevărat. Toate definițiile tradiționale își păstrează, într-un fel sau altul, actualitatea. Dar o soluție dominantă, general acceptată, nu se observă” [3, p. 8]. Acest fapt indică necesitatea ridicării în lista de priorități ale teoriei literaturii din secolul al XXI-lea definirea acestui concept pentru a putea tatona teritoriul în care să apară motivate alte concepte precum cele ce prezintă literatura digitală.

Vom încerca să înglobăm, în acest studiu, o serie de definiții pentru a coagula ideea de literatură și a putea, pe acest teren, stabili sau oferi posibilitatea inaugurării unei tipologii a literaturii actuale, a unor noi concepte operabile în secolul nostru, în care literatura cunoaște o fulminantă dezvoltare și modificare în raport cu TIC cu care interacționează și, în urma acestei interacțiuni, ne oferă genuri și specii noi ale literaturii din spațiul digital.

În studiul său *Teoria literaturii*, René Wellek și Austin Warren prezintă, în cadrul evoluției teoriei literaturii, și evoluția conceptelor de *literatură* și *operă literară*.

În tezele publicate de I. Tînianov (1929), în colaborare cu Roman Jakobson (1928), este profilată opera literară ca „un sistem de factori corelativi” [1, p. 10]. La I. A. Richards, în *Principiile criticii* (1924), aceasta e văzută ca „o experiență, care se comunică cititorului (...) o unitate în sine, cognoscibilă tehnic” [1, p. 12]. În *Understanding of Poetry* (1938) a lui Cleanth Brooks și Robert Penn Warren „opera este văzută ca o unitate organic rezultată din supraetajarea unor elemente diferite, de la sunet la imagine”, unitatea acesteia fiind subliniată și de Oskar Walzeli, iar Roman Ingar-

den „dezvoltă prima teorie a operei alcatuită din mai multe straturi, și anume din cel sonor, gramatical, semantic, dintr-un strat care notează «calitatea metafizică» a universului operei și din altul care indică «atitudinea» scriitorului față de această lume” [1, p. 13].

În lucrarea sa, Wellek și Warren prezintă literatura ca un sistem unitar și omogen, „o activitate creatoare, o artă” [1, p. 19].

Terry Eagleton, în *Literary theory: an introduction* (1943), trece în revistă niște încercări de definire a literaturii pe care le și desființează, cum ar fi ideea că literatura este scriere «imaginativă», fapt irelevant, deoarece, crede teoreticianul, distincția dintre adevăr și ficțiune nu este una esențială în definirea literaturii. „Poate literatura este definibilă nu în funcție de faptul că este fictivă sau «imaginativă», ci deoarece folosește limbajul în moduri deosebite. Conform acestei teorii, literatura este un fel al scrisului care, după criticul rus Roman Jakobson, reprezintă o «violenta organizată comisă în discurs obișnuit». Literatura transformă și intensifică limbajul obișnuit, se abate sistematic de la vorbirea de zi cu zi. (...) Aceasta, de fapt, a fost definiția «literarului» avansată de formalistii ruși, care i-au inclus în rândurile lor pe Viktor Șklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Iurii Tânianov, Boris Eichenbaum și Boris Tomașevski” [4, p. 2].

În aceeași cheie, se pronunță și Paul Valéry, pentru care, „literatura este și nu poate fi altceva decât un fel de extindere și de aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului”. Ezra Pound consideră marea literatură drept „limbajul încărcat cu sens în gradul maxim posibil”, iar literatura, pentru el, nu este altceva decât o artă a cuvântului [2, p. 5].

Gheorghe Crăciun, în *Introducere în teoria literaturii*, prezintă o definiție a literaturii

pornită de la elementarul sens al cuvântului și extinzând-o la percepțiile teoretice ale diferitor școli literare. Inițial se afirmă că „Literatura (< lat. littera) este tot ceea ce se scrie într-o epocă și este considerat demn de a fi răspîndit, în virtutea gustului unei elite a respectivei epoci. (...) Putem defini astfel, provizoriu, literatura drept totalitatea textelor verbale receptate într-un anumit fel – ca un anumit tip de valoare existentă / manifestându-se strict în interiorul limbajului, ca artă verbală. Am afirmat că literatura se construiește în interiorul și cu ajutorul limbajului. Dar nu putem să nu observăm că acesta are, pe lângă utilizarea artistică (secundară, în fond) și o întrebuințare utilitară, pragmatică. Mai putem susține, că literatura este o modalitate de punere în discuție a limbajului. Cu alte cuvinte, că literatura este un discurs asupra realității, deosebindu-se de alte” [2, p. 5].

Într-o altă lucrare teoretică, cum este *Literary theory. A very short introduction* de Jonathan Culler, se susține caracterul paradoxal al literaturii „deoarece crearea operei literare este, în același timp, recurgera la formulele tradiționale, adică scrierea textului, care prin forma sa ar aminti de un sonet sau un roman și depășirea granițelor. Literatura funcționează pe calea identificării și depășirii propriilor limite. Scriitorul încearcă să afle ce se va întâmpla dacă el va scrie altfel. Întrebarea «ce este literatura?» nu apare din cauza că oamenii se tem să nu confunde o cronică istorică cu un roman sau o profeție de pe cutia cu biscuiți cu o poezie”. Iar necesitatea definiției literaturii este motivată de faptul că aceasta ar permite crearea unui set de instrumente de analiză a operelor literare adecvate, utile și bazate pe trăsăturile obiectului, nu pe intuițiile diferitor teoreticieni [5, p. 21].

În prezent avem parte de o inflație a acestui domeniu al teoriilor care abundă în diverse ipoteze și metode aplicabile și motivate de ambiguitatea conceptului. Din acest amalgam, Gheorghe Crăciun subliniază „teorii mimetice, teorii pragmatice, teorii expresive și teorii obiective”, conform cărora se conturează „următoarea reprezentare grafică: UNIVERS, OPERĂ, ARTIST, PUBLIC, corespunzând celor patru tipuri de teorii ale literaturii prezentate mai sus, și anume:

- teorii mimetice (având în centru universul);
- teorii pragmatice (având în centru publicul);
- teorii expresive (având în centru autorul);
- teorii obiective (având în centru opera)” [2, p. 8].

Același teoretician mai afirmă că ideea de literatură ține de două dimensiuni: cea a conceptului, pe care o definim mai jos, și cea a spațiului.

„Conceptul de literatură, în înțelesul pe care i-l dăm noi astăzi, («ansamblul operelor scrise care au caracter estetic») este destul de nou. El începe să se contureze la începutul secolului XVIII. Și asta dintr-o nevoie de totalizare a fenomenelor din sfera scrisului artistic. Mai mult decât atât, ar trebui să vorbim despre extraordinara presiune pe care o exercită asupra poeziei (domeniu al creației prin excelență) romanul și alte forme de proză născute din jurnalistică sau teatru și speciile de factură intimă (scrisorile, jurnalul, memoriile). Toate aceste tipuri de texte, multă vreme socotite neliterare, își cer dreptul de intrare în spațiul artei cuvântului. Faptul se petrece deopotrivă în Franța, Anglia, Germania și Italia, țări ce constituie, pentru întreaga epocă modernă,

sistemul de referință al tuturor celorlalte culturi europene” [2, p. 11].

În aceeași ordine de idei se exprimă și Adrian Marino, care observă că „*Literatura* se vrea un termen aplicabil tuturor genurilor și operelor recunoscute, dintr-un motiv sau altul, ca «literare». O exigență reafirmată adesea. Doar o referință de prestigiu: „structura literaturii ca formă totală” (N. Frye) [3, p. 10].

„Dependența aceasta foarte marcată a conceptului de «literatură» față de toate implicațiile scrisului este mai profundă decât pare. Literatura secolului nostru cunoaște, din punct de vedere noțional, două fenomene elocvente: apariția *lettrismului* (curent poetic ce încearcă să reducă poezia la un spectacol al literelor și al sonorităților eufonice, din care sensul semantic este aproape exclus) și a conceptului de *scriitură* (promovat de scriitorii grupați în jurul revistei franceze «Tel Quel» care consideră literatura un concept compromis).

Putem deci observa că, de la începuturile ei și până astăzi, literatura rămâne un fenomen în umbra scrisului, în prelungirea sa. Totul pleacă de la literă și se întoarce la ea. Literatura se naște din mișcarea literelor pe hârtie, din mișcarea textului scris de la autor la cititor, din această mare metamorfoză în cerc, care pornește de la ideea originală de scris și ajunge la ideea postmodernă de scriitură” [2, p. 12].

Dar până a aborda definițiile postmoderne este nevoie de o revizuire cronologică a tuturor definițiilor, căci această perspectivă istorică ar facilita stabilirea unui traseu al conceptului și definirea adecvată a noilor forme literare. Teoreticianul român propune acest traseu bazându-se, în parte, pe volumul *Literar și social* al lui Robert Escarpit și, astfel, vine cu o definire cronologică a ideii de literatură:

„1. știință în general (sec. XVI);

2. cultura literatului (sec. XVIII);

3. comunitatea oamenilor de litere, lumea literară (sec. XVIII);

4. carieră literară;

5. industria literară;

6. arta expresiei intelectuale (sec. XVIII);

7. arta de a scrie opere cu o valoare durabilă;

8. arta de a scrie, în opoziție cu alte arte (sens consacrat în 1800 de titlul cărții Doamnei de Stäel: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*);

9. arta de a scrie în opoziție cu moduri de folosire funcțională a expresiei scrise (opoziția literatură-știință);

10. ansamblul producției literare;

11. ansamblul scrierilor unei epoci, unei țări, unei regiuni;

12. categorie de opere specializate, gen literar (literatura feminină, literatura de călătorie, literatura de evaziune);

13. bibliografie, trecerea în revistă a operelor de o anumită categorie;

14. ansamblul unor fapte literare privite ca fenomen istoric distinct (literatura pașoptistă);

15. istoria unei literaturi;

16. cunoașterea rațională de fapte literare (sens întâlnit la Marmontel, în lucrarea *Éléments de littérature*, 1784)” [2, p. 12-13].

Aceste definiții confirmă dificultatea stabilirii unui singur sens al conceptului de literatură, dat fiind faptul că fenomenul este unul complex prin natura sa dublă: de concept și spațiu. Cum mai adaugă teoreticianul: „Literatura e, deci, un spațiu al culturii, al specificității și autonomiei, al limbajului neinstrumentalizat, al valorilor artistice durabile, al artei cuvântului. Literatura trebuie gândită și explicată cantitativ și calitativ, istoric și geo-

grafic, în funcție de genuri și specii, de epoci, curente și perioade” [2, p. 14].

Anume trecerea prin filiera curenților ne permite clarificarea unor trăsături ale literaturii de atunci, dar și a literaturii ca și concept generic. Jonathan Culler amintește că „în trecut, cuvântul «literatură» se alinia, în mod predilect poeziei, liricii. Romanul, apariție mai nouă, era considerat prea apropiat de biografie și cronică pentru a fi literatură veridică. Acesta era un «gen inferior», care nu putea nici să se apropie de poezia lirică și epică ce aveau o înaltă menire. Dar în secolul al XX-lea romanul a umbrit lirica (aceasta se referă la ce se scria și ce se citea), iar din anii 1960 problema narațiunii a devenit obiectul central al studiilor literare” [5, p. 41].

Ceea ce confirmă ideea de mai sus este că definirea literaturii este un proces immanent perspectivei istorice asupra acestui concept, care este „inevitabil tradiționalist”, cum afirmă și Adrian Marino, subliniind că „secolul XX reia cu putere – cu noi argumente și cu o documentare sporită, extinsă pe mari spații – studiile despre condiționarea istorică a literaturii și a «ideii» sale, cu o bună sistematizare începută încă din secolul trecut. Se scoate în evidență importanța capitală a dimensiunii istorice a literaturii, considerarea sa ca «proces» cu cauze și efecte precise. Această perspectivă istorică încadrează și condiționează totalitatea definițiilor literaturii. Toate sunt, în felul lor, «datate», deci «istorice». O a doua urmare a acestui «istoricism» este relativizarea și, în principiu cel puțin, de-dogmatizarea definițiilor existente. Devine tot mai evident că «ideea» de literatură este un produs istoric, că heteronomia istorică a literaturii – bine subliniată cum știm, în secolul XX – o condiționează și că studiul istoric al ideii de litera-

tură constituie o necesitate metodologică de prim ordin” [3, p. 14-15].

Importanța, dacă nu chiar necesitatea vitală a acestui „istoricism” este anticipată și de I. Tâmbianov, care afirmă, în 1924, că „numai în planul evoluției suntem în măsură să analizăm «definiția» literaturii”. Deci, definiția finală a acesteia „rezultă din succesiunea definițiilor sale istorice, inventarul și istoria lor, din totalitatea accepțiilor atestate de istoria literaturii.

Istoria literaturii se confundă, în felul acesta, cu istoria conceptului de literatură. Istoria unui gen literar este echivalentă cu istoria acestui gen literar etc.

Pe scurt, definiția literaturii este eminent istorică: ea constituie un produs și un fenomen istoric, definit și condiționat în mod variabil *în* și *de* diferite contexte istorice și sociale” [3, p. 15].

Trebuie de accentuat aici ideea de evoluție, anume diacronică, deoarece literatura este un fenomen viu, ceea ce condiționează modificarea, înnoirea definiției acestui fenomen, cum spune același I. Tâmbianov: „Noțiunea literaturii se schimbă tot timpul” sau cum afirmă R. Barthes: „Literatura a fost un obiect definit istoric de un anume tip de societate”. Pentru a evita erorile e nevoie de ținut cont de evoluția fenomenului în raport cu definiția sa și de conștientizat că literatura, ca obiect estetic, este rezultatul unei convenții sociale la momentul dat, într-o epocă anumită și, odată, ce epoca se schimbă, se schimbă și convențiile, respectiv, și literatura, implicit și definiția acesteia.

Adrian Marino mai subliniază că „se observă cu ușurință că definiția literaturii, în secolul XX, a heteronomiei intensive și extensive a fenomenului literar în ansamblul său este, în mod inevitabil, heterogenă și polimorfă. Ea apare la intersecția unor planuri multiple

și convergente: istorice, în primul rând, dar și sociale, culturale, estetice etc.” [3, p. 23]. Astfel literatura se bucură de o gamă variată de definiții ce țin de spațiul istoric în care evoluează, de ideologiile care transpar din „literatura angajată”, de cultura și gustul estetic al epocii în care scrie autorul și lecturează cititorul sau de scopul didactic care i se atribuie. Este inevitabilă recunoașterea faptului că nu vom obține o definiție unică a literaturii, ci trebuie să ne concentrăm pe **definirea segmentară a fenomenului**, pe etapele sale de evoluție și pe factorii ce o descriu valoric. Aici este esențială reluarea ideii lui Mircea Eliade că literatura este o sinteză precară: „Când încercăm să observăm un singur element constitutiv al literaturii – de pildă elementul etic, logic, fiziologic, psihologic – sinteza se nimicește. Ceea ce înseamnă că acestei poziții nu îi corespunde un singur plan, ci o pluralitate de planuri, de universuri.” [2, p. 15] Anume pe această pluralitate se și bazează definițiile literaturii și faptul că ele sunt diverse și, uneori, contradictorii, nu indică o eroare, ci chiar o validare a traseului acestui „concept și spațiu”.

Într-o „scrisoare din Paris”, Lucian Răicu intenționează – animat de cele mai bune intenții – o *reabilitare a noțiunii de literatură* (1994) [3, p. 231], iar noi afirmăm că această „reabilitare” se face odată cu intrarea în scenă a literaturii digitale, care, deși percepută ca o „moarte a cărții și a autorului” este, de fapt, o resuscitare a acestora și o eventuală etapă de evoluție, atât a literaturii și a conceptului în sine, cât și a crizei definirii literaturii cu care continuă să se confrunte teoria.

Noțiunea de „literatură digitală” s-a născut cu mult înaintea expresiei propriu-zise, atestate în limba franceză, iar anul 1949 este cel care marchează începutul coeziunii dintre

TIC (Tehnologiile Informației și Comunicației) și literatură. Aceasta determină apariția, în scurt timp, a diferitor „seminare de literatură experimentală” cum ar fi „Oulipo” (1960), „Alamo” (1981) și Asociația Laire (1989). Ultima a lansat, prima din lume, jurnale de „poezie animată la computer” [6, p. 66].

„Literatura electronică considerată de Stephanie Strickland drept singura imperativă de scriere și citire care depășește întreaga tradiție literară într-un mod tehnologico-istoric, este de fapt o reducere a domeniului mult mai larg al practicilor literare la spațiul virtual” [7, p. 23].

Literatura digitală, numită și „literatură cibernetică”, este definită ca un sistem digital: lectura imaginilor din care se compune este simultană, iar auctorialitatea, ca și receptarea, devin interactive. Utilizatorul, fostul cititor, participă la crearea și completarea lumii pe care „o citește”, iar controlul „auctorial” se relativizează până la absența lui totală din mersul unui produs inițializat de un autor oarecare. În cadrul acestei noi literaturi apar termeni precum *cybertext*, *text ergodic* și noțiuni metatextuale ale literaturii precum *intertextul* și *hypertextul*.

Cybertextul, ca produs al combinării activității umane cu a celei mecanice, reprezintă un text transpus în format digital, în spațiul virtual al Internetului, funcționând ca un joc în care intervenția cititorului este indispensabilă. Definit, de Espen J. Aarseth, în *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, ca o mașină pentru producerea unei varietăți de expresie [8, p. 3], cybertextul aduce termenul de literatură a cyborgului care își elaborează tehnicile și modalitățile de lectură, scriere și interpretare într-un mod inovațional, oferind programe de scriere precum: „Racter”, „Tale-spin”,

„MUD”-urile etc. care lansează textul spre o nouă etapă – cea digitală.

Hypertextul este o strategie de organizare fragmentară cu hyperlink-uri între secțiunile unui text sau între părțile conexe ale diferitor texte, fiind unitatea fundamentală a comunicării online. El introduce dinamism în construcția textului și reprezintă cunoașterea rizomatică, preluând caracteristicile Web-ului în care circulă. Hypertextul reflectă postmodernitatea și promovează noțiuni ca *plagiatul* și *citatul*. Literatura hypertextuală apare ca o rețea navigabilă aflată la dispoziția autorului și cititorului, în care ultimul este invitat să devină și el autor.

Intertextul, fiind asociat categoriei de *urmă*, se produce în transformarea unui alt text, situându-se între două texte. În tipologia intertextualității se includ forme textuale precum: *citatul*, *referința*, *plagiatul*, *aluzia*, *clișeul* ș.a. Pentru intertextualitatea românească este reprezentativ *Levantul* lui M. Cărtărescu, poemele lui Ș. Foartă ș.a.

Textul ergodic vine un termen integrator și presupune structura lingvistică ce solicită o mișcare selectivă la citire, care funcționează ca un mecanism. Fenomenul literaturii ergodice, definit de Aarseth, își are numele de la un termen împrumutat din fizică, care derivă de la cuvintele grecești *ergon* și *hodos*, ce înseamnă „lucru” și „cale”. „Studiul cybertextelor dezvăluie trivialitatea metaforelor spațiodinamice ale teoriei narative, deoarece literatura ergodică întrupează aceste modele într-un mod în care textele narative nu îl fac. Acest lucru poate fi greu de înțeles pentru criticul literar tradițional care nu poate percepe diferența dintre structura metaforică și structura logică, dar care este esențială. Cititorul de cy-

bertext este un jucător, un jucător la noroc; cybertextul este un joc-lume sau o lume-joc, pe care este posibil să o explorezi, să te pierzi și să descoperi căi secrete în aceste texte, nu metaforic, dar prin structurile topologice ale mașinării textuale. Aceasta nu este o diferență între jocuri și literatură, dar mai degrabă între jocuri și narațiuni” [8, p. 4-5].

Aceste forme ale textului influențat de TIC au generat la rândul lor necesitatea reformulării conceptului de literatură și admiterea unei noi categorii ori etape în evoluția acesteia, numită provizoriu: literatura digitală.

Conceptul de virtualitate constituie interfața prin care literatura analogică și literatura digitală pot fi gândite într-un sistem integrativ numit deocamdată „Literatura 2.0” și valorificat în cercetările Mihaelei Ursa.

Bazat pe modelul „web 2.0”, „conceptul unei «literaturi 2.0» nu vizează contestarea teoriilor și metodelor de studiu literar deja existente, nu se pune problema să inventăm un câmp cultural inexistent, ci să refuncționalizăm instrumentarul de analiză a fenomenelor literare, în conformitate cu imperativele construcției de realități alternative, virtuale pe care le presupune cultura digitală.

În studiul literaturii, ca și în filosofia mai largă a culturii, digitalizarea este percepută în egală măsură ca avantaj tehnologic și ca amenințare la adresa unei identități umane auto-reflexive. Pe de o parte, ea înlesnește deschiderea și mobilitatea comunicării, acordând o amploare fără precedent industriei literaturii de divertisment, genurilor populare, însă pe de alta, se face vinovată de o anumită deumanizare.

Reabilitarea puterilor expresive ale literaturii într-o epocă post-alfabetică (la Mi-

chael Benedikt) și post-simbolică (la Jaron Lanier) ar avea de profitat din comparația cu tehnologiile realităților virtuale” [9, p. 29].

„Cu noua cultură internautică, care permite fiecărui utilizator să se integreze în spațiul cibernetic și să o modifice în aceeași măsură și cu același drept, fiecare cititor se poate transforma imediat într-un autor al cărui producții ocupă un loc identic în Internet, stau alături de textul literar cu care pot intra în dialog, chiar să-l ia înapoi, să-l rescrie, să-l reconstruiască public, sub ochii tuturor” [10, p. 107].

Definiția „funcțională” a literaturii digitale ca echilibru între o structură globală și un set de bifurcații care acționează local în această structură poate fi aplicată la operele pentru care digitalul este un mediu și nu doar un suport, un canal sau un mediu, adică pentru lucrări care nu își pierd natura digitală de la programare la afișare. Literatura digitală este în mare parte o „literatură a dispozitivului” [11, p. 82].

Totuși existența acesteia nu anulează literatura anterioară și, cum afirmă L. Mălomfălean, „nu putem sugera chiar «demisia literaturii» în epoca digitalismului. Există doar o diminuare a literarității ca fiind ceea ce face textul să fie de fapt un text și, în al doilea rând, suntem martorii unei proliferări a noilor practici textuale, a stilurilor alternative de citire și a modalităților spectaculoase de colaborare” [12, p. 156]. Literatura este doar redefinită, deja ca „un joc combinatoric care urmărește posibilități implicite în propriul material, independent de personalitatea poetului, dar este un joc în care un anumit punct este investit cu un mijloc neașteptat”, citează Espen J. Aarseth din Italo Calvino [8, p. ix].

Această imprevizibilitate a literaturii induce starea de criză a teoriei literare, deoarece

evoluția fulminantă a speciilor și genurilor literare nu permite orientarea în spațiu a domeniilor științifice și nici nu se oprește pentru a oferi răgaz teoreticienilor, criticilor și istoricilor literari să surprindă și să urmărească în detaliu fenomenul literar. Deci, putem afirma că existența crizei este un efect al evoluției și este nevoie de timp pentru a fi confirmate teoriile, definițiile și conceptele emise, atât cu privire la fenomenul literar în genere, cât și cu referință la noile forme ale literaturii digitale.

Referințe bibliografice:

1. Wellek, René; Warren, A. *Teoria literaturii*, București: EPLU, 1967, p. 238.
2. Crăciun, Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii*. Ediție revăzută și adaptată pentru învățământul la distanță de Romulus Bucur, <https://vdocuments.mx/teoria-literaturii-55c60d14800fc.html> [Accesat 11/01/2021].
3. Marino, Adrian. *Biografia ideii de literatură*. Vol. 6, partea IV. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991–2000, p. 150.
4. Eagleton, Terry. *Literary theory: an introduction*. The University of Minnesota Press, Ed. II, 1996, p. 245.
5. Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*/. Каллер, Джонатан Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер: tradus din engleză de A. Георгиева. М.: Астрель: ACT, 2006, p. 158.
6. Vuillemin, Alain. *L'Émergence des littératures digitales*. În: *Phantasma*, volumul 20 – Literature in the Digital Age. Cluj-Napoca: Fundația Culturală Echinox, 2011, p. 65-70. <https://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=601&lang=en> [Accesat: 16.03.2021].
7. Berszán, István. *Ages and Rhythms of Literary Practices*. În: *Phantasma*, op. cit. [Accesat: 08.02.2021].
8. Aarseth, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. London: The Johns Hopkins University Press Ltd, 1997, p. 202.

9. Ursa, Mihaela. *Literatura cibernetică*. În: *Vatra*, nr. 491, 2/2012, p. 29-31.

10. Ghiță Roxana, Ghiță Cătălin. *Espace et temps de la littérature traditionnelle et numérique*. În: *Phantasma*, op. cit. [Accesat: 03.02.2021].

11. Bootz, Philippe. *Regarding Digital Literature*. În: *Phantasma*, op. cit. [Accesat: 03.02.2021].

12. Malomfălean, Laurențiu. *Hipertext. Cybertext*. În: *Phantasma*, op. cit. [Accesat: 11.03.2021].

Fenomenul digital: literatura între criză și conceptualizare

Rezumat. Inovația în domeniul literaturii a făcut să se simtă necesitatea de înnoire a instrumentului din domeniul criticii și teoriei literare. Dificultatea a apărut deja la etapa de definire a noului concept de literatură, a cărei depășire ar putea constitui un teren potrivit pentru teoretizarea fenomenului literar digital. În acest articol ne propunem prezentarea unei serii de definiții ale conceptului tradițional de literatură emise de teoreticieni precum R. Wellek, A. Warrenn, T. Eagleton, J. Culler, A. Marino, Gh. Crăciun, cu scopul de a accede la definirea conceptului contemporan de literatură digitală, prezentat de E. Aarseth, I. Berszán, Ph. Bootz, R. și C. Ghiță, L. Malomfălean, M. Ursa și A. Vuillemin. Definițiile tradiționale creează fundalul pe care se va desfășura teoretizarea literaturii digitale, a textului ergodic manifestat în spațiul literar în ultimele decenii. Perspectiva istorică abordată facilitează stabilirea unui traseu de evoluție a conceptului de literatură și definirea adecvată a noilor forme literare. În baza definițiilor tradiționale, se conturează una a literaturii digitale, cybernetice care introduce tipuri noi de texte: hypertextul, intertextul, cubertextul și textul ergodic - ca un termen integrator pentru acestea. În epoca digitalismului literatura nu demisionează, iar criza se arată a fi un pretext în manifestarea noii literaturi.

Cuvinte-cheie: literatură, teoria literaturii, criza literaturii, criza teoriei literare, literatura digitală, literatura ergodică, cybertext, hypertext, intertext.

The digital phenomenon: literature between crisis and conceptualization

Abstract. Innovation in the field of literature has made us feel the need to renew the instruments in the domain of literary criticism and theory. The difficulty has already appeared at the stage of defining the new concept of literature, the overcoming of which could be a suitable ground for the theorizing of the digital literary phenomenon. In this article we propose to present a series of definitions of the traditional concept of literature issued by theorists such as R. Wellek, A. Warrenn, T. Eagleton, J. Culler, A. Marino, Gh. Crăciun, in order to access the definition contemporary concept of digital literature, presented by E. Aarseth, I. Berszán, Ph. D. Bootz, R. and C. Ghiță, L. Malomfălean, M. Ursa and A. Vuillemin. The traditional definitions create the background on which the theorizing of digital literature, of the ergodic text manifested in the literary space in the last decades. The approached historical perspective facilitates the establishment of a path of evolution of the concept of literature and the adequate definition of the new literary forms. Based on the traditional definitions, one of the digital, cybernetic literature is outlined, which introduces new types of texts: hypertext, intertext, cybertext and ergodic text - as an integrative term for them. In the age of digitalism, literature does not resign, and the crisis proves to be a pretext for the manifestation of the new literature.

Keywords: literature, the theory of literature, the crisis of literature, the crisis of literary theory, digital literature, ergodic literature, cybertext, hypertext, intertext.

Critic și istoric de artă; doctor în științe istorice – specialitatea istorie modernă universală; asociat, profesor universitar la Universitatea Națională de Arte din București, Facultatea de Arte Plastice (FAP), Departamentul Imagine Dinamică și Fotografie; membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România; membru în Consiliul Internațional al Muzeelor (ICOM); membru în Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor; membru în London Press Club; membru în European Society for the History of Photography; membru în Société Française de Photographie; directorul revistelor academice *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Domenii de specializare: istoria artei românești și universale, sec. XIX; etnografie și artă populară românească (icoane pe sticlă și pe lemn, recipiente pentru praf de pușcă, ceramică); etnografie extra-europeană (Africa, America de Nord); istoria costumului civil și military; istoria fotografiei și a cinematografului. Cărți publicate: *Balurile din secolul al XIX-lea* (București: Fundația „D'aleBucureștilor”, 1997); *Moda românească, 1790–1850. Între Stambul și Paris* (București: Ed. Maiko, 2001); *Modă și societate urbană în România modernă* (București: Ed. Paideia, 2006); *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (București: Ed. Noi Media Print, 2008); *Regina Maria și America* (București: Ed. Noi Media Print, 2009) și multe altele.



Adrian-Silvan IONESCU

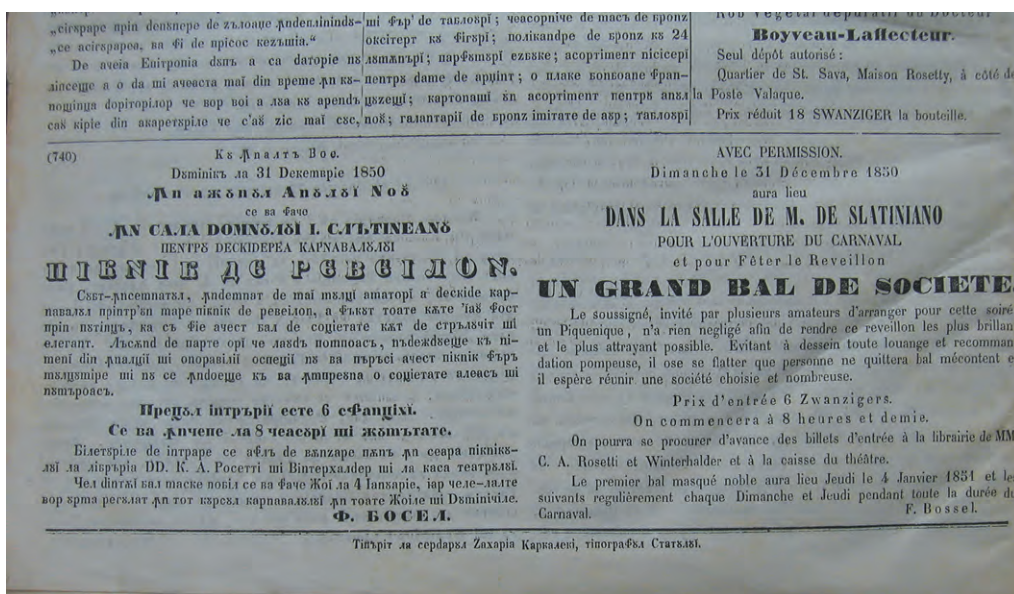
AMINTIRI DIN CARNAVAL UMORIȘTII ȘI BALURILE MOLDO-VALAHE DIN SECOLUL AL XIX-LEA

În Principatele Române apoi în Regatul României, perioada Carnavalului ținea de la 1 ianuarie până la Lăsatul Secului pentru Postul Paștilor. Acesta era așteptată cu multă înfrigurare la toate nivelurile ierarhiei sociale, de la clasele de jos, de la mahalagii necizelați care abia așteptau să se deghizeze și să se infiltreze într-o sală mai acătării unde altfel nu ar fi avut acces, până la luxoasele doamne și spilcuiții domni din protipendadă care abia așteptau să își etaleze noile toalete procurate de la Paris sau Viena. Balurile se țineau lanț și uneori nici nu puteai participa la toate câte erau oferite categoriei sociale din care făceai parte. Prin mersul la bal, omul de rând uita de necazurile și lipsurile cotidiene și, cu economiile adunate de-a lungul a 11 luni, se deda la cele mai mari nebunii pe care avea să le țină

minte și să le relateze, cu emfază și entuziasm, tot restul anului, până la următorul Carnaval. O lună de zile de beatitudine în toiul iernii, de glume și pozne, de dansuri și excese culinare, de schimbare a sălii și a mediului de petrecere, îi recompensau pentru momentele neplăcute, dramatice, de peste an. Și merita cu prisosință să te lași în voia acestor plăceri nevinovate care îți puteau alina durerile și te puteau înveseli, fie și pentru o clipă.

Balul – petrecere ușoară, frivolă, zgomoasă și voioasă – cu toate atracțiile și surprizele lui, nu putea să nu ofere un generos subiect pentru umoriștii secolului al XIX-lea, dornici să extragă esența hilarului din aceste evenimente cu dată fixă.

Unul dintre cei mai prolifici autori de texte satirice, editor al multor reviste și ca-



Mare bal de societate și picnic de revelion la Sala Slătineanu,
Vestitorul Românesc nr. 96, 23 decembrie 1850.

lendale umoristice din a doua jumătatea a secolului al XIX-lea a fost N. T. Orășanu, care adesea își publica textele cu diverse pseudonime. În „Calendarul Dracului pe anulu bisectu 1872” el dădea la lumină, sub semnătura Nicor, un *Calendar profetic*, în versuri, unde pentru prima lună a anului, evidenția carnavalul ca principal și etern eveniment:

„În Ianuarie începe balul;
La noi însă carnavalul
Este vecinic, căci găsești,
Măscărici cât nu gândești,
Ei furnic din loc în loc,
Plecați tare de mijloc.” [1]

Un alt autor plin de spirit și adesea atras de tema balului pentru textele sale a fost I. C. Fundescu, publicist și folcloristul, redactor al Calendarelor „Dracului” (1866–1867) și al „Ghimpeiului” (1868–1875). În volumul său de versuri *Vocea Argeșului* din 1859 a inclus și o poezie în care ironizează pe „damele Române” ce „de plăceri se-mbată/ Și cu bucurie luxul și-l arată” în sala de bal, splendid luminată de lustre și candelabre, unde „toate nu respiră alt decât amor” [2, p. 22].

În „Calendarul Dracului pe anulu 1867” a publicat o nuvelă de satiră socială intitulată *Unu balu în Călărași* în care relatează cum decurgeau, la 1859, asemenea petreceri în provincie unde erau alte obiceiuri decât în Capitală. Acolo balurile începeau devreme, mult înainte de orele 19 și se terminau la orele 22 sau 23 [3, p. 50]. Neexistând un local public mai răsarit, balul se organiza la cârciumă unde spațiul era meschin, iar eclerajul foarte sărac. Tocmai pentru a ironiza cronicile de bal standard unde erau folosite superlative – „splendid”, „feeric”, „adorabil”, „minunat”, „încântător” etc. – și unde totul era lăudat, el întrebuințează aceleași termeni spre a evidenția, prin comparație, ridicolul situației, al aranjamentului interior și al sistemului de iluminat: „Aici era sala balului. Ea era splendid iluminată și splendid decorată. Patru lampe cu oglindă erau suspendate pe câte-și patru pereți ai sălei. Ușa și cele două ferestre ce dau spre pod nu aveau perdele. Una din fund lipsea cu desăvârșire fiindcă lega birtul ce servea și de cameră de toaletă cu eleganta sală a balului. Înălțimea plafonului era de vr-un stângen



Isidor Selagianu, Craiova,
Doamnă în rochie de bal, c. 1857, colecția autorului.



Franz Mandy, Doamnă în toaletă de bal, c. 1888,
colecția autorului.

și jumătate. Pe mâna dreaptă a intrării în sală, într-un colț, era suspendat un balcon, în forma unui pat cismăresc, așa de mic și de îngust încât nu încăpeau mai mult de șase oameni. Acesta era locul destinat pentru lăutari. Într-adevăr, ei nu erau mai mulți decât cinci. Bieții oameni! Ședeau acolo ca într-o închisoare. Nu puteau să șearză nici în picioare, nici pe scaune cum se cade; trebuiau să-și plece puțin capul sau să șearză pe spate și să cânte. Se urcau acolo pe o scară de acelea care se pune ca să se urce cineva în pod. Cum se urcară, antreprenorul balului le luă scara și îi lăsă suspendați acolo. În zadar sermanii oameni au cerut de la antreprenor de mai multe ori, s-au rugat chiar a le pune scara ca să se dea și ei jos, să mai răsuflă, căci a fost peste putință; el le-a refuzat această grație” [3, p. 50-51]. Publicul era pe măsură sălii de bal. Dacă timpul nefavorabil

făcuse ca drumurile să se umple de nori, cei care nu posedau o trăsură, încălțau niște cizme foarte înalte și-și duceau pantofii de dans într-o boccea iar pe soție o cărau în spinare. Dacă se întâmpla ca bietul om să fie tatăl uneia sau mai multor fiice, acesta trebuia să facă mai multe drumuri spre a le transporta la locul râvnitei petreceri, dar se întâmpla uneori să ajungă tocmai la finalul ei... Cizmele pline de noroi erau rânduite pe lângă perete, lângă ușă. La dans, participanții erau la fel de caraghioși, țopăind și sărind, mai-mai să atingă tavanul iar doamnele, modest îmbrăcate, făceau în așa fel încât să își expună gleznele și ciorapii nu prea bine spălați: „Ele țineau rochiile de lână și stambă cu amândouă mâinile pe care le ridicau ca de-o palmă ca să se poată vedea piciorușul Dumnealor mic ca de trei palme și ciorapii cei suptiri și curați ca zăpada prăfuită” [3, p. 53].



Franz Mandy, Grup costumat pentru un bal la Teatrul Național.
În extrema stângă, dramaturgul Al. Davila în civil, colecția autorului.

Bufetul era foarte sărac: două portocale vechi de mai multe zile, rahat, pricomigdale, sugiuc, și niște stafide amestecate cu năut. Când dansatorii asudați comandă înghețată sau limonadă spre a se răcori li se răspunde de băiatul de prăvălie că nu au decât rachiu, vin, bere și dulceață, căci era doar birt. Spre sfârșitul serii un glumeț face o farsă și strigă „foc” la care toată lumea a părăsit sala în fugă uitând de lăutarii cocoțați în balcon și fără scară care au trebuit să sară de acolo chiar cu riscul de a-și distruge instrumentele și a se contuziona, ceea ce s-a și întâmplat: o vioară și o cobză au fost sparte iar mai multe mâini scrântite [3, p. 53].

