



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. 2, mai-august 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 III, Nr. 2, 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.



Concepție copertă: N. PROCOP; Pictură: *Colina Pușkin*, 1988, autor Valentina BRÂNCOVEANU.

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 III, No. 2, 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.



Central and Eastern European Online Library



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: *The Pushkin Hill*, 1988, author Valentina BRÂNCOVEANU.

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, Nicoleta VORNICU Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni: „portretul complet” al unei personalități providențiale	6
--	---

INTERTEXT

Silviu ANDRIEȘ-TABAC Cronica elaborării noilor simboluri heraldice și vexilologice ale municipiului Chișinău și ale sectoarelor lui (II)	14
Ion CHIRTOAGĂ Stații de poștă pe traseul Iași – Chișinău în perioada medievală și începutul celei moderne	26
Nicolae ENCIU Basarabia ca prefață, cuprins, rezumat și concluzie a unei vieți trăite sub patru regimuri	36

ACENTRICE

Rodica URSACHI Specificul cromaticii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940)	43
Vasile IONIȚĂ, Loredana AXINTE, Rodica POP Restoration of a traditional indian instrument – Araswati Vina. An interdisciplinary approach	55
Tudor STAVILĂ Olga Plămădeală – un cronicar al artelor din Basarabia interbelică	69
Dmitri ȘIBAEV Imaginea contemporanului în creația lui Alexei Colîbneac	76

LIANTUL SOCIAL

Oxana POPA Sociologia textului literar în accepția lui Pierre V. Zima	86
Doina BACIU Cenaclul literar și poezia digitală: câteva considerații	93
Ion XENOFONTOV Aleea Savanților și Medicilor Iluștri: marcă identitară	98

ORAȘUL MEU

Diana VRABIE Orașul Bălți prin lentila (ne)melancolicilor interbelici	103
Marina MIRON, Viorel MIRON Privind subiectul aportului diferitor grupuri etnice la istoria și dezvoltarea orașului Chișinău	110

GIUVAIERE CULTURALE

Ana GOBILA Valentina Brâncoveanu – vorba românului, fiecare cu povestea lui	119
--	-----

IMAGINARUL LITEREI

Mirolina MOCANU <i>Orașul meu din piatră albă</i>	127
Romanița STEGARESCU <i>Marea amiază</i>	128

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Larisa NOROC <i>Tinerii de astăzi doresc să audă adevărul științific</i>	133
---	-----

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Oleg Serebrian, Pe contrasens; Valentina Rusu Ciobanu, Lică Sainciuc, Mica istorie din albumul de familie; Zina Izbaș, Baladă cu timp rebel	136
--	-----

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Nicoleta VORNICU Metropolitan Gavriil Bănulescu-Bodoni: the “complete portrait” of a providential personality	6
--	---

INTERTEXT

Silviu ANDRIEȘ-TABAC Chronicle of the elaboration of new heraldic and vexillological symbols of Chișinău municipality and its sectors (II)	14
Ion CHIRTOAGĂ Post offices on the route Iași – Chișinău in the medieval period and the beginning of the modern one	26
Nicolae ENCIU Bessarabia as a preface, content, summary and conclusion of a life lived under four regimes	36

ACENTRICS STUDIES

Rodica URSACHI The specifics of chromatics in the national painting of the interwar period (1918–1940)	43
Vasile IONIȚĂ, Loredana AXINTE, Rodica POP Restoration of a traditional indian instrument – Araswati Vina. An interdisciplinary approach	55
Tudor STAVILĂ Olga Plămădeală – a chronicler of the arts from interwar Bessarabia	69
Dmitri ȘIBAEV The image of the contemporary in the creation of Alexei Colîbneac	76

THE SOCIAL LIANT

Oxana POPA Sociology of the literary text according to Pierre V. Zima	86
Doina BACIU Literary circle and digital poetry: some considerations	93
Ion XENOFONTOV Alley of Illustrious Scientists and Doctors: identity mark	98

MY CITY

Diana VRABIE Bălți city through the lens of (non)melancholic interwar writers	103
Marina MIRON, Viorel MIRON On the subject to the contribution of the different ethnic groups to the history and development of Chișinău city	110

CULTURAL JEWELS

Ana GOBJILA Valentina Brâncoveanu – the word of the romanian, each with his own story	119
--	-----

IMAGINARY OF THE LETTER

Mirolina MOCANU <i>My white stone city</i>	127
Romanița STEGARESCU <i>The great noon</i>	128

THE OTHER’S WORD (journal’s inquiry)

Larisa NOROC <i>Today’s young people want to hear the scientific truth</i>	133
---	-----

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Oleg Serebrian, On the contrary; Valentina Rusu Ciobanu, Lică Sainciuc, A little history from the family album; Zina Izbaș, Ballad with rebellious time	136
--	-----



Aliona GRATI



Nicoleta VORNICU

MITROPOLITUL GAVRIIL BĂNULESCU-BODONI: „PORTRETUL COMPLET” AL UNEI PERSONALITĂȚI PROVIDENȚIALE

Propunându-ne să dedicăm acest număr al revistei *Dialogica* personalităților Chișinăului inclusiv, ne-am gândit că trebuie să pornim de la mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni. Orașul Chișinău îi datorează mult acestei personalități providențiale. Gavriil Bănulescu-Bodoni a decis, în anul 1813, să construiască aici reședința Mitropoliei, obținând teren din proprietatea mănăstirilor ieșene Galata și Sf. Paraschiva „spre folosul gubernicescului oraș Chișinău, știind că după înalta voință întărindu-se a fi pentru olatul Basarabiei, târg al Guberniei”. Puțin mai târziu, Chișinăul a ieșit de sub tutela mănăstirească, când guvernul rus a propus să se facă un schimb. Mănăstirilor le-au fost oferite alte sate, iar Chișinău, Buiucani, Hrușca și moșia Vovințeni au fost dăruite statului de către proprietari la 22 aprilie 1818. În acest an Chișinăul a devenit centrul administrativ, economic și politic al regiunii Basarabia.