Anul următor, Fundescu a dat la lumină un alt text umoristic, *Statistica unui balu din 1866*, într-altă publicație conjuncturală de fine de an al cărui redactor era, „Calendarul Ghimpelui pe anul bisect 1868”. De data aceasta își plasează analiza și ironiile în lumea bună a Capitalie și descrie înfrigurarea ce cuprisesse

pe doamnele din elită cu opt zile înaintea evenimentului în a-și selecta toaleta și a-și aranja cuafura – a cărei execuție a durat 24 de ore. Cererea de coafori era atât de mare încât au fost chemați unii chiar de la ...Iași! Spre a nu-și strica zuluflii doamnele nu au dormit în noaptea premergătoare balului. Doreau cu tot chipul să placa tinerilor cavaleri și sperau a fi luate de mână chiar de domnitorul Cuza, care era mare admirator al sexului frumos. În săgețile aruncate asupra doamnelor averse de distracții și de evidențiere în public, care le fura somnul înaintea evenimentului, Fundescu amintește de rândurile scrise în 1843, în „Albina Românească”, de cronicarul unui bal ieșean din acel an: „Greutatea nu este astăzi lipsa desfătărilor ci îndoiala alegerii. Plăcerile acestor întruniri, cu atâta se fac mai prețioase cu cât vom lua aminte că fieșicare har, fieșicare su-râdere a damelor este răscumpărată greu prin mii ostenele și jertfe! Noaptea lor este hărăzită



C. P. Szathmari, Alexandrina Grădișteanu
în costum burgund, c. 1872, colecția autorului.



Franz Duschek, Elena Salemn
în costum spaniel, c. 1875, colecția autorului.

plăcerilor și ziua, adică de la amiază până la
periodul simbolic al Moldo-Românilor numit
toaca, o au sfințită învățăturei și reflecțiilor ce-
lor mai adânci. Raza indiscretă a soarelui stră-
bătând prin draperia ferestrelor, răpește încă
de la ameazăzi pe dame din somnul legănat
de mii visuri. Ochiul, abia deschis, este piro-
nit pe programe curpinzătoare de a lor însăr-
cinări înmiite și pe când buza soarbe din teasul
chinez ciocolada, ochii cu adâncă loareaminte
petrec registrul cel plin de felurite iscodiri a
jurnalului de modă! Dorința a nu se abate de
la acel talisman o face a conteni repaosul mo-
latic, aruncând preste sine o ușoară neglijé, a
lăsa casnicile interesuri, îngrijiri a prostimei, și
cu pas repede a intra în templul luxului. Aici
Sibliele modiste fabrică neconținut zalele și ar-
mele ce asigură damelor triumful biruinței lor,

înregistrate într-o condică cu oarecare obser-
vații, care cu deamănuntul au a se ceti în Postul
Mare, periodul cel amar, în care damele plâng
pacatele carnavalului; iar bărbații plătesc dato-
riile lor!” [4]. Față de mulți alți autori, serioși
sau ironici, care fără excepție, după o observa-
ție atentă a societății bucureștene participante
la bal, au evidențiat luxul exorbitant și pros-
tul gust al toaletelor, risipa fără măsură și lipsa
de cumpătare în fața bufetului bine garnisit,
Fundescu face o statistică, redactată într-un
stil umoristic cam greoi, enumerând „acciden-
tele” suferite de participanți în timpul și după
acest bal, fie datorită impetuoșității la dans, fie
a lăcomiei la răcoritoare, fie a lipsei unei tră-
suri, fie a temperaturii scăzute specifică sezo-
nului: „S-au bolnăvit 80 dame de junghi; 39 de
colici; 276 de îngreure de stomac, din cauza



Doamnă în costum de bal, c. 1870,
fotograf necunoscut.



C. P. Szathmari, Irina Suțu costumată ca Isabeau
de Baviere, 1872, Biblioteca Academiei Române.

multor lucruri ce au mâncat de la bufet; 73 de scrântitură; 85 de guturai; 54 ș-au turtit nasul căzând pe gheață; 62 au rămas știrbe din cauza multor glasele ce au mâncat.” [5, p. 27]. În continuare sunt amintite câte mănuși și rochii au fost rupte, câte fracuri – unele închiriate! – au fost murdărite de bomboanele strecurate de tineri prin buzunare, câți bărbați au fost înșelați „în perspectivă” și câți în realitate și, ca o încununare fericită a sezonului, câte căsătorii de interes au fost contractate. Spre a arăta că, în pofida faptului că tratația nu a fost suficient de generoasă și oaspeții au plecat nesatisfăcuți, gazda a cheltuit tare mult, în încheiere autorul notează „Balul s-a finit cu 430 de dame și bărbați întorși acasă morți de sete și cu secarea casetei D-ei Xxxx”. Aceasta apărea ca o concluzie destul de tristă pentru acel eveniment...

O altă statistică umoristică apare, peste 12 ani, în „Calendarul Puricelui pe anul bisect 1880” sub semnătura monogramistului „I. M.”, purtând titlul *O mică călătorie prin Carnaval*. Autorul face o prezentare a balurilor de diverse niveluri, a acelora din centrul Capitalei și a celor de la periferie, cu mult mai puține pretenții. Față de dănuitorii lui Fundescu, plecați de la bal fără a-și putea sătisi apetitul pentru lichide, I. M. menționează că, tocmai cu ocazia deschiderii sezonului balurilor multă lume se poate, în sfârșit, ghiftui după pofta inimii în vreme ce alții râvnesc, la fel ca înainte: „Cu sosirea Carnavalului încetează și lihneala stomacală a celor cari postesc din religiune și crește și mai mult a acelora care postesc din golănie.” [6, p. 22]. Pe lângă aceasta, Carnavalul dă mari speranțe tinerilor neînsurați de a-și găsi par-

tenera vieții sau doamnelor mai trecute de a momi un june. În același timp, petrecerile sunt costisitoare și, de multe ori, se sfârșesc cu inimi zdrobite și vieți frânte. Monogramistul nu se simte tentat să vorbească despre Balul Curții – unde, desigur, nu ar fi putut primi invitație – pretextând ținuta obligatorie ce se cerea acolo și nici de acela al lui Grigore Suțu unde ar fi fost orbit de splendoarea spațiului și nu ar mai fi putut vedea participanții, ci se referă la mascarada de la Teatrul Național pentru că, după spusa lui „Aici e traiul. Orchestra operei italiene îți dilectă urechia, măștile îți încântă văzul, o strânsătură de mână sau de talie îți farmecă tactul, unde de parfum îți desfată mirosul; gustul se satisface cu o sărutare.” [6, p. 22]. Totuși, observă, la fel ca un alt cronicar menționat mai sus, că lumea nu se omoară cu dansul și preferă să se plimbe și să dialogheze, cu umor, făcând jocuri de cuvinte sau ironizându-și costumele. Spre pildă, un tânăr face o invitație, cam nepotrivită, unei dame cu un costum confectionat, din economie, dintr-o perdea. Când ea îi reproșează că i se adresează „fără perdea” el replică, isteț, „Cum voești să vorbesc, mască, când costumul tău e de perdea?” [6, p. 23]. Atmosfera este mai animată la Sala Bossel și la Hotel Dacia (fostul Han al lui Manuc), unde măștile dănuiesc cu multă energie. E drept că aici asistența este mai modestă, provenind din rândul meseriașilor mărunți, musiu Enache, musiu Costică, musiu Alexa și musiu Gheorghică care își învârtesc „dulcineele” la vals și la polca mazurcă până le ameteșc. Apoi le duc la bufet unde le tratează, după standardele lor de gust negustoresc și după posibilitățile buzunarului, cu bere și dulceață de vișine. Autorul lasă să se înțeleagă că locul respectiv prezintă un mare avantaj pe care altele nu-l aveau: camerele de hotel unde



Szöllösy, Domnișoară costumată pentru a-l întrupa pe Conte Orlov din opera *Liliacul* de Jonann Strauss, colecția autorului.

măștile se puteau retrage pentru o cunoaștere mai intimă. La Franzelaru și Hârdău (ori, pentru cunoscători, „Pomul Verde”) era cea mai mare distracție și dansul era la el acasă, așa cum se cuvenea la un bal. Acolo se aduna societatea cea mai pestriță, bucătărese, croitorese, spălătorese și femei ușoare din straturile cele mai de jos ale mahalalelor, care se comporta ca atare și se amuza de minune folosind drept invitație la dans vorbe vulgare sau chiar ghionturi: „Tocmai când ajunge cineva la balul lui «Franzelaru», simte într-adevăr dulceața danțului. Musica seducătoare, norii de praf ce se ridică din ceruială și măștile cele mai multe în costume de bucătărese, deși sunt și cusătorese și tuti frutti, îți produc un mare gust de polcă. Aici începe adevăratul trai. [...] Un cavalier când voește de a glumi cu o fată îi poate cârpi



Nestor Heck, Iași, Domn în costum de muschetar, colecția autorului.

o palmă sau să-i dea un brânci. O înjurătură mai mult sau mai puțin amestrecată cu cuvântul «dragă» produce de multe ori un bun efect. Cleopatra Egiptului se seduce.” [6, p. 23]. Rod al unor observații rupte din realitate, călătoria prin Carnaval a monogramistului I. M. dădea, în chip impecabil, măsura dragostei pentru distracție ce-i stăpânea pe toți locuitorii Bucureștilor, fie ei bogați și stilați, fie săraci și necizelați, care profitau de acest sezon pentru a uita de necazurile de peste an.

În „Mefistofele”, revistă de umor de scurtă existență de la mijlocul celei de-a opta decada de a veacului, a apărut o poezie nesemnată, intitulată *Balurile mascate*, în care sălile unde se organizau asemenea întâlniri zglobii se prezintă ca niște ființe însuflețite. Balul de la Operă se plânge că lumea bună, nobleța, nu-i mai calcă

pragul deși acolo cântă orchestra lui Ludovic Wiest, iar participanții nu dansau, ci doar se învârtteau, tăcuți de colo-colo; sala Bossel se recomandă cu muzica unor trompeți de la regiment care, când ostenesc, dau locul lui Dinicu, al cărui arcuș face să „plângă omul simțitor”; se scuza de prezența, la ușă, a cerșetorilor și a nemâncaților sub măști; Sala Slătineanu se lamenta că nu mai este ce era alătdată de când a fost preluată de alt antreprenor; în schimb, publicul cel mai entuziast, deși provenit dintre mahalagii ce nu-și schimbă hainele de zi cu zi, se aduna la Pomul Verde, căruia i se mai spunea și „la Hârdău” pentru că participanții se spălau pe picioare, de noroi, la intrare:

„Sărbătorile am gloată,
Căci aleargă piața toată,
Și-n cămăși sau în cojoc,
Precupeți *Bătuta* joc.
Clientela mi-e curată,
Și mai toată încălțată;
Nefind așa de soi,
Ar aduce mult noroi;
Dar ori-cine intră-n sală,
Lângă ușă-ntâi se spală,
De aceea nu fac rău,
Cei ce-mi zic și «la Hârdău». [7, p. 64]

Și mai modestă era Sala Franzelaru, numită așa pentru că era anexată unei brutării. Acolo venea lumea cea mai modestă, însă tinerelor mahalageoaice nu li se lua taxă de intrare și nici chiar modistelor care își aduceau drept parteneri diverși filfizoni și fraieri cu ceva bani care le plăteau consumația. La muzică nu se putea lăuda decât cu o vioară și un pian care făceau așa un zgomot încât lumea fugea înspăimântantă.

Un alt autor anonim a dat publicității poezia *Isprăvile balului mascat* în „Calendarul Bobârnacului pe anul 1879”. Poetul conjunc-

tural îndeamnă pe „coconașii bogați, la pun-gă umflați” și pe „cocoșnețele” flămânde, să se grăbească a veni la mascaradă, spre a-și face fiecare parte, ei sperând la o guriță, ele la a-și potoli foamea la bufet sau, și mai bine, a se căpătui cu banii novicelui. Sunt inserate dialoguri, bine rimate, pe această temă a cere-rii și ofertei dintre măști – cei care nu au bani sunt refuzați, cei avuți sunt înșelați:

„- Sunt amoresată,
Sunt electrisată
De a ta ochiadă:
Dă-mi o limonadă!...
- Na, fetiță, neică,
Dacă vrei și-o fleică
Și-o litră de vin
Cu crenvurști de Rin,
Cârnați englezești,
Și ceaiuri rusești,
Și chiar prăjituri.
- Prea mult te înduri;
Se-ți spui alt-ceva,
Mai bine mi-ai da,
Pungulița toată.
- Cu plăcere, iată!
Sunt vr-o zece poli,
Ce mă bagă-n boli
Când la ei privesc,
Dar fiindcă voesc,
Pofta-ți să-mplinesc
Cu drag ți-o ofer;
Însă-n schimb îți cer
Ca să mă iubesci
- Te mai îndoești [?!]
Zice și dispare
Prin salonul mare,
Cat-o dacă poți,
Printre-atâți netoți!
A pățit-o bună
De la masca jună



Franz Duschek, Ioan Lahovary în costum de muschetar la un bal la Palatul Suțu, colecția autorului.

Acest bogat om
Foarte galanton.” [8, p. 22-23]

În încheiere, poetul sfătuiește ca, în loc să vină la bal unde pot cădea pradă persoanelor versate, amatorii de petreceri ar face mai bine dacă ar rămâne acasă și s-ar culca...

Iancu Caragiali a dedicat sezonului Carnavalului două foarte nostime șansone-te – *Neagu Pescaru la balul de la 24 Ianuarie* în 1864 și *Băcanul la bal masché sau o senă de Carnaval* în 1865 – ambele garnisite cu rime hazlii, puse în gura mahalagiilor ce se duceau la baluri pentru a se iluziona că sunt alții decât erau în realitate precum Neagu Pescaru sau calfa de băcan Chirilă sin Stoica. Neagu primi-se invitație de la municipalitate, înmănată de un dorobanț, spre a participa la balul în cinstea zilei de 24 Ianuarie, ziua de celebrare a Unirii Principatelor. S-a simțit deosebit de flatat că



M. Spirescu, Galați, Domn în costum de marchiz din sec. XVIII, colecția autorului.

respectiva misivă îi era adresată cu mare reverență: „Ce e drept, îmi cam plăcu și mie că am auzit și eu o dată zicându-mi dv.! Nu mai e afuristiul ăla de chir, că zău, destul am chirăit pe poduri ca să scap de el” [9, p. 151]. Dar a fost pus pe gânduri când a văzut specificația pe invitație „tualeta cât se va putea mai curată și bună” căci nici el, nici soția, nu posedau o ținută adecvată și mai că-i venea să renunțe. Dar soția a insistat și atunci au fost făcute serioase investiții în veșminte potrivite ocaziei și stării sale de negustor: o roche de bariș stacojiu, mănuși de căprioară de culoarea florii dovleacului și și-a împodobit consoarta cu toate giuvaericalele de zestre, cercei de smaragd, cruce de diamant și o fulie de briliant în coafură. El s-a gătit cu o căciulă de astrahan, fermenea de cașmir măsliniu, cuțitul cu mâner de fildeș la brâu, lanț de argint și inel cu matostat în de-

getul mic. Numai așa se puteau arăta în bal, unde au mers cu o căruță în care au fost încărcate toate soțiile și copiii breslașilor megieși ce primiseră și ei invitații. Neavând, însă, toți loc în vehicul, bărbații au mers prin noroiul gros, conversând pe teme politice. Dar, ajuns la Teatrul cel Mare, are numai neplăceri: jandarmul de la intrare nu vrea să-l lase a intra în vreme ce toți tovarășii săi deja se strecuraseră prin spatele acestuia în timp ce Neagu parlamenta cu cerberul în uniformă; după ce reușește să treacă de acela se ciocnește de un ușier în livrea roșie, cu bicorn și buzduhan care nu-i dă voie decât după ce-i arată invitația. Odată intrat este impresionat de lumini și de sală și, umblând tot cu ochii pe sus, se împiedică de preșul roșu și cade grămadă. În sfârșit, pătrunde în sală, unde este copleșit de cele ce vede și, mai ales de cele ce i se întâmplă, căci imediat s-a înființat un cavalier lângă nevasta sa spre a o lua la dans, cu tot protestul și indignarea sa de negustor cinstit dar lezat în amorul propriu care se pregătea să reacționeze, după felul știut de el și practicat în mahala, cu pumnul și palma: „Pre legea mea, mai lesne puteam să trec vămile văzduhului și să intru în rai decât la acest bal! În sfârșit, dete D-zeu de am intrat în sală. Cum am dat înăuntru, acolo era zoru cel mare: parcă mă trăsni D-zeu de rușine când m-am văzut într-o lume ce nici prin vis n-am avut norocire să fiu cu dânsii...” – Aidi, nevastă, acasă, că aci nu e de noi!”... Când vrusei să mă întorc, mă întâlnii cu un domnișor cu păru creț că-mi ține nevasta de mână...” – Ce faci, d-le! Ce vrei? Ori te mănâncă spinarea!”... „– Ce ai cu lumea, monșer? Nu te supăra... Vroi s-o invit la joc.”... „– Aidi, cară-te d-aci, să nu-ți umflu ceafa de pumni, papugiule, ce-ai cu nevestele oamenilor” „– Frățico”, dumneaei de colea. „– Taci și tu, că-ți strămut falcile, aide

acasă” și-i dau brânci. Când deodată mă trezii că se pomenește în brațele celuia și o și pornește la sănătoasa cu ea jucând așa. „– Acum, frățico, numai să dau o învârteală de vals. Așa!...” „– Stăi, măi, tu, ei, d-le, unde te duci”, strigam în gura mare, „vezi să nu-ți rupi rochia, fa, că mă ține o groază de parale”... și cine mă asculta... zbură cu ea parcă era o gaie cu pui-le în gheare. „– Stăi, măi, tu, oi pune mâna pe voi... A, iată-i ... Stăi!”... „– Nu, lasă-mă!”... „– Ține!”... Lumea ce era p-acolo a socotit că sunt nebun. Și m-a luat în brânci... până m-a scos afară din sală... Eu strigam și mai tare: „– Nevasta, măi frate, să nu se piarză, că ea nu se pricepe la d-alde astea.” Ași, cine m-asculta!...” [9, p. 153-154].

Dat afară din bal, se rătăcește pe scările și culoarele întortocheate ale teatrului și nimerește la bufet unde, aflând că tratația este pe gratis, se servește din toate, din plin și face chiar provizii, mai ales că nu era singurul, căci într-o sală alăturată, alți invitați mai spilcuiți luaseră cu asalt platourile cu delicatese: „Am băgat pân buzunare și pân căciulă ca să aduc ș-acasă, încât să mă despăgubesc de cele ce pățisem până atunci. (...) Cum am ispărvit d-acolo, deodată auzii un zgomot în sala ceialantă... „– Ura! Adu nouă! Ura!” ... Am socotit că era vro arătare de mulțumire cuiva... Ași, de unde!... Pasă-mi-te să didese drumu la o altă prăvălie, cu cofeturi mai bune, pentru oameni simandicoși... Când mă uit, ce să văz? Să bătea, măicu-liță, pă tăvile sofragiilor chiar ca copiii când le dă cineva arșice pă păr... Unii își umplea pozonarele, alții pălăriile. Că era un talmeș-balmeș... Dacă am văzut și eu că merge treaba așa, mă repezii cu mâna în barba unui sufragiu, țiindu-l țăpăn, de nu putea să crâcnească, și cu ceilantă mână luam din tavă cât mi-apuca mâna, de vâram în buzunar” [9, p. 154-155].



C. Hanny, Domnișoară în costum de judecător, colecția autorului.

Dar din nou are probleme cu reprezentanții puterii care îl îndepărtează din acel loc rezervat „oamenilor aleși”. Printre aceia se afla și tinerelul ce-i luase nevasta la dans pe care îl înhața de piept și-l zgâlțâie atât de zdravăn încât aceleia îi cad bomboanele și cofeturile din frac și din ținut. Sunt dați amândoi afară, încă înțeleștați în trântă. Acolo și-a găsit, în sfârșit, Neagu soția „nădușită, prăpădită, zdrențuită, cu peticile de rochie în mână”. Bietul pescar avea toate motivele să spună, cu năduf: „Și astfel ne-a dat afară din bal... Întocmai ca Adam și Eda din Paradis... Pesemne că acest bal, deși zis național, dar n-a fost egal...

Așa am pățit la bal
Ce i-a zis național!
Nu mai merg în acea sală,
Că mă fac curată Păcală.
Căci vă spui curat, măi frate,



Marie & Aida, Focșani, O domnișoară și doi cavaleri
în costume din secolul XVIII,
colecția autorului.

Astfel de egalitate

Nu-mi vine la socoteală,

Că ne dă de rea sminteală!” [9, p. 157]

Neagu, om simplu dar cu minte, își dă seama că locul său nu era acolo, că Teatrul și asistența constituia un mediu mult prea elevat pentru el. Felul în care a reacționat la grațioasa invitație ce o primise soția la dans îl apropia de manierele fruste ale dăntuitorilor de la „Franzlaru”, prezenți de monogramistul I. M. în schița sa umoristică evocată mai sus.

Calfa de băcan Chirilă nu are așa aspirații înalte și nici cinstea să primească invitație la un bal patriotic. El merge la o mascaradă în mahala, îmbrăcat în costum spaniol, cu speranța de a nu-l recunoaște nimeni. Dar, se pare că este recunoscut chiar de la intrare. Iar finalul este chiar mai tragic decât al lui Neagu

Pescar, căci el ajunge chiar la arestul poliției.

Încă de la început, Chirilă interpretează o arie în care își sintetizează dorința de a părea altcineva sub mască:

„Carnavalul azi zâmbește
Tuturor ce-s măscuiți,
A lor față ocrotește
Chiar de-a fost și pălmuiți.
Azi prin mască omul poate,
Dacă este pricopeț,
Lumii ca să se arate
Că-i boier de mare preț,
Măscuit să fie bine,
Îmbrăcat după jurnal;
Nu-l cunoaște fiecare,
Dacă e chiar un tâlhar.
Vivat mască, vivat bal,
Vivat frumos carnaval!
Tu petreci pe-om de nimic,

Fie nobil sau calic! [10, p. 160-161]

Costumat și mascat a intrat în bal, după ce și-a spălat cizmele de noroi în hârdăul unde se scurgeau apele meteorice, sub burlan. Voind să fie comunicativ și glumeț, încă de la sosire, începe să întrebe pe cei întâlniți: „«- Mă cunoști, măscuțică? Mă cunoști?» Unul dă colo strigă: «- La măslina, la măslina, mitocane, miroși a lacherdă!» Ei lucrul dracului, am pățit-o! N-am brodit-o nici cu mască, tot m-a cunoscut cine sunt. Sau pisemne nu e dat la toți oamenii ca să fie măscuiți” [10, p. 162].

Acesta a fost doar debutul experienței sale de mascat căci, după aceea a început să primească ghionturi și palme la ceafă care l-au scos din sărite și a iscat scandal, solicitând chiar intervenția poliției. Dar un alt măscuit, mai deprins cu asemenea glume inocente, l-a liniștit spunându-i că așa e obiceiul la mascaradă. După care, încurajat de informația primită, s-a apucat și Chirilă să ardă la palme în

dreapta și în stânga. Dar, la începerea dansului bietul băcan nu avea parteneră și dansatorii îl împingeau de colo-colo, până a ajuns într-un colț depărtat, lângă o sobă, unde se aflau două măști. Acolo a reușit s-o convingă pe cea mai dolofană, costumată ridicol, să meargă cu el la vals: „Ea era îmbrăcată ca un Cupidon, deși era cam grăsună, dar asta nu strica. Poate să fie Cupidon și dropicos. Ea se afla îmbrăcată foarte bine, cu o fermeneală de fir, fustă albă sus de genunchi, la picere niște emenii roșii și la cap un fes roșu, cu o fundă de fir, cu părul despletit pe spate, ținând în mână o portocală și în ceialaltă niște măști de chihlimbar, ca să i se vază inelele ce purta pe toate deștile. Trebuie să fi fost armeană sau nevasta vrunei jucător de cărți. În sfârșit am întrebat-o o dată: «– Joci?» Ea mi-a dat din cap că da. Și odată o umflai ca pe un balon. În adevăr era cam greuliță... Am tras nițică greutate până s-o pornesc din loc. Și dă-i... Învârtește-o... Sucește-o... Trage la valț... Ea, sărmana, striga ca din gura șarpelui: «– Lasă-mă, că am amețit, îmi vine rău, mor». Ași, cine o asculta, îmi căutam de joc, mă învârteam cu ea pân mulțime și vai de cel care atingeam! Îl trânteam pe jos, știi, ca lovit de ghiulea. Auzeai: «Au! Au!» Eu de colea «Plânț, plânț, monsiu» [11]. Și învârtește-o, sucește-o, dă-o cu capu de toate colțurile. Muzica tăcu și eu tot o învârteam până ce am căzut oboșiți amândoi p-o bangă.” [10, p. 163]. Când se odihnea, i se alătură un petrecăreț costumat în drac care-i lămurește identitatea multora dintre mascați, toți mahalagii, meseriași și negustori de mână a doua, la fel ca el: Chiriță măcelarul în costum de doctor, Ilie bogasierul în avocat, o slugă de boier care făcea chiar pe boierul. Și nu mică i-a fost surpriza lui Chirilă să dea nas în nas cu „jupânul”, propriul stăpân, iar partenera cea durdulie ce o avusese la dans



N. Petrescu Găină, Claymoor, cromolitografie,
Biblioteca Academiei Române.

să fie chiar soția acestuia. La fel de surprins este și patronul să-l întâlnească în bal: „«– Ce este asta, bre!» «– Ce e asta, jupâne?» «– Tu mască?» «– Dumneata, măscărit?» «– Cum să poate?» «– Uite, să poate, jupâne, fiindcă noiăștia mici facem totdeauna ce fac mai marii noștri. Vezi d-ta ce este masca, te face de nu mai cunoști nici pe mai marii tăi, nici pe frații tăi, nici chiar pe părinții tăi. Rea este soarta oamenilor măscuiți!» [10, p. 164-165]. Nu este prea clar de ce fusese arestat bietul Chirilă, poate pentru scandalurile produse în bal. Dar, pentru ca șansoneta să nu se termine trist, la miezul nopții a fost eliberat și această încarcerare a fost o bună morală pentru a nu mai purta mască.

Tema însemnătății balului în viața lumii ce se considera a face parte din elită apare și în schițele lui Ion Luca Caragiale, genialul nepot al lui Iorgu Caragiali. În *Rromânca* el ridiculizează femeia de origine modestă care, prin

... O enormă afluență de tot ce Târgul-Mare are mai distins, fiecare ținând să mulțumească încântătoarei presidente inițiatore, prea amabila doamnă Athenaïs Grégoraschko...

... În acordurile muzicii militare, care intonează cu destul brio un vals vaporos, perechi pornesc ca duse pe niște valuri, în care se perde conștiința, iar timpul pare că s-a oprit pe loc ca să admire cum trec în vârtej fierbinte, uimitor, nebunesc, atâtea ș-atâtea flori, parcă smulse de vântul aprig al pasiunii... Doamna Athenaïs Grégoraschko, regina adorabilă a valsului adorat...

... Dar, la un semnal, ușile din fund se deschid... Supeul! Un moment de odihnă pentru această svăpăiată tinerețe, un moment de odihnă și de reconfortare!... Doamna Athenaïs Grégoraschko face onorurile, luând loc în capul mesei, cu grația nespusă care o caracterizează...

... Dopurile pornesc, pare c-am fi la un atac de tiraliori, care nu sperie deloc pe bravi convivi... Șampania curge-n valuri. Doamna Athenaïs Grégoraschko dă semnalul și aci; ridicând în sus cupa plină de delicii ca divină Hebe, atinge de buzele reci buzele sale calde, cu acea delicateță poetică cu care fluturelul atinge caliciul unei miosotis...

... Dar muzica ne chiamă. Trăiască valsul! Doamna Athenaïs Grégoraschko, infatigabila silfidă...” [13, p. 121]. La penultimul cuvânt s-a strecurat o oribilă eroare de tipar – a doua silabă fiind în loc de a, u... – care ducea în vulgar și obscen tonul cronicii, fapt ce i-a adus serioase neplăceri bietului autor care a fost amenințat cu urechiala de subprefectul Raoul Grégoraschko, soțul ofensat al doamnei neintenționat ridiculizate. Dar cel mai ofensat a fost maiorul Edmond Buzdrogovici, omul care pusese la dispoziția dănțuitorilor fanfara regi-

mentară și care nu a găsit numele soției sale menționat în articol. Din acest motiv, Edgar Bostandaki primește două palme zdravene, ca la regiment. Era delicat, dificil și riscant să semnezi o asemenea cronică mondenă!

Este ciudat că, deși ofereau așa motive opulente de ironie, caricaturiștii români nu au fost atrași de tema balului și nu au folosit mascarele pentru a ilustra revistele satirice la fel cum făcuseră, în special, confrății lor francezi. Doar prolificul cronicar monden Mișu Văcărescu, binecunoscut sub pseudonimul Claymoor, a fost ținta săgeților otrăvite a doi dintre importanții și talentații desenatori ai presei umoristice din București. Nefiind vreodată văzut în compania unei doamne, într-un București ahtiat de cancanuri și bârfe, Mișu Văcărescu era considerat pederast. Caricaturiștii vremii speculau la maximum acest zvon și-l desenau pe gazetarul lumii elegante în cele mai hilare posturi. În albumul său, „Contemporani” din 1898, Nicolae Petrescu-Găină îl reprezenta în ținuta de gală „estetică”, purtând frac și pantaloni scurți până la genunchi, ciorapi de mătase și pantofi cu toc înalt, așa cum obișnuia să îmbrace Oscar Wilde. Dar, spre a-i ironiza presupusa înclinație spre efeminare, sarcasticul umorist adăugase danteluță la marginea pantalonilor, ca la articolele intime ale cucoanelor. Legenda era și ea fără echivoc: „J’ai beau chercher, je ne trouve plus d’homme... chic”. Constantin Jiquidi mersese chiar mai departe și, în albumul *Ziariștii după natură*, din 1888, îl figura înveșmântat în roche cu turnură decorată cu multe garnituri florale, cu mănuși lungi și acoperindu-și, delicat, decolteul cu un evantai. De umăr îi atârna un carnețel de bal din acelea pe care erau notate ordinea dansurilor și numele partenerilor cărora le fuseseră promise. Pe coperta acestuia era, însă, scris „Carnet

du High Life”, titlul publicației anuale ce o semna cronicarul. Legenda era absolut mușcătoare: „Ocupațiunea mi-a schimbat sexul!”

Umoriștii au găsit în baluri o adevărată comoară de inspirație pentru scrierile lor spumoase, ironice, șfichiuitoare la adresa unei societăți facile care găsea alinarea necazurilor numai în petrecerile din timpul Carnavalului, în mascarade, dansuri ametoitoare, glume fără perdea, îndopare până la sațietate la bufet – mai ales dacă delicatesele erau oferite gratis! – și cheltuieli nemăsurate făcute pe parcursul unei luni de iarnă ce lăsa amintiri de neșters pentru un întreg an.

Note și referințe bibliografice:

1. Nicor. *Calendar profetic*. În: *Calendarul Dracului pe anulu bisectu 1872*, Tipografia C. A Rosetti, București, 1871.
2. Fundescu, I. C. *Balul fatal*. În: *Vocea Argeșului*, București: Tipografia Națională, 1859.
3. Fundescu, I. C. *Unu balu în Călărași*. În: *Calendarul Dracului pe anulu 1867*, Libraru-Editoru Goerge Ioanid et Comp., București, 1867.
4. *Carnavalul la Iași*. În: *Albina Românească*, no. 12/11 februarie 1843.

5. [Fundescu, I. C.], *Statistica unui balu din 1866*. În: *Calendarul Ghimpelui pe anul bisectu 1868*, București: Librari Editori George Ioanid & Compania, 1867.

6. I. M. *O mică călătorie prin Carnaval*. În: *Calendarul Puricelui pe anul bisect 1880*, București: Editura Typ. Dor. P. Cucu, 1880.

7. *Balurile mascate. Tablouri caracteristice*. În: *Mefistofele* [1876].

8. *Isprivele balului mascat*. În: *Calendarul Bobârnacului pe acnul 1879*, București: Tipografia Dor. P. Cucu, 1879.

9. Caragiali, I. *Neagu Pescaru la Balul de la 24 Ianuarie*. În: *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, Ediție îngrijită de Paul Cornea, Andrei Nestorescu, Petre Costinescu, București: Minerva, 1986.

10. Caragiali, I. *Băcanul la bal masché sau o senă de Carnaval. (Chirilă Băcanul sau măscuiții carnavalului)*. În: *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, Ediție îngrijită de Paul Cornea, Andrei Nestorescu, Petre Costinescu, București: Minerva, 1986.

11. Loc, loc – de la francezul *place*.

12. Caragiale, I. L. *Rromânca*. În: *Opere*, E. S. P. L. A., București, 1952, vol. II.

13. Caragiale, I. L. *High-Life*. În: *Opere*, București: E. S. P. L. A., 1952, vol. II.

Amintiri din carnaval. Umoriștii și balurile moldo-valahe din secolul al XIX-lea

Rezumat. Balurile erau ținute între 1 ianuarie și Postul Mare în Principatele Române. Toată lumea era nerăbdătoare să se bucure din plin de această perioadă veselă. Atât bogata înaltă societate, cât și oamenii simpli nu prea înstăriți făceau pregătiri și cheltuiau importante sume de bani în acest sens. Umoriștii au găsit în baluri un adevărat tezaur de inspirație pentru scrierile lor glumețe. N. T. Orășanu, I. C. Fundescu, Iorgu Caragiali și strălucitul său nepot Ion Luca Caragiale, au contribuit cu scrierile lor spumoase, hilare, despre baluri în periodicele vremii lor.

Cuvinte-cheie: bal, carnaval, caricaturist, umorist, mască, cronică, Principatele Române.

Reminiscences of carnival. The Satirists and the 19th century Moldo-Wallachian Balls

Abstract. In the Romanian Principalities, society balls were held between 1st of January and Lent. Everyone was eager to revel in this joyful period to the full. The prosperous upper classes and those less well-to-do all made preparations and saved substantial amounts of money for this purpose. Satirists found balls to be a rich source of inspiration for their humorous writings. N. T. Orășanu, I. C. Fundescu, Iorgu Caragiale and his brilliant nephew, Ion Luca Caragiale, wrote about them with great perception and wit in contemporary periodicals.

Keywords: ball, carnival, cartoonist, humorist, mask, chronicle, Romanian Principalities.

Cercetător, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii. Domenii de preocupare: grafică, design grafic, design vestimentar.



Elena MUSTEAȚĂ

ILUSTRAȚIA DE CARTE NAȚIONALĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA: PROCEDEE TEHNICE ȘI VALENȚE ARTISTICE

În primii ani postbelici, în situația ingrătă creată în urma celui de-al II-lea Război Mondial, domeniul graficii și al ilustrației de carte inclusiv atesta o dezvoltare slabă, incipientă și lipsită, practic, de segmentul de tehnici de figurare grafică [1, p. 126]. Perioada respectivă se caracterizează prin acțiuni întreprinse de către autoritățile structurilor de resort în vederea combaterii elementelor „formaliste” ale artei moderne și împlântării în practica artistică națională a principiilor „realismului socialist”. Abia după 1955, când „dezghețul hrușciovist” a facilitat penetrarea influențelor artei românești și, în oarecare măsură, a tendințelor artistice occidentale în spațiul artistic al țării, s-au resimțit schimbări progresive în ceea ce privește formarea noilor tendințe de reprezentare a conținutului artistic [2, p. 44-45].

Analiza materialelor istoriografice din domeniu ne permite să constatăm proliferarea relativ activă, către începutul anilor 1950, a ilustrației de carte în comparație cu alte genuri ale graficii. Astfel, ediția primei expoziții de placardă, grafică de carte și de șevalet din

anul 1951 [3] pune în evidență 69 ilustrații de carte executate, în majoritatea lor, într-o manieră clasică realistă și cu o organizare compozițională, mai mult tipică pentru grafica de șevalet. În această ordine de idei, se reliefează lucrările graficienilor: Leonid Grigorașenco (il. la culegerea de poezii *Cuvânt mamei* de P. Cruciuc, 1950; *Aurel și Din trecut* de I. Canna, 1950), Evgheni Merega (il. la *Beleet parus odinokii* de V. Kataev, 1948; *Voina i mir* de L. N. Tolstoi, 1950), Alexandr Nefrosov (il. la *Evgheni Oneghin* de A. S. Pușkin, 1950; *Vesna na Odere* de E. Kazakevici, 1950), Boris Șirocorad (il. la *Revizor* de N. V. Gogol, 1951), Iacov Averbuh (il. pentru lucrările lui I. Canna, A. M. Gorki, 1950) ș.a. Printre acestea, prin caracter epico-liric distinct al imaginii artistice se relevă ilustrațiile lui Boris Nesvedov (1903–1963) pentru povestea *Andrieș* de Em. Bucov (1949, tuș, laviu), acestea atestând o pronunțată tentă de decorativism cu expresii stilistice de caracter folcloric.

În deceniul următor (VI) grafica parcurge o fază evolutivă ascensională, marcată atât



B. Nesvedov. Il. la *Harap Alb* de I. Creangă, 1958, tuș, peniță.
Il. Bogdesco. Il. la poemul *Țigani* de A. Pușkin. 1956, guașă.

prin creșterea numărului de lucrări și tehnici de executare, cât și prin apariția unui șir de graficieni noi care s-au manifestat printr-un bun potențial artistic. În grafica de carte se impun cu pregnanță L. Grigorașenco, Il. Bogdesco, B. Nesvedov, E. Merega ș.a. În mod deosebit se relevă ilustrațiile executate de graficienii Leonid Grigorașenco și Ilia Bogdesco. În acest context, se evidențiază foile grafice realizate de Ilia Bogdesco (1923–2010) pentru *Sorocinskaia iarmarka* de N. V. Gogol (1951) și poemul *Țigani* de A. S. Pușkin (1956), în care autorul reușește să realizeze o expresie stilistică integră, grație sintezei organice a conținutului literar, a elementului compozițional și a tehnicii de figurare artistică. În unele din ilustrațiile de carte, cum sunt cele pentru *Sorocinskaia iarmarka* de N. V. Gogol (1951, tuș, peniță) sau *Povestea unui galben* de V. Alecsandri (1956, tuș, peniță), Il. Bogdesco explorează categoriile satirei și ale grotescului, creând tipaje convingătoare, „ascuțite” și situații comice, extrem de veridice. O asemenea abordare conceptuală a conținutului artistic dezvăluie

și completează cu desăvârșire narațiunea textului, deseori ilustrația având, din punct de vedere a impactului psiho-emoțional, un rol nodal în perceperea conținutului literar.