Gavriil Bănulescu-Bodoni a ridicat la Chișinău principalele ctitorii ecleziastice și culturale. Între anii 1832 și 1836, la inițiativa lui și sub îndrumarea succesorului său, arhiepiscopul Du-

mitru Sulima, a fost ridicată Catedrala Mitropolitană. Preluând funcțiile de centru cultural și ecleziastic al orașului, impunătorul edificiu din inima Chișinăului a devenit un important reper topografic și spiritual. Sunt urmele adânci pe care le-a lăsat Gavriil Bănulescu-Bodoni la Chișinău în amurgul vieții sale. Contribuțiile lui în cultură și la întreținerea flăcării spiritualității în Moldova încep însă mult mai devreme. A fost succesiv episcop-vicar de Akkerman și Bender (1871), mitropolit al Moldovei (1872), ieromonah (1881), arhimandrit (1886) și mitropolit (1892). În 1893 a fost numit mitropolit al Poltavei, apoi al Kievului (1899), iar în 1908, țarul Alexandru I îl numește exarh al Bisericii din Moldova și Țara Românească. În 1813, când a fost înaintat în fruntea noii Arhiepiscopii a Basarabiei, Gavriil Bănulescu-Bodoni a decis să-și construiască reședința la Chișinău. A înființat aici Seminarul Teologic și o tipografie.

Invitatul acestui dialog este doamna Nicoleta Vornicu, doctor habilitat în arte vizuale, cercetător științific gradul I la Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R., Iași, România.

În calitate de expert în conservare/restaurare, doamna Nicoleta Vornicu a fost implicată în procedurile de deshumare și conservare in situ ale artefactelor din cripta Mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni de la Mănăstirea Căpřiana.

AG: Stimată doamnă Nicoleta Vornicu, sunteți director al Centrului Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R., Iași. Vorbiți-ne, vă rog, despre activitatea și preocupările acestui centru.

NV: Da, în curând se vor împlini 3 decenii de când instituția noastră a fost implicată în activități dedicate cercetărilor privind conservarea, expertizarea științifică (tehnică și artistică), autentificarea și promovarea patrimoniului cultural mobil și imobil. Centrul de Cercetări T.A.B.O.R., deși dedicat în mare parte studiului artei ecleziastice, concentrează abordări interdisciplinare specifice din diferite domenii, precum: artele vizuale, istorie, arheometrie, arheologie, biologie etc. prin departamentele pe care le are. De asemenea, Centrul deține o bază logistică modernă ce oferă posibilitatea unor abordări metodologice interdisciplinare de actualitate, fapt ce a facilitat pe parcurs o bună absorbție a fondurilor naționale și internaționale destinate cercetării în domeniu.

AG: Cercetările de la Centrul T.A.B.O.R. au vizat în vreun fel memoria mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni? Asupra cărora aspecte s-au aplecat acestea?

NV: Primul pas a fost implicarea noastră în procedurile de deshumare și conservare in situ a artefactelor din cripta mitropolitului, apoi a urmat etapa de identificare și autentificare a materialelor din vestimentația mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni în cadrul laboratoarelor noastre.

AG: La 3 septembrie 2016, în ziua înființării Episcopiei Chișinăului și a Hotinului, la Mănăstirea Căpřiana, Gavriil Bănulescu-Bodoni a fost canonizat. Ziua nu a fost întâmplătoare, în fruntea acestei episcopii, cunoscutul mitropolit s-a aflat mai mulți ani. Cunoaștem din materialele dumneavoastră publicate în revistele *Tyragetia* și *Arta* că ați participat la procedura de deshumare a osemintelor mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni din cripta Bisericii voievodale „Adormirea Maicii Domnului”, aflată în incinta Mănăstirii Căpřiana, în calitate de expert în conservare/restaurare și investigații științifice. Spuneți-ne mai exact în ce a constat misiunea dumneavoastră în această acțiune importantă?



NV: A fost un moment unic și care va rămâne ca mărturie istorică. La solicitarea Ministerului Culturii din Republica Moldova, reprezentat de dl prof. univ. Dr. Gh. Postică, viceministru în acea perioadă, am coordonat echipa de experți în conservare/investigații și restaurare, care s-a deplasat de la Iași la Mănăstirea Căpriana, pentru a sprijini extragerea și păstrarea în condiții optime a artefactelor ce însoțeau corpul mitropolitului. Acolo, după 195 de ani de la moartea sa, l-am întâlnit și eu pe Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni, în cadrul procedurilor de deshumare din data de 25 august 2016.

Dorința avizată a echipei de arheologi a fost de salvare a întregului inventar arheologic ce va

fi identificat la deschiderea criptei. Aceasta era misiunea noastră, care a început în august 2016 și a fost finalizată în mai 2021. Implicarea mea personală și a Centrului T.A.B.O.R. a durat între anii 2016–2018.

Am să vă povestesc pe scurt cum au decurs evenimentele.

După cum știți probabil din presă, în dimineața acelei zile totul a început cu o scurtă ședință a sinodului BOM condusă de IPS Vladimir Mitropolitul Chișinăului și al Întregii Moldove, urmată conform protocolului teologic, de un tedeum. Apoi placa comemorativă a fost îndepărtată pentru a se înlesni accesul la criptă, însă după scoaterea primei cărămizi și vizualizarea



poziției sicriului s-a renunțat și accesul la criptă a fost decupat pe laterala vestică astfel ca să intre cât mai puține resturi de zidărie în interior.

Odată deschis accesul la criptă, a fost chemat expertul în deshumări, așezări în raclă și înveșmântări, Preasfințitul Victor, episcop de Arcis și vicar al eparhiei de Odessa.

Primele imagini au fost cele cu fragmentele din sicriul ornamentat cu benzi decorative din materiale textile cu fire metalice și prinse în cuie tip piuneză.

Primele obiecte extrase din criptă au fost cele 2 cruci: crucea de mână și cea pectorală. Sincer a fost destul de greu de gestionat prelevarea corectă, în vederea păstrării integrității

obiectelor, căci entuziasmul ierarhilor prezenți a fost mare, crucea de mână a făcut un mic pelerinaj și s-a întors ruptă la noi. Deosebit de important în cazul extragerii din sit a unor obiecte este de a le menține cât mai aproape de condițiile de habitare, deoarece în acel moment nu se cunoaște natura materialelor din care sunt confecționate și schimbările bruște de microclimat pot duce la distrugerea lor.

Al treilea obiect extras a fost mitra textilă pentru care mi s-a permis intrarea în criptă și au urmat fragmentele de încălțăminte. Corpul mitropolitului a fost scos din criptă așezat într-un sicriu și transportat cu cinste în biserică unde au fost separate osemintele de vestimentație.



Nu am avut acces în interior la început, oricum membrii sinodului au lucrat cu multă atenție la rugaminta noastră.

Fiecare și-a luat partea, biserica – sfintele moaște și noi – piesele de vestimentație și accesoriiile.

Inventarul arheologic al criptei a fost constituit din: *obiecte de cult* (cruce de mână, cruce pectorală cu panglică), *vestimentație liturgică* (fragmente mai mari sau mai mici din Omofor Mare, Sacos, Stihar, Epitrahil, Mânecute, Brâu, Bederniță, Mitră, Înelitoare de cap), *accesorii vestimentare* (nasturi), *fragmente din piele de la încălțăminte*, *galoane textile* (provenite de la sicriu), *fragmente din metal* (din ornamentația sicriului, cuie și piuneze), *fragmente de lemn*

(provenite de la sicriu). Toate se aflau într-o stare de conservare precară.

Timp de două zile, aceste obiecte au fost supuse unor tratamente de conservare activă și stabilizate în funcție de specificul fiecărui material-suport pentru a putea fi transportate spre laboratorul de restaurare.

AG: Gavriil Bănulescu-Bodoni a fost înmormântat la Mănăstirea Căpriană. De ce nu la Chișinău?

NV: Anumite surse spun ca mitropolitul, bolnav de pneumonie, ar fi cerut să fie înmormântat la Căpriană. După cum am văzut la deshumare, simplitatea mormântului pare să confirme faptul că acesta nu a fost pregătit an-





terior, fiind probabil o decizie de moment. De altfel, în perioada 1819–1820, sub coordonarea mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni, biserica Adormirea Maicii Domnului de la Căpriană (ctitorită de Petru Rareș în 1542) a fost reconstruită din temelie, și acesta ar putea fi un motiv.

AG: Cum s-au desfășurat lucrările de conservare a ceea ce s-a descoperit după deschiderea criptei? Spuneți-ne mai multe despre secretele restauratorilor. Există un specific al restaurării obiectelor de cult, în comparație cu alte opere de artă?

NV: După extragerea din situ, obiectele metalice, textile și din piele au fost supuse unui

proces de conservare activă astfel ca trecerea de la mediul anaerob la mediul aerob să le afecteze cât mai puțin. Eu personal m-am ocupat de piesele din metal și piele.

Piesele metalice din inventarul arheologic au fost așezate pe suport neutru – hârtie de filtru – și închise ermetic în prezența silicagelui pentru menținerea constantă a umidității și așezate în containere.

Pielea, fiind material organic, este foarte expusă deteriorării biologice, condițiile favorabile de temperatură, umiditate și lipsa ventilației pot duce la dezvoltarea microorganismelor. La analiza vizuală a artefactelor din piele provenite de la încălțăminte mitropolitului am constatat existența unor eflorescențe saline dar și suspi-





ciunea existenței unor colonii fungice, de aceea am efectuat in situ 2 tratamente biologice prin pulverizare cu soluție 2% Tymol, apoi am ambalat fragmentele astfel ca pielea să își păstreze umiditatea și elasticitatea.

Fragmentele de lemn care se aflau în stare avansată de degradare, irecuperabile practic au fost preluate de specialiștii de la Muzeul de Istorie din Chișinău.

Adevărata provocare au fost piesele textile de vestimentație, însă situația a fost gestionată

cu succes de colegile-experti în restaurarea pieșelor textile. Și piesele textile au fost supuse unui tratament biologic.

Există o singură metodologie de conservare/restaurare care se aplică la fel obiectelor din spațiul laic sau ecleziastic, însă este specifică fiecărui tip de suport organic sau anorganic.

AG: Ce mai rămâne dintr-un om după 195 de ani?

NV: În general după 195 sau 500 de ani faptele sunt cele care rămân și ne mențin în amintirea posterității, însă dacă vă referiți la inventarul osteologic uman pot spune că din raportul antropologului prezent la deshumare rezultă că starea de conservare a materialului scheletic a fost una moderată spre bună. S-a identificat o leziune pe lobul occipital și temporal stâng, datorată umidității de infiltrație din acea zonă. Am reținut acest aspect pentru că, la acel moment, a creat și o mică controversă, destul de hazlie zic acum, dar care a condus ulterior la consemnarea de către biserică a primei minuni la mor-



mântul mitropolitului. Tensiunea momentului a fost mare de ambele părți, fiecare dorind să își îndeplinească misiunea cât mai bine.

Deși mă abat puțin de la aspectul strict științific, vă spun cum a fost: am primit permisiunea de a coborî în criptă pentru a extrage mitra textilă de pe capul mitropolitului, după cum am spus. Am reușit să îmi ating scopul însă, abia de o așezasem în cutia pregătită de colegi, când, dintr-o dată, s-a creat agitație. Preasfințitul Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni mi-a spus că „am spart” craniul mitropolitului și nu mai pot intra în criptă. M-am resemnat, am așteptat extragerea corpului cu toate artefactele care îl însoțeau, acestea au fost duse în biserică unde au fost separate de către membrii sinodului. Am coborât în criptă în căutarea resturilor de artefacte ce puteau rămâne amestecate în pământ și mă gândeam că poate găsesc și fragmentul de



osos cranian care lipsea. Am găsit: resturi de galon textil, câteva fragmente metalice din ornamentația sicriului și cam atât.

Am ieșit din criptă, mi s-a alăturat dl prof. Postică și, discutând, priveam locul în care a stat cel care a deschis o nouă pagină în istoria BOM. Deodată amândoi am simțit un miros puternic de mir dinspre interiorul criptei, fapt ce a fost consemnat ulterior, după cum am spus. Problema cu lipsa fragmentului osos a fost lămurită de antropolog, iar noi am luat artefactele textile rămase și le-am dus pentru conservare în clădirea unde astăzi se află muzeul.