Un aport considerabil la valorificarea graficii de carte în perioada respectivă l-a avut Leonid Grigorașenco (1924–1995) prin crearea numeroaselor lucrări originale. În acest context, menționăm ilustrațiile graficianului la *Dubrovski* de A. S. Pușkin (1951), *Dimineața pe Nistru* (1952) de I. Canna, fabulele lui A. Donici (1952), *Amintiri din copilărie* de I. Creangă ș.a.

Este necesar, de asemenea, de a elucida meritele graficienilor B. Nesvedov, E. Merega, I. Averbuh, V. Covali, Gh. Zîcov, A. Nefrosov, A. Colosov, care au activat cu pregnanță în acest domeniu. Bunăoară, ilustrațiile lui Boris Nesvedov pentru povestea *Harap Alb* de I. Creangă (1958) denotă expresii de decorativism și caracter fantasmagoric în stilizarea formei. Printre lucrările ilustrative realizate de Iacov Averbuh, prin maniera distinctă de stilizare și integrare a formei artistice în

spațiul compozițional, se remarcă ilustrațiile pentru romanul *Nicoară Potcoavă* de M. Sadoveanu și balada *Miorița* de V. Alecsandri.

Începând cu anii 1960 domeniul graficii parcurge o fază evolutivă prodigioasă, marcată atât prin creșterea considerabilă a numărului de lucrări și tehnici de executare, cât și prin apariția unui șir de graficieni tineri. Ilustrația de carte perioadei vizate a avut loc cu anumite particularități, inclusiv grație dezvoltării sectorului tehnologic al industriei poligrafice, dar și în temeiul necesității culturalizării maselor sociale. Editarea producției tipografice ia amploare atât în sens cantitativ, cât și calitativ, remarcându-se, în mod deosebit, ilustrația de carte pentru operele clasicilor literaturii naționale și celei internaționale, dar și a scriitorilor contemporani. Un segment deosebit de prolific l-a constituit, în aceeași ordine de idei, ilustrația de carte pentru copii.

Așadar, în ilustrația de carte din anii '60 ai secolului trecut are loc extinderea mijloacelor limbajului vizual: de la utilizarea preferențială a liniei, clarobscurului sau a petei (acromatice sau cromatice) în compoziții narativ-descriptive, tipice pentru compoziția de șevalet (mai ales în ilustrația de carte din primul deceniu postbelic) – la implicarea unui diapazon larg de mijloace și procedee plastice, care au dus la diversificarea conținutului artistic al lucrărilor grafice, cu figurări alegorice, metaforice sau simbolistice ale subiectelor literare. Menționăm că la etapa respectivă, în ilustrația de carte se conturează tendința de a transpune conținutul ideatic al subiectelor literare într-un imagistic cu caracter ludic sau grotesc. În acest sens este elocventă menționarea ilustrațiilor de carte ale lui Ilia Bogdesco (*Punguța cu doi bani* de I. Creangă, 1962, linogravură, tuș, guașă), Igor Vieru (il. la po-

vestea *Păcală și Tândală*, 1967, linogravură), Nicolai Macarenco (il. la *Aventurile lui Nătăfleată* de A. Busuioc, 1961, guașă) ș.a.

Totodată, se face resimțită formația profesională a generației de artiști plastici încadrați în activitatea de creație artistică după finalizarea studiilor în Rusia, Ucraina sau în instituțiile din țară. Se conturează, astfel, în mod distinct, cohorta graficienilor a căror lucrări vădesc valențele stilistice ale școlii rusești (sau ucrainești) și cea a școlii de arte autohtone. Printre plasticienii care promovau tradițiile școlii de artă grafică rusească se enumeră: Leonid Beleaev, Evgheni Merega, Nicolai Macarenco, African Usov, Leonid Nichitin, Iuri Rumeanțev ș.a. Unii graficieni iscusiți ai timpului, ca Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Boris Nesvedov, Gheorghe Vrabie ș.a., au reușit să dezvolte în creația sa – în temeiul propriilor aptitudini profesionale și culturii grafice elevate – calități individuale de stil ce rezidă în simbioza tradițiilor școlii clasice rusești de artă și propriile viziuni asupra caracterului reprezentativ al entității poporului. Pe de altă parte, prin colorit distinct etnic, caracteristic școlii naționale de grafică, se reliefează creația artistică a lui Igor Vieru, Filimon Hămuraru, Isai Cîrmu, Petru Mudrac ș.a. În acești ani au fost editate o serie de ediții cu povești, basme și balade (inclusiv populare moldovenești), însoțite de ilustrații cu un caracter distinct mito-poetic, care au desemnat, convențional, școala autohtonă a *ilustrației de carte naționale pentru copii*. Stilistica acestor ilustrații – fie în manieră decorativ-ornamentală, inspirată din imaginile vitraliilor medievale (ca în ilustrațiile lui F. Hămuraru la *Făt-Frumos din Lacrimă* de M. Eminescu, 1967, acuarelă, guașă; *A fost odată*, guașă), fie într-o stilizare monumentală, inspirată din compozițiile sculptu-

rale gotice (ilustrațiile la *Povestea lui Aliman*, 1966, acvaforte, executate de F. Hămuraru și V. Ivanov), sau într-o ipostază ludică și chiar grotescă (ilustrațiile lui I. Vieru la povestea *Păcală și Tândală*, 1967, linogravură, sau cele ale lui I. Bogdesco la *Punguța cu doi bani* de I. Creangă, 1962, linogravură, tuș, guașă) – denotă caracterul folcloric în reprezentarea atât a tipajelor eroilor, cât și a spațiului obiectual-ambiental al compozițiilor grafice.

În aceeași ordine de idei, consemnăm o diversificare semnificativă a mijloacelor materiale și procedeele tehnice utilizate de către artiștii plastici în grafica de carte a anilor 1960. Astfel, se relevă o inserare amplă a expresiei cromatice în ilustrația de carte (mai ales în ilustrația de carte pentru copii), grație amplificării numărului de lucrări executate în acuarelă și guașă. În acest context, menționăm activitatea de ilustrare a cărții, desfășurată de Igor Vieru (il. la *Limba noastră* de A. Mateevici, acuarelă), Alexandru Hmelnițchi (il. la *Ghiocel Voinicel* de V. Russu, 1965), Filimon Hămuraru (il. la *Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana – sora Soarelui și Făt-Frumos din Lacrimă* de M. Eminescu, 1967, acuarelă, guașă), Nicolai Macarenco (il. la *Aventurile lui Nătăfleață* de A. Busuioc, 1961, guașă) ș.a.

În perioada vizată, în domeniul graficii de carte continuă să activeze cu pregnanță Ilia Bogdesco, realizând un șir de ilustrații inedite, caracterizate prin desen expresiv executat într-o manieră clasică, prin lejeritatea improvizărilor plastice și caracter dinamic, ludic al imaginii artistice [1, p.13]. Ilustrația lui Il. Bogdesco pentru povestea *Punguța cu doi bani* de I. Creangă (1962; executare: portretele protagoniștilor – linogravură; celelalte imagini și interpretarea caligrafică a textului – tuș, peniță; accente cromatice – guașă) reprezintă

prima ediție de carte în care, atât imaginile ilustrative, cât și conținutul textual, interpretat în scrierie caligrafică sunt realizate de către grafician manual. Respectiva ediție a fost prima carte din R.S.S. Moldovenească apreciată cu Premiul I la *Concursul unional al cărții* de la Moscova (1962). Prin elementul tradițional, etnografic se remarcă ilustrațiile lui Il. Bogdesco elaborate pentru balada populară *Miorița* (1967) și *Codreanul* (1969) de V. Alecsandri. Graficianul dezvoltă compoziția ilustrativă, pornind de la caracterul general și contextul epic al operei literare, păstrând, totodată, camertonul liric al imaginii artistice create pentru întregul diapazon de tipaje și scene populare desemnate [4, p. 85].

Perioada de după 1960 a evoluției artei grafice naționale se caracterizează prin proliferarea, în cadrul graficii de carte, a *tehnicilor gravurii*, aceste sectoare marcând realizări semnificative atât în aspect cantitativ, cât și calitativ. Faptul face relevant atât prin diversitatea tehnicilor de figurare utilizate de către graficieni, cât și prin modul de abordare conceptuală și de soluționare compozițional-artistică a mesajului ideatic. Semnificativ este faptul, că în domeniul graficii de șevalet sunt profesate în mod relevant linogravura, acvafortele și acvatinta; în grafica de carte se reliefează predilecția graficienilor pentru utilizarea *tehnicii xilografiei*. Astfel, se remarcă ilustrațiile realizate de Igor Nifașev (il. la scrierile literare ale lui K. Şişkan, 1965 și S. Pasi-ko, 1966, la povestea *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu, 1966 și la culegerea *Cântece populare moldovenești*, 1969), African Usov (il. la *Lirică* de Bairo, 1967), Isai Cîrmu (il. la cartea *Hora păcii*, 1967) ș.a. În mod aparte se remarcă xilografiile lui Leonid Beleaev (1921–1974) ca, spre exemplu, ilustrațiile



Il. Bogdesco. Il. la *Codreanu* de V. Alecsandri, 1969, tuș, peniță.
P. Mudrac. Il. la *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, 1964, linogravură.

pentru lucrările literare semnate de V. Roșca și S. Vangheli (1961–1963) sau cele pentru *Lirica* lui A. Pușkin (1967). Acestea atestă caracteristicile școlii de grafică clasice rusești (în particular, școala lui V. Favorski): conturul arbitrar al formatului imaginii care tinde spre expresia unui tondou; câmpul vizual al lucrării, ordonat într-o structură compozițională simplă, distinsă prin ierarhizare succesivă a planurilor perspective; limbajul artistic al gravurilor, caracterizat prin maniera decorativă (oarecum aplatizată) de executare a hașurului, texturii grafice, precum și prin modul de amplasare a accentelor tonale și ritmicitatea suprafețelor compoziționale în vederea obținerii unei expresii lirico-poetice (mai ales în cazul realizării ilustrațiilor cu motive peisajere, acestea constituind laitmotivul creației lui L. Beleaev).

Unii graficieni ai timpului tind spre diversificarea mijloacelor și tehnicilor de realizare a imaginii artistice, utilizând cu succes *procedeul linogravurii* în crearea ilustrației de carte. Astfel, prin originala stilistică a formulii, prin nivel înalt de operare cu mijloacele

limbajului vizual și integritate compozițională se remarcă lucrările grafice ale lui Igor Vieru (il. la povestea *Păcală și Tândală*, 1967, linogravură; il. la *Ioan Vodă cel cumplit* de B. P. Hașdeu, linogravură color), Petru Mudrac (il. la *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, 1964, linogravură), Leonid Nichitin (il. pentru *Țara mea* de Em. Bucov, 1968, linogravură), Ghenadie Zîcov (il. la *Ghicitori*, linogravură), Evgheni Merega (il. la *Povestiri* de F. Ceășin, linogravură) ș.a.

Utilizarea *tiparului înalt* în elaborarea ilustrației de carte se remarcă începând cu mijlocul anilor 1960. Printre graficienii care au utilizat în perioada menționată tehnica acvaforte-lui în realizarea graficii de carte pot fi numiți Filimon Hămuraru, Victor Ivanov, Gheorghe Vrabie ș.a. Astfel, prin originala organizare a compozițiilor cu expresivitate decorativă și conturarea tipajelor cu un caracter neaș, folcloric se remarcă lucrările elaborate de Filimon Hămuraru (Il. la *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu, 1966, acvaforte; guașă) și cele realizate de F. Hămuraru în comun cu Victor Ivanov (Il. la *Povestea lui Aliman*,



I. Vieru. Il. la *Păcală și Tândală*, 1967, linogravură.

F. Hămuraru. Il. la *Făt Frumos din Lacrimă* de M. Eminescu, 1967, acuarelă, guașă.

M. Brunea. Il. la *Jurnalele astrale ale lui Ijon Tichy* de Stanisław Lem, 1979, tuș, peniță.

1966–1967, acvaforte). Valențe stilistice originale relevă creația grafică a artistului plastic Gheorghe Vrabie (1939–2016), realizată cu ajutorul tiparului înalt. Spre exemplu, ilustrațiile graficianului la povestea *Harap Alb* de I. Creangă (1967, acvaforte) sau cele pentru *Opere alese* de M. Eminescu (1970, acvaforte) se caracterizează prin expresivitate predominant lineară a conținutului artistic care, contrapus albului hârtiei, pune în evidență plasticitatea sugestivă a formei artistice, stilizate, practic, la nivel de simbol [5, p. 13-16].

În anii 1970 continuă dezvoltarea amplă a sectorului poligrafic, fapt care a contribuit la sporirea atât a cantității și calității edițiilor imprimate, cât și a potențelor de figurare a imaginii grafice ilustrative. Începând cu a doua jumătate a deceniului opt, pe lângă activitatea de ilustrare a cărților desfășurată de artiștii plastici menționați mai sus, se face relevantă grafica de carte realizată de noua generație de graficieni: Boris Brînzei, Alexei Colîbneac, Oleg Zemțov, Mihai Brunea, Lică Sainciuc, Valeriu Malearenco ș.a. Ca și în alte domenii ale artelor plastice, ilustrația de carte din perioada vizată atestă principii de stilizare

decorativă sau chiar avansată a imaginii artistice, procedee de reprezentare metaforică, alegorică sau simbolică a conținutului ideatic.

În mod aparte se remarcă grafica de carte a unui șir de artiști plastici, relevantă prin anumite particularități distinctive, cum ar fi: caracterul tradițional al formei stilizate și calitățile decorative ale cromaticii în ilustrația lui Igor Vieru (*Guguță – căpitan de corabie* și *Cușma lui Guguță* de S. Vangheli, 1979, guașă); expresivitatea lineară a desenului și sugestivitatea imaginii în interpretarea grafică a lui Gheorghe Vrabie (nuvela *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu, 1979, acuarelă, guașă; *Opere alese* de B. P. Hașdeu, 1978, acuarelă); coerența elementelor structurale și a soluționării cromatice în foile grafice ale lui Oleg Zemțov (*Buzduganul fermecat* de L. Deleanu; *Cum mi-a învățat băiatul cifrele și numărul* de G. Vieru; culegerea de cântece pentru copii *Strop de rouă*, 1980, alcătuită de Gr. Vieru și Z. Tcaci); diversitatea soluționărilor stilistice a conținutului ideatic în ilustrațiile lui Mihai Brunea (*Jurnalele astrale ale lui Ijon Tichy* de Stanisław Lem, 1979, tuș, peniță; *Enigmaticul univers al celulei* de P. Gusac, 1980, guașă, tuș,



I. Cîrmu. Il. la *Corabia nebunilor* de Sebastian Brant, 1979, xilogravură.

I. Vieru. Il. la *Cuşma lui Guguţă* de S. Vangheli, 1979, guaşă.

L. Sainciuc. Il. la *Buna ziua, mulţumesc, la revedere...* de Gh. Gheorghiu, 1979, acuarelă.

temperă); caracterul grotesc al personajelor literare şi calităţile picturale în ilustraţia lui Ariei Sveatcenko (poveştile populare *Ulciorul cu galbeni*, 1979, tehnică mixtă şi *Fata ciobanului cea înţeleaptă*, 1980, acuarelă, guaşă; *Vulpea şi cocostârcul* de Gh. Asachi, 1979, acuarelă).

Ilustraţii originale în perioada de referinţă au creat, de asemenea, graficienii: Boris Brînzei (culegere de versuri ale poezilor moldoveni *O, mamă, dulce mamă*, 1976, tehnică mixtă), Alexei Colîbneac (*Poveşti de când Păcală era mic* de N. Dabija, 1978–1979, acuarelă, tuş, peniţă; *Pupăza din tei* de I. Creangă, 1979, acuarelă, tuş, peniţă), Isai Cîrmu (*Corabia nebunilor* de Sebastian Brant, 1979, xilogravură), Valeriu Maleareno (*Peregrinările lui Childe Harold* de G. Byron, 1979, lino-gravură; *Baciul meilor chirilici* de I. Hadârcă, 1980, acuarelă, guaşă), Lică Sainciuc (*Albinuţa* de Gr. Vieru, 1979, acuarelă, guaşă; *Buna ziua,... mulţumesc,... la revedere* de Gh. Gheorghiu, 1979, acuarelă; *Umbrela* de P. Cărare, 1977, acuarelă) ş.a. [6, p. 12-16].

Lucrări grafice inedite realizează în perioada vizată Ilia Bogdesco. Astfel, se remarcă ilustraţiile de carte ale graficianului pentru

Crimă şi pedeapsă de Fr. Dostoevski (1971), *Opere alese* de C. Negruzzi (1972), *Opere alese* de I. Creangă (1976), *Punguţa cu doi bani* de I. Creangă (1976 şi 1977, tuş, peniţă; distinsă în anul 1978 cu Premiul I la Concursul unional (URSS) *Iskusstvo knighi*), *Suflete moarte* de N. Gogol (1980, guaşă, peniţă) ş.a. Ca şi în ilustraţiile deceniului precedent, Bogdesco acorda atenţie sporită caligrafiei textului – îndeosebi în cazul ilustrării lucrărilor literare cu caracter epic – atât în aspect de concordanţă compoziţional-stilistică a acestuia cu ordul vizual al operei, cât şi ca instrument temeinic în formarea arhitectonicii imagisticului cărţii ilustrate. Valoare artistică incontestabilă prezintă ilustraţia de carte a lui Il. Bogdesco pentru *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift (1978–1981, gravură cu dălţiţa), realizată prin metoda tiparului adânc. Acestea vădesc iscusinţa graficianului în abordarea procedeelor plastice, şarjarea tipajelor portretistice şi hiperbolizarea elementelor, acţiunilor nodale ale textului, expunând, astfel, o expresivitate artistică pronunţată a imagisticului, cu un caracter acutizat şi şarjat – de la satiric, ironic până la unul grotesc [4, p. 87].

Utilizarea tiparului în adâncime în ilustrația de carte a deceniului vizat se face eminentă în raport cu alte tehnici de gravură, fiind elocventă, în acest context, menționarea creației grafice a lui Gh. Vrabie, F. Hămuraru, M. Șevelchin. Astfel, printre cele mai reușite ilustrații ale lui Gheorghe Vrabie pot fi considerate ilustrațiile pentru *Vita nova* de Dante Alighieri (1971, acvaforte, acvatinta), *Luceafărul* de M. Eminescu (1974, acvaforte) și culegerea de poezii *Vrăji* de Paul Valéry (1973 și 1979, acvaforte, acvatinta). Acestea se caracterizează, în linii generale, prin expresivitatea desenului liniar (angular, dar lejer), prin ritmicitatea și dinamicitatea elementelor grafice, dar și prin structurarea complexă și suprapunerea diferitor secvențe spațial-temporale într-un câmp vizual unic. Totodată, ilustrațiile lui Gh. Vrabie comportă un caracter sugestiv, lăsând imaginația să evoce propriile contexte semantice [5, p. 15].

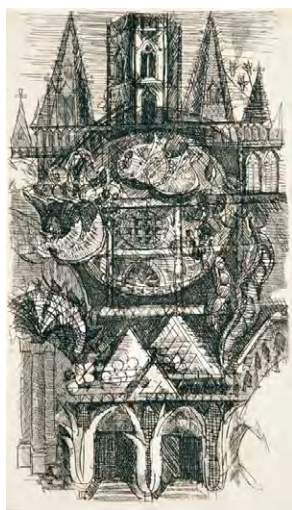
Tot în această perioadă, plasticianul Filimon Hămuraru (1932–2006) realizează ilustrații în tehnica acvaforte-lui pentru *Sat uitat* de Andrei Lupan (1977–1978). Acestea se remarcă printr-o tratare distinctă a formei artistice de un caracter stilizat, folcloric (cu

înclinație spre grotesc), cu trăsături și tipaje portretistice etnice expresive, cu elemente de port, atribute și scene tipice rurale. Modelarea specifică a clarobscurului, caracteristică gravurii în acvaforte a lui F. Hămuraru, pronunță expresii plastice de textură luridă care, în concordanță cu modul de organizare frontală, închisă a spațiului compozițional structurat în registre, sugerează, în oarecare măsură, ideea reliefului monumental decorativ. De menționat că modul de orchestrare a compozițiilor tematice în ancadramentul unei foi grafice, în care partea centrală, inclusă într-un format pătrat, este susținută, respectiv, de câte un registru imagistic secundar în partea superioară și cea inferioară a formatului – pune în evidență caracterul unei „regizări” teatrale a conținutului ideatic, pronunțând expresii de decorativism sculptural medieval.

Printre artiștii noii generații se manifestă Mihail Șevelchin (n. 1954) care realizează ilustrații de carte în acvaforte pentru *Gargantua și Pantagruel* de F. Rabelais (1980) într-o viziune stilistică diferită de cea a contemporanilor săi. Acestea se remarcă prin hiperbolizarea excesivă a elementelor compoziționale centrale și caracterul grotesc al imagisticului. Deși desenul



A. Colîbneac. Il. la *Pupăza din tei* de I. Creangă, 1979, acuarelă, tuș, peniță.
E. Childescu. Il. la *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, 1983, acuarelă.



Gh. Vrabie. Il. la *Vrăji* de Paul Valery, 1979, acvaforte, acvatinta.
 Il. Bogdesco. Il. la *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift, 1978, gravură cu dălțița.
 V. Zmeev. Il. la *Olympio sau viața lui Hiugo* de Andre Maurois, 1981, tuș, peniță.

compozițiilor grafice vădește un oarecare manierism academic, graficianul plasează reușit în evidență, într-un mod contrastant, elementul formal (și figurativ) al imaginii artistice (inclusiv, ca dimensiune, caracter sau textură grafică) în raport cu spațiile alăturate, reduse ca suprafață și „încărcate” cu numeroase detalii și simboluri de epocă sau corelativ câmpului vizual intact, „gol”, utilizat cu scop de a produce pauze și efect de lejeritate perceptibilă.

În deceniul nouă continuă promovarea fructuoasă a domeniului graficii de carte, aceasta fiind remarcată prin numeroasele elaborări de ilustrație de carte, diverse ca abordare stilistică și soluționare compozițională. Astfel, se remarcă creația artistică a graficienilor, unii dintre care și-au desfășurat activitatea artistică și în perioada precedentă: Il. Bogdesco, L. Domnin, E. Childescu, V. Zmeev, I. Vieru, Gh. Vrabie, I. Cîrmu, F. Hămuraru, G. Bosenco, B. Brînzei, V. Bulba, A. Smîșleav, A. Sveatcenko, I. Hmelnițki, A. Țurcanu ș.a. Semnificativ este faptul că, la etapa respectivă, ilustrația de carte din republică, ca domeniu artistic, a atins un nivel distinct înalt, fapt care s-a manifestat atât prin diversitatea

și calitatea operelor grafice, cât și prin conturarea anumitor tendințe și direcții stilistice în creația artistică a ilustratorilor.

Astfel, pe lângă faptul că graficienii apelează la diverse mijloace și tehnici de figurare artistică (inclusiv tehnici de gravură) și diversifică limbajul vizual de expresie plastică, se reliefează viziunile originale ale acestora asupra abordării subiectelor ideatice. Este necesar de menționat că o anumită influență asupra formării și maturizării profesionale a artiștilor plastici autohtoni au avut-o, eventual, școlile de artă din țările est-europene (de conformație socialistă): rusească, ucraineană, lituaniană, estoniană, poloneză, cehă, slovacă, est-germană. Faptul care a contribuit la extinderea valențelor stilistice în arta grafică națională a anilor 1980 pe filiera noilor soluționări și experimente plastice în vederea obținerii expresivității imaginii artistice cu caracter pictural, decorativ, ludic-grotesc sau sugestiv-simbolistic.

Astfel, prin caracterul ludic sau grotesc al conținutului imagistic se distinge creația grafică a lui Anatoli Smîșleav (il. la culegerea de poezii pentru copii *Foișorul vesel*, 1982, acuarelă și *Privighetoarea* de Sp. Vangheli, 1987,

acuarelă), Igor Hmelnițki (il. la *Aventurile lui șurubel* de G. Parka și M. Argili, 1983, guașă, tuș), Filimon Hămuraru (il. la: povestea populară moldovenească *Alistar Făt-Frumos*, 1982, acuarelă, guașă; *Andrieș* de Em. Bucov, 1981, acuarelă, guașă; *Punguța cu doi bani* de I. Creangă, 1984, acuarelă), Leonid Domnin (il. la: *Doctorul Aoleu* de K. Ciukovski, 1984, acuarelă, tuș, peniță; *Cheița de aur sau năzdrăvăniile lui Buratino* de A. Tolstoi, 1983, acuarelă, tuș; *Povești moldovenești*, 1987, acuarelă) ș.a. De cele mai dese ori, acestea reprezintă ilustrații de carte pentru copii, în care ludicul are, inclusiv rolul de asigurare a unei comunicativități deschise, facile pentru tinerii cititorii.

Lucrări originale – cu structuri compoziționale complexe, expresii grafice exuberante și încărcătură semantică distinctă, ce pune în evidență calitățile fantasmagorice ale imaginației creatorilor – sunt cele realizate de Grigori Bosenco (il. la *Peregrinările lui Child Harold* de G. G. Byron, 1984, tuș, peniță), Vladimir Bulba (il. la: *Clopotele disgrației și fluierul dragostei* de P. Gordin, 1982, grataj; *Frații Karamazov* de Fr. Dostoevski, 1983, acuarelă), Mihai Brunea (il. la *Povestiri umoristice* de Stiven Likok, 1983, tuș, peniță) ș.a.

Prin tendințe de explorare a valențelor cromatice în ilustrația de carte din perioada menționată – de la unele pur picturale la altele cu impregnări decorative sau grafice – se remarcă activitatea grafică a plasticienilor: Emil Childescu (il. la *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, 1983, acuarelă), Alexandru Hmelnițki (il. la: *Balada cocostârcului* de F. Mironov, 1981, acuarelă; *Povești* de V. Iucovschi, 1983, acuarelă), Igor Vieru (il. la: povestea populară *Făt-Frumos și Soarele*, 1982, guașă, temperă, tuș; *Povestea omului leneș* de Gr. Botezatu, 1988, guașă) ș.a.

În aceeași ordine de idei, menționăm activitatea pregnantă de ilustrare a cărții pentru copii desfășurată de Lică (Alexei) Sainciuc (n. 1947). Ca și în anii precedenți, lucrările maestrului se disting printr-o comunicativitate candidă, deschisă a imaginii artistice, obținută grație expresivității diafane, radioase a culorilor pure, caracterului inocent și nostim al personajelor artistice, dar și datorită modului coordonator, ritmic de organizare compozițională a mai multor scene narative în pagină. Astfel, în perioada respectivă, graficianul realizează în mod prolific ilustrații de carte pentru lucrările literare ale lui P. Cărare, E. Tralapan, Gr. Vieru, Gr. Botezatu, Iu. Filip, V. Romaniciuc, C. Dragomir, A. Roșca ș.a. Aceeași manieră de interpretare stilistică a conținutului artistic, caracterizată prin frescheță și luminozitate cromatică, o atestă lucrările grafice executate de către Lică Sainciuc în anii 1989–1990 pentru o serie de texte folclorice, în particular, ilustrațiile la: *Nani nani. Cântece de leagăn* (este prima carte pentru copii în grafie latină); *Iepurașul, Porcul, Moș Martin, Poveste* ș.a.

Opere grafice originale în domeniul ilustrației de carte au creat graficienii: Ilia Bogdesco (*Vânătorul* de F. Cuper, 1982, tuș, peniță; *Meșterul Manole* de V. Alecsandri, 1986, tuș, peniță), Isai Cîrmu (*Toamna lui Orfeu* de G. Meniuc, 1983, tuș, peniță), Vladimir Zmeev (*Olympio sau viața lui Hiugo* de Andre Maurois, 1981, tuș, peniță; *Huța, huța cu căruța*, 1984, acuarelă), Gheorghe Zlobin (*Fetița care și-a pierdut umbra* de D. și J. Blond, 1984, acuarelă, temperă; *Bătrânul și marea* de E. Hemingway, 1982, tuș, peniță), Ariei Sveatcenko (*Ivan Turbincă* de I. Creangă, 1987, acuarelă), Dmitri Savastin (*Masallar. Povești găgăuze*, 1990, tehnică mixtă), Ion Severin (il. la *Povestea furnicii* de I. Druță, 1989, lito-



G. Bosenco. Il. la *Peregrinările lui Childe Harold* de G. Byron, 1984, tuș, peniță.

F. Hămurar. Il. la *De n-ar fi, nu s-ar povesti* de G. Botezatu, 1983, acvaforte.

S. Zamșa. Il. la *Aripă sub cămașă* de N. Dabija, 1988, acvaforte.

grafie), Nina Danilenco (*Mama* de Gr. Vieru, 1988, acuarelă) ș.a.

Este necesar de menționat că, din punct de vedere al profesării tiparului adânc în crearea ilustrației de carte, arta grafică a cărții din deceniul nouă al secolului al XX-lea a constituit o etapă eminentă, deosebit de prolifică și valoroasă în evoluția artelor vizuale contemporane ale țării. Numeroși artiști plastici ai timpului au creat opere grafice inedite, executate cu ajutorul *clișeului de metal*, printre cele mai reușite fiind cele realizate de către graficienii: Grigori Bosenco (ilustrații la *Aforisme* de B. Chaw, 1983, acvaforte), Gheorghe Vrabie (*Clopotnița* și *Horodiște* de I. Druță, 1984, acvaforte; *Poeme* de P. Boțu, 1984, acvaforte), Oleg Zemțov (il. la povestea *Capra, cucoșul și orașul*, acvaforte color); Simion Zamșa (il. la *Aripă sub cămașă* de N. Dabija, 1987–1988, acvaforte); Simion Solonari (*Soarele cel mare* de D. Matcovschi, 1989, acvaforte); Ion Sfeclă (pentru versurile lui M. Eminescu, 1989, acvaforte) ș.a.

În aceeași ordine de idei, se evidențiază ilustrația de carte a lui Ilia Bogdesco, executată în tehnica acului (il. pentru eposul francez

Cântecul lui Roland, 1983 și *Opere alese* de C. Negruzzi, 1987) și cea realizată prin gravare cu dălțița (il. pentru *Laudă prostiei* de Erasm din Rotterdam, 1979–1984 și *Don Quijote* de M. de Cervantes, 1984–1998). Ca și grafica de carte a maestrului, elaborată în perioada precedentă, aceasta atestă înaltul profesionalism al graficianului în organizarea compozițional-artistică a imaginii, în crearea tipajelor portretistice ale personajelor, cât și în posedarea tehnicii de figurare grafică. Bunăoară, ilustrațiile lui Il. Bogdesco pentru *Laudă prostiei* de Erasm din Rotterdam evocă sugestiv atmosfera epocii renascentiste, amintindu-ne evaziv de gravurile contemporanului lui Erasm din Rotterdam, Albrecht Dürer. Graficianul pune în valoare expresiile grafice pronunțate de clarobscur, prin intermediul cărora accentuează materialitatea lumii tangibile, albul hârtiei având un rol aparte – atât de creare a spațiului liber, degajat al câmpului vizual, cât și de formare a pauzelor ritmice, necesare pentru „citirea” conținutului artistic al lucrărilor. Iar linia reprezintă mijlocul de intermediere a potențelor de expresie grafică contrastivă, de complinire a comunicativității

imaginii plastice cu elemente și accente definitorii [4, p. 87].

Grafica de carte pentru romanul lui Miguel de Cervantes Saavedra *Don Quijote de La Mancha*, realizată de Ilia Bogdesco între anii 1984–1998 (cu întreruperi), poate fi considerată opera de anvergură în creația artistică a maestrului [8, p. 36]. Deși sunt realizate în strânsă coordonare cu conținutul lucrării literare, respectivele gravuri ale maestrului atestă o interpretare proprie, individualizată și distinctă a tipajelor și subiectelor redade, încheiate într-o manieră excelentă de executate, într-un conținut imagistic profund, astfel încât acestea capătă valoarea unei opere întregi, cu pondere artistică de sine stătătoare, aparte de text [7, p. 5].

În aceeași ordine de idei, menționăm ilustrația de carte, elaborată de Filimon Hămuraru pentru culegerea de povești semnată de Gr. Botezatu *De n-ar fi, nu s-ar povesti* (1983, acvaforte). Ca și unele ilustrații realizate de către artistul plastic în perioada precedentă, aceasta atestă o organizare compozițională a imaginii artistice într-un format pătrat, complinit cu anexe semicirculare pe laturile superioară și inferioară ale acestuia, în care sunt desemnate imagini de dimensiuni comportativ mai reduse, ce completează sugestiv conținutul subiectului ideatic. De asemenea, se remarcă caracterul grotesc în interpretarea conținutului imagistic, precum și maniera distinctă de stilizare a personajelor literare, cu trăsături și tipaje portretistice ludice, hiperbolizate și cu o gestică teatrală.

Prezintă interes, de asemenea, grafica de carte pentru *Poezia populară/De dragoste* de M. Eminescu (1986–1988, acvaforte color), semnată de Eudochia Zavtur (1953–2015). Aceasta se distinge prin lirismul și pictura-

litatea compoziției sugestive, impregnată cu textură decorativă monotipică, cu ajutorul căreia este încheiat figurativul imaginii artistice în spațiul plastic al lucrării. Laitmotivul acestui ciclu de stampe îl constituie chipul femeii, evocat în diferite ipostaze ale spiritului și reflectând cele mai relevante trăiri sufletești ale acesteia.

Evoluția graficii de carte din anii 1990 a avut loc în condiții dificile, diferite de cele anterioare. Colapsul economic, condiționat de trecerea anevoioasă de la un sistem strict planificat la unul comercial liber a dus la scăderea numărului de tiraje editoriale și titluri de carte, la diminuarea calității producției tipărite, cât și la unele schimbări ale priorităților estetice și culturale ale societății.

Totodată, influențată de schimbările care au avut loc în legătură cu obținerea independenței republicii, arta națională pierde considerabil din caracterul său angajat. Ilustrația de carte din perioada respectivă se remarcă prin predilecția artiștilor plastici pentru abordări tematice și soluționări compoziționale de viziune postmodernistă; prin dezvoltarea interpretărilor de manieră simbolistă, nonfigurativă sau abstractă, atestând tot mai des, în aspect tehnologic, o figurare neconvențională, deseori una mixtă sau experimentală, oportună pentru reducere abstractă și incifrarea imaginii artistice.

În perioada vizată, continuă activitatea de ilustrare a cărții graficienii din generația mai veche: I. Cîrmu, A. Colîbneac, F. Hămuraru, L. Sainciuc, E. Childescu, A. Smîșleav, I. Severin, D. Savastin, M. Brunea, V. Movileanu ș.a. Evoluând în experimentarea manierei artistice proprii, unii artiști plastici dezvoltă în creația lor noi calități și valențe stilistice, elaborând lucrări grafice originale. În această ordine de



Il. Bogdesco. Il. la *Don Quijote* de M. de Cervantes, 1988, gravură cu dălțița.

E. Zavtur. Il la culegerea lui M. Eminescu *De dragoste*, 1986, acvaforte.

G. Bosenco. Il la *Regina fulgilor de nea* de H. Ch. Andersen, 1990, acvaforte.

idei, se relevă ilustrația de carte a lui Isai Cîrmu (il. la: *Acum și în veac* de Gr. Vieru, 1997, acuarelă, tehnică mixtă; poveste populară *Făt-Frumos și Soarele*, 1996, acuarelă), Filimon Hămuraru (il. la *Poveste* de I. Creangă, 1998, acuarelă), Alexei Colîbneac (il. la *Pungața cu doi bani* de I. Creangă, 2004, acuarelă), Emil Childescu (il. la: *Povestea lui Aliman*, 1992, acuarelă; *Fram, ursul polar*, 1990, acuarelă), Lică Sainciuc (il. la: *Toată lumea face baie* de C. Dragomir, 1991, tehnică mixtă; *Lebedele* de H. Ch. Andersen, 1992, tehnică mixtă; *Piatra fermecată* de Gr. Botezatu, 1994, tehnică mixtă), Anatoli Smîșleav (il. la *Pungața cu doi bani* de I. Creangă, 1990, tehnică mixtă) ș.a.

Prin valențe stilistice individualizate se distinge grafica de carte, realizată de unii dintre artiștii plastici, care s-au lansat în spațiul artei naționale în deceniul precedent. Astfel, prin grafism abordat prin prisma iluziei optice și a deconstructivismului se reliefează ilustrația de carte a lui Ion Severin (n. 1954) pentru *Aventurile baronului Münchhausen* de Rudolf Erich Raspe (1999, tuș, peniță, accent croma-

tic). Grafica de carte pentru copii, executată de către un alt artist plastic – Vasile Movileanu (1955–2011), se remarcă prin decorativismul cromaticii active și grotescul tipajelor stilizate ale personajelor, prin detalizarea scenelor compoziționale și atribuirea acestora unui caracter distinct, etnic și neaoș. Elocventă, în acest sens, este menționarea ilustrațiilor graficianului pentru *Cartea ghiocelor* de Gr. Vieru (1996, acuarelă, tuș, peniță), *Clopoțelul* (1996, acuarelă, tuș, peniță) și *Trei povești minunate* de D. Matcovschi (1998, acuarelă).

Totodată, în anii 1990 în spațiul artistic al republicii se proliferază noi nume de graficieni, precum S. Zamșa, E. Zavtur, I. Coman, A. Macovei, V. Coroban, O. Cojocar, I. Moraru, E. Leșcu ș.a., aceștia înregistrând realizări în domeniul ilustrației de carte a timpului. În această ordine de idei, menționăm ilustrațiile lui Oleg Cojocar (il. la povestirile istorice *Zodia zimbriului* de I. Anton), Ion Coman (*Abece-dor* de E. Galaicu-Păun, 1990, tuș, peniță), Alexandru Macovei (*Duminica Mare și Povestea cerbului divin* de I. Hadârcă, 1999, acua-

relă, tehnică mixtă), Vitalie Coroban (*Fabule* de A. Donici, 1996, guașă), Ion Moraru (*Tatăl lui Guguță când era mic* de Sp. Vangheli, 1999, creion color), Elena Leșcu (*Puiul* de I. Al. Brătescu-Voinești, 1996, acuarelă) ș.a.