AG: Artefactele descoperite au fost transportate în România. Unde se află ele acum și în ce stare?

NV: Artefactele metalice, textile și din piele restaurate fac parte acum din expoziția permanentă de la Muzeul Mănăstirii Căpřiana, inaugurat în luna mai 2021.

AG: Vă rog să ne vorbiți despre instrumentele și tehnicile de lucru ale restauratorului. Cu care domeniu se identifică restauratorul: cu cel socio-umanist sau cu așa-numitul domeniu al disciplinelor reale? Cum se conjugă acestea în munca restauratorului?

NV: Restaurarea este o muncă care necesită atât creație artistică, cât și cunoaștere a unor tehnici și metode interdisciplinare. Aș spune că se regăsește în ambele domenii. Nu pot fi separate, se completează. În prima etapă, de exemplu, expertul în investigații științifice, utilizând tehnici analice și instrumentale, identifică natura materialelor din structura obiectelor ce vor fi restaurate și starea de degradare a acestora, recomandă tratamente în funcție de aceasta și apoi încep etapele de restaurare propriu-zise de care se ocupă expertul restaurator.

AG: Cum puteți formula rolul acestor acțiuni acum, de la distanța câtorva ani? Ce s-a urmărit? Ce au avut de obținut restauratorii, oamenii de știință și toți ceilalți?

NV: Scopul acțiunii de la Căpriană a fost, după părerea mea, realizarea unui portret complet al Mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni. Aici intervine descrierea unei epoci sub toate aspectele – istoric, spiritual, științific, turistic – și validarea acestora cu date concrete. Este cel mai mare inventar arheologic restaurat și mă refer la numărul de piese extrase dintr-un singur sit arheologic. Deși este inventariat în patrimoniul ecleziastic, acest tezaur de bunuri cultural-spirituale este parte a patrimoniului național.

AG: Ați restaurat și alte obiecte descoperite în Republica Moldova?

NV: În calitate de expert conservare/restaurare/investigații am avut intervenții la Biserica medievală Adormirea Maicii Domnului din Căușeni, Mănăstirea Rudi și Cetatea Soroca.

AG: Stimată doamnă Nicoleta Vornicu, vă mulțumesc frumos pentru acest subiect interesant care inițiază cercetătorii în secretele muncii restaurării, dar și pentru atmosfera deosebită pe care reușiți să o creați în comunicare.

Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni: „portretul complet” al unei personalități providențiale

Rezumat. Dialogul de față se poartă în jurul personalității mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni, celui căruia i se datorează înființarea principalelor ctitorii ecleziastice și culturale de la Chișinău. În mod particular, discuția vizează procedura de deshumare și conservare în situ a artefactelor din cripta lui Gavriil Bănulescu-Bodoni, cu scopul de a realiza un portret complet al mitropolitului, dar și al epocii sale. Implicarea experților de la Centrului T.A.B.O.R. în procesul de salvare a inventarului arheologic identificat la deschiderea criptei a durat între anii 2016–2018, la solicitarea dl prof. univ. dr. hab. Gh. Postică, viceministru al Culturii al Republicii Moldova în acea perioadă. Scopul convorbirii constă în valorificarea personalității lui Gavriil Bănulescu-Bodoni, dar și a rezultatelor acțiunilor de deshumare și conservare a celui mai mare inventar arheologic în ceea ce privește numărul de piese extrase dintr-un singur sit arheologic. Acest tezaur de bunuri cultural-spirituale constituie o parte a patrimoniului național.

Cuvinte-cheie: Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni, mănăstirea Căpriană, săpături arheologice, criptă, expert restaurator, inventar arheologic, conservare, patrimoniu național.

Metropolitan Gavriil Bănulescu-Bodoni: the “complete portrait” of a providential personality

Abstract. The present dialogue revolves around the personality of Metropolitan Gavriil Bănulescu-Bodoni, to whom the establishment of the main ecclesiastical and cultural foundations in Chișinău is due. In particular, the discussion concerns the procedure of exhumation and conservation of artifacts from the crypt of Gavriil Bănulescu-Bodoni, in order to make a complete portrait of the metropolitan, but also of his historical epoch. Involvement of experts from the T.A.B.O.R. Center in the process of saving the archaeological inventory identified at the opening of the crypt lasted between 2016–2018, at the request of prof. PhD Gh. Postică, Deputy Minister of Culture of the Republic of Moldova at that time. The purpose of the conversation is to capitalize on the personality of Gavriil Bănulescu-Bodoni, but also the results of the exhumation and conservation of the largest archaeological inventory in terms of the number of pieces extracted from a single archaeological site. This treasure of cultural and spiritual goods is part of the national heritage.

Keywords: Metropolitan Gavriil Bănulescu-Bodoni, Căpriană monastery, archaeological excavations, crypt, restoration expert, archaeological inventory, conservation, national heritage.



Silviu ANDRIEȘ-TABAC

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

CRONICA ELABORĂRII NOILOR SIMBOLURI HERALDICE ȘI VEXILOLOGICE ALE MUNICIPIULUI CHIȘINĂU ȘI ALE SECTOARELOR LUI (II)

IV. Simbolismul stemelor și drapelelor sectoarelor municipiului

Simbolismul însemnelor sectoriale include în sine două componente: una generală, comună pentru toate sectoarele și alta individuală, specifică și individualizatoare. În ceea ce privește componenta generală, aceasta a fost relevată în prima parte a acestui articol [1].

Scutul mare, smaltat albastru și încărcat cu o acvilă heraldică de aur reprezintă apartenența la municipiul Chișinău. În acest sens, pentru a nu crea dubii, s-a insistat ca și desenul să repete desenul dat, în 1991, de Gheorghe Vrabie pentru stema municipală.

Coroana de argint cu patru turnuri arată din punct de vedere ierarhic locul stemelor sectoriale față de celelalte steme urbane din țara noastră. Este o coroană unică, care nu a existat în heraldica națională. Ea a fost introdusă special de CNH pentru sectoarele municipiului Chișinău în 2003 și construită în baza coroanelor interbelice de arhitecta Mariana Șlapac. Această coroană nu se va mai utiliza în cazul altor municipii din Republica Moldova, căci stemele sectoarelor altor municipii vor fi timbrate cu coroane murale de argint cu trei turnuri. În fine, coroana de argint

cu patru turnuri este un decor ierarhic foarte înalt, dacă vom ține cont de faptul că o coroană similară cu patru turnuri are și stema Parisului.