Tehnicile gravurii din etapa respectivă au încetat, practic, a fi aplicate în ilustrarea operelor literare, fiind substituite cu mijloace materiale și tehnici de executare mai facile în aspect de utilizare sau complexitate a figurării (ca: acuarela, guașă, tușul, creioanele colorate, pastelul etc.). Mai mult, o influență asupra evoluției graficii de carte de la sfârșitul secolului al XX-lea, începutul secolului al XXI-lea l-a avut dezvoltarea tehnologiilor digitale și utilizarea preferențială a acestora în elaborarea ilustrației de carte. Faptul care a dus și la schimbări ireversibile asupra esteticii graficii de carte, ca urmare a apariției și dezvoltării a ilustrației digitale și formării, în paralel cu artele vizuale, a sferei designului grafic contemporan.

Printre puținii artiști plastici care au practicat tiparul adânc în ilustrația de carte a perioadei vizate este Eudochia Zavtur. Stampoarele artistei pentru balada populară *Meșterul Manole* (1998, acvaforte) denotă expresii de poetism și pietate, grație sugestivității simbolice a figurativului stilizat (mai ales a chipului feminin), cât și datorită diapazonului tonal armonios, care, pe de o parte, intensifică alura sibilică a imaginii, pe de altă, integrează întregul câmp vizual al lucrării.

O abordare conceptual-artistică diferită atestă ilustrațiile în acvaforte realizate de Grgori Bosenco (1947–2013) pentru *Regina fulgilor de nea* de H. Ch. Andersen (1990, acvaforte). Compozițiile complexe și detaliate ale graficianului reflectă un conținut elucubrativ

al imaginarului, fiind ordonate în multiple planuri și spații compoziționale intercalate, cu o prelucrare grafică minuțioasă a diverselor elemente, secvențe spațial-temporale, întrețesute într-un cadru imagistic complex.

În mod generalizator, constatăm că ilustrația de carte moldovenească din a doua jumătate a secolului al XX-lea a marcat o perioadă fructuoasă de dezvoltare în contextul evoluției artelor plastice contemporane ale țării, atestând, către mijlocul anilor 1970, o maturitate distinctă la nivel de școală națională, în abordarea conceptuală și interpretarea artistică a subiectelor literare. Începând cu ultimul deceniu, în domeniul graficii de carte, la fel ca și în alte domenii artistice, se resimt consecințele schimbărilor ideologice, economice, culturale, dar și tehnico-științifice din țară, fapt care a influențat, inclusiv predilecția artiștilor plastici pentru tehnicile de figurare grafică, atât în maniera de interpretare artistică, cât și asupra criteriilor estetice de arpeciere a operei artistice.

Referințe bibliografice:

1. Golițov, Dmitri. *Arta Plastică a Moldovei Sovietice*. Chișinău: Ed. Timpul, 1987, 248 p.
2. Toma, Ludmila. *Hudojestvennii proțess v Respublike Moldova (1940–2000). Jivopisi. Sculptura. Grafica*. Muzeul Național de Artă al Moldovei. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2018, 246 p.
3. *Vistavka plakata, knijnoi stankovoi grafiki 1946–1951 g.* Katalog./ Redactor: Rodnin K., Chișinev, Part. izd. ŢK KP(b) Moskva, 1951.
4. Musteață, Elena. *Valențe artistice în ilustrația de carte a lui Ilia Bogdesco*. În: Volumul Conferinței științifice internaționale „Patrimoniul Cultural de Ieri – Implicații în Dezvoltarea Societății Durabile de Măine”, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău, Ed. a II-a, 22-23 septembrie 2020. Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale, Supliment al

revistei științifice „Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique”, Iași, p. 84-88. ISSN 2558-894X.

5. Musteață, Elena. *Contribuții la studiul gravurii în acvaforte a lui Gheorghe Vrabie*. În: *Creativitate. Tehnologie. Marketing*: CTM 2014. Al III-lea Simpozion Internațional, 31 octombrie - 01 noiembrie 2014. Culegere de articole. Ch.: Tipogr. „Bons Offices”, 2014, 352 p., p. 13-16. ISBN 978-9975-80-853-8.

6. Aculova, Raisa. *Grafica de carte moldovenească*. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986, 180 p.

7. Ilia Bogdesco. *Ilustrația, caligrafia, stankovaia grafica, risunok, monumentalinoe iskusstvo*. Moskva: Sovetskii hudojnik, 1987 (alcătuitor: Golitov D), 140 p.+il.

8. Tretiakov, V. P. *Ilia Bogdesco. Don Kihot. Sozdanie obraza*. Sankt Peterburg: Vita-Nova, 2010, 144 p.

Ilustrația de carte națională din a doua jumătate a secolului al XX-lea: procedee tehnice și valențe artistice

Rezumat. Domeniul ilustrației de carte moldovenească din a doua jumătate a secolului al XX-lea a marcat o perioadă de dezvoltare fructuoasă, atestând, către mijlocul anilor 1970, o maturitate distinctă la nivel de școală națională, în abordarea conceptuală și interpretarea artistică a subiectelor literare. În acest context, se remarcă aportul artistic al graficienilor: Il. Bogdesco, L. Grigorașenco, B. Nesvedov, I. Vieru, F. Hămuraru, I. Cîrmu, G. Vrabie, P. Mudrac, A. Hmelnițchi, I. Nifașev, A. Usov, L. Beleaev, B. Brînzei, A. Colîbneac, O. Zemțov, M. Brunea, L. Sainciuc, V. Malearenco, M. Șevelchin, V. Zmeev, G. Bosenco, V. Bulba, A. Smîșleav, A. Sveatcenko, I. Severin, M. Brunea, V. Movileanu, O. Cojocar, V. Coroban, E. Leșcu ș.a. Începând cu ultimul deceniu al secolului trecut în grafica de carte, la fel ca și în alte domenii artistice, se resimt predilecțiile artiștilor plastici pentru abordări tematice și soluționări compoziționale de viziune postmodernistă, deseori de manieră simbolistă, nonfigurativă sau abstractă; pentru tehnici neconvenționale de figurare grafică, frecvent mixte sau experimentale, oportune pentru incifrarea imaginii artistice într-un limbaj abstract.

Cuvinte-cheie: ilustrația de carte, procedee tehnice de figurare grafică, decorativism, simbolism, abstracționism.

Illustration of national book from the second half of the 20th century: technical procedures and artistic features

Abstract. The field of Moldovan book illustration in the second half of the twentieth century marked a period of fruitful development, attesting, in the mid-1970s, a distinct maturity, at the national school level, in the conceptual approach and artistic interpretation of literary subjects. In this context, the artistic contribution of the following graphic artists stands out: Il. Bogdesco, L. Grigorașenco, B. Nesvedov, I. Vieru, F. Hămuraru, I. Cîrmu, Gh. Vrabie, P. Mudrac, A. Hmelnițchi, I. Nifașev, A. Usov, L. Beleaev, B. Brînzei, A. Colîbneac, O. Zemțov, M. Brunea, L. Sainciuc, V. Malearenco, M. Șevelchin, V. Zmeev, G. Bosenco, V. Bulba, A. Smîșleav, A. Sveatcenko, I. Severin, M. Brunea, V. Movileanu, O. Cojocar, V. Coroban, E. Leșcu and others. Starting with the last decade of the 20th century, in the field of book graphics, as in other artistic areas, the predilections for thematic approaches and compositional solutions of postmodernist vision is widely felt, often in a symbolic, nonfigurative or abstract way; for unconventional graphic figuration techniques, often mixed or experimental, suitable for enciphering the artistic image in an abstract language.

Keywords: book illustration, technical procedures of graphic figuration, decorativism, symbolism, abstractionism.



Ludmila D. COJOCARU

Doctor în istorie, conferențiar, cercetător științific coordonator, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii; membru al Secției Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei. Domenii de preocupare: antropologia culturală, etnologia deportărilor, studii de istorie orală. Cărți editate: *Exercițiul memoriei*, Vol. I. Chișinău, 2019 (co-editor: E. Postică); *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii. Documente. Studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din centrul Republicii Moldova*, Vol. I, tom. 1, 2, 3, Chișinău, 2016-2019; *Românii în Gulag: memorii, mărturii, documente*, Vol. I, II, Chișinău, 2014-2015 (co-editor). Editor invitat la Revista „History and Anthropology” pentru numărul tematic *Politics and Performance in South-Eastern Europe*, Routledge, Vol. 24(1), 2013.

COPIII ȘI RĂZBOIUL ÎN MEMORIILE SUPRAVIEȚUITORILOR GULAGULUI

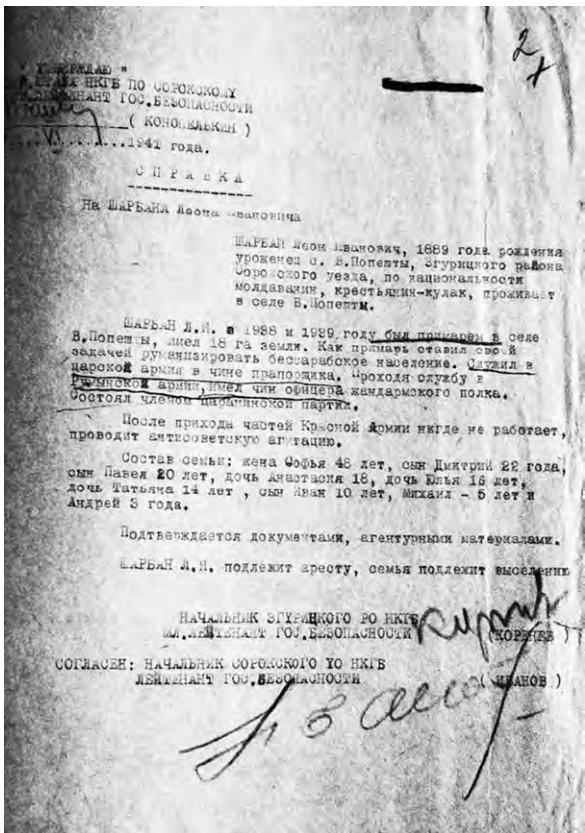
Preliminarii

Al Doilea Război Mondial, pentru populația României de la est de râul Prut, a început odată cu anexarea din 28 iunie 1940, în baza protocolului adițional secret al pactului sovieto-nazist Molotov-Ribbentrop din 23 august 1939. Către finele lunii august 1940, Basarabia împreună cu raioanele din stânga râului Nistru era declarată Republică Sovietică Socialistă Moldovenească și supusă politicilor de sovietizare forțată, întrerupte de înaintarea trupelor germane și a aliaților la est de Prut și reinstaurarea administrației românești în regiune. Ieșirea din orbita războiului se va produce în august 1944, în urma operațiunii militare Iași-Chișinău, însoțită de restabilirea puterii sovietice și a republicii în componența URSS, situație care va dura până la proclamarea independenței Republicii Moldova, în 27 august 1991. Astfel, perioada iunie 1940 – august 1944, în memoria comunităților băștinașe, păstrează multiple amintiri traumatizante despre represiuni poli-

tice, arestări și deportări în masă, despre dezastrul produs de război și pierderile umane de pe ambele părți ale frontului, inclusiv masacrul comunității evreiești și rome, epidemii, evacuări și distrugeri în masă – teme sechestrate în delung cunoașterii istorice.

Studiul de față își propune să elucideze imaginea războiului reflectată în universul copilăriei unui segment de voci marginalizat de către discursul istoriografiei sovietice – cohorta „copiilor dușmanilor poporului”, emergentă în primul an de sovietizare forțată în RSS Moldovenească [1]. Este vorba despre persoanele născute pe teritoriul Transnistriei și Basarabiei în anii '30-'40 ai secolului XX, incluse abuziv în lista „elementelor dușmănoase condamnate deportărilor” din planul de lichidare a potențialilor „dușmani ai statului sovietic” pe motivul „originilor nesănătoase” [2], în calitate de măsură de „securizare și sovietizare” [3, p. 322] a hotarelor de vest ale URSS. În mare parte, aceste persoane descind din mediul elitei po-

litice, culturale și sociale din perioada interbelică a administrației românești în Basarabia, capii familiilor fiind condamnați de puterea sovietică la penitență în lagăre de muncă, fără drept de corespondență [4]. Regimul tăcerii va fi fisurat abia peste decenii, prin vestea despre decesul părintelui sau – în cazuri numărate! – prin bucuria revederii; în situații extrem de rare, înștiințarea despre moartea subită a tatălui a fost transmisă imediat familiei, travaliul doliului reușind cu greu să medieze deznădejdea și disperarea copiilor, aceștia aflați la moment în cei mai crânceni ani de deportare și în plină vreme de război. Or, pentru majoritatea victimelor din categoria „copiilor dușmanilor poporului”, experiența deportării s-a suprapus cu cea a războiului („războiul a fost parte din viața mea...”), fapt ce ne face să reconsiderăm potențialul vocii lor în cunoașterea trecutului. În discrepanța miturilor propagandei sovietice („copilăria fericită în URSS”, „sacralitatea Marelui Război pentru Apărarea Patriei”, „dușmani/eroi ai puterii sovietice” etc.) cu acțiunile criminale ale statului sovietic în vreme de război (represalii, deportări în masă, omoruri, încarcerări fără instanța de judecată, înfometare etc.), memoriile copiilor supraviețuitori deportărilor din 12-15 iunie 1941 din RSS Moldovenească prezintă în sine o sursă nevalorificată de trăiri, percepții și atitudini chiar din epicentrul confruntării regimurilor totalitare – sovietic și nazist. Acestea de obicei rămân în umbra documentelor de arhivă [5] și pot fi recuperate prin antrenarea noilor surse, precum mărturiile de istorie orală, jurnale și memorialistică, ego-documentele, fotografiile din arhiva de familie. Punerea lor în dialog cu documentul de arhivă este în putere să compenseze limitele specifice oricărei categorii de sursă istorică [6].



Certificat emis de organele securității de stat din jud. Soroca la 11 iunie 1941, privind arestarea lui Leon Șerban și deportarea familiei sale [39, f. 2].



Certificat emis de Sovietul Raional Zgurița, 11 iunie 1941, cu indicarea membrilor familiei lui Leon Șerban [39, f. 5].

Astfel, fenomenul războiului din perspectiva *copiilor Gulagului* [7] a intrat recent în atenția cercetătorilor, iar experiența minorilor, asemeni cazului „copiilor străzii” [8], „copiilor războiului” [9] sau „copiilor

Holocaustului” [10], a extins orizontul noilor demersuri științifice [11, p. 12]. Emergența acestei direcții istoriografice acoperă preponderent arealul statelor baltice prin studii complexe la nivel teoretic și metodologic [12]. Cu referință la Basarabia și Transnistria, menționăm, în acest context, rezultatele cercetărilor în cadrul Programului de Stat „Recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească în perioada 1940–1941, 1944–1953” [13], care au adus în câmpul investigației științifice o serie de materiale privind fenomenul *copilăriei în Gulag* [14]. Studiile au dat prioritate vocilor rămase în afara circuitului public, academic și cel din mass-media, pentru a evita discursuri ancorate în metanarațiuni și „memorii stereotipizate” [15]. Mărturiile astfel recuperate privind arestările și represaliile sovietizării și securizării forțate, atitudinile și experiențele războiului, antrenarea în „Armata Muncii”, viața cotidiană în spatele frontului, casele de copii, (ne)școlarizarea, (re)sentimentele educației patriotice, oportunitatea evadării din deportare în vreme de război etc. punctează narațiuni prețioase cunoașterii istorice și mărturii mai nuanțate asupra perioadei totalitare.

Sub incidența politicilor de securizare și sovietizare forțată (28 iunie 1940 – 16 iunie 1941)

Baștina sau refugiul în țară

Statutul provinciei de frontieră a Basarabiei și Transnistriei, implicând schimbarea frecventă a hotarelor, perindarea guvernelor și regimurilor politice a cultivat în mediul populației băștinașe o mentalitate colectivă a strategiilor flexibile, predispuse spre acomodare la noile contexte, în favoarea valorilor de

familie și muncii pentru bunăstarea acesteia [16]. Memoria lor a fost viu întreținută prin istoriile de familie transmise de o generație la alta, ilustrate cu fotografiile bunicului „din timpul războiului cu japonezul” sau cele „cu epoleți de ofițer în Armata Română”, presărate cu povestirile părinților despre vizitele „reginei Maria și prințului Mihai” sau cu mândria de a avea propria bucată de pământ „de când cu regele Ferdinand”, iar – mai proaspăt – cu temerile flăcăilor de a da ochii cu jandarmul român când li se întâmpla „să chiuie noaptea pe uliță” și, de ce nu, prin amintirile unora despre măsurile de „disciplinare” de la școală. În anii 1930, aceste memorii au fost marcate pe alocuri de povestirile familiilor refugiate din Transnistria [17], gonite de Marea Teroare, foametea și colectivizarea sovietică de peste Nistru, parcă avertizând basarabenii despre natura vicleană a noii puteri. Cert este că, la momentul anexării de către URSS, o mare parte din populația Basarabiei a ales să nu se refugieze mai departe, peste Prut, ci să rămână în gospodăriile lor și să-și caute de munca pe propriul ogor.

Evenimentele dramatice care au urmat după 28 august 1940 au arătat cât de șubrede pot fi nădejdlile omului simplu în fața malaxorului totalitar; iar post-factum se va constata că familiile care s-au refugiat peste Prut au fost de fapt cele cu o viziune mai pragmatică, întrezărind din timp diferență între „rușii de pe vremea țarului și rușii de-acum”. Părăsindu-și casele, averea, pământul, rudele, mormintele celor apropiați și traversând în mare grabă Prutul, acestea vor avea mai multe șanse de supraviețuire în comparație cu cei rămași la baștină. Liubov Cladico-Pojoga (a.n. 1930), fiica primarului din satul Costuleni, județul Lăpușna, reiterează în câteva locuri despre

marele regret al tatălui său, Anton Cladico, de a nu se fi refugiat peste Prut în ajunul zilei de 28 iunie 1940, fapt ce l-a costat 10 ani de pușcărie în Ivdel și deportarea repetată a familiei sale, în 1941 și 1949:

Îi spunea nașelul Vichente lui tata, de-am' când să vină sovieticii: „Știi, Antoane, trebuie să fugim în România!” Da' tata: „Cum să-mi lepăd casa? Eu de-abia mi-am făcut vie hultuită, de-abia mi-am cumpărat semănători, nu pot!” Nașelul Vichente îi zice: „Antoane, aiștia nu-s de-aceia ruși care au fost. Aiștia-s lupi în piele de oaie! Hai, și-i trece Prutul!” [18]

Eugenia Zberea-Pripa (a.n. 1926), originară din satul Biliceni Vechi, județul Bălți, la fel relatează despre dilemele tatălui său, Constantin Zberea, medic venit de peste Prut:

Au venit rușii, dar Alexandru Gașpar, directorul școlii era român, ca și tata, zice: „Hai cumătre, haidem în România!” Tata parcă era de acord, dar mama zice: „Costică, unde să ne ducem pe capul lor? Am muncit aicea o viață...” Mai greu trăiam acolo, aici avem gospodărie bună și bogată de-acum era. Și ei, dacă au văzut așa, nu s-au dus nici ei. Nu s-au dus... [19]

Îndemnul de a se refugia în țară era făcut și pentru etnicii vorbitori de limba rusă, stabiliți aici în câteva generații și ajunși gospodari respectați în comunitate. Eugenia Covricova-Frangu (a.n. 1936), fiica negustorului Constantin Covricov, proprietar de magazin în satul Congaz, își amintește:

Vine tata într-o zi acasă, speriat, și-i spune mamei că a trecut jandarmul pe la magazin și i-a spus că „e deschisă granița în România” și „hai și-om trece”! Tata a venit s-o întrebe pe mama, dar mama n-a vrut, a zis că ea de-acum și-a lăsat odată



Larisa Lașkevici, împreună cu părinții Anton și Anna Lașkevici, or. Tiraspol, 1936 [38].

neamurile în Chirsova când s-a măritat cu tata... Tata s-a întors la magazin și i-a dat răspuns aceluia, că nevasta-sa nu vrea și că el singur nu pleacă. Atunci jandarmul a scos pistolul și i-a declarat tatei că mai bine îl împușcă el acum, decât să-l împuște rușii... [emoții] Acela știa, era prieten bun de-al tatei... [emoții] Mama nu și-a iertat toată viața! Ei în noaptea ceea puteau să plece. Noaptea ceea au venit și l-au arestat pe tata, i-au pus un brezent pe cap, ca să nu-l vadă nimeni... [20]

Chiar și cei refugiați de peste Nistru în anii 1930 își alimentau îndoielile cu iluzia intervenției internaționale și a faptului că Terroarea Roșie și-ar fi epuizat limitele. Dumitru Berezovschi (a.n. 1928), originar din satul Țechinovka, județul Iampol de pe malul stâng al Nistrului, părinții căruia s-au refugiat din

calea colectivizării în Basarabia în vara anului 1930, își amintește argumentele tatei, Daniil Berezovschi, când acesta ajunge din nou unul la unul cu sovietizarea în iunie 1940:

L-au informat pe tata că peste trei-patru zile vine puterea sovietică. Se sfătui tata cu mama: ce să facă, să fugă mai departe? Tata zice că au trecut zece ani, iar în conformitate cu legislația internațională trebuie să fie grațiați. În 1940, la 28 iunie a venit puterea sovietică [21].

Explicația încăpățănării basarabenilor de a rămâne la ei acasă se întrezărește în memoriile relatate de Eugen Banaga (a.n. 1932), originar din satul Minceni, județul Soroca:

Știam ce „politică” se ducea în familie, tata avea așa o credință: dacă el în viață n-a făcut nimic rău, pentru ce să-l pedepsească cineva? Era vorba asta... [22]

Dincolo de certitudinea propriei nevinovății, capul familiei – Maxim Banaga, primar în timpul administrației românești în Basarabia, a ținut cont și de zvonurile care circulau în acest spațiu de frontieră despre puterea sovietică: „Se vorbea că din boieri făceau săpun, adică, rușii făceau în 1941”. Astfel că refugiu peste Prut, înainte de 28 iunie 1940, a însemnat salvarea familiei [22, p. 60].

Gospodarii rămași la casele lor, mai ales cei care știau puțin rusește de pe vremea administrației țariste, i-au întâmpinat pe sovietici fără etalarea excesivă a ostilităților. Unii chiar contau pe faptul că vremurile tulburi ar putea aduce și schimbări spre bine. Fiodor Cepoi (a.n. 1929), fiul mai mare al lui Petru Cepoi, primarul satului Ochiul Alb, județul Bălți povestește despre atmosfera de atunci și discuțiile dintre părinți:

În anul '40, vara, era liniște și la un timp, într-o zi am văzut avioane și armata a in-

trat în sat. Tata, dacă era primar, i-o întâmpinat. Îi zice mamei: „În Basarabia au intrat rușii...” Deodată el se bucurase, i-a părut că-s rușii ceia care au fost la Împăratul Nicolai, că el îi știa – tata a fost la Amur, știa rusește. Și mama unde zice: „Bine că au venit rușii, cu românii iștea noi ne prăpădeam...” Ei n-au știut că asta-i de-acum țara sovietică, pe urmă s-au lămurit că nu-s acei ruși, că aiștea-s altă țară, după revoluție... [23]

Disonanța între imaginea rușilor *de atunci* și a celor *de acum* a fost atestată și în propriile experiențe ale copiilor, aceștia relatând trăiri ambigue. Șirul observațiilor asupra forfotei din preajma trecerilor peste Prut, cu militarii români retrăgând-se și civilii, căruțele, animalele înghesuindu-se pe șlep, și priveliștea înaintării Armatei Roșii în strigăte și urale „La Prut! La Prut!”, printre buchetele de flori aruncate în calea lor – toate capătă sens în ochii copiilor doar în ultimul moment, odată cu ajungerea soldatului rus la Prut. Emilia Vatanaman-Racoveț (a.n. 1925), originară din satul Cuconeștii Vechi, județul Soroca, a fost martor ocular al acestor trăiri:

Eu aveam 14 ani. Satul nostru, Cuconeștii-Vechi, se afla pe malul râului Prut. Într-o zi fierbinte de vară, pe 28 iunie 1940, stăteam pe mal și priveam cum sătenii noștri treceau pe cealaltă parte de râu... Dintr-o dată, cineva a strigat: „Vin rușii!” Îmi aduc aminte cum am fugit în direcția de unde au apărut soldații. Îmi amintesc că în față mergea un maior în uniformă militară, iar uniformă lor era plină de praf. Am dat fuga într-o curte străină, am rupt niște flori, nici de câini nu mi-a fost frică, și am alergat în întâmpinarea lor. Oamenii aruncau flori la picioarele

soldaților și tot drumul era numai flori. Soldații au ajuns la râu și comandantul a ordonat să fie oprită trecerea. Cei care nu au reușit, au rămas. Îmi amintesc că un proprietar de pământ își trecea peste râu cu feribotul caii și o turmă de oi. Dar nu a reușit, maiorul a interzis trecerea, iar o parte de oi a rămas pe mal. Din satul nostru au plecat 7-8 familii (preotul, diacnul, învățătorul, agentul financiar și încă câțiva, în general, nu prea mulți) [24].

Cele mai traumatizante despărțiri pe care a avea să le producă ridicarea hotarului pe Prut urmau a fi între membrii familiei, rude apropiate, neamuri, inclusiv în cazul Emiliei Vataman-Racoveț:

Tatăl meu, Ion Racoveț, era ofițer în Armata Română și, bineînțeles, cu regimentul său se afla în România, unde, a plecat trecând prin Ungheni. El deseori venea pe malul râului și ruga să fie chemată mama. Ne chema la el și ne ruga să lăsăm tot – casă, gospodărie – și să trecem pe celălalt mal. Pe râu erau locuri unde se putea trece vadul. Dar mama nu a fost de acord să lase casa, îl chema, spunandu-i că rușii sunt oameni buni, la fel ca toți, de ce să plece și să lase tot? Aceste „negocieri” de pe ambele maluri ale Prutului au durat aproximativ o lună, până când într-o noapte tata a bătut la fereastră. Apoi întreaga toamnă și iarnă, aproape zilnic, a fost chemat la interogatorii. Veneau soldați după el și îl luau la interogatorii pe timp de noapte. Îl întrebau de ce a trecut granița, i-au propus să se întoarcă pentru a colecta informații, dar el nu a fost de acord, explicând că a trecut Prutul numai pentru a fi împreună cu familia. Casa era sub supraveghere



Alexandru Pripa,
în timpul studiilor la liceul din Bălți, 1941 [37].

tot timpul. Toate acestea au continuat până în vară [24].

Astfel, venirea puterii sovietice în Basarabia, după 28 iunie 1940, în egală măsură pentru cei care rămăneau la baștină sau cei care se retrăgeau în țară, însemna ocupația sovietică a Basarabiei și trecerea războiului peste Prut în Basarabia: „Au venit rușii, au ocupat Basarabia...” [25]

Declanșarea abuzurilor

Acțiunile de sovietizare și securizare forțată au demarat în scurt timp, prin arestări, confiscări de avere, intimidări pe motive politice, violență. În viziunea Moscovei, represiunile în masă trebuiau să devină mijlocul principal de pregătire de război, și lupta cu „contrarevoluția”, „spionii și diversanții”, „predispozițiile antisovietice și banditismul” [26, c. 62]. Activitatea la fața locului a scos la iveală esența noii adminis-



Părinții Antoninei Galețchi – Anton (în față, dreapta) și Feodosia (rândul din mijloc, dreapta) Galețchi, împreună cu bunica Agafia Galeți (centru) și rudele apropiate, com. Dondușeni, jud. Soroca, 1940 [38].

trații – „mult mai autoritară și agresivă decât guvernările precedente” [27, p. 4]. Parascovia Mândrilă-Corobcov (a.n. 1926), fiica primarului Vasile Mândrilă din s. Curluceni (astăzi, Făgureni), r-nul Strășeni, consemnează:

Când au venit în '40, rușii căutau pe cei care erau mai deștepți să-i „grămădească”, ca să nu le ia pâinea lor! [28]

Primele victime au rămas fixate în memoria martorilor oculari. Antonina Galețchi-Grecu (a.n. 1935), originară din comuna Dondușeni, județul Soroca, amintindu-și despre descinderea puterii sovietice în sat:

Pe Nicolae Galețchi, un frate al lui tata, l-au arestat în 1940. Prima jertfă a fost Nicolae. Nicolae a fost luat de sovietici, arestat în 1940. Eu țin minte, încă nu eram duși. L-au luat ziua cu mașina – „čornyj voron” îi ziceau. Ziua, eu l-am văzut de-acum suit în mașină, că ei trăiau mai la deal de noi. I-au spus că-i arestat. De ce? Nu se spunea atunci de ce ești

arestat. Nu s-a mai întors acasă, așa și nu a știut familia unde era el [29].

Iar cei „care au întâmpinat cu bucurie, la 28 iunie 1940, Puterea sovietică, sau cu ezitări [...] și-au schimbat atitudinea față de această putere” [30, p. 148], cum a fost cazul familiei Cepoi din satul Ochiul Alb:

Chiar atunci au luat 4 oameni – i-au arestat! – care din sat: preotul, directorul școlii (?) Vladiuc, un locotenent și încă o persoană. Tata de-acum se neliniștea. Și mama plângea... dacă tata era primar, de-acum știa că ceva o să se întâmple! [23]

Ezitatea de a se refugia cu familia din calea Sovietelor l-a determinat să regrete și pe medicul Constantin Zbarea din satul Bilicezii Vechi, județul Bălți, martor al atrocităților puterii sovietice la câteva luni după închiderea graniței. Fiica sa, Eugenia Zbarea-Pripa consemnează:

Am auzit că de aici din sat au luat câțiva bărbați, care erau în politică. I-o omorât,



Antonina Galețchi, com. Dondușeni, jud. Soroca, 1939/1940 [38].



Antonina Galețchi cu mama Feodosia Galețchi și sora Ludmila Galețchi, în pragul casei din com. Dondușeni, jud. Soroca, 1941 [38].

i-o împușcat. Nu s-o mai întors bărbății ceia. Pleșca era unul, Mereuță.. Tata român? De-acum era târziu... Chiar să fi vrut să trecem Prutul – se închisese granița [19].

Cu referință la arestările din județul Bălți, dar mai ales la condițiile carcerale în care erau ținuți basarabenii arestați de noua putere sovietică, sunt mărturiile fiului primarului de Pelinia, Efim Pripa – Alexandru Pripa (a.n. 1922), la acel moment elev la liceu în Bălți:

În vara și toamna anului 1940 [...] s-au desfășurat un șir de arestări noaptea, fără nicio judecată, a oamenilor pașnici, nevinovați cu nimic în fața legii vechi sau celei noi, sau față de popor. Astfel de „oameni periculoși” au fost mii sau chiar zeci de mii. Așa a căzut jertfă prefectul orașului Bălți, Catelli, avocatul Popovici din Bălți, gospodarii Ilie Moraru, Pavel

Pinteac și Efim Buga din satul Mărândeni, județul Bălți și mulți-mulți alții. Toți aceștia au fost întemnițați, ca scrumbiile în butoi, în închisoarea bisericii de la Pământeni, din Bălți, unde s-au aflat toată iarna 1940-1941. Aceasta a fost o iarnă cu multă zăpadă și geroasă. Eu pe atunci eram elev la liceu în Bălți. Când treceam în diminețile geroase pe lângă închisoare, observam falnicul fenomen „ardea închisoarea” – se ridica spre cer o lăvăntă de vapori, asemănătoare cu limbi de foc. De două ori în lună întemnițării aveau dreptul la primirea schimbului de lenjerie intimă de acasă. Când cei apropiați primeau în schimb cămășile purtate, acestea erau transpirate, umede... întâi le scurgeau, sucindu-le...[31]

Desproprietărea potențialilor „dușmani ai puterii sovietice” a fost declanșată



Parascovia Mândrilă (rândul din spate, centru) împreună cu părinții – Eugenia și Vasile Mândrilă, bunicul – Constantin Mândrilă și surorile mai mici – Maria, Elena și Ecaterina, în fața casei din com. Făgureni, r-nul Strășeni, 1941 [38].

concomitent cu acțiunile represive ale sovietizării și securizării hotarelor. Ana Nedov-Barbântă (a.n. 1933), originară din comuna Gotești, județul Cahul a fost martor ocular la implementarea acestor politici:

În 1940, au venit rușii. A venit la noi acasă *komandir čiasi*, casa noastră era nouă, și ne-a spus să eliberăm o bucată de casă pentru *načialnik voinskoj čiasi*, dislocat în Gotești. Țin minte, erau mulți soldați și acel comandant avea în jur de 40 de ani. În ograda noastră era *konnyj otrjad*, erau caii în ogradă, de-a lungul gardului erau uluce lungi pentru hrănirea cailor, mâncau caii unul langă altul [32].

Imagini similare privind instaurarea puterii sovietice atestăm în memoriile Antoninei Galețchi-Grecu:

Cum au venit sovieticii, pe noi din casă ne-au scos și trăiam în sărai, dar în casă s-a așezat sovietul sătesc și, până ne-au

deportat, la noi în casă a fost sovietul sătesc. Țin minte numai că a venit Vera Bodorin cu câteva persoane și ne-au spus să eliberăm casa că o să fie sovietul sătesc în casă la noi. Vera Bodorin era președinta sovietului sătesc și cred că tot ea ne-a trimis pe noi în Siberia. Vera Bodorin cred că din săraci era. Ea a fost președinta sovietului sătesc când ne-o deportat. Tata nu s-a împotrivit, el se pricepea unde-o să meargă treaba. În 1940, din 28 iunie și până ne-o deportat, la 13 iunie 1941, noi am trăit în sarai [29].

Frica și neîncrederea în ziua de mâine și-au făcut loc în spațiul public, dar mai ales în intimitatea vieții de familie prin discuțiile în șoaptă între părinți, încercând să țină copiii departe de nefirescul noilor realități. În virtutea vârstei fragede, aceștia însă au reușit să fixeze detalii, expresii, comportamente ale maturilor din jurul lor, uneori chiar atribuind-

du-le sensuri și tălmăciri în cheia vremurilor. Larisa Lașchevici (a.n. 1931), originară din or. Tiraspol, al cărui tată Anton Lașchevici a fost arestat de Teroarea Roșie încă în 1937, dar care i-a marcat proiecția întregii vieți, povestește:

Apoi au apărut discuțiile în familie, pe șoptite, despre cine „a fost luat”. „Și pe Babenko l-au luat...”, „și pe acela l-au luat...”, și mi-a intrat în memorie că așa discută cei maturi – că trebuie neapărat să fie *luat* cineva, că așa este primit la ei. Încotro îi duceau, dacă este bine sau dacă este rău, nu mă gandeam la asta. L-au luat, deci l-au luat! Pe acela l-au luat, pe acela l-au luat, apoi l-au luat pe tata... Eu nu știam nimic și nu întrebam... Iată atunci era aceasta – fraza „l-au luat...” [33]

Alfabet chirilic, rusificare, educație proletară

Politica de consolidarea a puterii și fortificare a hotarului de vest în cadrul imperiului sovietic nu a fost un proces în exclusivitate politic, manifestându-se și în plan social și cultural [34]. Acțiunile în acest domeniu s-au sprijinit pe clișee propagandistice privind „superioritatea civilizației sovietice” și pretenția unei misiuni teleologice asumată de puterea sovietică în regiunile anexate [35, p. 36]. În direcția școlarizării, acest lucru s-a reflectat prin declararea campaniei de „lichidare a analfabetismului”, introducerea alfabetului chirilic în școală și demararea procesului de rusificare a populației. Despre substituirea alfabetului cu grafie latină prin cel chirilic relatează Fiodor Cepoi și Eugenia Zberea-Pripa:

După ce i-au arestat pe cei patru, dintr-o dată au început a face grupe și a-i învăța pe cei care nu știu carte. Eu terminasem de-acum 6 clase la români... [23]

La școală ne-o dat alfabetul și l-am învățat, și am trecut la chirilic [19].

Odată cu schimbarea alfabetului, în procesul de studii este promovată predarea limbii ruse, iar în unele școli – predarea în limba rusă:

Eu învățam în școala de zece clase din satul vecin, multe discipline erau predate în limba rusă de profesori veniți din afara localității. Limba atunci nu o cunoșteam, desigur, și era dificil de răspuns în limba rusă la ora de istorie, atunci când abia învățam primele cuvinte [24].

Memoria copiilor înregistrează numeroase secvențe privind reordonarea anilor de studii:

Eu terminasem șapte clase primare, în 1940. Când au venit rușii, ne-au trecut la alfabetul chirilic, din șapte clase ne-o lăsat cu patru clase și ne-au trecut în clasa a V-a. Două clase ne-au dat înapoi! [25]

Breșele din componența corpului profesoral erau acoperite, parțial, din contingentul de până la 28 iunie 1940:

Din ruși erau, și din ai noștri – care terminase Liceul „Domnița Ileana” și Liceul „Ion Creangă”. Care aveau profesie bună, i-au pus învățători [19].

Fratele Nicolae s-a prezentat la raion – că aveau nevoie de cadre, învățători nu rămăseseră, puneau în școală pe cei cu cinci-șase clase – și l-au numit director de școală la Roșu, lângă Cahul [25].

Caracterul radical al schimbărilor în domeniul educației a fost asigurat prin racordarea la noile repere ideologice, fapt ce producea revoltă și indignare printre garda veche a profesorilor școlari:

Când i-au trimis la *povyšenje kvalifikacii* să învețe despre religie... să spună că nu-i Dumnezeu, dar el zice: „Până acum spu-



Iuliu Marin (centru), împreună cu părinții – Alexei și Valentina Marin (stânga) și rudele apropiate, în curtea gimnaziului din or. Rezina, ținutul Orhei, unde Alexei Marin avea postul de director, 1938 [38].

neam că este biserică, este religie... Copiii o să ne dea în obraz, că suntem mincinoși!" [19]

Profesorii care au rămas la baștină sunt antrenați în procesul sovietizării și securizării teritoriului proaspăt anexat, prin monitorizarea activității copiilor din familiile potențialilor „dușmani ai poporului”:

Îmi amintesc că odată profesorul de istorie, văzând numele meu în registru, a întrebat mirat: „Ce, mai ești încă aici?” Numai apoi, când ne-au ridicat, mi-am dat seama ce a avut el în vedere [19].

O serie de profesori școlari au fost aduși de peste Nistru, fapt ce ilustrează practica de transfer a modelului sovietic din regiunile în care sovietizarea era deja realizată. La fel, în noile structuri de administrație locală, sovietul sătesc, sunt numite centralizat persoa-

ne loiale partidului comunist, încălcându-se principiul alegerilor democratice:

Din iunie 1940 până în iunie 1941 primăria era cu sovieticii, se numea *sovietul sătesc*, acolo golanul era ales *predsedateli* [22].

Nici modelele de comportament aduse odată cu administrația sovietică în Basarabia, nu au scăpat spiritului de observație al copiilor de atunci. Iuliu Marin (a.n. 1935), originar din Tighina, dar la momentul anexării aflat în or. Soroca, reconstituie prin memoriile sale starea de spirit și imaginea noii stăpâniri reflectată în ea:

În general, nu existau tulburări deosebite printre oameni după intrarea Armatei Roșii. Niciun fel de agitații. A intrat și gata. Oamenii, cum au trăit, așa și continuau să trăiască. [...] Școlile lucrau, șco-

lile profesional-tehnice lucrau. Țin minte că mama lucra atunci la biblioteca școlii. Tatăl meu, ca toți colegii săi, a continuat să lucreze în Școala Tehnică Agricolă, a fost pregătită ultima promoție de specialiști. Din scenele cotidiene, îmi amintesc cum mama mergea la magazin sau în altă parte, unde avea nevoie, și țin minte discuțiile despre modul în care se comportă ofițerii Armatei Roșii – nu erau discuții despre politică, ci despre faptul că aceștia molfăiau pâine când mergeau pe stradă – era un comportament vădind educație proastă, ceea ce provoca astfel de conversații printre doamne [36].

Percepții privind starea de spirit, de ansamblu, a epocii sovietizării în Basarabia consemnăm și în amintirile lui Eugen Banaga:

Activiștii iștia nu erau oameni din sat, erau din Transnistria. Mulți activiști, știind limba rusă și româna – să nu se supere cei din Transnistria – erau un fel de „cozi de topor”, cum și la noi sunt. Se vedea și după haine că nu sunt din sat – purtau *ghimnastiorcă* peste pantaloni, cu centură – dar cine erau ei de la raion, nu știu. Era o modă să umble așa, fără cravată, fără pălărie. Când vedeau un țăran cu pălărie – heeei – *boier!* Păi așa era portul, că țăranul se ducea la biserică și își lua pălărie, își lua o cămașă albă. Ei, asta-i altă vorbă... L-au *luat*, gata! [22]

[VA URMA]

Note și referințe bibliografice:

1. În 1941, din RSS Moldovenească, au fost deportate 3.470 de familii [30, p. 122]. Doar în regiunea Novosibirsk, numărul deportaților cu domiciliu forțat în 1941 (potrivit situației din luna septembrie 1941) indică 1.958 de copii până la 16 ani. Potrivit datelor pentru luna februarie 1942,

în regiunea Novosibirsk se aflau 5.880 de persoane deportate din RSS Moldovenească, dintre care 2.060 de copii până la 16 ani [30, p. 126; 26, c. 524].

2. Mai exact, în baza Deciziei CC al PCÎU(b) și SCP din RSSS din 14.05.1941, nr. 1299-526-cc, era vorba de următoarele categorii de persoane: „1) membrii activi ai organizațiilor contrarevoluționare și membrii familiilor lor; [...] 3) foștii mari proprietari latifundiați, comercianți (cu venit anual de 150 mii lat.), foștii fabricanți (cu venit anual de peste 200 mii lat.) și marii funcționari ai fostelor guvernări burgheze împreună cu membrii familiilor lor; [...] 5) membrii familiilor participanților în organizațiile contrarevoluționare, condamnați la pedeapsa capitală, inclusiv cei care se află în căutare sau în ilegalitate” (Н.Ф. Бугай, А.М. Гонов (сост.), *По решению Правительства Союза ССР*, Нальчик: Изд. центр «Эль-Фа», 2003, c. 220).

3. Terry Martin, *Stalinist Forced Relocation Policies: Patterns, Causes, Consequences*. In: *Demography and National Security*, Myron Weiner (ed.), New York: Berghahn Books, 2001.

4. În baza datelor de arhivă, istoricul Valeriu Pasat indică cifra de 4.507 de persoane arestate și trimise în lagăre și, respective, a 13.885 de membri ai familiilor acestora deportate în așezările speciale (Валерий Пасат, *Трудные страницы истории Молдовы (1940–1950)*, Москва: Терра, 1994, c. 166).

5. Spre exemplu, materialul din arhivă privind deportările sovietice din RSS Moldovenească, din 12-16 iunie 1941, are ca temei documentele inițiate de structurile securității de stat (NKVD) pe numele capului familiei, documentele cu referință la membrii familiei (soție/soț, copiii, rude apropiate) poartă un caracter informațional general (nume, prenume, anul nașterii, situația privind statutul social, afilierea de partid, precedente de judecată). Mai mult, specific pentru deportările din anii 1940 este caracterul administrativ prin care acestea aveau loc, înafara instanței de judecată, doar în baza deciziei politice a structurilor superioare. Deseori, documentele oficiale care să „întemeieze” actul deportării, inclusiv dosarul personal,

erau perfectate post-factum (a se vedea: [26, c. 67]).

6. Sonja Luehrmann, *Religion in Secular Archives: Soviet Atheism and Historical Knowledge*, New York: Oxford University Press, 2015; Andrea Graziosi, *The New Soviet Archival Sources. Hypot heses for a Critical Assessment*. In: *Cahiers du Monde russe*, vol. 40 (1/2), 1999, 13-63.

7. Deborah Hoffman, *The Littlest Enemies: Children in the Shadow of the Gulag*, Bloomington: Slavica Publishers, 2009; Cathy A. Frierson, Semyon S. Vilensky, *Children of the Gulag*, London: Yale University Press, 2010; Marta Craveri, Anne-Marie Losonczy, *Trajectoires d'enfances au goulag. Mémoires tardives de la déportation en URSS*. In: *Revue d'histoire de l'enfance 'ir-régulière'*, vol. 14, 2012, p. 193-220; Ludmila D. Cojocaru, *Copilăria în Gulag: o istorie orală a deportărilor staliniste*. În: *Caiete de Antropologie Istorică*, 2015, vol. XIV (1-2), p. 167-184.

8. Olga Kucherenko, *Soviet Street Children and the Second World War. Welfare and Social Control under Stalin*, London: Bloomsbury Publishing, 2016; Olga Kucherenko, *In loco parentis: Junior Cadet Schools in the Soviet Union during the Second World War*. In: Hester Barron, Claudia Siebrecht (eds), *Parenting and the State in Britain and Europe, c. 1870–1950. Raising the Nation*, 2017, p. 231-253.

9. Cathy A. Frierson (ed.), *Silence Was Salvation. Child Survivors of Stalin's Terror and World War II in the Soviet Union*, London: Yale University, 2015; Irena Gruzinska-Gross, Jan T. Gross (eds.), *War through Children's Eyes: the Soviet Occupation of Poland and the Deportations, 1939-1941*, Stanford: Hoover Institution Press, 1981; James Marten (ed.), *Children and war: a historical anthology*, New York: New York University Press, 2002; Wolfgang W. E. Samuel, *The war of our childhood: memories of World War II*, University Press of Mississippi, 2002; Щербинин П.П., *Детская повседневность в период первой мировой войны 1914–1918 гг.*, Тамбов, 2015.

10. Catherine Coquio, Aurélia Kalinsky (eds), *L'enfant et le génocide*, Paris: Robert Lafont, 2007; Janet Jacobs, *The Holocaust across generations:*

trauma and its inheritance among descendants of survivors, New York: New York University Press, 2016; Anita Brostoff, Sheila Chamovitz (eds), *Flares of memory: stories of childhood during the Holocaust*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

11. Nick Baron (ed.), *Displaced children in Russia and Eastern Europe, 1915–1953: ideologies, identities, experiences*, Leiden: Koninklijke Brill, 2017.

12. Irena Kurtinaityte, Vidmantas Zavadskis, *Children of Siberia: Memoirs of Lithuanian Exiles*, Kaunas: Naujasis Lankas, 2013; Sandra Kalniete, *With Dance Shoes in Siberian Snows*, Champaign: Dalkey Archive Press, 2009; Tomas Balkelis, *Deportations, Ethnicity and Identity Memoirs of Children Deportees, 1941–1952*. In: *Lituanus. Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, special issue "Lithuanian Children in the Gulag", M.G. Slavėnas (guest ed.), vol. 51(3), 2005, p. 40-75.

13. Programul de Stat al AȘM, 15.857.06.02F, coordonat de prof., dr. hab. Anatol Petrencu, Centrul de Excelență Institutul de Istorie Socială Pro-Memoria, USM, derulat în perioada 2015–2018.

14. Ludmila D. Cojocaru, *Universul copilăriei în Gulag: reconstituiri din mărturiile de istorie orală ale minorilor deportați din RSS Moldovenească în perioada 1940–1941, 1944–1953*. În: *Conferința științifică internațională „Patrimoniul Cultural de Ieri – Implicații în Dezvoltarea Societății Durabile de Măine”*, AȘM, Chișinău, Ed. a II-a, 22-23 septembrie 2020. Supliment al revistei științifice "Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique". Iași, 2020, p. 581-587; Ludmila D. Cojocaru, *Copiii Gulagului – memoria sensibilă a unei generații*. În: E. Postică, L. Cojocaru (editori) *Exercițiul memoriei. Conferința științifică internațională „Memoria ca patrimoniu cultural în Lituania și Moldova: studii și materiale”*. Vol. I. Chișinău: Balacron, 2019, p. 37-53; Ludmila D. Cojocaru, *Materialele expoziției foto-documentare „În cătușele Siberiei. Copii basarabeni deportați de regimul totalitar-comunist în perioada anilor 1940–1941, 1944–1953”*. În: *Exercițiul memoriei...* p. 73-160; Ludmila D. Cojocaru, "My Parents were dubbed enemy of the

- people”: *Issues and Perspectives on Approaching Silence in oral History Research*. În: C. Budeancă, D. Bathory (eds), *Histories (Un)Spoken: Strategies of Survival and Social-Professional Integration in Political Prisoners’ Families in Communist Central and Eastern Europe in the ’50s and ’60s*, Münster: LIT Verlag, 2018, p. 326-340.
15. Virgiliu Bîrlădeanu, Ludmila Cojocaru, *Memorie colectivă și practicile memoriei în Republica Moldova: o perspectivă de cercetare istorică*. În: *Revista de Istorie a Moldovei*, nr. 1, 2009, p. 22-31; Ludmila Cojocaru, *Political Liturgies and Concurrent Memories in the Context of Nation-Building Process in Post-Soviet Moldova: the Case of Victory Day*. În: *Interstitio. East European Review of Historical Anthropology*, special issue “Memory, History and Identity in Bessarabia and Beyond”, J. R. Cash, I. Livezeanu (guest eds), vol. I(2), 2007, p. 87-116.
16. Виржилию Бырлэдяну (коорд. изд.), *Республика Молдова в контексте воображаемых и действительных границ (Паттерны пограничной идентичности)*, Вильнюс: ЕГУ, 2010.
17. Alexandru-Murad Mironov, *And Quiet Flows the Dniester. Life and Death on the Romanian-Soviet border, 1918–1940*. În: *Arhivele Totalitarismului*, vol. XIX (no. 3-4/2011), p. 32-58.
18. Ludmila D. Cojocaru, *Studiu de caz. Liubov Pojoga: „Aiștia-s lupi în piele de oaie!”*. În: Cojocaru, Ludmila D. (editor), *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii. Documente. Studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din centrul Republicii Moldova*. Vol. I, tom 1. Chișinău: Balacron, 2016, p. 239-259.
19. Eugenia Zberea-Pripa: interviu și studiu de caz realizat de L. Cojocaru și Virgiliu Bîrlădeanu, s. Bilicenii Vechi, r-nul Sângerei, 2017.
20. Eugenia Frangu-Covricova: interviu și studiu de caz realizat de L. Cojocaru, mun. Chișinău, 2017.
21. Muzeul Național de Istorie a Moldovei, FA-7783-8, material colectat de Yuri Ivakin, 1990.
22. Ludmila D. Cojocaru, Virgiliu Bîrlădeanu, *Studiu de caz. Eugen Banaga: „Visul nostru e Unirea!”* În: L. Cojocaru (editor), *Arhivele memoriei...* Vol. I, tom 1, p. 55-81.
23. Fiodor Cepoi: interviu și studiu de caz realizat de L. Cojocaru și Virgiliu Bîrlădeanu, s. Ochiul Alb, r-nul Drochia, 2016.
24. Muzeul Național de Istorie a Moldovei, FA-7098-2, material colectat de Ludmila Cojușco, aprilie 1990.
25. Ludmila D. Cojocaru, *Studiu de caz. Alexandru Nastas: „13 iunie [1941] – ziua răstignirii deportaților”*. În: E. Postică (editor), *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii. Documente. Studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din sudul Republicii Moldova*. Vol. II, tom 2. Chișinău: Balacron, 2016, p. 69-114.
26. Виктор Бердинских, *Спецпоселенцы: Политическая ссылка народов Советской России*, Москва: НЛО, 2005, с. 62.
27. Alexander Statiev, *The Soviet counterinsurgency in the western borderlands*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 4.
28. Ludmila D. Cojocaru, Virgiliu Bîrlădeanu, *Studiu de caz. Parascovia Corobcov: „La Tiraspol, ochii tatei au rămas în ochii mei, și azi!”* În: A. Petrencu, L. Cojocaru, L. Pădureac (editori), *Românii în Gulag: memorii, mărturii, documente* (vol. II), Chișinău: Balacron, 2015, p. 257-270.
29. Virgiliu Bîrlădeanu, Ion Ghilețchi, *Studiu de caz. Antonina Grecu: „Să nu se piardă memoria aceasta”*. În: E. Postică (editor), *Arhivele memoriei...* Vol. II, tom 2, p. 115-144.
30. Valeriu Pasat, *Calvarul: documentarul deportărilor de pe teritoriul RSS Moldovenești 1940–1950*, Moscova: ROSSPEN, 2006, p. 148.
31. Elena Postică, *Scurte amintiri din istoria sângeroasă a poporului moldav dintre anii 1940–1990, expuse de Alexandru Efim Pripa*. În: E. Postică (editor), *Arhivele memoriei...* Vol. II, tom 1, p. 59-64.
32. Bagrin Gheorghe, *Studiu de caz. Ana Nedov: „Aceasta era copilărie?”* În: E. Postică (editor), *Arhivele memoriei...* Vol. II, tom 1, p. 103-126.
33. Ludmila D. Cojocaru et al., *Studiu de caz.*

Larisa Lașchevici: „În această țară mulți bărbați au murit!” În: L. Cojocaru (editor), *Arhivele memoriei...* Vol. I, tom 2, p. 7-54.

34. Olaf Mertelsmann, *Introduction*. In: *The Sovietization of the Baltic States, 1940-1956*, Olaf Mertelsmann (ed.), Tartu: Kleio, 2003, p. 9-17.

35. Tarik Cyril Amar, *Sovietization as a Civilizing Mission in the West*. In: *The Sovietization of Eastern Europe New Perspectives on the Postwar Period*, B. Apor et. al. (eds), Washington: New Academia Publishing, 2008, p. 36.

36. Ludmila D. Cojocaru, Virgiliu Bîrlădeanu, Galina Cotovițaia, *Studiu de caz. Iuri (Iuliu) Ma-*

rin: „Oamenii nu doreau să vorbească despre ei înșiși, în acele vremuri” În: L. Cojocaru (editor), *Arhivele memoriei...* Vol. I, tom 3, p. 7-149.

37. Fotografie din patrimoniul Muzeului Național de Istorie a Moldovei, FA-7784-14, material colectat de Ana Grițco, aprilie 1990.

38. Fotografii din colecția Programului de Stat „Recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească în perioada anilor 1940–1941, 1944–1953”, cifrul 17.00419.06.01F, 2015–2018.

39. Arhiva Națională a Republicii Moldova, fond R-3401, inv. 1, dosar 5917.

Copiii și războiul în memoriile supraviețuitorilor Gulagului

Rezumat. Al Doilea Război Mondial, pentru populația României de la est de râul Prut, a început odată cu anexarea din 28 iunie 1940, în baza protocolului adițional secret al pactului sovieto-nazist Molotov-Ribbentrop din 23 august 1939. Astfel, perioada iunie 1940 – august 1944, în memoria comunităților băștinașe, păstrează multiple amintiri traumatizante despre represiuni politice, arestări și deportări în masă, despre dezastrul produs de război și pierderile umane pe ambele părți ale frontului, inclusiv masacrul comunității evreiești și rome, epidemii, evacuări și distrugerii în masă – teme sechestrate îndelung cunoașterii istorice. Studiul de față își propune să elucideze imaginea războiului, reflectată în universul copilăriei unui segment de voci marginalizat de către discursul istoriografiei sovietice – cohorta „copiilor dușmanilor poporului”, emergentă în primul an de sovietizare forțată în RSS Moldovenească. Memoriile lor privind evenimentele circumscrise celui de al Doilea Război Mondial constituie sursă importantă pentru studiile de sinteză asupra trecutului totalitar, dar și pentru cercetarea impactului politicilor de sovietizare asupra societății contemporane din Republica Moldova.

Cuvinte cheie: copilărie, sovietizare, Basarabia, Războiul Doi Mondial, Gulag.

Children and the war from memories of the Gulag survivors

Summary. The Second World War, for the population of Romania from the east of the Prut River, began with the annexation of 28 June 1940, based on the secret additional protocol of the Soviet-Nazi pact Molotov-Ribbentrop Pact of 23 August 1939. Thus, the period June 1940 – August 1944 in memory of local communities preserves multiple traumatic memories of political repression, mass arrests and deportations, war disaster and human losses on both sides of the front, including massacre of the Jewish and Roma communities, epidemics, evacuations and mass destruction – issues sequestered to historical knowledge for a long time. This study aims to elucidate the image of war, reflected in the childhood universe of a segment of voices marginalized by the discourse of Soviet historiography – the cohort of “children of enemies of the people”, emerging in the first year of forced Sovietization in the Moldavian SSR. Their memoirs on the events surrounding the Second World War are an important source for synthetic studies on the totalitarian past, but also for researching the impact of Soviet policies on contemporary society of the Republic of Moldova.

Keywords: childhood, sovietization, Bessarabia, the Second World War, Gulag.

Doctorandă la Școala doctorală Științe Umanistice, Universitatea de Stat din Moldova, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava (România), este Directorul Agenției Naționale a Arhivelor. Domeniu de interes: Particularitățile încadrării categoriilor privilegiate din Basarabia în sistemul administrativ și de stări al Imperiului Rus în prima jumătate a secolului XIX; Arbori genealogici, spițe de neam și de moșie (sf. sec. al XVIII-lea – mijlocul sec. al XIX-lea): o categorie de documente nevalorificate din colecția de acte medievale moldovenești a ANRM (studiu arhivistic); Aspecte privitoare la clasificarea și evidența documentelor vechi moldovenești; Rolul spițelor genealogice pentru confirmarea statutului privilegiat în Basarabia în primele decenii după anexare.



Elena FRUMOSU (DARII)

UNELE CONSIDERAȚII PRIVITOARE LA DOBÂNDIREA STATUTULUI DE DVOREAN ÎN BASARABIA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

După anexarea Basarabiei, administrația rusă urma să soluționeze problema compatibilității a două sisteme diferite din punct de vedere juridic-administrativ și social-economic și a încadrării elementelor sistemului funcțional din Principatul Moldovei în cele ale sistemului Imperiului Rus. „Soluția” pe care au aplicat-o și care viza reprezentanții categoriilor privilegiate moldovenești din Basarabia a fost recunoașterea drepturilor personale nepatrimoniale ale acestora în temeiul dovezilor pertinente – hrisoave, adeverințe, hotărâri ale instanțelor judecătorești, spițe genealogice, testamente, liste de zestre, alte înscrisuri în cazul actelor pierdute sau deteriorate, încadrându-i, astfel, în sistemul rus de stări al imperiului. Apoi, urma obligativitatea legalizării poziției sociale privilegiate recunoscute, ceea ce reprezintă, deja, încadrarea acestor persoane în sistemul administrativ. Legalizarea prevedea menționarea în registrele de stat, spre exemplu, în „Cartea Genealogică a Dvorenimei din Basarabia”, alte registre de evidență a populației pe categorii

sociale, a persoanelor cărora le-au fost recunoscute drepturile și eliberarea certificatelor, atestatelor, adeverințelor de tip nou după ce actele moldovenești, prezentate în comisiile speciale, erau declarate nule sau distruse. Astfel, după cum observăm, încadrarea categoriilor privilegiate moldovenești din Basarabia, în calitate de elemente sociale superioare ale ierarhiei românești, care includ toate stările boierești, a fost scoasă, din start, din ecuația încadrării, ele fiind lichidate în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În această ordine de idei, în articolul dat, vom aborda problema încadrării boierimii din Basarabia în sistemul rus de stări în temeiul drepturilor personale nepatrimoniale, confirmate de documentele vechi de familie [1].

Activitatea Comisiilor speciale pentru examinarea documentelor vechi moldovenești.

Procesul încadrării reprezentanților categoriilor privilegiate autohtone în sistemul administrativ și social-economic al Imperiului Rus prevedea, precum am arătat mai sus,

examinarea dovezilor documentare, în primul rând, pentru a confirma apartenența la o clasă superioară autohtonă, apoi a dreptului la statutul de dvorean. Procedurile se desfășurau în instanțe, în caz de încălcare a drepturilor și privilegiilor personale, recunoscute prin Regulamentul din 1812. Însă, întrucât înregistrarea abuzivă a reprezentanților categoriilor privilegiate în cea a birnicilor a luat mari proporții, implicarea statului în „soluționarea” problemei devine imperios necesară. În acest context, o importanță deosebită au avut actele de drept public: „Hrisovul lui Constantin Vodă Mavrocordat”, emis în anul 1734 și „Așezământul privilegiilor”, emis de Ecaterina a II-a în anul 1775, în temeiul cărora a fost elaborat „Regulamentul cu privire la recunoașterea calității de dvorean în Basarabia conform rangurilor și privilegiilor moldovenești” [2], act care prevedea regulile de examinare și tipurile documentelor examinate. Astfel statul se implică în recunoașterea directă a drepturilor și privilegiilor personale, evitându-se, cel puțin pentru o parte dintre petenți, procedurile judecătorești. Odată cu aplicarea acestui regulament începe procesul propriu-zis al încadrării reprezentanților categoriilor privilegiate moldovenești în sistemul rus de stări prin intermediul comisiilor speciale.

Comisiile pentru examinarea documentelor au fost instituite după modelul Comisiei Heraldice, funcțională în Rusia țaristă din anul 1722 ca structură de stat responsabilă de problemele dvorenimei. Comisia întocmea listele dvorenilor, monitoriza serviciul acestora, coopta persoanele care au atins treapta (clasa) a 8-a din „Tabelul de ranguri” [3] în categoria dvorenilor, elabora blazoane. După anul 1832 Colegiul Heraldic al Senatului, instituit în baza Comisiei Heraldice, se compunea din câteva

expediții care se ocupau de includerea persoanelor în categoria dvorenilor, operarea modificărilor numelor (de familie), elaborarea blazoanelor de familie, avansarea în grad, revizia înregistrărilor, în temeiul hotărârii Adunării Deputaților Dvorenimii, a noilor familii în Cărțile Genealogice ale Dvorenimii etc. [4].

Instituirea unor proceduri speciale de recunoaștere a drepturilor personale la statutul de dvorean în Basarabia, în opinia boierimii locale – membri ai Adunării Deputaților Dvorenimei, a fost neîntemeiată, deoarece Regulamentul din 1812, privind organizarea regiunii [5], garantându-le drepturile personale de până la anexare, nu prevedea obligativitatea recunoașterii acestor drepturi. Cu toate acestea, comisiile provizorii pentru examinarea documentelor în vederea recunoașterii drepturilor personale au fost instituite. Deși declarativ boierii din Basarabia aveau drepturi egale cu cele ale dvorenilor, procesul recunoașterii lor, în temeiul documentelor vechi de familie și confirmarea privilegiilor în conformitate cu statutul social dobândit, a început după 1821 și a durat, în opinia unor istorici, până în 1847 [6], iar ediția din anul 1901 a Listei alfabetice a familiilor de dvoreni din Basarabia, incluși în Cartea Genealogică a Dvorenimei până la 1 ianuarie 1901, denotă o perioadă și mai extinsă [7]. De altfel, folosirea în documentele epocii a cuvântului „dvorean”, pentru desemnarea boierilor din Basarabia până în anul 1821, n-a fost o formalitate [8]. Anterior aprobării „Regulamentului” din 17 februarie 1821, administrația țaristă solicita documentele moldovenești pentru confirmarea statutului boieresc. Listele pentru alegerile în Adunarea Deputaților Dvorenimii din Basarabia, la fel, au fost întocmite în temeiul documentelor vechi de familie care in-

dicau rangurile boierești și nu titulatura dvoreană. Prin urmare, până în 1821, categoria socială superioară în Basarabia a fost, totuși, boierimea, statutul boierilor fiind egalat cu cel al dvorenilor. Din acest considerent comisii-provizorii care au activat în acest scop din 1812 până în 1821 se numeau Comisii pentru confirmarea statutului de dvorean, întrucât boierimii i s-au recunoscut atât drepturile personale [9, p. 4] în temeiul Regulamentului provizoriu din 1812, cât și apartenența la clasa superioară din imperiu, cea a dvorenimei.

Angajarea reprezentanților boierimii în instituțiile administrative basarabene, inclusiv în funcții pe care aveau dreptul să le ocupe doar dvorenii [10], este încă o dovadă în acest sens. În pofida faptului, după anul 1818, administrația țaristă solicită reprezentanților categoriilor superioare moldovenești confirmarea prin acte a dreptului la statutul de dvorean, instituind deja Comisii pentru examinarea dreptului la statutul de dvorean.

Considerăm că cerințele s-au modificat ca urmare a evoluției evenimentelor politice cu implicarea Imperiului Rus în regiune. Administrația de la Sankt Petersburg a păstrat „un timp înfățișarea românească a țării, să câștige prin recunoașteri și adăugiri de drepturi toate clasele – mai toate măcar” [11, p. 3-4], susținerea Nicolae Iorga. În acest context, întârzierea organizării depunerii jurământului de credință Împăratului de către populația Basarabiei n-a fost o lipsă de interes față de această regiune [5], ci o acțiune bine chibzuită pentru perioada funcționării Regulamentului provizoriu. Influențând economic și politic stările sociale superioare autohtone, administrația intenționa să determine reprezentanții acestora să rămână în Basarabia pentru a depune jurământ de credință, într-un număr cât mai impunător.

După 1817, recunoașterea statutului superior al boierimii, care erau reprezentanți ai structurii sociale a Principatului Moldovei, devine o acțiune incomodă pentru noua administrație din Basarabia, întrucât anexarea întregii Moldove s-a transformat într-un obiectiv geopolitic irealizabil pentru moment. În anul următor, 1818, odată cu aprobarea „Regulamentului de administrare al Basarabiei”, deși s-a reiterat păstrarea drepturilor personale ale categoriilor sociale autohtone, în calitate de clasă superioară este recunoscută dvorenimea și nu boierimea. În acest context, dreptul la statutul de dvorean urma a fi recunoscut printr-o procedură specială. Inițial procesul nu a fost reglementat de acte normative locale, fiind lăsat la voia deciziilor arbitrare ale guvernatorului Basarabiei. Prin urmare, comisiile provizorii pentru examinarea actelor persoanelor care pretindeau un statut privilegiat în Basarabia au activat la indicațiile directe ale guvernatorilor, având la bază „Așezământul privilegiilor” emis de Ecaterina a II-a în anul 1785.

Practica instituirii comisiilor provizorii în Basarabia, inițial a celor pentru confirmarea statutului privilegiat, apoi și pentru recunoașterea dreptului la statutul de dvorean, a început din iunie 1814 cu ocazia întrunirii boierimii pentru desemnarea delegaților la evenimentele de la Sankt Petersburg [12]. Pentru confirmarea statutului său, boierimii i s-a solicitat prezentarea actelor pe moșii [8, p. 5]. Condiția corespundea prevederilor legislației imperiale, în temeiul cărora doar dvorenii, proprietari funciari, aveau dreptul la vot în Adunarea Deputaților Dvorenimii [13], însă nu și a celei moldovenești, potrivit căreia proprietatea funciară nu reprezenta sursa principală de venit, ci funcția [14]. A doua examinare a actelor în comisii provizorii de acest fel a avut loc în

anul 1815 la inițiativa demnitarului imperial Pavel Svinin, susținut de Mitropolitul Bănulescu-Bodoni, pentru desemnarea unui Consiliu al boierilor (*un guvern regional n.a.*) alcătuit din 12 persoane. Altă comisie provizorie pentru confirmarea statutului boierimii locale s-a instituit în legătură cu depunerea jurământului țarului, în 1816 și organizarea recensământului pe categorii sociale. La 24 septembrie 1816, generalul Bahmetiev, namestnicul Basarabiei, propune Consiliului Suprem al Basarabiei să întreprindă măsuri mai energice pentru organizarea alegerilor în Adunarea Deputaților Dvorenimii [15]. Se impune pregnant validarea unei Liste a dvorenilor (nu a boierilor!) din Basarabia, în temeiul căreia urmau să se desfășoare alegerile. Anume în această perioadă Consiliului Suprem și Departamentul II primesc ordin pentru instituirea Comisiei speciale pentru examinarea drepturilor la statutul de dvorean și a actelor care demonstrează originea nobilă a unor moșieri și a persoanelor fără proprietăți funciare sau imobiliare, dar care se foloseau de anumite grade conferite de Împărat. Membrii Comisiei au fost desemnați: Generalul Major Catarji; Consilierul de stat Ghica; Consilierul colegial Balș; Spătarii-Sturdza, Cazimir, Rosseti; Căminarul Pruncu; Bannii Rîșcanu și Bașotă; moșierii Ruso și Donici [16]. Comisia a fost obligată să preia de la Consiliu toate actele prezentate de boierime, apoi să le examineze pe ținuturi, să întocmească Procese-verbale în care să fie menționate toate actele prezentate ca dovezi. Apoi, în temeiul datelor acumulate și examinate, comisia urma să întocmească „Lista alfabetică a dvorenimii regiunii”, algoritmul fiind următorul: numele și vârsta petentului; în ce grad se află; denumirea moșiei și venitul de pe aceasta; gradele militare în care a servit armata rusă [17]. Aceași

procedură urma să fie aplicată și în cazul tendențelor fără moșii sau imobil în Basarabia. Ordinul a fost transmis Departamentului II, Dicasteriei din Chișinău, vămilor Sculeni și Izmail, administrației porturilor din Nouasuliță, Sculeni și Izmail, ispravnicilor, Serdarului de Orhei și Pârcălabului de Hotin cu indicațiile ca aceștia să informeze toți locuitorii de origine nobilă despre necesitatea prezentării dovezilor pe care le dețin în Comisia specială, pentru a fi examinate. Comisia urma să prezinte raportul și Inventarul materialului documentar examinat [17] Consiliului. Inventarele erau întocmite separat, pe categoriile petenților, întrucât, în cazul satisfacerii cererii, aceștia urmau să fie înscrși într-o anumită parte a Cărții Genealogice. Spre exemplu, pentru înregistrarea actelor petiționarilor care anterior au fost încadrați în armata imperială, sau ale urmașilor acestora, a fost întocmit următorul inventar: [17] *Anexa 1, Tabel*.

În inventar au fost înregistrate documentele depuse până în februarie 1818, în perioada activității a două Comisii speciale: cea instituită în anul 1816 și cea din 1817. Dosarele au fost examinate după principiul teritorial, pe județe, și concomitent a fost întocmită Lista neamurilor (familiilor) de dvoreni în ordine alfabetică [17], în baza căreia urma să fie aprobată „Cartea Genealogică a Dvorenimei din Basarabia”. În anul 1818 generalul Bahmetiev a convocat 45 boieri, care au votat, la 15 mai, includerea familiilor desemnate de Comisia din 1817, desființată subit, în „Lista dvorenimii din Basarabia”, în care au fost incluse 145 familii. Deja la 25 iunie 1818 boierii incluși în Listă l-au ales Mareșal al dvorenimii din Basarabia pe Dumitru Râșcanu. În luna noiembrie a aceluiași an s-a convocat prima Adunare a Deputaților Dvorenimii din Basarabia, în te-

meiul Listei indicate mai sus, provizorii și incomplete, care, la insistența a 30 boieri, urma a fi revizuită și/sau completată [8, p. 5].

Concluzii

În primii ani după anexarea Basarabiei, administrația rusă a instaurat sistemul administrativ după propriul model, „soluționând” problema încadrării elementelor sistemului social funcțional în Principatul Moldovei în cele ale sistemului Imperiului Rus prin recunoașterea drepturilor personale nepatrimoniale ale categoriilor privilegiate autohtone.

Realizarea recensămintelor pe categorii sociale, întocmirea registrelor genealogice devin, prin urmare, evenimente imperios necesare contextului administrativ și social-economic stabilit. Aceste evenimente au pregătit procesul *încadrării* reprezentanților boierimii moldovenești în sistemul administrativ și de stări al Imperiului Rus. Astfel, după aprobarea Așezământului de ocârmuire a Basarabiei din 29 aprilie 1818, având la bază „Lista dvorenilor”, întocmită în temeiul hotărârii comisiei speciale, care a examinat actele boierilor și a desemnat candidații pentru a fi incluși în „Lista dvorenilor”, au avut loc alegerile/numirile în Adunarea Deputaților Dvorenimei.

O nouă comisie, de această data formată din ordinul generalului Inzov: *Comisia Specială a dvorenimei* [18], a fost obligată să completeze Lista dvorenimei din Basarabia, aprobată în 1818. Comisia a fost instituită, precum se menționează în Atestatul boierului Constantin Paladi, semnat la 06 iulie 1823, „din voința împăratului” la 07 februarie 1821 [19], cu zece zile înaintea aprobării „Regulamentul cu privire la recunoașterea calității de dvorean conform rangurilor și privilegiilor moldovenești”. Astfel, după mai multe încercări de-a reglementa procesele încadrării boierimii au-

tohtone în sistemul țarist de stări, guvernatorul Inzov aprobă acest document la 17 februarie 1821, pe temeiul Hrisovului emis de Constantin Vodă Mavrocordat în anul 1734.

Aprobarea în 1821 în Senat a „Cărții Genealogice a Dvorenimei din Basarabia” a semnalat începutul unei etape distincte în procesul încadrării boierimii în sistemul de stări al Rusiei țariste – dobândirea dreptului la statutul de dvorean: „...pe temeiul Hrisovului lui Constantin Mavrocordat din a. 1734, sunt recunoscuți ca nobili toți aceia care au primit un rang moldovenesc de la Vel Logofăt până la Treti Logofăt, se înțelege că până la alipirea acestei regiuni la Rusia. Precum și aceia care în timpul protezmiei, adică în termenul de 18 luni fixat de turci pentru aceia care vor să se strămute, s-au învrednicit pentru meritele lor de a primi Caftan, deși nu se trăgeau dintr-o familie de nobili” [2].

Astfel se încheie perioada recunoașterii statutului privilegiat în baza documentelor vechi moldovenești de familie, prezentate la cerere. În continuare actele respective au fost înlocuite cu tipuri noi de acte personale: certificate, atestate, adeverințe, pașapoarte – emise de autoritățile Imperiului Rus.

Note și referințe bibliografice:

1. Arbure, C. Zamfir. *Basarabia în secolul XIX*, Chișinău: Editura „Novitas”, 2001, p. 646.
2. Bezviconi, Gh., *Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru. Actele Comisiei pentru cercetarea documentelor nobilimii din Basarabia, la 1821*. Vol. I, București: Fundația „Regele Carol I”, 1940, 346 p.
3. Анисимов, Евгений. *Время петровских реформ*, Лениздат, 1989, с. 300.
4. Дегтярёв, Сергей. *Бессарабия в составе Российской Империи в первой половине XIX в.: по материалам полного собрания законов Российской Империи*. [Degteariov Serghei, *Basarabia în componența Imperiului Rus în prima jumă-*

tate a sec. XIX: pe baza materialelor din colecția completă de legi a Imperiului Rus]. În: *Rusin*, nr. 1(39), 2015, p. 166-177.

5. Gore, Paul. *Anexarea Basarabiei (Schită istorică)*. În: Ciobanu, Șt. Basarabia. Chișinău: Universitas, 1993, p. 165.

6. Boldur, Alexandru. *Istoria Basarabiei*. București: Editura „Victor Frunză”, 1992, p. 483.

7. ANA DGAN F. 88. inv. 2, d. 290.

8. Morozan, Vladimir. *Организация дворянского общества в Бессарабской области в 1812-1823 гг.*, с. 25.

9. Krupenschii, A. N. *Краткий очерк о бессарабском дворянстве 1812–1912*. С.-П., 1912.

10. ANA DGAN, F. 88, I. 2, d. 290, 129 file.

11. Iorga, Nicolae. *Sufletul românesc în Basarabia după anexare* în „Arhivele Basarabiei, revistă de istorie și geografie a Moldovei dintre Prut și Nistru”. Chișinău: Ed. „Cartea Românească”, 1929.

12. ANA, DGAN F. 2, I. 1, d. 368.

13. Жалованная Грамота на право вольности и преимущества благородного российского дворянства, СПб, 1881, пункт 63.

14. Dragnev, Demir. *Țara Moldovei în Epoca luminilor (aspecte din istoria socio-economică, politicii interne și culturii în secolul al XVIII-lea)*. Chișinău: Editura „Civitas”, 1999, p. 188.