În legătură semantică strânsă cu coroana de argint cu patru turnuri ce timbrează scutul heraldic sunt și cele patru limbi albe fluturânde din batantul drapelului sectorului, astfel realizându-se o unitate între cele două însemne identitare.

Utilizarea scutului „peste tot”, smaltat în culoarea corporativă specifică a sectorului, a fost de asemenea un procedeu de uniformizare și standardizare a compoziției heraldice, ceea ce a contribuit la unitatea familiei însemnelor heraldice municipale. În cazul figurilor din scutul mic, s-a insistat de asemenea ca acestea să păstreze la maximum, din punct de vedere stilistic și din cel al grosimilor liniilor, soluțiile oferite de Gh. Vrabie în 1991.

Și drapelele au fost unificate tipologic și constructiv în același scop de manifestare a unității municipale, dar fără a știrbi din diversitate.

În sfârșit, trebuie să remarcăm faptul că, în măsura posibilităților, autorii s-au străduit să folosească mobile și poziții similare pentru fiecare stemă de sector și să păstreze câmpurile cât

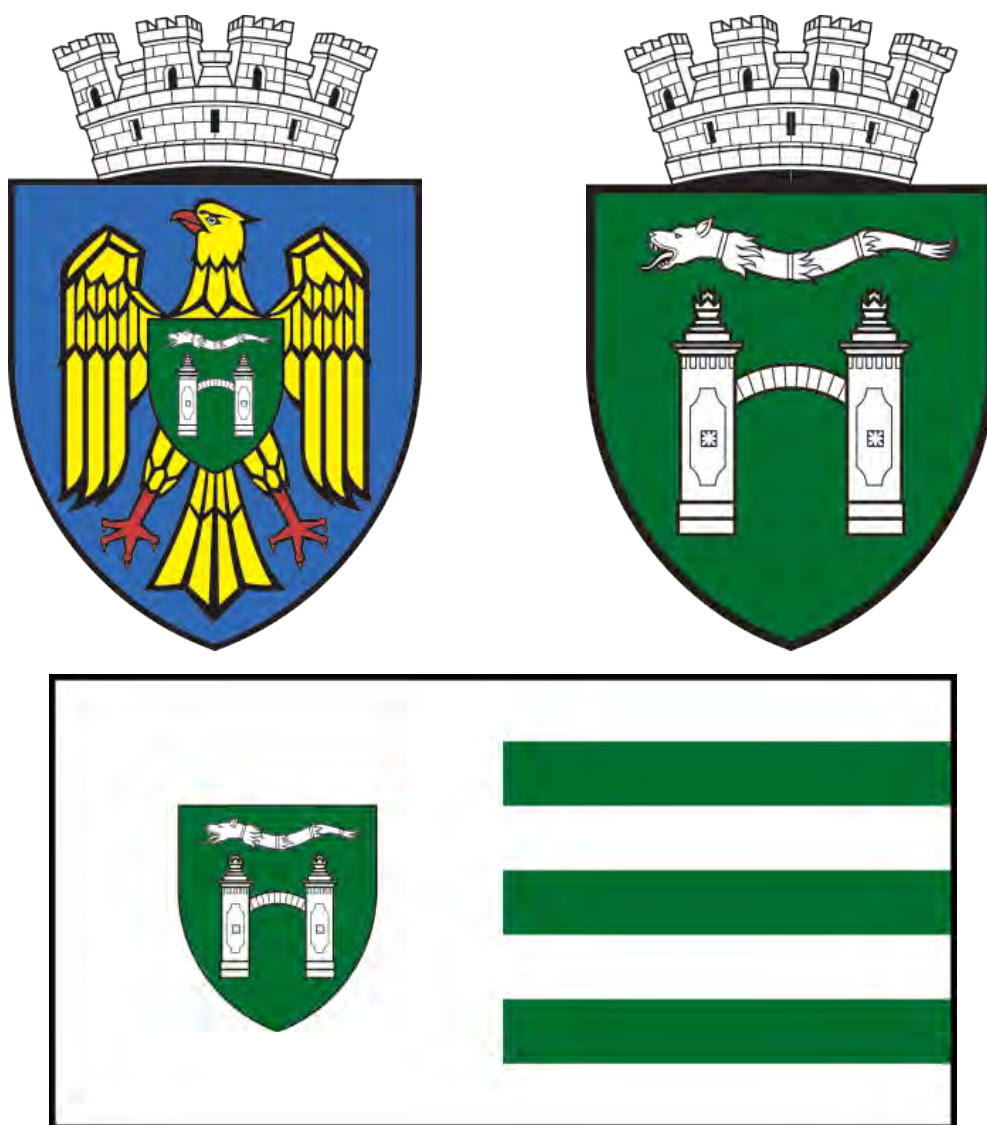


Fig. 1a-c. Stema mare, stema mică și drapelul sectorului Botanica, municipiul Chișinău, 2020.

mai aerisite, cu același scop de a crea o unitate și de a facilita identificarea rapidă de la distanță.

În continuare ne vom referi la componenta specifică simbolismului însemnelor heraldice ale fiecărui sector, în ordinea alfabetică a denumirii lor.

a) Sectorul Botanica

Stema sectorului Botanica, municipiul Chișinău (autori: † Comisia Consultativă Heraldică a Regatului României, Silviu Andrieș-Tabac, Iurie Casap; pictori: † Dionisie Pecurariu, † Gheorghe Vrabie, Mariana Șlapac, Iurie Casap, Andrei Gaidașenco) are următoarea blazonare: „În câmp de azur, o acvilă heraldică cu zborul coborât, de aur, ciocată și membrată roșu. Peste tot, în câmp ver-

de, o poartă din piatră în stilul artei populare, de argint, cu doi stâlpi, timbrați de câte o floare de piatră, și cu boltă, deschisă și surmontată de un dragon dacic [fluturând] în fascie, de același metal. Scutul timbrat de o coroană murală de argint cu patru turnuri”.