15. ANA, DGAN F. 4, I. 1, d. 26, fila 5-7.

16. ANA, DGAN F. 4, I. 1, d. 26, fila 3.

17. ANA, DGAN, F. 88. d. 14, file 10, 11, 20, 23, 35.

18. ANR SJA Iași. F., 359, I., 2521 „Gore Paul (Pavel) Leoa (1875–1927)”, I/7, f. 1, 2-v.

19. ANR SJA Iași. F., 359, I., 2521 „Gore Paul (Pavel) Leoa (1875–1927)”, I/4, f. 1.

Anexa 1, Tabel

Nr. d/o	Ziua, luna	Conținutul petiției
1	1816 Noiembrie, 4	„Cererea feciorilor Ober Locotenentului Gheorghe Manolache, Dumitru și Ioan, care locuiesc în localitatea Hârjauca, cu anexarea în original a următoarelor acte: Certificatul prin care se adeverește că petiționarii întradevăr sunt feciorii lui; 5 acte referitoare la serviciul în armata imperială, în limba rusă. Total pe 14 file.” [13]
2	Decembrie, 11	„Cererea lui Grigore și Andrei Bandac din ținutul Soroca, localitatea Moghiliov, care este pe Nistru, cu anexarea în original a Ucazului Colegiului militar, în limba rusă și 2 acte în limba moldovenească referitoare la serviciul tatălui lor în armata imperială. Total pe 8 file.” [13]
3		„Cererea lui Radu Rusovici din Chișinău, fiul decedatului Praporscic Radu Bolgar, cu anexarea originalului unui act în limba rusă despre serviciul tatălui său în armata imperială. Total 4 file.” [13]
4	Decembrie, 19	„Cererea Praporscicului în rezervă, Ioan Mirețchii, fiul lui Feodosie Mirețchii, cu anexarea unui act în original, despre serviciul în armata imperială și 2 atestate în limba rusă. Total pe 6 file.” [13]
5	1817 Ianuarie, 12	„Cererea fiului Ober-locotenentului Postoi Sobcov care locuiește în ținutul Bender, cu anexarea actelor în original, în limba rusă și a unui act în limba moldovenească. Total pe 8 file.” [13]
6	Ianuarie, 19	„Cererea locuitorului ținutului Formozo (Frumosu), satul Costești, Harunjev în rezervă, Manuil Zaramb, cu anexarea a 2 copii și a unui Pașaport în limba rusă. Total pe 4 file.” [13]

Unele considerații privitoare la dobândirea statutului de dvorean în Basarabia în prima jumătate a secolului al XIX-lea

Rezumat. În primii ani după anexarea Basarabiei, administrația rusă a instaurat sistemul administrativ după propriul model, „soluționând” problema încadrării elementelor sistemului social funcțional în Principatul Moldovei în cele ale sistemului Imperiului Rus prin recunoașterea drepturilor personale nepatrimoniale reprezentanților categoriilor privilegiate autohtone. Încadrarea categoriilor privilegiate moldovenești din Basarabia, în calitate de elemente sociale superioare ale ierarhiei românești, care includ toate stările boierești, a fost scoasă, din start, din ecuația încadrării, ele fiind lichidate în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În această ordine de idei, încadrarea boierilor din Basarabia în sistemul rus de stări și cel administrativ s-a produs prin recunoașterea drepturilor personale nepatrimoniale stipulate în Regulamentul cu privire la recunoașterea calității de dvorean conform rangurilor și privilegiilor moldovenești. Odată cu aplicarea acestui act normativ în Basarabia a fost lichidată boierimea ca stare socială.

Cuvinte cheie: Imperiul Rus, Principatul Moldova, Basarabia, drepturi personale, documente vechi de familie, categorie socială, boierime, încadrare, „dvorenime”.

Some considerations regarding the acquisition of the status of dvorean in Basarabia in the first half of the nineteenth century

Abstract. Since the first years after the annexation of Bessarabia, the Russian administration has established the administrative system according to its own model, “solving” the problem of including the elements of the functional social system in the Principality of Moldova to those of the Russian Empire system by recognizing the personal non-patrimonial rights of the representatives of the native privileged categories. The classification of the privileged Moldovan categories from Bessarabia, as superior social elements of the Romanian hierarchy, which include all the boyar estates (social categories), was removed, from the beginning, from the equation of classification, being dissolved in the first half of the 19th century. In this sense, the inclusion of the boyars from Bessarabia in the Russian social estates system and the administrative system occurred through the recognition of personal non-patrimonial rights stipulated in the Regulation on the recognition of the quality of dvorean in accordance with the Moldovan ranks and privileges. Thereafter, with the application of this normative act in Bessarabia, the nobility was liquidated as a social category.

Keywords: The Russian Empire, the Principality of Moldova, Bessarabia, personal rights, old family documents, social category, boyarship, classification, “dvorenime”.



Delia MUNTEAN

Doctor în filologie, profesor la Colegiul Național „Vasile Lucaciu” din Baia Mare și cadru didactic asociat la Centrul Universitar Nord. Redactor la Revista „Nord Literar”. Membru al Uniunii Scriitorilor din România. Domenii de preocupare: critică și istorie literară, studii culturale.

Cărți publicate: *De la comunicare la cuminecare. Dimensiuni ontice în opera lui Vasile Voiculescu*. Baia Mare: Umbria, 2000; *Provocări ale postmodernității. Pornind de la Mircea Cărtărescu*. Iași: Princeps Edit, 2010; *Incursiuni în lumea cărților*. Cluj-Napoca: Mega, 2018; *Decalogul timpului meu*. Cluj-Napoca: Mega, 2019; *Călătorind prin vremi cu Olga Tokarczuk / Wandering through times with Olga Tokarczuk*. Cluj-Napoca: Mega, 2020.

ALTERNATIVE CULTURALE URBANE

În societatea contemporană, primordialitatea ralierei la sine (autonomia fiind socotită valoare) și la tribul/câmpul social [1] propriu generează o paletă largă de identități culturale, separate orgolios unele de altele. Ea determină totodată reevaluări, redefiniri ale întregului domeniu al culturii. Însuși conceptul se lărgeste, se diluează, devenind mai deschis ca oricând la noi dimensiuni ale existenței și ale cunoașterii, dintre care unele fuseseră considerate, până nu demult, incompatibile cu faptul de cultură: modă, tatuaj, *piercing*, coafură, machiaj, *shopping*, sporturi, jocuri video, meșteșuguri, sex, ritualuri (sacre și profane), *fast-food*, MTV, arta instalației, *graffiti*, *body-art*, *Mc Donald*, *Coca-Cola*, *Disney*, folclor muzical contemporan, fotografie, film, divertisment, paraliteratură, obiecte utilitare și decorative, deșeuri, turism organizat, clădiri publice etc.

În jurul lor se nasc studii și cercetări serioase, complexe, înglobând *din mers* cunoașterea/înțelegerea cu experiența *la cald*, iar universitățile (cu precădere, din Occident) le

includ în programele de învățământ, demonstrând astfel că oferta artistică postmodernă reușește să preocupe/să câștige atât omul de rând (aproape ignorat de arta modernă), cât și teoreticianul. Contextul câștigând în eterogenitate, e aproape imposibilă elaborarea unui model, a unui ideal estetic (precum reușiseră epocile și curentele anterioare). Așa cum observă și Umberto Eco, specialiștii vor fi nevoiți cu timpul „să se predea în fața orgiei toleranței, a sincretismului total, a politeismului absolut și de nestăvilit al Frumuseții” [2, p. 428].

Diversificarea capitalului de teorii și practici reclamă, la rândul ei, actualizarea conceptului de *identitate culturală*, obligându-l să-și desființeze vechile hotare și să permită accesul „la tot soiul de triburi, divertismente, comportamente, banalități cotidiene, atitudini, mode, fleacuri, ocupații, produse, opinii, pseudopopulisme, zone de eclecticism individual și social” [3].

Avem de-a face cu o *democratizare* a produsului cultural, înlesnită, printre altele, de

creșterea gradului de accesibilitate, de evoluția fără precedent a industriei și a mijloacelor letrice și electronice de informare în masă, de proliferarea noilor forme de colonialism. Arta părăsește astfel cadrul instituțional în care fusese încorsetată de elitele cultivate (opera, teatrul, muzeul, galeria) și intră în contact direct cu beneficiari din toate sferile societății.

Contaminarea face să dispară nimbul ce înnobila faptul artistic și care asigura, într-o oarecare măsură, autonomia esteticului, apropiindu-l de cultura de masă și de existența curentă. Din perspectiva elitelor, lărgirea audiinței a presupus însă violarea unor standarde bine înrădăcinate și tolerarea în cadrul culturii atât a elementelor care înainte se adăpostiseră sub umbrela *civilizației*, cât și a perisabilului, a kitsch-ului [4], a vulgarului. Asemenea transformări sunt socotite de Jean Baudrillard drept o „imensă conspirație colectivă, o simulare estetică de masă”, un „complot” [5, p. 84] împotriva artei, în timp ce Claude Karnoouh le situează la „gradul zero al gândirii, al meditației și contemplației, al emoției și iubirii” [6, p. 35].

Drept consecință, criteriile axiologice validate în timp se dovedesc aproape inoperante în noul context și oamenii se aruncă în căutarea altora, care să-i încorseteze mai puțin. Aceasta face, spre exemplu, ca obiecte create industrial sau artizanal, care avuseseră o simplă funcție *utilitară*, să se convertească în semne ale noii arte pe măsură ce sunt incluse în colecții private, expuse în muzee, galerii, spații publice și, cum era de așteptat, răpite-exploatate de *vânătorii de comori*. Adică aceia care vor hotărî de acum, investind și în operele contemporane, ce înseamnă, *rațional* și *pragmatic*, să fii în pas cu timpul: „marii comercianți de artă, [...] experții companiilor de licitație și [...] directorii unor importante

muzee de artă contemporană. Decizia e determinată de capacitatea unei opere de artă de a face bani cât mai repede” [7, p. 59]. Șansele sporesc direct proporțional cu gradul de șoc, în timp ce profunzimea ori complexitatea au trecut doar în grupuri restrânse.

*

După 1950, de pildă, câștigă teren poetică *obiectului ca atare* (*ready made*), născută în prima jumătate a secolului, care cultiva, la modul provocator, ideea că orice lucru poate dobândi conotații estetice. Aceasta a determinat includerea în rândul sculpturilor a ...roților de bicicletă, a cutiilor de conserve, a stativelor pentru scurgerea sticlelor, a paharelor deformate de căldură, a manechinelor etc., toate foste obiecte de consum ce răstoarnă, prin noua lor întrebuințare, canonul artistic instituit.

De un succes aparte s-a bucurat și apariția, aproximativ prin anii '70, a instalațiilor, un fel de compoziții tridimensionale, fără pretenția orgolioasă a desăvârșirii estetice, fixate în aer liber. Confectionate din deșeuri casnice și industriale, aceste ansambluri imitau forme drăguțe, ușor de identificat de către publicul larg și aveau menirea de a înfrumuseța spațiul în care erau amplasate. În măsură apropiată, au cucerit mulțimile și suprafețele gen *Disneyland*, populate abundant cu figuri agreabile, elaborate în mărime naturală sau supra-dimensionate, colorate vesel și reprezentând personaje din desenele animate sau eroi din filme. Zonele urbane cu afluență sporită de turiști au căpătat un plus de culoare datorită *oamenilor-statui*, iar zidurile joase ale clădirilor și parapetele din beton de pe marginea șoselelor au devenit fundalul preferat al iubitorilor de *graffiti* – inscripții și desene murale care s-au transformat din formă de protest social ori rasial specifică ghetourilor în mijloc de

exersare a creativității (inițial, de către adolescenți, apoi și de către alte categorii de vârstă).

Abordate însă dintr-un alt unghi, asemenea manifestări, de cultură și civilizație deopotrivă, au schimbat fața orașelor, *umanizând-o*. Poate că ele sunt câteva dintre mărcile postmodernității care, făcând concesii punctului de vedere al consumatorului obișnuit, reușesc să reapropie de omul simplu ceea ce modernitatea îi refuzase. Așa se întâmplă, de pildă, și cu clădirile publice, care își împropătează treptat *lookul* și își reduc dimensiunea strict funcțională, specialiștii în ambient urban optând pentru integrarea în construcții a științelor și a artelor contemporane (*aliatie* în maniera lui Ilya Prigogine), în defavoarea unei arhitecturi conduse de legi formulate cu secole în urmă. Se caută mai atent concilierea cu umanul și armonizarea cu mediul înconjurător, ilustrative în acest sens fiind lucrările lui Charles Jencks (n. 1939), recunoscut drept întemeietor al postmodernismului în domeniu; se practică, totodată, amestecul de limbaje aparținând unor epoci și curente diferite și se exploatează corespondențele dintre arhitectură și artele decorative, pe linia lui Antoni Gaudí i Cornet (1852–1926).

Tendința, promovată și în momentul de față, este de a reînvia orașul tradițional și culturile specifice cartierelor prin reamenajarea de oaze arhitecturale într-un stil care „să comunice *rostul* [...] și nu perfecțiunea absurdă a unui calcul” [8, p. 49], precum și prin multiplicarea locurilor care să invite la plimbare și la refacerea coeziunii dintre oamenii cetății. Fiecare trib își scormonește rădăcinile în materie de exprimare edilitară, își reconstruiește *memoria*, identitatea locală și își mediatizează, cu un orgoliu pe măsură, *brandul*.

*

Printre subiectele și practicile *subculturale*, respectiv *contraculturale* ce bulversează ordine axiologică instituită de modernitate se află și unele forme de expresie muzicală care, sub protecția audiovizualului, năpădesc cotidianul, fiind mereu mai dificil de contracara.

Dintre cele mai răspândite, amintim stilurile *rock*, *punk*, *hip-hop*, *ragtime*, *gospel*, *sampling*, *scratching*, *punch-phrasing*, *jungle*, *trip-hop*, *metal*, *electro*, *beat*, *rave*, *techno*, *rap*, *new wave*, *hippy*, *grunge*, *house*, *gothic*, care – în opinia lui Steven Connor – „întruchipează perfect paradoxul principal al culturii de masă contemporane, prin accesibilitatea și influența sa, globale și unificatoare, pe de o parte, combinate cu tolerarea și promovarea pluralității stilurilor, mediilor și identităților etnice, pe de altă parte” [9, p. 260]. Autorul identifică o serie de înrudiri între muzica rock și cea populară, evidențiind modul în care acestea reușesc să atragă cele mai diverse identități culturale și să construiască o punte între margini și Centru.

Ca și în cazul esteticii *Disney* ori al tehnicii *graffiti*, asistăm la o încercare de a impulsiona *de jos în sus* devenirea societăților și dinspre cei care în epoca modernă nu aveau posibilitatea/dreptul de a se exprima și de a-și face recunoscute *oficial* preferințele în materie de cultură. Este o ilustrare a modului în care categoriile defavorizate etnic, profesional, religios, economic, rasial, sexual etc. își enunță, mai mult sau mai puțin agresiv, punctul de vedere, apartenența [10], opțiunile, așteptările.

Tendința de așezare pe picior de egalitate a valorii și a nonvalorii derutează consumatorul de cultură, îi slăbește vigilența, puterea de discernământ și, drept consecință, îl situează sub semnul apatiei. Câtă vreme distanța dintre cele două marchează doar la modul *contextual* ceea ce le distinge, atunci normele estetice, canonul,

opera autentică (dincolo de circumstanțe) își pot pierde validitatea. Singurele principii *artistice* incontestabile rămân *popularitatea* și *rata vânzărilor*. Intensitatea impactului asupra marului public depinzând mai puțin de estetic și de calitatea intrinsecă a produsului, prevalează *imaginea* confecționată în jurul acestuia, posibilitățile de mediatizare, capacitatea și dorința individului de rând de a și-l procura.

Alunecarea atributelor faptului cultural dinspre frumos către *comercial*, primatul forței numerice și al spectaculozității în evaluare pervertesc ideea (validată istoric) de artă, oferă teren prielnic metastazei kitsch-ului și, nu în ultimul rând, *manipulării gustului estetic*, iar de-aici *a oricărei forme de adeziune*.

Fiindcă individul (grupul) complexat social, economic, cultural va căuta să-și exprime public faptul că *există*, precum și apartenența la care aspiră prin etalarea unor atribute care să impresioneze, să-l situeze *simbolic* pe o poziție superioară, chiar dacă s-ar dovedi necorespunzătoare personalității proprii sau identității grupului (din punct de vedere al vestimentației, al registrului lingvistic, al comportamentului, al amenajării ambianței etc.).

Cu tot disprețul față de snobism, cu gustul format la școala televiziunii și grație familiarizării cu publicații (editoriale și periodice) minore, un asemenea public va urmări să demonstreze că *e sensibil* la fenomenul estetic, inclusiv prin elaborarea de produse proprii (creativitatea, după cum ne învață psihopedagogii, fiind o trăsătură ...*general-umană*). Este publicul care va pleda întotdeauna pentru punctul de vedere democratic, conform căruia nu ar fi *corect* ca doar elita cultivată (și/sau înstărită) să profite de avantajele marii arte (admirând-o la ea acasă, luând-o în proprietate sau creând-o).

Dintr-o astfel de perspectivă, obiectele kitsch [11] vor fi privite drept o formă de „artă a fericirii” (Pavel Chihaia) care ar contribui atât la reconsiderarea stimei de sine a celor mulți, cât și la acoperirea unor curențe ale produselor confecționate industrial: „impersonalitatea [...] și despărțirea de trupul uman – de năzuințele imediate, de proporțiile și armonia trupului omenesc” [12]. Ele sunt mai ieftine decât creațiile artistice autentice și mai ușor de recunoscut (deoarece se bazează pe teme generale, cotidiene și pe structuri fixe), pot fi lesne multiplicare, iar câteodată beneficiază și de sprijinul oficial al regimurilor aflate la putere, fiind promovate la scară națională. Matei Călinescu socotește kitsch-ul o „formă estetică de a minți”, îndatorată iluziei că „frumosul se poate cumpăra și vinde” [13, p. 223].

Avem de-a face, pe de altă parte, cu punerea sub semnul întrebării a tendințelor hegemone ale artei înalte, canonice, dar asimilate comprehensiv de o categorie restrânsă de beneficiari. Postmodernitatea a găsit soluția provizorie (una de compromis) tocmai prin *acceptarea alternativelor culturale* și a *hibridizării unor limbaje artistice* (respectiv, nonartistice) altfel incompatibile, prin manifestarea disponibilității de a înțelege nevoia de exprimare a tuturor categoriilor de consumatori. Aceasta nu înseamnă însă modificarea (nici decum inversarea) sau înlăturarea diferențelor.

Fiindcă atât kitsch-ul, cât și alte componente ale culturii de masă au efecte perverse și de lungă durată în ceea ce privește igiena estetică a ființei umane, limitând și uniformizând valori și comportamente. Observând mulțimile de beneficiari ai acestora, realizăm că avem de-a face cu o adevărată beție a consumului de E-uri culturale; s-ar impune

– prin sensibilizare și conștientizare, prin extinderea educației permanente – o dezvoltare mai consistentă a spiritului critic, a capacității de a discerne adevăratele valori și de a fi în conformitate cu ele.

De altfel, semnalăm, începând încă din anii '80 – firește, în măsură diferită de la un context (social, economic, politic etc.) la altul –, încercări de condamnare a excesului de libertăți îngăduite de postmodernitate și de revenire la valorile de modă veche. Dacă abordăm însă fenomenul dintr-un alt unghi, cum este cel sugerat de Steven Connor, „cultura populară nu trebuie să fie localizată ca un nivel anume într-o ierarhie stabilă a reprezentărilor culturale, ci, mai curând, în sfera alegerilor, juxtapunerilor și amalgamărilor potențiale realizate de subiecți din ce în ce mai activi și ironic conștienți de sine, în confruntarea cu încărcătura semiotică excesivă a culturii contemporane. Cultura populară este, în consecință, inerentă acestor activități combinatorii și nu obiectelor specifice” [14, p. 276].

În ceea ce ne privește, suntem de părere că dezlegarea de reflexele mai întunecate ale postmodernismului (căci nu putem ignora influențele pozitive) depinde în mod fundamental de factorul politic, de gradul în care se dorește ca un popor/o comunitate să-și asume responsabil ambianța destinală, să dezvolte o atitudine constructivă în relațiile cu propriii cetățeni și cu celelalte popoare. Sau, la extrema cealaltă, să formeze indivizi fragili, ușor de manipulat (căci, se știe, consumul de plăceri, precum circul în vremurile vechi, îmblânzește protestele sau chiar abate provizoriu membrii tribului de la eventuale răzvrătiri), superficiali sub toate aspectele (cultural, profesional, moral etc.), egoiști, intoleranți cu *străinul*, cu tot ceea ce i-ar deosebi de alții ș.a.m.d.

Epoca pe care tocmai o traversăm și care, inevitabil, își pune amprenta asupra noastră recunoaște diferențele, însă, deocamdată, nu își propune să le abordeze exclusivist (*ori/ori*), ci în relație, integralist (*și/și, atât/cât*). Se urmărește valorificarea *constructivă* a deosebirilor și se mizează pe ideea că împrumuturile, altoirile ar putea să revigoreze genurile consacrate, copleșite de excesul de norme și convenții. Principiul *win-win* se dovedește astfel aplicabil (câteodată, necesar) și în lumea artei, a culturii.

Prin extensie, toate formele moderne de discriminare culturală care poluează încă mentalitățile sunt deconstruite, problematizate. Se contestă, de fapt, politica *bărbatului alb, vest-european, heterosexual* (vechiul *Dead White Male* îmbogățit) de impunere la scară universală a tablelor de legi proprii, „uzate și ab-uzate” [15, p. 166], socotite, vreme de secole, ca absolut firești.

În felul acesta, decolonizarea *teritorială* (înfăptuită până la un punct) capătă conotații care o apropie în mai mare măsură de *spiritual*; ceea ce înseamnă că fostele colonii, precum și categoriile defavorizate din țările independente nu mai acceptă ca identitatea să le fie *hotărâtă, construită de alții. Alterată*.

Se resping astfel așa-zisele criterii de ierarhizare a culturilor naționale și regionale, în spiritul cărora ideea (clasicizată) de binaritate nu oferă un instrument de lucru imparțial, ci așază din start termenii supuși atenției pe poziții divergente: superior (prioritar, relevant, tare, adevărat, corect) versus inferior (secundar, nesemnificativ, slab, fals, greșit). Se scoate în evidență caracterul lor de *construct*, de produs *artificial*, elaborat de mintea umană ca remediu la propriile-i tensiuni. Se condamnă scindarea, adesea oficializată, în

Centru și margine, faptul că devalorizarea și lipsa de perspectivă se amplifică pe măsura apropierii de orbita periferiei.

Născută în marile universități din Canada și SUA, această atitudine față de diferențele culturale, pledând pentru toleranță și câștig reciproc, a găsit ecou și în rândul altor oameni de cultură și știință (întâi din Occident, apoi de pe întregul glob), ajungând să fie promovată astăzi, în numeroase state, ca *strategie politică*. Perspectiva *multiculturalistă* (datorată, printre altele, și sentimentului de culpabilitate vizavi de cei colonizați, deși, la vremea respectivă, statele care nu mai încăpeau în propriile teritorii și își revărsau formele de organizare, civilizația și cultura cât mai departe în lume considerau aceasta o *sfântă datorie...*) modifică niște *hotare* poate prea vechi și îndeamnă la revizuirea noțiunii de *străin cultural*, (re)conferind statut și demnitate unei largi game de manifestări ale unor populații obligate multă vreme la autocenzurare: „Toate formele, interne sau externe, normale sau extreme ale străinului cultural – psihopatul sau *primitivul*, omul unei sub-culturi sau al unei aculturații, femeia sau copilul – nu mai sunt pentru cultura postmodernă decât variantele sau transformările combinatoricii omului cultural” [16, p. 97].

Diminuarea presiunii create de moștenirea eurocentristă se realizează și prin îmbogățirea Canonului unic – imposibil de ignorat și instituit de aceleași puteri masculine, albe, heterosexuale – cu forme de exprimare aparținând unei largi diversități culturale, reprezentate sub toate aspectele.

În paralel, sporesc interferențele dintre discursurile teoretice și practice ale postmodernității, generând alianțe cu totul inedite. În timp ce unele discipline dispar, iar altele

abia acum iau naștere, se dezvoltă multiple sfere de cercetare sincretice, combinații între umanioare, științe și tehnici (etica biomoleculară, astrofizică, ecoturism, filozofia religiei, homeopatie, parapsihologie, mecatronică, *web-design* etc.) care determină altfel de abordări privind conceptele esențiale ale vieții și ale cunoașterii și care permit intervenții mai eficiente în soluționarea unor probleme, a unor tensiuni sau a unor neconcordanțe specifice vremurilor în schimbare galopantă.

Extinderea canonului și hibridizarea disciplinelor constituie totodată un semn (necesar) de vitalitate, de tolerare a grefei străine, vizând, în cele din urmă, primenirea și prelungirea existenței atât pentru planta-mamă, cât și pentru altoi. Ele presupun o schimbare a modului de gândire caracteristic epocii moderne – rațional, științific (dar și cu inflexiuni de sorginte religioasă), impersonal, încrezător aproape orbește în progres, vanitos etc. – și personalității puternice (capabile să-și controleze viitorul și relațiile cu ceilalți, convinse că toți oamenii sunt la fel și că au drepturi egale) prin adaptarea la contextul actual, văduvit de certitudini (științifice, religioase, politice, ideologice ș.a.) și la identitatea *slabă*, sensibilă, dezvrăjită de tot ce i-ar putea asigura o devenire calmă, liberă, împlinită.

Revenind la multiculturalism, considerăm că o asemenea strategie, indiferent de nivelul la care se aplică, permite deopotrivă realizarea unei coerențe între câmpuri de cercetare, dimensiuni practice ale cotidianului și identități umane (colective și personale) având nevoi, opinii, preferințe dintre cele mai diverse, oferă posibilitatea recunoașterii reciproce, a valorificării constructive a diferențelor și lasă în permanență o ușă deschisă pentru alte instrumente de lucru, pentru alte perspective

ori alte construcții. Adică, tocmai prin acestea, ea *dezsmărginește și se dezsmărginește*.

Abordarea multiculturalistă a dezlegat (parțial) Occidentul de egoismul atracției întregii lumi către orbita proprie, obligându-l să-și întoarcă mai insistent privirile către spiritualitatea altor zone geografice. A luat naștere, în consecință, un amalgam de comportamente și preferințe legate de alimentație, îmbrăcăminte, sex, vizând ritualurile profane și religioase, terapiile trupului și ale minții, petrecerea timpului liber, cultul corpului, consumul de artă și de cultură, amenajarea ambientului urban etc.

Note și referințe bibliografice:

1. Triburile (câmpurile sociale), alcătuite cu precădere pe interese comune și pe sentimente, opinii, valori împărtășite de majoritatea membrilor, oferă individului o oarecare protecție, îl recunosc și îi atribuie nume, rol în funcție de identitatea anume pe care le-o pune la dispoziție. În cadrul lor există alte ierarhii, putând beneficia de calitatea de lider indivizi care în organizațiile oficiale sunt privați sub acest aspect. Pe lângă faptul că răspund nevoii de socializare și de prețuire, triburile cunosc avantajul de a reuni/tolera și persoane respinse de Centru sau de alte medii, precum și indivizi care ei înșiși refuză Norma. Le asigură astfel sentimentul reconfortant de apartenență la ceva, creează condiții pentru redescoperirea sensului camaraderiei și al devotamentului.

Totodată, există posibilitatea de a aparține simultan mai multor triburi (profesionale, religioase, culturale, sportive, muzicale, sexuale etc.), mai ales că ele se extind tot mai mult. Odată cu fragmentarea societății postmoderne și cu permeabilizarea frontierelor dintre clase, asemenea grupuri emoționale și de interes preiau treptat locul vechilor structuri, obținând, într-o oarecare măsură, și eliberarea de sub ideologia grupului/a clasei aflat(e) la putere. În felul acesta, „capitalul de simboluri și de referințe tradiționale se află re-investit, reificat în noile întreprinderi mitico-cul-

turale locale constituite pe baza unor combinații complexe și fragile: fiecare trib deține anumite valori, coduri specifice, o religie proprie foarte strictă, eroi proprii” (Gauthier, Mathieu. *Un néo-romatisme?*, <https://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/08/Phares-IIa-05-Mathieu-Gauthier.pdf> [vizitat la 20 ianuarie 2019]; trad.n.).

Ruptura convertește astfel valorile universaliste, hotărâte dinainte, moștenite în valori de trib, negociate, contextuale; destramă identitatea națională în identități tribale, conștiința colectivă în conștiințe de grup, în timp ce metanarațiunile își pierd puterea de legitimare, iar eroii acestora calitatea de eliberatori/salvatori ai neamului. Se nasc povestiri locale, cu alți eroi (adesea, contemporani), ce promovează adevăruri, valori, experiențe locale. Ritualurile se schimbă și ele, căpătând însemnătate sporită și având un impact mai larg șabloanele caracteristice fiecărui trib. Sunt particularizate frecvent chiar și vestimentația, coafura, limbajul, preocupările muzicale, culinare etc.

2. Eco, Umberto (ediție îngrijită de). *Istoria frumuseții*, traducere din limba italiană de Oana Sălișteanu. București: Grupul Editorial RAO, 2006.

3. Gauthier, Mathieu. *Un néo-romatisme?*, site cit.; trad.n.

4. Deși, ca formă de manifestare paralelă culturii majore, kitsch-ul e întâlnit încă din 1870, în Bavaria (Chihaia, Pavel. *Poate intra kitsch-ul în sfera artei contemporane?*, în „Contemporanul – ideea europeană”, nr. 6/1999, p. 3), abia spre jumătatea secolului următor, odată cu ascensiunea clasei de mijloc, reușește să capteze segmente mai largi de populație. De prin 1960, pătrunde mai pregnant în atenția intelectualilor, obligând la re-dimensionări ale atitudinii vizând fenomenul, în consens cu noua paradigmă.

5. Baudrillard, Jean. *Paroxistul indiferent – convorbiri cu Philippe Petit*, colecția Panoptikon. Cluj-Napoca: Idea Design @ Print, 2001.

6. Karnoouh, Claude. *Adio diferenței. Eseu asupra modernității târzii*, ediția a doua revizuită și adăugită, traducere de Virgil Ciomoș, Horia Lazăr, Ciprian Mihali. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2001.

7. Karnoouh, Claude. *Există moralitate în politica postmodernă? (Valori estetice și valori sociale. O nouă abordare a nihilismului)*, în Codoban, Aurel (ediție îngrijită de). *Postmodernismul. Deschideri filosofice*. Cluj-Napoca: Dacia, 1995.
8. Pleșu, Andrei. *Inevitabilul post-modernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil*, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986 (*Postmodernismul*).
9. Connor, Steven. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, traducere din limba engleză de Mihaela Oniga. București: Meridiane, 1999.
10. O modalitate de expresie mai recentă o constituie semnăturile (*tags*) pe ziduri, întâlnite în anumite cartiere ale marilor orașe, prin care adolescenții își marchează spațiile stradale ce le aparțin.
11. În general, lucruri drăguțe, ieftine, infantile, confecționate din înlocuitori și generatoare de satisfacții facile: obiecte de uz casnic și accesorii vestimentare lucioase, poleite cu aur și argint sau având imprimate pe ele opere de artă ori elemente/scene erotice; bibelouri, anumite tablouri, cuverturi, decorațiuni interioare și pentru spațiile verzi, cărți poștale, spectacole de divertisment, piese muzicale (cu linie melodică monotonă, suport textual naiv/sentimental/vulgar/agresiv), jucării, filme *horror* etc.
12. Chihaia, Pavel. *art. cit.*
13. Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității: avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a doua, revăzută și adăugită, traducere din engleză de T. Pătrulescu și R. Țurcanu, traducerea textelor din *Addenda* (2005) de Mona Antohi, postfață de Mircea Martin. Iași: Polirom, 2005.
14. Connor, Steven. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, traducere din limba engleză de Mihaela Oniga. București: Meridiane, 1999.
15. Anghelescu Irimia, Mihaela. *Dialoguri postmoderne*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1999.
16. *Postmodernismul, o contrautopie?* în Codoban, Aurel (ediție îngrijită de). *Postmodernismul. Deschideri filosofice*. Cluj-Napoca: Dacia, 1995.

Alteranative culturale urbane

Rezumat. Fragmentul de față, extras – cu unele adaptări – dintr-un studiu mai amplu, publicat în volumul *Decalogul timpului meu* (Cluj-Napoca: Mega, 2019), tratează modul în care s-au transformat, începând cu a doua jumătate a secolului trecut, identitatea culturală și obiectul artistic. Considerațiile fac referire îndeosebi la spațiul urban, dar pot fi extinse și către alte medii. În sprijinul ideilor formulate sunt aduse manifestări de cultură și de civilizație dintre cele mai diverse, care, amprentate de postmodernism, primesc existența cetății, stimulează legăturile interumane, permițând în același timp – prin bogăția alternativelor – multiplicarea categoriilor de beneficiari ai produsului cultural. Nu sunt ignorate aspecte precum manipularea gustului estetic și metastaza kitsch-ului.

Cuvinte-cheie: identitate culturală, postmodernism, kitsch, subcultură, contracultură, multiculturalism.

Urban cultural alternatives

Abstract. Excerpted – with some amendments – from a much wider study, this passage was published in the volume *The Decalogue of my time* (Cluj-Napoca: Mega Publishing House, 2019) and was aimed at the metamorphosis of both cultural identity as well as the artistic product starting with the second half of the past century. The considerations predominantly refer to the urban space, but they can be extended to other environments as well. Some of the most diverse manifestations of culture and civilization are displayed in order to support the expressed notions, which, bearing the postmodernist imprints, renew the very existence of the stronghold and stimulate the interhuman connections, allowing at the same time – through the affluence of alternatives - the multiplication of beneficiary categories of the cultural product. Aspects such as manipulation of the aesthetic taste and the kitsch metastasis are not overlooked.

Keywords: cultural identity, postmodernism, kitsch, subculture, counterculture, multiculturalism.



Natalia PROCOP

Doctor în studiul artelor și culturologie, artist plastic, cercetător științific cordonator, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii; membru al Secției Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei. Domenii de preocupare: arta decorativă, pictură, design vestimentar. Cărți publicate: *Batik-ul din Moldova*, Chișinău: Balacron, 2017; N. Procop, V. Negru, L. Sirbu, M. Cercașin, *Terminologie vestimentară. Dicționarul ilustrat român-englez*, Chișinău: Gunivas, 2019.

CHIȘINĂUL LUI ALEXANDRU BERNARDAZZI ÎN PICTURĂ: SEMNELE TIMPULUI

Alexandru Bernardazzi poate fi considerat unul dintre cei mai reprezentativi arhitecți ai Chișinăului, întrucât a contribuit, ca nimeni altul, la edificarea lui, înzestrându-l cu veritabile opere de artă. Primăria (Duma orașenească), Biserica „Sfânta Teodora de la Sihla”, Biserica greacă „Sfântul Pantelimon”, Muzeul Național de Artă al Moldovei (Gimnaziul pentru fete), Gara, Turnul de apă, Casa Râșcanu-Derojinski, gardul de fontă din Parcul Ștefan cel Mare ș.a. constituie moștenirea acestui artist cu profil monumental.

În acest material ne-am propus să punctăm câteva modificări suportate de-a lungul anilor de clădirile edificate de ilustrul arhitect, așa cum au fost acestea surprinse în lucrările artiștilor plastici care au reprezentat Chișinăul în diferite perioade temporale.

Peisajul este unul dintre genurile artelor plastice pe larg răspândite în creația artiștilor și care în perioada sovietică, la fel ca și cele-

alte, a fost restricționat de ideologie, în mod special atunci când era vizată partea istorică a orașului [3, p. 114].

Fiind importante pentru aspectul capitalei, monumentele arhitectonice realizate după proiectele lui Bernardazzi se regăsesc în numeroase creații ale plasticienilor care și-au desfășurat activitatea în diferite perioade și au abordat tehnici și stiluri diferite. Aceștia sunt: Vasile Blinov, Alexei Vasiliev, Vitalie Tiseev, Gheorghe Munteanu, Arcadie Antoseac, Ludmila Țonceva, Tudor Botin, Valentina Brâncoveanu, Nina Șibaeva, Ghenadie Șonțu, Vitalie Grisciuc ș.a. Autorii surprind specificul timpului, lucrările lor reflectă ajustările arhitecturale la rigorile vremii.

Artera principală a orașului Chișinău, bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, a fost subiectul numeroaselor picturi. Intersecția străzii Vlaicu Pârcălab, cu edificiul Primăriei municipiului Chișinău și Sala cu Orgă (Banca



Ana Baranovici, *Chișinău, anul 1944*, 1985, ulei, pânză, 1000×1220 mm [1].

de Stat), s-a dovedit a fi un subiect privilegiat, reprezentată de artiștii plastici Eugenia Gamburd, Arcadie Antoseac, Gheorghe Munteanu, Gheorghe Jalbă, Ghenadie Șonțu ș.a.

Pictorița Eugenia Gamburd a fost preocupată de schimbarea aspectului orașului, pictând seriile „Reconstrucția Chișinăului” și „Chișinăul în construcție” [2, p. 279]. Data-tă cu anul 1945, lucrarea „Ruinele orașului” (guașă, pânză, carton, 38×28,5 cm) reprezintă primăria de un alb imaculat, culoare ce oferă grandoare și importanță edificiului iluminat de un soare puternic. Fiind distrusă parțial în urma războiului, clădirea se află în reconstrucție și este înconjurată de schele. Pentru contrast, autoarea ne prezintă Banca de Stat de nuanță gri, clădire care a rezistat războiului. Toate cele trei sculpturi de pe frontoanele edificiului au rămas intacte. Dinamica compoziției este întreținută și de automobilele de pe strada principală cu pietonii traversând. Predominarea nuanțelor deschise de bej și gri

acordă vivacitate și optimism urbei. Este evident că Eugenia Gamburd este preocupată de principiile compoziționale complexe, de problema umbrei și a luminii, a perspectivei etc.

Și Grigore Fiurer a reprezentat artera principală a municipiului în lucrarea sa „Chișinăul postbelic”, 1946 (ulei, pânză, 67×102 cm). Observăm același oraș ca la Eugenia Gamburd, care, pe de o parte, se află în reconstrucție, iar pe de altă parte, își păstrează tradițiile. Trăsătura ce caracterizează ambele tablouri este încrederea în ziua de mâine, fapt sugerat de dinamica implicită a ideii de reconstrucție.

Mai târziu, subiectul a fost abordat de Ana Baranovici în lucrarea „Chișinău, anul 1944”, 1985 (ulei, pânză, 100×122 cm). Spre deosebire de Gr. Fiurer, artista utilizează gama caldă de ocru-auriu, punând accent pe distrugeri care ocupă prim-planul. În același timp, edificiile din planul doi, rămase intacte, au rolul de a sugera speranța acestui oraș. Printre acestea vedem case cu două nivele și Banca



Ghenadie Șonțu, *Duma orășenească*, 2009, ulei, pânză, 600×700 mm [4].

de Stat cu sculptura de pe fațada principală a frontonului. Deși au reprezentat orașul distrus, E. Gamburd, Gr. Fiurer și A. Baranovici au dorit să creeze o atmosferă de optimism și de încredere în forța de reabilitare a poporului.

O cu totul altă abordare are Gheorghe Munteanu care reprezintă, în lucrarea sa „Centrul capitalei după ploaie”, 2011 (ulei, pânză, 100×200 cm), o imagine a Chișinăului dinamic, cu numeroși pietoni, transport public în mișcare pe artera principală. Examinând atent arhitectura reprezentată, vedem că aceasta a suportat modificări, precum lipsa sculpturilor de pe frontoanele Sălii cu Orgă.

În pictura graficianului Arcadie Antoseac, Chișinăul capătă o dispoziție lirică. Artistul dedică arhitecturii Chișinăului numeroase tablouri, având o abordare compozițională unică. Dacă majoritatea artiștilor plastici prezintă edificiile statului în toată grandoarea sa, atunci plasticianul A. Antoseac își propune compoziții conceptuale cu reprezentări ale unor detalii. De exemplu, lucrarea „Clădirea Primăriei” captează poarta de intrare în Primărie, cu leii Sălii cu Orgă în prim-plan. Se creează impresia

că aceștia stau de strajă în fața porților. O altă lucrare „Siluetele orașului” reprezintă un înger zburând deasupra intrării. Astfel că în ambele tablouri găsim un personaj simbolic care are semnificație de ocrotitor al municipiului. Autorul operează iscusit cu toate elementele de limbaj plastic (linia, forma, culoarea etc.), pledând pentru compoziții deschise. Dacă în „Clădirea Primăriei” predomină tonalitățile deschise de alb, auriu, în acord cu versurile imnului Chișinăului „orașul alb din piatră”, atunci în celălalt tablou găsim contraste cromatice: ocră-auriu, albastru și alb-gri.

Plasticianul Ghenadie Șonțu a realizat o serie de picturi ale celor mai importante clădiri ale Chișinăului vechi în baza vederilor rămase din trecut. În lucrarea „Duma orășenească”, 2009 (ulei, pânză, 60×70 cm), artistul reproduce arhitectura primăriei de până la bombardament. Astfel că, în partea superioară a fațadei, distingem elemente care nu se regăsesc după reconstrucție, și anume cele două turnulețe și balustradele cu elemente sculpturale a balconului-tribună. Autorul a reușit să mențină atmosfera de altădată și prin



Victor Crețu, *Chișinău. Orașul vechi*, 2015,
ulei, pânză, 300×240 mm.



Valentina Brâncoveanu, *Colț de Stradă Vlaicu Pârcălab*, ulei, pânză, 655×400 mm.

prezența trăsurilor cu cai, a drumului pavat, a pietonilor în costume de epocă etc.

Valentina Brâncoveanu reprezintă, în anul 2000, în pictura sa „Colț de Stradă Vlaicu Pârcălab” (ulei, pânză, 65,5×40 cm), sculptura de pe frontonul Sălii cu Orgă. Fiind, de regulă, preocupată în creația sa de alei, a pictat în plein-air în toamnă trotuarul străzii Ștefan cel Mare și Sfânt din fața edificiului cultural. Stilul impresionist cu lumini și umbre îi permite să creeze o atmosferă optimistă și solară ce domină întreaga compoziție.

Artistul plastic Victor Crețu a pictat, ca și V. Brâncoveanu, o porțiune a străzii Ștefan cel Mare și Sfânt cu deschidere spre Sala cu Orgă și Primăria municipiului Chișinău în lucrarea „Chișinău. Orașul vechi”, 2015 (ulei, pânză, 30×24 cm). La el predomină impresia unui oraș însorit, cu cerul senin în plină toamnă. În lucrările acestor artiști plastici putem încă să contemplăm copacii și brazi din

preajma Sălii cu Orgă. Zona „tristă” de astăzi e mai puțin atrăgătoare pentru artiștii plastici.

Clădirea-simbol al municipiului – Muzeul de istorie a orașului Chișinău sau Turnul de apă, la aspectul căruia a contribuit și arhitectul Al. Bernardazzi, a fost subiect de studiu al artiștilor plastici Alexei Vasiliev, Valentina Brâncoveanu, Gheorghe Munteanu, Mark Verlan ș.a. Pictorul Alexei Vasiliev a reprezentat turnul în două lucrări „Ultimele raze. Chișinău”, 1945 (ulei, pânză, 48×57 cm) și „Împrejurimile Chișinăului”, 1945 (ulei, pânză, 35×43 cm). În ambele picturi avem posibilitatea să contemplăm un Chișinău vechi cu vii și livezi, cu multă verdeță și edificii haotic amplasate. Lucrările lui realizate în stil academic se disting prin atmosfera de liniște a unei zile de toamnă sau de vară, autorul reușind să redea cu iscusință planurile cu colinele din depărtare. În cazul picturilor lui A. Vasiliev, Turnul cu apă apare printre case, brazi și copaci,



Gheorghe Munteanu, *Turnul de apă*, 2008, ulei, pânză, 1300×780 mm.

amintind mai mult o zonă rurală, fără drumuri pavate sau alte elemente urbane moderne.

Cu totul alte împrejurimi au reprezentat plasticienii care au abordat subiectul în perioada anilor 2000. În lucrarea sa „Turnul de apă”, 2005 (ulei, pânză, 47,5×80 cm), pictorița Valentina Brâncoveanu preferă o compoziție pe verticală. Predominarea nuanțelor de gri și predilecția artistei pentru tema unei zile posomorâte sunt inspirate, după toate probabilitățile, de dispoziția din timpul în care clădirea muzeului era închisă pentru restaurare. Ca și în majoritatea tablourilor în care artista pictază străzi, aici sunt prezenți oamenii care dau viață urbei.

Gheorghe Munteanu a pictat „Turnul de apă”, 2008 (ulei, pânză, 130×78 cm) din partea carosabilă a străzii Mateevici. Artistul numește monumentul istoric „Turnul focului”, deoarece acesta a servit și în calitate de turn al pompierilor. Anume în scopul accentuării

utilității pe care o avea clădirea în trecut, pictorul a redat cerul în nuanțe de galben-oranj. Pentru a surprinde grandoea edificiului, autorul a predominat compoziția cu registrul vertical. Ceea ce deosebește peisajul urban al lui Gh. Munteanu de al altor artiști plastici care au pictat Chișinăul în perioada de independență este monumentalismul, specific și altor lucrări ale pictorului.

O abordare simbolică are și Mark Verlan în pictura „Turnul de apă al lui Bernardazzi”, 2015, care face parte din seria de lucrări ale orașelor sub apă (Moscova, New York). Inspirat din mitologia greacă, pictorul conferă apei semnificațiile metamorfozei. Pentru a pune în discuție numeroasele metamorfoze prin care a trecut orașul era suficient să reprezinte turnul, întrucât acesta este un simbol al Chișinăului. Nu e singura lui lucrare în care a fost preocupat de reformele provocate de politicienii diferitor regimuri. Artistul a redat istoria urbei

prin prisma unui singur edificiu. Ultimul nivel, nescufundat sub apă, dar și luminile unui geam de la parter și a farurilor mașinii vorbesc de putere și rezistență. Fiind cunoscut ca un nonconformist, artistul nu ne surprinde prin faptul că a panotat pictura în rama din lemn a unui geam vechi. Lucrările lui Mark Verlan se disting prin profunzimea mesajelor sale.

Numele lui Alexandru Bernardazzi este legat și de edificarea lăcașelor de cult din Chișinău, cum ar fi Biserica greacă „Sfântul Pantelimon”, Biserica „Sfânta Teodora de la Sihla”. Ghenadie Șonțu reprezintă frontal, în atmosferă de epocă, „Biserica Sfântul Pantelimon din Chișinău”, 2009 (ulei, pânză, 25×35 cm). Centrul compozițional îl ocupă biserica, care prin grandoarea sa pare a domina întreaga stradă. La fel ca în celelalte tablouri, Gh. Șonțu ține să ancoreze orașul în epocă reprezentându-i oamenii în haine respective.

Tânărul artist plastic Dmitri Șibaev a reprezentat, în lucrarea „Trepte și stâlpi I”, 2020 (ulei, pânză, 130×100 cm), scările bisericii „Sfânta Teodora de la Sihla”. Compoziția este dominată de dinamica traiectoriei scărilor și de grandoarea și statica pilonilor. Este o pictură complexă cu planuri bine redată și elemente bine precizate compozițional. Prin scăările crăpate și pilaștrii deteriorați, autorul sugerează îndelunga lor frecventare de către numeroșii enoriași ai lăcașului.

Ilustrul arhitect Al. Bernardazzi a lăsat Chișinăului opere de artă, unele dintre care rămân și până azi izvor nesecat de inspirație pentru artiști plastici. Pe parcursul istoriei sale Chișinăul a fost înveșnicit în diverse ipostaze ale dezvoltării urbanistice: oraș cu o bogată arhitectură distrusă după bombardament în lucrările plasticienilor E. Gamburd, Gr. Fiu-



Dmitri Șibaev, *Trepte și stâlpi I*, 2020, ulei, pânză, 1300×1000 mm.

rer și A. Baranovici; oraș verde apropiindu-se de atmosfera zonei rurale, prezent în picturile lui A. Vasiliev; urbă cu o viață intensă pe care o regăsim la Gh. Munteanu, V. Brâncoveanu, V. Crețu ș.a. Aceste picturi, ce evocă arhitectura municipiului, reprezintă mărturii care va rămâne ca patrimoniu spiritual următoarelor generații.

Referințe bibliografice:

1. Fondul plastic MNAM, Secția Pictură.
2. Procop, N. *Ansamblul Catedralei Mitropolitane din Chișinău în pictură*. În: *Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului*, Seria 22, Vol. 4, 2020, p. 278-284.
3. Toma, L. *Peisajul urban în pictura Moldovei din sec. XX – înc. sec. XXI*. În: *Arta*. Seria Arte Vizuale, nr. 1, 2017, p. 113-119.
4. <https://www ghenadiesontu.com/landscapes> (vizitat la 24.09.2020).

Chișinăul lui Alexandru Bernardazzi în pictură: semnele timpului

Rezumat. De-a lungul existenței sale, Chișinăul a fost înveșnicit în tablourile artiștilor plastici. Este incontestabilă contribuția acestora la redescoperirea imaginilor orașului din diferite perioade. O preocupare aparte în tematica abordată de plasticieni constituie monumentele de arhitectură proiectate de marele arhitect Alexandru Bernardazzi precum Primăria, Biserica „Sfânta Teodora de la Sihla”, Biserica greacă „Sfântul Pantelimon”, Gimnaziul pentru fete, Gara, Turnul de apă, Casa Râșcanu-Derjinski, gardul de fontă din Parcul Ștefan cel Mare ș.a. Artiștii plastici Eugenia Gamburd, Grigore Fiurer, Alexei Vasiliev, Ana Baranovici, Gheorghe Munteanu, Arcadie Antoseac, Valentina Brâncoveanu ș.a. au reprezentat Chișinăul vechi cu vii și livezi, cu multă verdeață și edificii haotic amplasate, un oraș cu edificii distruse după bombardament, sau un oraș cu viață intensă. Astfel, autorii au surprins amprenta timpului asupra arhitecturii, suferind ajustări la rigorile vremii.

Cuvinte cheie: Chișinău, peisaj urban, pictură, compoziție, Primăria municipiului Chișinău.

Chisinau of Alexandru Bernardazzi in painting: sings of the time

Abstract. Chișinau, throughout its existence, has been immortalized in the paintings of artists; their contribution to the rediscovery of the city's images from different periods is indisputable. A special concern in the subject approached by the plastic artists are the architectural monuments designed by the great architect Alexandru Bernardazzi, such as the City Hall, the Church “Saint Theodora of Sihla”, the Church Greek “Saint Pantelimon”, the Gymnasium for girls, the Railway Station, the Water Tower, the Râșcanu-Derjinski House, the cast iron fence from Ștefan cel Mare Park, etc. Visual artists – Eugenia Gamburd, Grigore Fiurer, Alexei Vasiliev, Ana Baranovici, Gheorghe Munteanu, Arcadie Antoseac, Valentina Brâncoveanu, and others – have represented the old Chișinau with vineyards and orchards, with lots of greenery and chaotically located buildings, a city with an urban plan, with buildings destroyed after the bombing, or a city with intense life. Thus, the authors leave the imprint of the time, the architecture undergoing adjustments to the rigors of the time.

Keywords: Chișinău, urban landscape, painting, composition, Chisinau City Hall.



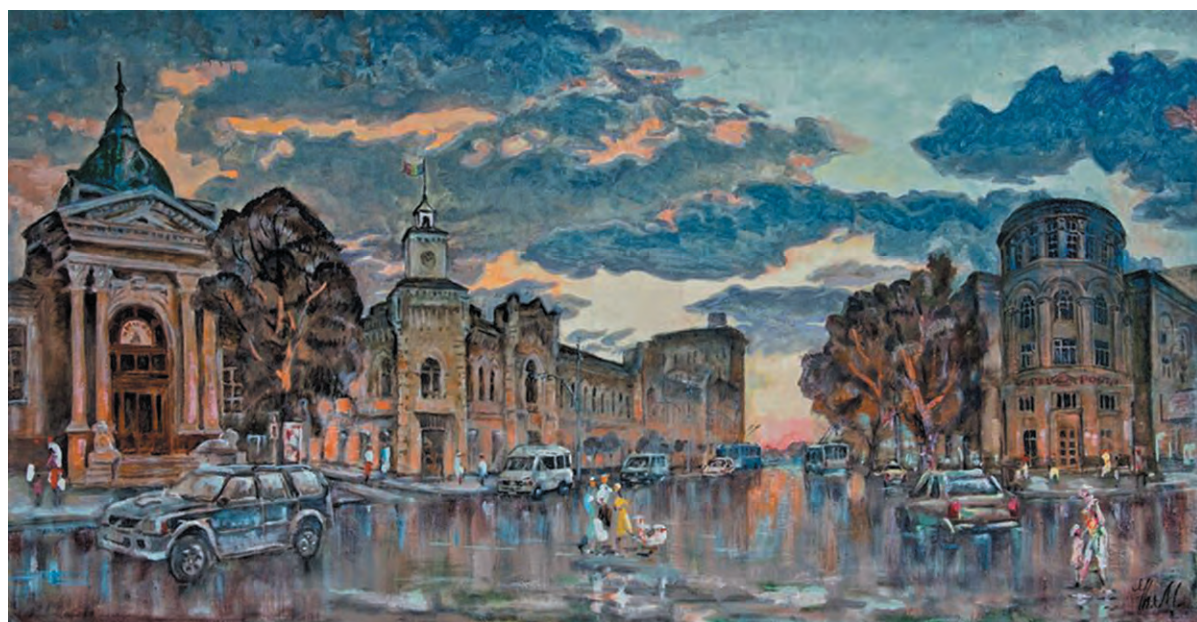
Eugenia Gamburd, *Ruinele oraşului*, 1945, guaşă, pânză, carton, 380×285 mm [1].



Grigore Fiurer, *Chişinăul postbelic*, 1946, ulei, pânză, 670×1020 mm [1].



Alexei Vasiliev, *Împrejurimile Chișinăului*, 1945, ulei, pânză, 350×430 mm [1].



Gheorghe Munteanu, *Centrul capitalei după ploaie*, 2011, ulei, pânză, 1000×2000 mm.



Arcadie Antoseac, *Siluetele oraşului*, 2009, ulei, tehnică mixtă, 600×500 mm.



Victor Crețu, *Primăria*, 2006, ulei, pânză, 800×600 mm.



Mark Verlan, *Turnul de apă al lui Bernardazzi*, 2015, ulei, pânză, 500×700 mm.

Diana Iepure (n.1970, Chișinău) a absolvit facultatea de istorie a Universității de Stat din Chișinău. A publicat volumele de poezie *Liliuța*. Editura Vinea, 2004, *O sută cincizeci de mii la peluze*, CDPL, 2011, *În rest, viața e frumoasă*, Casa de Editură Max Blecher, 2021.

A tradus din limba rusă cărți de Boris Akunin, Alexei Salnikov și Serghei Timofeev, precum și două antologii din clasici ai literaturii ruse: *Iarna rusească*, Ratio et Revelatio, 2013 și *Pagini alese din literatura rusă a secolului XIX*, Corint, 2017.



Diana IEPURE

libertate

de mică am sperat că orașul îmi va da libertatea anonimului fericit
care poate trece neobservat prin mulțime
timp berechet pentru citit
acces la frigiderul cu înghețată 24 din 24
și într-o oarecare măsură chiar asta mi-a dat
în plus,
un trai permanent în viețile altora
ca mașa în bârlogul ursului
sau albă ca zăpada în casa celor șapte pitici
mănânci din farfuriile altora
faci baie în cada lor
dormi în paturile lor
chiar pe podeaua lor
și asta n-ar fi nimic
dacă nu le-ai trăi, inclusiv, coșmarurile

pescărușii de oraș

nu mă bucură mai deloc
nici atunci când vin la geamul meu
și bat cu ciocul ăla enorm în sticla termopan
mai degrabă mă sperie
și îmi confirmă o dată în plus că
ceva nu e în regulă cu noi
cu marea, cu asfaltul, cu orașul acesta
încins, necăjit, nespălat
nimic mai trist decât un pescăruș scormonind în gunoaie
nimic mai înspăimântător decât țipătul lui nefiresc
care se lovește de blocuri

soldatul de ciocolata

iarna asta mi-am dorit s-o duc pe mama la teatru
am programat totul cu meticulozitate
am căutat un spectacol bun, eventual cu ceva premii,
în centrul bucureștiului, la odeon,
pe parcursul întregului spectacol
apărea din când în când pe scenă un ofițer rus
jucat de un actor basarabean
care îi striga mamei într-o rusă perfectă:
smiiiiirno

și număr etajele – fac socoteli fac scenarii

în casa aceasta mi-ar plăcea să trăiesc
aici mi-aș aduce părinții
undeva într-o curte pe strada Doicești
să ne mai cânte noaptea câte un greier
și tocmai în acest moment
când torn laptele în ceașca de cafea
la o masă nouă de lozie
pe terasa noului meu job
lumea lor din pulovăre găurite
se destramă încetișor
de fapt, sunt foarte bine *asigurată* în București
am un loc la cimitirul catolic
nișă concesionată la crematoriul din vitan-bârzești
două locuri la ghencea, militar și civil
și tu glumești că nu mai scap de fotbal nici în mormânt
iar când îți spun că te iubesc ca pe un meci de fotbal
iar tu îmi spui că mă iubești ca pe un film rusesc
morală e să nu ne supărăm
pentru că știm ce ne place
în orașul acesta atât de frumos și încă atât de străin

**Poeme selectate din cartea „În rest, viața e frumoasă”,
apărută în 2021 la Casa de Editură Max Blecher**



Iraidă CONDREA

Este născută la 22 octombrie 1949 în comuna Limbenii Vechi, Glodeni. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității de Stat din Moldova în 1971. După absolvire este angajată în calitate de ghid-interpret, corector, redactor. Studii de doctorat (1979–1983) la Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe a Moldovei, unde activează și în calitate de cercetător științific. Din 1987 este angajată la Universitatea de Stat din Moldova, unde a parcurs toate etapele: de la lector superior la profesor universitar. Din 1993 până în 2004 a fost prodecanul Facultății de Litere, în perioada 2005–2010 – decan, iar între 2010 și 2013 – șefa Catedrei de limba română, lingvistică generală și romanică. În 2004 susține teza de doctor habilitat în filologie. Este profesor universitar la Departamentul Lingvistică Română și Știință Literară, unde ține mai multe cursuri: Sintaxa limbii române, Stilistica limbii române, Traducerea, Sociolingvistica, Semiotica și Pragmatica. Director de proiecte științifice („Evoluția situației sociolingvistice în Republica Moldova în condițiile integrării europene”, anii 2011–2014; „Studiul filologic al textelor religioase în limba română, publicate la Chișinău în secolul XIX”, anii 2015–2019) și culturale (Dictare pentru fiecare, Testare pentru fiecare). Directorul Școlii doctorale „Studii lingvistice și literare” din cadrul Facultății de Litere, președinte al Seminarului Științific „Științe ale limbajului (limba română)” și al consiliilor de specialitate, redactor-șef al revistei „Studia Universitatis Moldaviae. Seria Științe umanistice”, expert și recenzent în comisii de specialitate. A înregistrat la radio și TV numeroase emisiuni de cultivare a vorbirii, iar tabletele de limbă publicate în presă au făcut-o cunoscută publicului larg. Este autoarea unui șir de lucrări științifice și metodice: *Practicum la cultivarea limbii*, 1994, *Introducere în tehnica cercetării. Tezele de an și de licență*, 1998 și *Traducerea din rusă în română*, 1999; *Comunicarea prin traducere*, 2001, *Norma literară și uzul local*, 2001, *Semiotica textului artistic tradus*, 2003; *Traducerea din perspectivă semiotică*, 2006; *Studii de sociolingvistică*, 2007; *Curs de stilistică*, 2008, *E Timpul să vorbim corect*, 2014, *Sociolingvistica. Suport de curs*, 2018, *Instrucția Blagocinului*. Ediție de text. Studiu introductiv, 2019. Membru al Uniunii Jurnaliștilor din Moldova. Deține Medalia Meritul civic (1996), Premiul Academiei de Științe a Moldovei în domeniul limbii române „Eugen Coșeriu” (2020).

„CRED CĂ ÎN PREA MAREA NOASTRĂ GRABĂ LĂSĂM SĂ TREACĂ NEOBSERVATE LUCRURI FOARTE IMPORTANTE”

E.V. *Mult stimată doamnă Iraidă Condrea, ce evenimente au marcat destinul familiei dumneavoastră? V-au rămas din copilărie amintiri care sunt și acum la fel de vii ca atunci?*

I.C. Copilăria mea a fost marcată de deportarea bunicilor (atât de pe tată, cât și de pe mamă) și de plecarea tatălui meu, devenit fugar pentru a se salva de persecuții. Pentru mine era greu să înțeleg de ce eu, spre deosebire de alți copii, nu am bunici, nu am cui spune mămuca și tătucă (așa sunt numiții buncii în unele sate de la nordul republicii). Dorul de bunei m-a făcut să încep a-i spune

mămuca unei mătuși, o soră de-a mamei, care m-a iubit ca pe copilul ei. O amintire care și acum îmi provoacă emoții până la lacrimi este legată de momentul când buneii de pe mamă au sosit cu trenul la Bălți, întorcându-se din Siberia. În şuieratul locomotivei, în gară intrau unul după altul niște vagoane verzi, și parcă nu se mai opreau. Iar când au scrâșnit frânele, în ușa unui vagon l-am văzut pe bunelul Gheorghe Cheptea – era atât de înalt, voinic, frumos, puternic și când m-a ridicat în sus deasupra capului zicând „tăta maaare!”, am avut o senzație de fericire de neînchipuit.

Atunci viața mea s-a schimbat, căci m-am văzut și eu în sânul unei familii mari și iubitoare, cu surorile și fratele mamei reveniți și ei din Siberia, cu celelalte rude de care am fost totdeauna foarte atașată. Iar pe buneii de pe tată așa și nu i-am văzut niciodată – bunica s-a prăpădit acolo în Siberia, iar bunelul nu a mai revenit în satul nostru, de unde fusese ridicat, ci s-a dus în altă localitate din raionul Glodeni, la una din fiicele sale, sora tatei, unde în scurt timp a murit măcinat de boli și de bătrânețe.

E.V. Sunteți o persoană de o exigență proverbială, aveți un spirit de observație și un simț al umorului inconfundabile. Sunt niște trăsături pe care le-ați moștenit de la părinții, bunicii dumneavoastră sau vi le-ați format pe parcursul vieții?

I.C. Exigența de care vorbiți este mai curând un spirit de disciplină, generat din necesitatea de a respecta totdeauna regulile și rigorile impuse și cu asta m-a deprins mama mea încă din copilărie. Am observat pe parcursul anilor că disciplina s-a demodat ca noțiune, însă oricum s-ar numi ea, lucrurile nu vor merge, dacă nu va exista o coordonare și o asumare de responsabilități. Oamenii totdeauna lucrează în echipă – fie că aceasta este doar din două persoane sau din zeci sau chiar sute și în asemenea cazuri pentru mine este greu de acceptat atitudini de tipul „vreau – nu vreau”, „îmi place – nu-mi place”, „nu-mi pasă” ș.a. Iar spiritul de observație mi l-am cultivat pe parcursul vieții, el vine atunci când nu ești indiferent față de ceea ce te înconjoară, când știi să te bucuri de lucruri aparent mărunte, dar care sunt totdeauna unice (și, din păcate, trecătoare) – un pom încărcat cu flori, un copil care îți sare în brațe, un gest de tan-

drețe sau un cuvânt de încurajare. Am găsit o plăcere imensă în tot ceea ce se numește artă – muzică, dans, pictură, arhitectură, literatură și m-am cultivat pe cât a fost posibil, cu atât mai mult, cu cât am avut șansa de a face și niște cursuri (pentru specialitatea de ghid-interpret) la Moscova. Iar în artă sunt extrem de importante detaliile, nuanțele, accentele și observarea lor este o adevărată revelație. De aici și obișnuința pe care mi-am cultivat-o – atenția la detalii, care formează sistemul.

E.V. Mama dumneavoastră a fost învățătoare. Ați petrecut, probabil, mult timp la școală. De fapt, ați frecventat mai multe școli. Prin ce este memorabilă școala acelor ani?

I.C. Eu, de fapt, am crescut în școală. După deportarea familiei, mama mea a fost nevoită să părăsească satul de baștină și să-și găsească un loc de lucru „printre străini”, cum spunea ea. Astfel că am locuit în câteva sate din raionul Florești – în Bobulești, Serbești, Ciutulești și, pentru că nu avea cu cine să mă lase, mama mă lua cu ea la școală. Când eram mai mică, îmi făcea un pătuț din două scaune într-un colț al clasei și acolo stăteam zile întregi. De pe la 4–5 ani stăteam deja într-o bancă, desenam, coloram ceva, iar la 6 ani, ca să nu mă plictisesc, mama s-a înțeles cu un coleg care avea clasa întâi să mă primească la ore, măcar din când în când. Eu am luat lucrurile în serios și m-am încadrat pe bune în toate activitățile școlare, am însușit tot programul, dar, pentru că nu fuseseră perfectate niciun fel de acte pentru mine ca elevă, nu s-a putut să fiu promovată, așa că, practic, am repetat clasa întâi, de data aceasta oficial.

E.V. Ce emoții, ce amintiri vă leagă de școala de la mijlocul secolului trecut?

I.C. Am amintiri foarte frumoase, căci eram totdeauna prezentă nu doar la ore, ci la toate activitățile din școală – cercuri artistice, competiții, olimpiade. În afară de faptul că eram o elevă bună, am simțit încă de mică și povara unei responsabilități specifice: eu eram fiica învățătoarei și trebuia să corespund acestui „statut” – să învăț bine, să fiu exemplu pentru alții, nu cumva, Doamne ferește, să mă obrăznesc ori să mă exprim necuviincios, căci imediat eram taxată „ia te uită, și încă-i fiică de învățătoare”. Tot din aceste motive, încă înainte de a fi elevă, în zilele de sărbători creștine stăteam mai mult încuiată în casă. Pe atunci eu și cu mama aveam încă statutul de „copii ai dușmanilor poporului” (cum erau numiți cei care aveau părinții deportați), iar în condițiile unui ateism agresiv și a presiunilor kaghebiste la care erau supuși intelectualii, orice manifestare de adeziune față de credință, chiar și din partea unui copil, putea fi fatală. Așa că în zilele de Paști nu aveam voie să ciocnesc ouă roșii, să spun „Hristos a înviat”, iar de Crăciun și de Anul Nou, nici vorbă să merg și eu cu ceilalți copii cu uratul ori cu semănatul. Pentru că eram „fiica învățătoarei” și „dușman al poporului”, stăteam în casă, cu nasul lipit de geam, uitându-mă cu jind la cei care sărbătoreau. Când am crescut mai mare și ne-am reîntors cu mama în satul de baștină, tot școala a fost centrul universului meu. În afară de orele obișnuite, pe atunci se făceau multe activități extrașcolare – spectacole de sărbători, careuri, competiții, amenajarea teritoriului primăvara și multe altele. Toamna, în mod obligatoriu, copiii trebuiau să meargă la muncile agricole, ca să ajute colhoznicii să strângă recolta. În septembrie, după câteva zile de școală, urma cam vreo lună de lucru pe câmp, participau în mod organizat toate clasele, împreună cu pro-

fesorii, la cules struguri, la recoltat porumb, la strâns legume. Chiar și vara măcar câte o echipă de elevi trebuia să participe organizat la lucrul în colhoz. Îmi amintesc că într-o vară am lucrat la cules flori de trandafir. Iar fiind prin clasa a VII-a am avut parte de o activitate de vară absolut inedită – am crescut viermi de mătase. A fost foarte interesant să urmărești aceste vietăți, dar greu, pentru că ei creșteau foarte repede și mâncau cantități imense de frunze de dud/agud, noi culegeam zilnic mulți saci de frunze de pe plantațiile de dud și de pe fâșiile forestiere de lângă sat. Crescătorii erau în școală, în sălile de clasă, și acești muncăcioși nesătui ne puneau la treabă zilnic, căci trebuiau nu doar hrăniți, ci și mutați periodic în alte spații mai mari și mai curate. A fost foarte interesant când au început să se cațere pe niște măturici special instalate și să-și țese gogoășele albe, viermele rămânând în interior. Erau foarte frumoase și trebuiau strânse imediat ce erau gata, că altfel viermele, devenit fluture, voia să iasă și găurea gogoșa deteriorând-o. Gogoășele se colectau la kilogram și chiar am câștigat și niște bani atunci. A fost și aceasta o încercare de diversificare a ramurilor agricole, probabil.

E.V. *Cum v-ați descoperit vocația de filolog?*

I.C. Exact așa cum și-o descoperă toți – prin multiple lecturi și printr-o înclinație nativă față de disciplinele umanistice. Eu am absolvit școala medie (10 clase) la Fălești, la școala nr. 2, unde era o atmosferă fascinantă pentru mine. Am avut parte de profesori ce se deosebeau tranșant prin studiile lor de învățătorii de la sate. Erau printre ei mulți evrei, absolvenți ai universității din Iași, cineva făcuse studii și la Sorbona, alții la Moscova și chiar dacă științele exacte nu erau punctul meu for-

te, îi admiram pentru prestația lor profesională, pentru limba frumoasă în care vorbeau – profesoara de matematică Maia Isacovna, profesorul de fizică Gherș Abramovici, profesoara de limba și literatura rusă Natalia Alexeevna, profesoara de franceză madame Fuior. Anume fiind elevă la Fălești am participat la olimpiadele raionale de limba și literatura moldovenească (așa se numea atunci), apoi și la olimpiadele republicane. La ultima mea olimpiadă, când eram în clasa a X-a, am obținut locul III, iar printre cei care m-au devansat au fost Vasile Romanciuc, Nicolae Dabija, dar și alții care au îmbrățișat ulterior arta scrisului. Anume cu ocazia acestor olimpiade am vizitat pentru prima oară Chișinăul, am comunicat în timpul concursului cu domnii Gheorghe Dodiță și Vladimir Zagaevski, în fața cărora am susținut ulterior examenul de admitere la universitate și care, spre marea mea bucurie, m-au recunoscut.

E.V. *Spuneți într-un interviu că atunci când ați venit la facultate la admitere concureau 10 candidați pentru un loc. Cum vă explicați interesul tinerilor în anii '60 pentru specialitatea „Limba și literatura moldovenească (română)”?*

I.C. În anul 1966, când am dat eu admiterea, a fost un concurs dublu la toate instituțiile, fiindcă în urma unei reforme a învățământului, s-a revenit la școala medie de 10 clase, lichidându-se forma cu 11 ani de studii, care a existat un timp. Și în acel an era concomitent ultima promoție a celor ce au învățat 11 ani și prima promoție a celor care au învățat 10 ani, deci a fost un număr dublu de absolvenți ai școlii medii, eu fiind din categoria celor cu 10 clase. Atunci la admitere se susțineau patru examene: limba și literatura

moldovenească (compunere și examen oral), limba străină și istoria. Era un efort considerabil și mulți nu rezistau până la capăt. Universitatea noastră era cea mai prestigioasă instituție de învățământ superior, era singura cu titlul de Universitate, celelalte se numeau Institute – Institutul de medicină, Institutul pedagogic, Institutul agricol ș.a.m.d. Iar filologia era o specialitate importantă în acei ani, căci se începuse o revigorare a literaturii, a jurnalismului, care inițial se studia tot în cadrul Facultății de filologie. Iar absolvenții școlii medii care aveau aspirații mai mari veneau la studii anume la universitate.

E.V. *Selecția aceasta riguroasă s-a soldat cu niște studenți exemplari? Au reușit mulți dintre ei să devină filologi notorii?*

I.C. Bineînțeles că da. Mi-au fost colegi de an scriitorii Vasile Romanciuc, Leonida Lari, Nicolae Dabija, literații Andrei Țurcanu, profesorii Dumitru Țurcanu, Dumitru Căldare, jurnaliștii Vasile Spinei, Ilie Teleșcu, Victoria Tomuz, Maria Macovei, ambasadorul Mihail Popov și bineînțeles că încă mulți alții.

E.V. *Cine au fost profesorii dumneavoastră la facultate?*

I.C. Primul care a întruchipat în viziunea mea toate calitățile de profesor – erudiție, cultură, ținută, corectitudine – a fost academicianul Nicolae Corlăteanu, cu care am avut cursuri chiar de la anul I. Avea un aspect și un comportament de aristocrat, vorbea clar, cumpătat, cu demnitate, nu tutuia pe nimeni, studenților le spunea „mata”. La orele domniei sale trebuia să fii foarte atent, să urmărești firul expunerii, căci te puteai pomeni într-un dialog la temă, pe care trebuia să-l întreții. Nu puteam ști pe atunci că acest Profesor

cu literă mare îmi va deveni cândva conducător de doctorat...

Un alt profesor de neuitat a fost Ion Osadcenco, când mi-am început eu, studiile, Domnia Sa era decan. Ca orice student din provincie, aveam nevoie de cămin și, după ce în anul I stătusem la gazdă, nici la anul II nu aveam un loc de cazare, deși învățam foarte bine. Atunci a venit mama de la țară și am intrat împreună în audiență la domnul Osadcenco. A discutat puțin cu mama, s-a interesat cum e să fii învățător la sat, apoi domnul decan a spus: „Eu totdeauna voi găsi loc în cămin pentru copiii învățătorilor de la țară. Plecați liniștită”. Totul s-a rezolvat, dar era pentru prima oară în viața mea, când „statutul” de fiică a învățătoarei s-a transformat din povară în beneficiu și această amintire mă înduioșează până astăzi.

Or, domnul Ion Osadcenco era un profesor extraordinar, ținea cursul cel mai spectaculos și mai interesant de la facultate – Literatura română clasică. Avea un mare har pedagogic, mult artistism și putea face dintr-o temă un adevărat spectacol. Ceea ce impresiona foarte mult era că știa pe de rost toată lirica de dragoste a lui Mihai Eminescu, cita totdeauna din memorie, de fapt, nu cita, ci recita ca un adevărat actor.

Într-o perioadă, avea un curs special „Mihai Eminescu” și de multe ori se întâmpla ca la ore să vină și studenți de la alte facultăți, ba chiar și de la alte universități, știu că erau foarte interesați unii studenți de la medicină. Despre biblioteca personală a profesorului Ion Osadcenco circulau legende, se zvonea că are toate cărțile publicate în România despre Eminescu și părea să fie adevărat, după felul în care domnul profesor își construia cursul. Or, pe atunci, să ai și să citești cărți românești,

să folosești cuvintele „român”, „românește” sau „limba română” era un act de mare curaj și nu erau puține cazurile când persoanele mai îndrăznețe erau persecutate de securitate pentru așa ceva. Se știa că domnul Osadcenco nu scoate din biblioteca sa nicio carte și nu dă nimănui nimic ca să citească. Era o regulă de fier, necesară pe acele timpuri. Peste ani, după plecarea din viață a profesorului, renumita sa bibliotecă a fost donată de familie Facultății de Litere, unde a existat o bibliotecă care îi purta numele – Biblioteca „Ion Osadcenco”. S-a adevărit ceea ce se vorbea cândva în surdină – profesorul Osadcenco adunase o colecție impunătoare de materiale despre viața și opera lui M. Eminescu, acestea constituind un fond aparte al bibliotecii, la care au avut acces mai multe generații de filologi. Dar prin anii 2008 biblioteca facultății a fost desființată, toate cărțile au fost transferate din blocul I al Facultății de Litere în Sala de lectură a bibliotecii centrale din blocul IV al USM și fondul Osadcenco și-a pierdut urma. Acum, că toată biblioteca USM a trecut în Blocul I, în locul Facultății de Litere, poate se vor găsi și cărțile profesorului Ion Osadcenco.

Profesorul Ion Osadcenco a fost o prezență inconfundabilă la Facultatea de Litere. Era un om foarte spiritual, cu un extraordinar spirit al umorului, așa că expresiile lui înaripate circulau mereu printre studenți. Prelegerile sale de literatură clasică se țineau în aula nr. 1 din blocul Facultății de Litere. Această sală, inițial fosta capelă/biserică a Liceului Real, fusese reconstruită și avea, pe timpul nostru, formă de amfiteatru, în care rândurile din spate erau situate mai sus, și încăpeau acolo cinci grupe, a câte 20–25 studenți. O dată sau de două ori pe semestru, profesorul Osadcenco făcea apelul celor peste o sută de studenți,

transformând această procedură plictisitoare într-un minispectacol de tot hazul.

Avea o listă comună a studenților încă de pe la admitere, și nu pe grupe, ci în ordine alfabetică (a alfabetului rusesc, cu care scriam pe atunci). Urca la catedră și anunța: facem apelul. În câteva clipe se terminau toate vorbele, sușotelile și tropăielile și profesorul Osadcenco începea citirea listei cu o voce puternică și solemnă, accentuând bine fiecare silabă: – ADAM... – ARHIRE... – ANGHEL... – ARHANGHEL... – APOSTOL... Aici profesorul făcea o pauză teatrală, după care spunea: „Amin!”.