Drapelul sectorului Botanica, municipiul Chișinău (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictori: Mariana Șlapac, Iurie Casap, Andrei Gaidașenco) reprezintă: „o pânză rectangulară (1:2), despicată vertical, purtând în mijlocul ghindantului alb, într-un scut heraldic de tip triunghiular (1/2 h), stema mică a sectorului Botanica (în câmp verde, o poartă din piatră în stilul artei populare, albă, cu doi stâlpi, timbrați de câte o



Fig. 1d. Emblema sectorului Botanica, elaborată în 1997 de Iurie Casap.

floare de piatră, și cu boltă, deschisă și surmontată de un dragon dacic [fluturând] în fascie, de aceeași culoare) și având batantul fasciat, alb și verde, în șapte brăie”.

Sectorul Botanica, înființat în 1977 în calitate de raion urban cu denumirea „Raionul Sovietic”, a folosit o emblemă anterioară, neheraldică, creată de arhitectul Iurie Casap (*1961) în 1997, dar nelegiferată în vreun fel, care a propus două embleme importante din punct de vedere ideatic: imaginea stilizată a complexului de edificii, cunoscut drept „Porțile Orașului” și aripile unei mori de vânt cu referire la Muzeul Satului (Fig. 1d).

Aceste idei, alături de altele, au fost propuse de către Iurie Casap și pentru noile simboluri heraldice.

Culoarea heraldică particulară care a revenit sectorului Botanica în mod natural a fost cea verde, în calitate de arme grăitoare.

În 1842, în zona actualului sector a fost fondată o Școală de Horticultură și apoi, în baza acesteia, primul parc dendrologic din Basarabia (parcul botanic al școlii), supranumit încă din epocă „Grădina Englezească” („Английский сад”) sau „Grădina Botanică” („Ботанический сад”), ultima denumire rezistând în timp. Acest parc a influențat întreaga arhitectură peisajeră a splendidelor conace boierești din provincia din-

tre Prut și Nistru din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului următor.

Prin Hotărârea Sovietului Miniștrilor al RSSM nr. 1110 din 31 iulie 1950, Sectorul de Botanică al Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS a fost reorganizat în Grădină Botanică, care este strămoșa actualului institut academic de cercetare cu aceeași denumire. În toamna aceluiași an, în partea de Nord-Est a orașului, pe valea râulețului Durlești, a fost alocat un teren cu suprafața de 74 ha pentru construcția Grădinii Botanice și, în anii 1950–1964, aici se creează importante colecții și expoziții de plante. Ulterior, prin Hotărârea Sovietului Miniștrilor al RSSM nr. 916-r din 27 septembrie 1965, instituției i se repartizează un teren nou în aceeași zonă, cu suprafața de 104 ha pentru proiectarea și construcția actualei Grădini Botanice [4].

Astfel, această tradiție de două secole a determinat denumirea actualului sector și alegerea verdei ca principală culoare a vegetației drept fundal heraldic.

Poarta deschisă, realizată din piatră în stilul artei populare, cu doi stâlpi, timbrați de câte o floare de piatră, și cu boltă simbolizează „Porțile Orașului”, inclusiv cele aeriene, dată fiind amplasarea în acest sector a Aeroportului Internațional Chișinău. În același timp, fiind rezolvată în stilul porților de piatră cunoscute în arhitectura populară a zonei etnografice din care face parte Chișinăul, această mobilă heraldică face trimitere și la Muzeul Satului, amplasat în același sector.

Cea de-a doua mobilă heraldică – un dragon dacic în fascie surmontând poarta – invocă o altă particularitate a acestui sector, sugerată ideatic de autoritățile lui și de proiectele lui Iurie Casap din 2015, care vedea, în calitate de susținători pentru stema sectorului Botanica, doi daci. Este vorba de faptul că denumirea principalelor bulevarde și străzi ale sectorului – bulevardele Dacia, Traian, Decebal, strada Sarmizegetusa – sunt în legătură cu istoria Daciei.

b) Sectorul Buiucani

Stema sectorului Buiucani, municipiul Chișinău (autori: † Comisia Consultativă Heraldică a Regatului României, Silviu Andrieș-Tabac; pictori: † Dionisie Pecurariu, † Gheorghe Vra-