În sală se ridica o rumoare cu râsete și chicoteli înfundate, apoi citirea listei continua cu celelalte nume – BOLOGAN, BÂLBA, BALUȘ, CUPCEA, MELNIC, CAPTARE... ș.a.m.d., iar pe la mijlocul listei – altă pauză: profesorul își lua ochii de pe foaie și spunea cu o intonație interogativă, accentuând primul cuvânt: „Două Căldări?..” Era vorba de doi studenți, un băiat și o fată, cu numele CALDARE. Sala se înviora și începea un ping-pong cu profesorul: „Căldările nu sunt!” – „Da unde-s?” – „Este numai una!” – „Care anume?”. După vreun minut-două de vânzoleală și hlizeală, situația Căldărilor era clarificată și apelul continua: CIOBANU, STAMATI, TOMUZ, TOCARU, ȚURCANU... apropiindu-se încet de sfârșit.

Înainte de final – iarăși o pauză bine echilibrată, ca să se facă liniște deplină, după care profesorul Osadcenco, cu un ton de parcă ar fi anunțat-o pe regina Angliei, pronunța solemn și grav ultimul nume de pe listă: GENEVA ȚARIGRADSKAIA!!! Posesoarea acestui nume deosebit era o minune de fetișcană, cu gropițe în obraji, cu breton franțuzesc până la sprâncene și cu două cosițe grele și lucioase,

legate lângă urechi cu fundițe colorate. Stătea în prima bancă și era totdeauna prezentă. Ea era singura care se ridica în picioare și spunea: sunt aici. Așa era ritualul de încheiere.

Profesorul Osadcenco o privea preț de câteva secunde, încuviințând cu un zâmbet prezența minunăției.

Apelul luase sfârșit. Și nimeni nu știa când se va mai repeta acest minispectacol al numelor noastre.

O profesoară foarte rafinată era doamna Elena Ciornâi, care preda literatura. Am scris la ea o teză de an, apoi am făcut sub îndrumarea domniei sale practica pedagogică la școala nr. 1, actualul Liceu „Gh. Asachi”. După acest stagiul de practică ne-am împrietenit și am menținut niște relații calde pe parcursul mai multor ani. Nu pot să nu amintesc și de soțul său, domnul Ion Ciornâi, profesor de morfologie, care a fost și șeful Catedrei Limba moldovenească, unde mi-am început cariera pedagogică la USM. De fapt, domnul Ciornâi a fost cel care m-a invitat la universitate în 1989 (pe atunci eram angajată la Academie), când s-a introdus studierea limbii române nu doar pentru ruși, ci și pentru moldoveni, pentru a-i familiariza cu grafia/gramatica limbii române.

Am amintiri frumoase despre domnul Gheorghe Dodiță, care ținea cursul de literatură veche, mulți ani a fost și prodecan, fiind un protector permanent al studenților, căci ne trata pe toți cu multă bunătate și cumpătate, ca un adevărat tată. Mulți studenți au îndrăgit literatura veche, letopisețele, datorită domnului profesor Dodiță. Am rămas foarte impresionată încă atunci de unicul exemplar al „Cazaniei” lui Varlaam aflat la Chișinău, pe care domnul Dodiță l-a adus pentru noi, ca să-l vedem, de la Biblioteca Academiei de Științe.

Domnul Dodiță avea o vastă experiență de viață și cunoștea lucruri interesante despre societatea noastră, despre evenimentele cruciale din a doua jumătate a secolului XX. Era un foarte bun povestitor și nu o singură dată am avut ocazia să-l aud vorbind despre oamenii pe care i-a cunoscut și evenimentele remarcabile la care a fost martor. Cu ani mai târziu, am realizat un interviu cu domnul Dodiță și am aflat o poveste specifică cumva pentru generația sa de intelectuali: înainte de 1940 învăța la școala românească din satul Mihăileni (era din același sat cu Eugen Coșeriu), după ocuparea Basarabiei în 1940, autoritățile sovietice i-au dat pe elevi cu o clasă înapoi, ca să învețe după noile programe, iar din 1941 până în 1944 școala a revenit la programele românești și elevul Gheorghe Dodiță și-a început studiile la Liceul comercial din Bălți, unde mai existau Liceul teoretic de băieți „Ion Creangă” și Liceul pentru fete „Domnița Ileana”. Însă după 1944, regimul sovietic iarăși îi „retrogradează” pe elevi, dându-i cu un an înapoi și transformând liceele în școli medii de zece ani, în care învățau și fete și băieți împreună. După absolvirea școlii medii, vine la Chișinău și se înscrie la Facultatea de Medicină. Însă acolo se predă doar în limba rusă și din această cauză a fost nevoit să abandoneze medicina și să vină la filologie, la limba și literatura „moldovenească” – o cale atât de sinuoasă a unui minunat profesor universitar.

Bineînțeles că nu pot să nu amintesc de domnul profesor Anatol Ciobanu, o prezență foarte activă în viața universitară, care, de fapt, totdeauna ținea mâna pe pulsul cercetărilor științifice la facultate. Avea mulți doctoranzi, colabora cu Academia de Științe, era o notorietate în lumea filologică de la noi, fiind bine cunoscut în cercul romaniștilor din fos-



Cu profesorul A. Ciobanu la Iași,
la Conferința „Limba Română azi”, 2006.

tul spațiu sovietic, deoarece făcuse studii la Moscova, unde i-a fost conducător un romanist cu renume european – Ruben Budagov. Impresiona totdeauna faptul cum profesorul Ciobanu îi elogia pe savanții notorii, pe lingviștii cu renume pe care i-a cunoscut sau nu, organizând conferințe, mese rotunde, omagii, cicluri de prelegeri și alte manifestări la care luau parte atât profesorii, cât și studenții. Această mare prețuire a valorilor perene în știință, a înaintașilor care au stat la temelia culturii și spiritualității noastre și, în genere, înalta apreciere pentru toți cei care au reușit să realizeze lucruri importante, îl caracterizau din plin pe domnul profesor Ciobanu. Domnia Sa a fost și un adevărat „om al cetății”. În perioada bătăliilor pentru revenirea la grafia latină și la denumirea „limba română”, profesorul Ciobanu a făcut parte din toate comisiile guvernamentale care au elaborat diverse acte

legislative, punând bazele trecerii la adevărata limbă română în sistemul de învățământ și în statul nostru în întregime.

Mai avea domnul profesor Ciobanu o calitate: era un fel de „descoperitor de talente”. Dacă observa un student mai isteț, mai capabil, făcea tot posibilul să-l atragă în cercetare, îl promova pe la conferințe, îl ghida, pe mulți dintre numeroșii săi doctoranzi i-a monitorizat încă de pe timpul studenției. Aveau mari șanse la el mai ales băieții, fiindcă domnul profesor considera că filologia s-a prea „feminizat”. Și cu toate acestea, printre numeroșii săi învățăcei am fost și eu, avându-l pe domnul profesor Anatol Ciobanu în calitate de consultant la teza de doctor habilitat în filologie.

E.V. În septembrie 1988 ați fost una dintre cele 66 de persoane care au semnat „Scrisoarea deschisă” adresată autorităților fostei RSSM, prin care se cerea revenirea la alfabetul latin și declararea limbii române drept limbă de stat. Cum a apărut această inițiativă și ce a însemnat ea pentru dumneavoastră?

I.C. Pe atunci, când se dădea marea bătălie pentru limba română și grafia latină, presa gemea de tot felul de materiale pro și contra în legătură cu problemele limbii. Cele mai agreate de autorități erau cele din partea colectivelor muncitorești, din partea „poporului”. Or, pledoaria pentru adevărul științific, pentru denumirea „limba română” și revenirea la

grafia latină, pentru statutul de limbă de stat, putea veni cu argumente de rigoare doar din partea unor intelectuali, a elitei societății. Textul, cu argumente care sunt perfect valabile și astăzi, a fost alcătuit de câteva persoane printre care erau Emil Mândăcanu și Vlad Pohilă. Ideea era ca această scrisoare să fie semnată de cât mai mulți intelectuali. În lista semnatarilor se regăsesc mulți filologi de la Institutul de Limbă și Literatură, scriitori, jurnaliști, savanți din diverse domenii. Este o dovadă a solidarității intelectualilor, care cu adevărat pot deveni o forță. Mie mi-a prezentat această scrisoare Emil Mândăcanu, am citit-o și mi-am pus semnătura, căci cuprindea adevărata esență a lucrurilor. Abia mai târziu am aflat că au fost unii care au refuzat să semneze, iar alții au semnat, apoi și-au retras semnătura. Oricum, această scrisoare a avut un mare impact asupra deciziilor acelei Comisii guvernamentale și a fost o contribuție la redresarea situației limbii române în Republica Moldova.

E.V. *Vă mulțumesc!*

Fragment din dialogul Elenei Varzari și Iraidei Condrea „Cred că în prea marea noastră grabă lăsăm să treacă neobservate lucruri foarte importante”. În: HANGANU, Aurelia; UNGUREANU, Elena; VARZARI, Elena. *Oameni ai cuvântului*. Chișinău: S. n., 2020 (Tipogr. „Foxtrot”). 241 p., p. 35-67.

Abajur pentru o bibliotecă

Este cu adevărat sublim momentul în care un colectiv de intelectuali își poate onora instituția ajunsă la an aniversar oferind societății probe de certă valoare a activității lor. Culegerea colectivă *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”* (Coordonator: Adrian-Silvan Ionescu; ediție îngrijită de Virginia Barbu și Ioana Apostol. București: Editura Academiei Române, 2020, 484 p.) constituie un model pentru cei care își doresc și vor să provoace stări de elevație. Contribuția întrunește toate condițiile în acest sens, punând la dispoziție informații impresionante despre activitatea și rezultatele realizate de colaboratorii institutului academic.

Cartea dezvoltă și lărgeste prin studii și imagini vizuale, în trei mari compartimente, temele anunțate în „Precuvântare” de domnul Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, care trece în revistă cele mai importante aporturi la edificarea institutului de-a lungul celor 70 de ani: activitatea fondatoare a primului director G. Oprescu, operele majore în istoriografia românească a Artelor Frumoase, numele colaboratorilor care au dat tonul în toate direcțiile de cercetare, evenimentele de rezonanță etc. De la fondarea lui în 27 decembrie 1948, institutul, găzduit inițial de aripa Kretzulescu a Palatului Regal, ajuns în prezent în Casa Dissescu din București, a avut la conducere și în calitate de cercetători personalități definitorii care au realizat lucrări importante în arta medievală, arta modernă și contemporană română și universală, arta populară, muzică, teatru și cinematograf, arhitectură și arte plastice. Povestea institutului se arată vie și antrenantă cu atât mai mult că este dublată aici de o colecție de fotografii cu personalități și grupuri de cercetători, documente, coperti de carte, cu decupaje vizuale din cadrul evenimentelor importante, afișe, diplome etc.

Numele „G. Oprescu” pe care îl poartă instituția este dovada faptului că activitatea primului conducător a avut toată considerația generațiilor mai tinere de cercetători. Acest fapt al aprecierii înalte este neapărat pus în valoare în primul capitol al cărții dedicat în întregime profesorului, academicianului, criticului de artă și directorului George Oprescu. Compartimentul cuprinde evocări și mărturii calde ale discipolilor și colegilor (Adina Nanu, Irina Andreescu-Treadgold) despre felul de a fi – exigent, principial, punctual, corect și colegial – al omului; un studiu doct și documentat despre genealogia familiei Oprescu (Mihai Sorin Rădulescu); exegeze cu comentarii despre convingerile, atitudinile, preocupările constante, viziunea asupra artei, monografiile, relațiile cu colegii și colaboratorii, polemicile și compatibilitățile cu savanții timpului, do-



națiile și crearea de fonduri (Ioana Vlasiu, Cătălina Macovei, Vlad Țoca, Steluța Boroghină, Iozefina Postăvaru, Alexandra Crăciun).

Drept dovadă a vocației sale de conducător al unei instituții academice, Adrian-Silvan Ionescu se simte dator să pună în valoare oamenii colectivului pe care îl îndrumă într-un amplu studiu ce deschide capitolul al II-lea al volumului. O parte din colaboratorii institutului a beneficiat de portrete concise, dar pertinente; altă parte a fost urmărită în mărturiile lăsate despre preocupările institutului, despre impostorii și talentele autentice, concesiile ideologice și atitudinile de rezistență, vrăjmășiile și prietenii perindate de-a lungul anilor de rău augur. Urmează articole de istoriografie și critică de artă ale cercetătorilor din domeniu care analizează aspecte istorice, teoretice, estetice; descriu activitatea unor critici de artă și esteticieni; pun în discuție problema intruziunea politicului în artă, imperativul și activitățile de conservare, cercetare și valorificare a patrimoniului etc. Oricine găsește aici și în cel de al treilea capitol un evantai de subiecte, o bogăție de informații și idei îndrumătoare, un tablou complex al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, în ultimă instanță.

Pe final, cartea propune o listă cu numele autorilor care au contribuit la ea și mici prezentări ale activității, domeniului de cercetare și publicațiilor lor. Secțiunea se arată a fi utilă prin faptul de a oferi repere în istoriografia românească a Artelor Frumoase. Mulți dintre autori fac parte din personalul Institutului și se cade să le aducem aici felicitările noastre atât cu ocazia jubileului, cât și pentru superbul volum alcătuit cu dăruire și înalt profesionalism.



Pentru a intra direct în miezul cărții semnate de Iacob Florea, *Un halat pentru un secol. Oblomovismul, în răspăr* (București: Tracus Arte, 2021), ne vom folosi de trei repere livrești oferite de autorul însuși pentru a nuanța înțelegerea unui cuvânt „neîndreptățit” și a provoca astfel reabilitarea lui în ochii lumii. Nu înainte de a aminti că la începutul eseului (căci este vorba de un eseu) autorul își asumase un imperativ: „Oblomovismul trebuie curățat de toate prejudecățile și de toate aluviunile semantice (și toate suprainterpretările) care s-au depus de-a lungul timpului peste el”. Așadar, exemplele aduse sunt menite să situeze romanul *Oblomov* al rusului I.A. Goncharov (1859) și cuvântul generat de el – *oblomovismul* – într-o familie spirituală de gânditori și într-un câmp de discuții („câmp de forțe”) despre „revoltă” și „revoltați”. Prima carte vizată este *Bartleby & Co* a scriitorului spaniol Enrique Vila-Matas, autorul unei fascinante colecții de „*bartlebi* – scriitori care spun *Nu scrisului*. «Oamenii Nu»”. Acești „artiști ai refuzului” răspund la orice solicitare prin formula „Aș prefera să nu” după modelul personajului din povestirea lui Herman Melville, scribul Bartleby, angajat copist la un birou de avocatură, care își arată în felul acesta dezacordul de a îndeplini multiplele însărcinări ale patronului său. Al doilea exponent este personajul lui Ion Creangă din *Povestea unui om leneș* care refuză să muncească și, mai rău, respinge mâncarea, pesmeții nemeritați de el. Deși se intersectează cu cea lui Goncharov, aceste două cărți cu perso-

naje „revoltate”, scrise în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, „nu vor să schimbe lumea. De fapt, ele trag de mânecă lumea”, „fără să clinească vreun edificiu istoric sau metafizic”. Și doar cartea despre revolta silențioasă a lui Oblomov a reușit să genereze *oblomovismul*.

Cuvântul *oblomovism* a căpătat de-a lungul timpului mai multe interpretări și înțelesuri. Pentru Lenin acesta denumea „un mod de a fi al omului pornit să facă mereu planuri, proiecte, fără să le ducă niciodată la bun sfârșit”. Filosoful francez Emmanuel Levinas lansa ideea „omului pentru care existența e o povară”. Între acestea s-au situat multiple alte propuneri de sens. Calea pentru care optează Iacob Florea, neumblată de înțelegere până acum, invită într-o lume a visului, a stării de răgaz, a copilăriei omului, când „puteam alege cum să trăim”. „Oblomovismul meu înseamnă capacitatea omului de a întoarce spatele lumii pentru a se salva ca om. Al unei anumite lumi”; „Oblomovismul ne arată cum se reflectă lumea cea mare, numită câteodată pompos istorie, într-o viață obișnuită. Nu chiar ca aceea care a dat cep butoiului cu oameni obișnuiți, fix în anul 1842, odată cu Akaki Akakievici Bașmacikin al lui Gogol. Una mai modestă, așa ca diferența dintre o manta și un halat”. Spiritul oblomovismului actualizat de Iacob Florea se revoltă, atenționează, întoarce spatele lumii în care omul nu „poate alege cum să trăiască” în care se va simți încorsetat în convenții și reguli, înglodat în stresul sarcinilor urgente, angrenat într-un mecanism pragmatic, rămas neobservat ca om.

Curățat „de zgura” prejudecăților, cuvântul pare să capete, astăzi mai aprig decât în secolul al XIX-lea, note profetice: „Oblomovismul, în numele vieții, vrea să scoată la iveală un mic adevăr: omul poate deveni neînsemnat”. El cheamă omul „să se întoarcă spre el însuși”, ieșind de sub „imperiul *vita activa*”. „Aveți grijă, sune cuvântul, reînvățați ce este răgazul. (...) Să opriți prăbușirea, insignifianța, neînsemnătatea”. Se întrevede aici un dialog cu Francis Fukuyama din eseul *Sfârșitul istoriei*. Sociologul și politologul american presimțea încă în 1991 apropierea unei „triste” epoci în care „Lupta pentru recunoaștere, voința de a-ți risca viața pentru un ideal pur abstract, lupta ideologică mondială care a pus în lumină îndrăzneala, curajul, imaginația și idealismul vor fi înlocuite de calculul economic, de nesfârșită rezolvare a problemelor tehnice, de preocupări legate de mediu și de satisfacerea cererilor sofisticate ale consumatorului. În perioada postbelică nu va mai exista nici artă, nici filosofie, ci doar o îngrijire perpetuă a muzeului istoriei umane. Simt în mine și văd la cei din jurul meu o puternică nostalgie pentru timpurile în care istoria exista”. Istoria omului.

În fine, cel mai bine ar fi să nu țineți cont și, mai ales, să nu să nu le luați ca pretexte cele punctate mai sus atunci când veți găsi răgaz pentru acest superb eseu, ci să-l citiți pur și simplu pentru frumusețea lui. Pentru frumusețea gândului și a cuvintelor care îl conturează, producând realitate chiar sub ochii noștri. Fiecare în „halatul” său.



„Să medităm la ceea ce înseamnă, în zilele noastre, a-fi-tu-însuși. Ce înseamnă a-fi-cu-ceilalți”, ne îndeamnă Delia Muntean în prefața cărții sale *Decalogul timpului meu* (Cluj-Napoca: Mega, 2019). Vom face acesta împreună cu doamna profesor, întrucât „decalogul” ne anunță temele, ne trasează vectorii de discuție în spațiul unei realități curente, care tulbură, ispitește, stârnește tensiuni, interpretări, de neînțeles încă – postmodernitatea. Nevoia de a înțelege codul de practici înaintate astăzi individului are o rațiune umană, pământească „Ca să comunic mai înțelept cu vremile. Să mă împac cu ele, să le vin în întâmpinare. Să învăț a-mi construi clipa eu însămi. Cu puterile mele. Să știu să mi-o petrec”.

Dincolo de sensibilitatea intelectuală și experiența proprie de relaționare cu elevii și studenții, analizele Deliei Muntean se deschid către o constelație de autori care au dat tonul discuțiilor despre postmodernism, de la Ihab Hassan, Linda Hutcheon, Jean-François Lyotard, la Michel Maffesoli, Lionel Ruffel și Marcel Gauchet. Aceștia sunt chemați să nuanțeze discursul autoarei, căci, trebuie să spunem, mai rar avem parte de lucrări teoretice de o așa limpezime a gândului, în care vocea proprie nu doar că nu se pierde în hățișul derutant al ipotezelor și definițiilor, ci chiar reușește să se arate expresiv și convingător. Se prea poate că „harul publicistic”, menționat de profesorul Cornel Ungureanu, „îmblânzește” complexitatea speculațiilor teoretice. Remarcabilă este, după noi, formula – în acord cu gustul postmodernității – parodică a decalogului. Autoarea alege să-și expună viziunile și considerațiile pe o structură ce imită burlesc și ludic (în sensul intertextualității postmoderniste) celebrele zece porunci din *Vechiul Testament*. Dezacordul, atâta cât se manifestă, este exprimat nu față de textul biblic, ci față de realitatea impunătoare a „timpului meu”, de unele condiționări ale ei.

Așadar, cele zece porunci ale postmodernității în formulările concise, reprezentative, având și un sâmbure de poezie tocmai prin caracterul lor dialogic sunt: „Nu istoria ne învață, ci noi îi spunem istoriei ce trebuie să ne învețe (porunca întâi)”, „Să mâncăm și să bem, căci mâine vom muri! (Porunca a doua)”, „Conectat, însă la distanță! (Porunca a treia)”, „Cool este să nu mai ții la valori, iar să fii cool e totul (Porunca a patra)”, „Să te afirmi înseamnă să te detașezi (Porunca a cincea)”, „Contează ceea ce îmi place mie (Porunca a șasea)”, „A prăbuși ierarhii nu înseamnă a elimina distincții (Porunca a șaptea)”, „Femeia nu se naște, ea devine (Porunca a opta)”, „Fiecare are dreptul de a-și bricola propria religie (Porunca a noua)”, „Arta este seducție, nu viol (Porunca a zecea)”.

Un șir de motive teoretice din aria discuțiilor postmoderniste orbitează aceste porunci și le completează: trecutul, dinamica mentalităților, mijloacele audiovizuale, frenezia consumului, trupul, cultura, alteritatea feminină, religia, creația literară, centrul și marginea, managementul sinelui, relația cu celălalt etc. Dialogul nu se limitează la cel textual (între hipo- și hipertext), autoarea pune în mișcare un mecanism al prezentării caleidoscopice a opiniilor și replicilor între ea și ceilalți teoreticieni, între ea și contextul în care trăiește, între reprezentanții din literatura română și cei din alte spații culturale, inclusiv polemicile generaționiste. Este o carte de luat aminte.

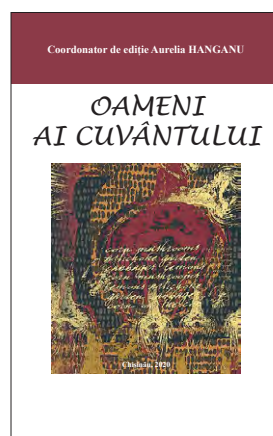
Aliona GRATI

Anul 2020 a adus în colecția de carte academică o culegere specială pentru mai multe categorii de cititori. Este vorba de lucrarea „Oameni ai cuvântului”, coordonator de ediție Aurelia Hanganu, Chișinău 2020. Este o publicație ce cuprinde o serie de interviuri cu lingviști din „linia întâi”, profesori și cercetători științifici în domeniile limbii române, pe care fără îndoială îi putem considera parte a patrimoniului uman al Republicii Moldova. Cele trei intervievatoare: Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu și Elena Varzari și-au propus drept scop înregistrarea istoriilor de viață și a experiențelor trăite de Vasile Bahnaru, Iraida Condrea, Elena Constantinovici, Maria Cosniceanu, Anatol Eremia, Nicolae Mățaș, Vasile Pavel, Gheorghe Popa și Mihail Purice. Nume cunoscute pentru comunitatea academică a Chișinăului, Bălțiului, Cahulului și a întregului teritoriu românesc, aceștia sunt lingviști care totdeauna aveau „în inimă și Țara, și limba, și istoria întregului neam românesc” și înscriu file aparte în destinul literelor românești. Sunt, așa cum ne spun autoarele, „personalități ce au stat la catedră, îndrumând tineretul studios în lumea cunoștințelor, au elaborat primele legi de politică lingvistică în condițiile unui bilingvism dezastruos, au cerut de la tribuna din Piața Marii Adunări Naționale dreptate, au ticluit primele versiuni ale articolelor din Constituția tânărului stat independent Republica Moldova, au organizat conferințe în care au spus răspicat care este numele corect al limbii noastre”. În acest sens este evident scopul lucrării de a înregistra și consemna pentru posterioritate gândurile, emoțiile și reacțiile celor care au stat la origini, trecând prin încercări și măcinări ale timpului și regimului, ducând povara moldovenismului pe umerii lor, ca până la urmă să se poată bucura ei înșiși și să-i poată bucura și pe alții cu roadele cercetărilor de valoare obținute pe față sau pe ascuns și care ne servesc nouă exemple de viață și de atitudini. Este o carte care se citește pe îndelete și cu aplecare pentru învățătorii noștri, trecuți și actuali.

Valentina NEGRU

Importanța subiectului monografiei semnate de Alexandru Lupășcu-Bohanțov, *Teatrul de televiziune. Între canonul modern și formatul postmodern* (Chișinău: Editura Epigraf, 2019) consistă în recrearea unei culturi de către televiziune și înlesnirea circulației vizuale a culturii. Acțiunile stereotipe din scenariile de mare consum cedează tot mai mult modelelor deschise, integrative, sugerate de studiile interdisciplinare și transdisciplinare. Literatura apare în lucrare ca un pretext de spectacol. Astfel, într-o epocă post/postmodernă a culturii divertismentului, realitatea, literatura și teatrul dispar tot mai mult în spatele unui ecran. Au mai multe șanse de reușită genurile mixte, printre care teatrul de televiziune este o modalitate audiovizuală de a privi și interpreta lumea și cultura sub aspect ludic. Impactul teatrului TV nu este fuga de teatrul propriu-zis ori de bibliotecă, ci căutarea lor prin efectul de publicitate și de provocare intelectuală.

Dincolo de pericolul gândirii stereotipate și manipulate, de pericolul uniformizării și dezintegrării culturale, autorul analizează nivelul profunzimilor (cum teatrul TV are posibilitatea de a pune în fața spec-

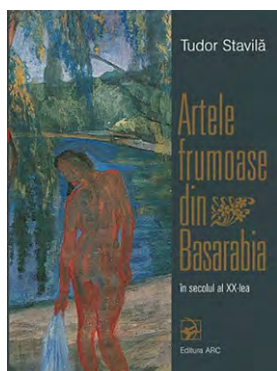


tatorului problemele omului ca ființă socială). În spatele unei lucrări de specialist în arta teatrală și comunicarea audiovizuală, găsim o poziție etică și civică a artistului, dublată de cea a savantului neliniștit, preocupat de o filozofie a teatrului de televiziune.

Unul din meritele esențiale ale lucrării e de a fi dezvăluit mecanismul formării conștiinței în stare a genera atitudini critice. Anvergura social-istorică, estetică și psihologică a acestui studiu monografic vorbește despre o lucrare de specialist, care vede dincolo de micul ecran marele ecran al „vieții ca spectacol”, pentru a prelua un concept de Erwing Goffman și dincolo de „societatea spectacolului”, pentru a polemiza cu Guy Debord.

Volumul dr. Alexandru Lupașcu-Bohanțov realizează o analiză multiaspectuală, pe verticală și orizontală, a fenomenului teatrului de televiziune din Republica Moldova în aspect comparativ cu cele din alte țări și aduce în prim-plan un critic format într-o elevată tradiție academică.

Elena PRUS



Monografia *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea* (Volumul II, 2020) de Tudor Stăvilă, doctor habilitat în studiul artelor, este o continuare a volumului I (editat cu același titlu în anul 2019) și reprezintă un studiu diacronic asupra proceselor artelor plastice basarabene care au avut loc în prima jumătate a secolului al XX-lea, inclusiv cu elucidarea detaliată a activității de creație a plasticienilor în perioada vizată.

După cum menționează însuși autorul monografiei, lucrarea reprezintă o evaluare a artei basarabene prin reflectarea interconexiunilor proceselor culturale din Europa de Est și Vest de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea. Tudor Stăvilă menționează, de asemenea, că „dezvoltându-se ca fenomen artistic în ambianța culturii ruse și europene, dar distanțată considerabil în timp și spațiu, arta basarabeană își are începuturile în anii '80 ai secolului al XIX-lea și se constituie ca proces în deceniile al doilea și al treilea ale secolului al XX-lea, marcând apariția primelor plasticieni profesioniști pe meleagul nostru”.

Monografia este structurată în patru capitole. Premergător, cercetătorul descrie, în baza presei periodice din Basarabia și din Regatul Român (de până în anul 1944), contextul formării ambianței culturale și artistice a țării. În aceeași ordine de idei, T. Stăvilă relevă influențele nefaste pe care le-au avut procesele istorice din secolul al XIX-lea asupra culturii și artei Moldovei dintre Nistru și Prut ca, de exemplu, războaiele ruso-turce și anexarea teritoriului pruto-nistean. O însemnătate aparte în formarea artelor plastice moderne a avut-o perioada, când Basarabia făcea parte din Regatul Român (1918–1944). În acest context, autorul lucrării menționează influența progresivă a școlilor de artă bucureșteană și ieșeană, precum și schimbările care au avut loc în Basarabia în perioada respectivă, în particular, fondarea primei școli serale de desen din Chișinău (1888), a Școlii Belle-Arte (1918) din Chișinău și Societății Belle-Arte (1921). Următoarea fază de importanță, care a marcat definitiv forma și conținutul artei plastice contemporane din țara noastră, a constituit-o

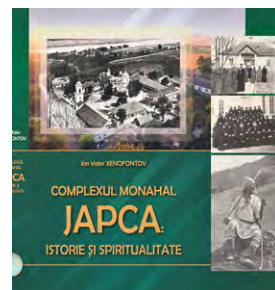
perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, când după integrarea în 1944 a Moldovei în imperiul Uniunii Sovietice, artiștii plastici basarabeni au fost supuși proceselor anevoioase de renunțare la tradițiile avangardiste și de însușire a principiilor realismului socialist.

În primul capitol al monografiei Tudor Stăvilă elucidează activitatea unui șir de artiști plastici, care au avut o importanță definitorie în dezvoltarea artelor plastice basarabene din prima jumătate a secolului al XX-lea. Printre aceștia se enumeră: Vladimir Ocușco, Pavel Piscariov, Vasile Blinov, Alexandru Climașevschi, Grigore Fiurer, Șneer Cogan, Mihail Berezovschi, Alexandru Plămădeală, Vladimir Doncev, Victor Ivanov, Rostislav Ocușco, Serghei Ciocolov, Boris Nesvedov ș.a. Tot aici, autorul monografiei prezintă un material detaliat, complinit cu date istoriografice inedite, cu referire la viața și creația artistică a Eugeniei Maleșevschi. Cel de-al doilea capitol este dedicat, în mare parte, artistului plastic August Baillayre – personalitate notorie a artelor plastice basarabene și românești, profesor și diriguitor al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, unul dintre fondatorii Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1921), custode și director (1940) al Pinacotecii Municipale. În același capitol găsim și un vast material pe marginea creației artistice a unuia dintre cei mai talentați elevi ai lui August Baillayre, scenograful Theodor Kiriakoff. Capitolul trei al lucrării este dedicat plasticienilor basarabeni refugiați la București și elucidează activitatea plastică a acestora, desfășurată în perioada anilor 1930–1960. Printre cele mai remarcabile nume, în acest sens, se reliefează: Anatol Vulpe, Tania Baillayre, Gheorghe Ceglokoff, Natalia Brăgalia, Mihail Gavrilov, Eugenia Iftodi, Gheorghe Ivancenco, Anatol Cudinoff, Victor Rusu-Ciobanu, Natalia Danilenco ș.a. Un interes aparte prezintă corespondența și notele reflexive (inclusiv cele personale ale autorului), etalate în ultimul capitol al monografiei. Acestea ne permit să înțelegăm imaginea și atmosfera cultural-artistică a timpului, caracterele și aspirațiile artiștilor plastici consemnați.

Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea (Vol. II, 2020) reprezintă o cercetare științifică valoroasă, bine documentată istoriografic, completată cu numeroase imagini fotografice de arhivă și reproduceri ale lucrărilor de artă. Aceasta va servi, cu siguranță, un suport informațional și ilustrativ fundamental atât pentru specialiștii în domeniu, cât și pentru publicul larg, cointerestat în cunoașterea valorilor artistice și a numelor notorii care au stat la temelia artelor plastice naționale.

Elena MUSTEAȚĂ

În ultimele trei decenii asistăm la un amplu proces de restaurare a vechilor vetre monahale din spațiul prutonistean. Zeci de edificii sacre au fost scoase din ruine, alături de ele s-au ridicat altele noi, ceea ce reprezintă o vie mărturie a unui fenomen de renaștere spirituală. Chiar dacă trăiesc într-o țară relativ modestă sub aspect economic, oamenii acestui pământ au dat dovadă de o bogăție a sufletului și au depus eforturi considerabile ca cel puțin câteva dintre complexele monastice să revină la splendoarea de altădată.



Ți se umple inima de bucurie când treci pragul mănăstirilor Căpriana, Curchi, Suruceni, Hâncu și pe la altele din centrul republicii, care au devenit o adevărată carte de vizită a țării. Însă prea puțini își amintesc de Mănăstirea Rezistenței, cea de la Japca, unica care nu a fost închisă în perioada regimului sovietic. Fiind amplasată cumva într-o parte, la nordul-estul țării, pe malul Nistrului, este ocolită de valurile de pelerini. Mănăstirea Japca este un așezământ cu mai multe nevoitoare, care duc un mod de viață mai auster și sunt mai izolate de restul lumii. Vremurile vitrege le-au călit probabil și le găsim mai timide, mai retrase și mai puțin deschise în comunicare.

În ultimii ani însă, odată cu venirea în fruntea obștii monahale a unei starețe mai tinere și mai pline de vlagă duhovnicească – egumena Parascheva (Gușan) –, în viața mănăstirii s-au produs schimbări esențiale, inițiindu-se un amplu proces de renovare a bisericilor și blocurilor de chilii. Și dacă până nu demult mănăstirea era prea puțin cunoscută și rar vizitată de către credincioșii din alte zone, astăzi aceasta (re) devine un însemnat focar de cultură și spiritualitate al țării.

Mai mulți cercetători au încercat să recupereze trecutul glorios al acestui sfânt așezământ, dar fără a avea acces la multe date ce se păstrează în biblioteca mănăstirii și în amintirile nevoitoarelor de aici, studiul lor era incomplet. Dar, risipindu-se zidurile fricii și ale neîncrederii din partea nevoitoarelor, s-a reușit editarea unei impunătoare monografii semnate acum cinci ani de către cercetătorul Ion Valer Xenofontov. Acum suntem la cea de-a doua apariție a cărții, care prezintă file din istoria și frământările nevoitoarelor de la Japca. Este o ediție revizuită și completată, în care autorul descrie principalele centre monahale, axându-se pe diverse episoade din istoria seculară a Mănăstirii Japca. Autorul scoate la lumină mai multe personalități legate de această vatră monahicească, încercând să reconstituie pomelnicul mănăstiresc și vrednicii ctitori care au zidit și întreținut acest așezământ rupt de ochii lumii și în care n-a încetat rugăciunea.

Spre regret, cu excepția mănăstirii Căpriana și Hâncu, vechile așezăminte monahale de la noi au fost subiectul a prea puține studii realizate cu profesionalism și abnegație. Iată de ce salutăm efortul istoricului I. V. Xenofontov, căruia îi mulțumim pentru roadele muncii și îl încurajăm să scoată la lumină și alte importante file de istorie a Bisericii, în special a sfintelor așezăminte, îmbibate de trăiri și nevointe pe care trebuie să le cunoască contemporanii noștri, dar, mai ales, urmașii lor.

Preot Octavian MOȘIN

Studiul *Imagologia literară: școli, direcții, metode* (Chișinău: Art-Poligraf, 2020, 222 p.), semnat de doctorul în filologie Elisaveta Iovu, sub coordonarea științifică a doctorului habilitat Aliona Grati, este inaugurator nu numai în contextul proiectului de cercetare „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, dar și în domeniul general al teoriei literare românești, fapt care o individualizează pe autoare ca deschizătoare de drumuri. Gestul său creativ, născut într-un context deloc fertil pentru astfel de cercetări, denotă dorința de sincronizare cu realitatea avansată de peste hotare. Datorită lecturilor din mai multe limbi și a studiului aprofundat, lucrarea este incomparabilă. De acum încolo, oricine se va angaja în studiul Imagologiei sau în analiza operei literare din perspectiva acestei discipline, nu va putea evita această cercetare fundamentală.

Prin succesiunea favorabilă a celor trei capitole, studiul oferă o viziune de ansamblu asupra problemei abordate, o implicație teoretică marcată de îndrăzneală și de originalitate. Discursul teoretic evoluează în mod progresiv: de la teorie la practică. Pornind cu o perspectivă istorică asupra situației în domeniu, autoarea ajunge să stabilească principalele trăsături și prerogative ale Imagologiei. Lucrarea urmărește să definească disciplina, să-i stabilească obiectul de studiu și să-i inventarieze instrumentarul teoretico-metodologic. Impresionează capitolul trei prin noutatea perspectivei asupra creației lui Mircea Eliade. Analizând romanele *Maitrey*, *Lumina ce se stinge*, *Isabel și apele diavolului*, precum și nuvelele, notele de călătorie ale scriitorului român, Elisaveta Iovu își asumă un nou set de instrumente și mijloace de abordare a textului (*stereotip*, *mit*, *simbol clișeu*, *etnoimagine*, *alteritate* (Ceilalți), *identitate* (Eu/Noi), *arhetip*, *imagine*, *etnotip*, (*auto-* / *heter-*) *imago*tip ș.a.). Cercetătoarea are o anumită siguranță și naturalețe nu numai în explicarea teoretică a noțiunilor, dar și în utilizarea echilibrată a lor.

Trebuie să recunoaștem că deși „trăim în literatură” – o cunoaștem pe dinafară, iar „pentru crearea ansamblului, autorul are nevoie de conștiința participativă a celui alt, de punctul lui distinct de vedere asupra lumii și asupra lui însuși” (Aliona Grati). Prin urmare, cartea Elisavetei Iovu vine să asigure o posibilitate de creare a acestui „ansamblu” în domeniul studiului literaturii. Totodată, prin studiul imaginii Celuilalt, lucrarea *Imagologia literară: școlii, direcții, metode* implică automat și o educație multiculturală, ceea ce va contribui, cu siguranță, la eficientizarea comunicării interculturale – atât de actuală în contextul globalizării și digitalizării masive din ultimele decenii.

Diana DEMENTIEVA



Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: ArtPoligraf SRL, 2021. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537, Anul III,
nr. 1, 2021, 144 p.
Tiraj 150 ex.