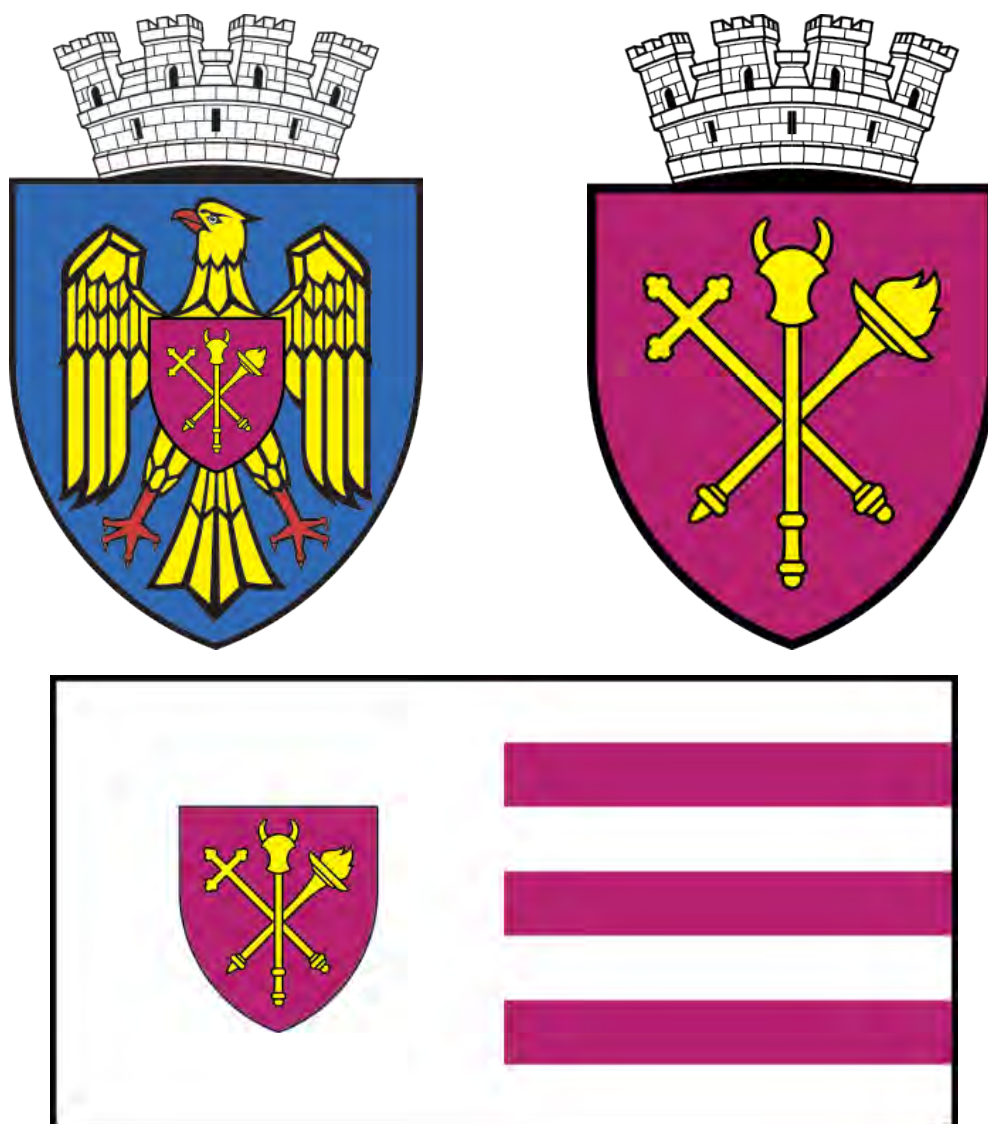


Fig. 2a-c. Stema mare, stema mică și drapelul sectorului Buiucani, municipiul Chișinău, 2020.

bie, Mariana Șlapac, Ion Popa, Andrei Gai-dașenco) are următoarea blazonare: „În câmp de azur, o acvilă heraldică cu zborul coborât, de aur, ciocată și membrată roșu. Peste tot, în câmp de purpură, un sceptru cu măciulie-cap de bour, în pal, broșând peste o cruce procesională, în bandă, și o făclie aprinsă, în bară, încrucișate în săritoare, totul de aur. Scutul timbrat de o coroană murală de argint cu patru turnuri”.

Drapelul sectorului Buiucani, municipiul Chișinău (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictori: Mariana Șlapac, Ion Popa, Andrei Gai-dașenco) reprezintă „o pânză rectangulară (1:2), despictă vertical, purtând în mijlocul ghindantului alb, într-un scut heraldic de tip triunghiular (1/2 h),

stema mică a sectorului Buiucani (în câmp de purpură, un sceptru cu măciulie-cap de bour, în pal, broșând peste o cruce procesională, în bandă, și o făclie aprinsă, în bară, încrucișate în săritoare, totul galben) și având batantul fasciat, alb și de purpură, în șapte brăie”.

Sectorul Buiucani a fost primul sector care a pus la ordinea zilei problema necesității unor simboluri heraldice ale orașului. Inițiativa din 2003 a pretorului acestui sector Valeriu Nemerenco a determinat CNH să înceapă soluționarea teoretică a acestei probleme chiar din acel an. Din păcate, soluțiile concrete propuse atunci de autor și de pictorul Mariana Șlapac nu au mai fost luate în seamă de autoritățile secto-

ului, dar ideile de atunci au prins rădăcini și s-au materializat în parte în proiectele din 2015, prezentate de arhitectul Ion Popa (*1955).

În cele din urmă, a fost ajustat noilor realități vechiul nostru proiect din 2003. Acesta se bazează pe ideea că în sectorul Buiucani sunt concentrate principalele instituții politice, spirituale și de cultură de nivel național. Aici, de fapt, bate inima Republicii Moldova.

Culoarea heraldică particulară care a revenit sectorului Buiucani a fost purpura, în calitate de culoare heraldică supremă și care are capacitatea de a transgresa regula smalturilor heraldice.

Puterea politică este simbolizată în această stemă de un sceptru cu măciulie-cap de bour (un buzduhan heraldic specific calificat în terminologia heraldică autohtonă drept moldovenesc), așezat în pal. El arată că în sectorul Buiucani sunt amplasate principalele edificii-simbol ale puterii în stat: Palatul Președintelui Republicii (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 154), Palatul Parlamentului (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 105), Palatul Guvernului (Piața Marii Adunări Naționale, nr. 1), Palatul Curții Constituționale (str. Alexandru Lăpușneanu, nr. 28).

Puterea spirituală este simbolizată de o cruce procesională. Aceasta marchează faptul că în sectorul dat își au reședința Mitropolia Chișinăului și a Întregii Moldove a Bisericii Ortodoxe Ruse (str. București, nr. 119), Mitropolia Basarabiei a Bisericii Ortodoxe Române (str. 31 August 1989, nr. 161) și Episcopia Romano-Catolică de Chișinău (str. Mitropolit Dosoftei, nr. 85).

Forța intelectuală a acestui sector este întruchipată de o făclie aprinsă. Ea simbolizează, în primul rând, principalele instituții ale învățământului superior, ale căror cele mai vechi sedii și actualele rectorate sunt amplasate aici: Universitatea de Stat din Moldova (str. Alexei Mateevici, nr. 60), Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 165), Universitatea Tehnică a Moldovei (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 168), Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău (str. Ion Creangă, nr. 1), Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Moldova (str. Alexei Mateevici, nr. 111) și altele. În același

sector sunt amplasate importante instituții naționale de cultură ca: Biblioteca Națională a Republicii Moldova (str. 31 August 1989, nr. 78A), Biblioteca Națională pentru Copii „Ion Creangă” (str. Alexei Șciusev, nr. 65), Muzeul Național de Istorie a Moldovei (str. 31 August 1989, nr. 121A), Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală (str. Mihail Kogălniceanu, nr. 82), Muzeul Național de Artă al Moldovei (str. 31 August 1989, nr. 115), Palatul Național „Nicolae Sulac” (str. A. Pușkin, nr. 21), Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu” (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 152), Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” (str. 31 August 1989, nr. 121) și altele. Tot aici își au sediul central Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 148), Muzeul de Istorie a orașului Chișinău (str. Alexei Șciusev, nr. 60a) și alte importante focare de cultură de nivel municipal.

În cazul în care, conform unor planuri de viitor, la Chișinău va fi creat un al șaselea sector, cuprinzând nucleul istoric, este de presupus că aceste însemne heraldice vor trece la acest nou sector, iar sectorul Buiucani va fi nevoit să-și caute alte embleme identificatoare.

c) Sectorul Centru

Stema sectorului Centru, municipiul Chișinău (autori: † Comisia Consultativă Heraldică a Regatului României, Silviu Andrieș-Tabac, Tudor-Radu Tiron; pictori: † Dionisie Pecurariu, † Gheorghe Vrabie, Mariana Șlapac, Anatol Pricop, Andrei Gaidașenco) are următoarea blazonare: „În câmp de azur, o acvilă heraldică cu zborul coborât, de aur, ciocată și membrată roșu. Peste tot, în câmp de azur, Toiagul lui Asklepios și un buzduhan, ambele de aur, încrucișate în săritoare și cantonate de patru ecusoane de argint, pline. Scutul timbrat de o coroană murală de argint cu patru turnuri”.

Drapelul sectorului Centru, municipiul Chișinău (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictori: Mariana Șlapac, Anatol Pricop, Andrei Gaidașenco) reprezintă „o pânză rectangulară (1:2), despicată vertical, purtând în mijlocul ghindantului alb, într-un scut heraldic de tip triunghiular (1/2 h), stema mică a sectorului Centru (în câmp albastru, Toiagul lui Asklepios și un buzduhan, am-

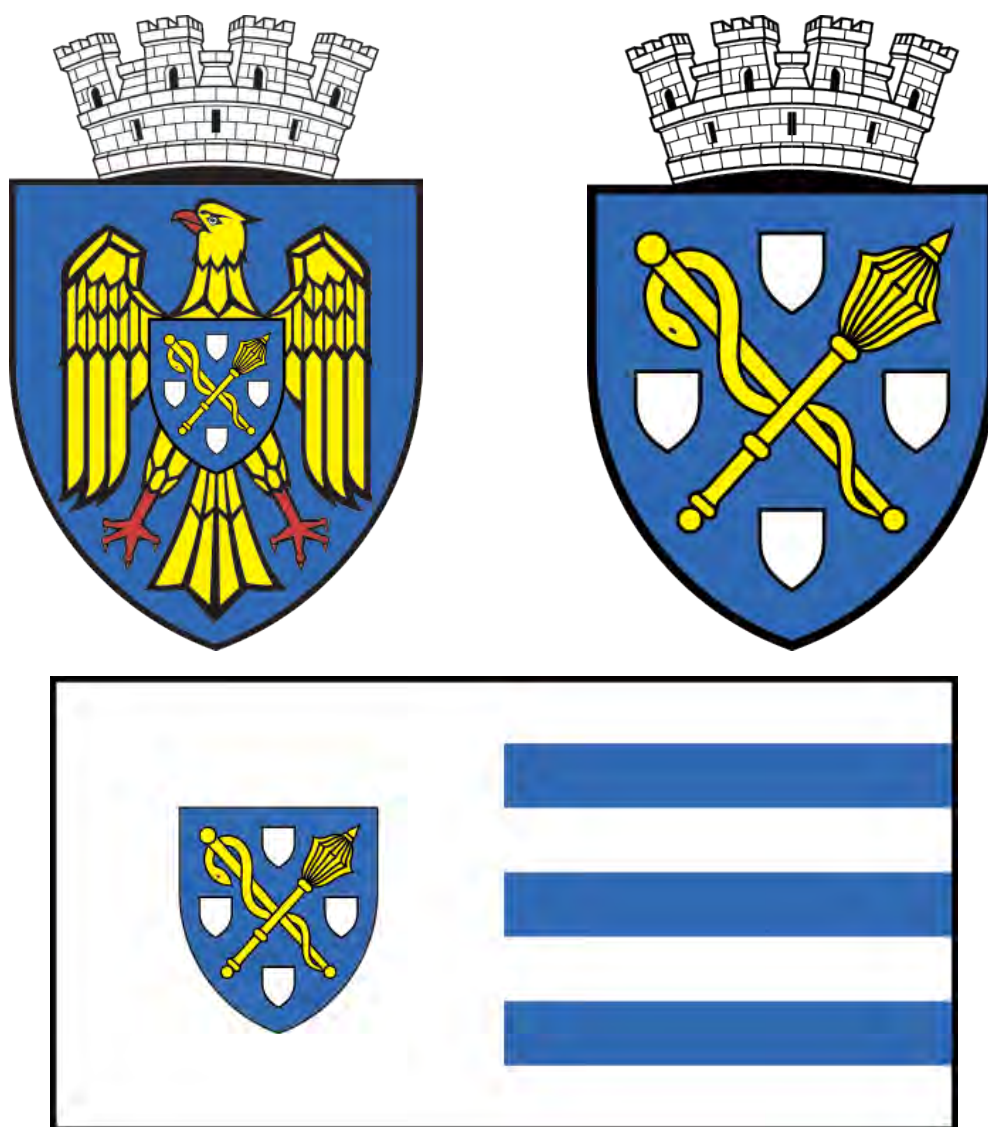


Fig. 3a-c. Stema mare, stema mică și drapelul sectorului Centru, municipiul Chișinău, 2020.

bele galbene, încrucișate în săritoare și cantonate de patru ecusoane albe, pline) și având batantul fasciat, alb și albastru, în șapte brăie”.

Culoarea heraldică particulară care a revenit sectorului Centru a fost cea albastră, culoarea heraldică a cerului și a științei. Ea a fost pusă în legătură cu Telecentrul și cu orașelul academic amplasat în acest sector.

Toiagul lui Asklepios simbolizează faptul că în acest sector avem concentrate principalele instituții medicale ale țării noastre – Spitalul Clinic Republican „Timofei Moșneaga” (str. Nicolae Testemițanu, nr. 29) cu întregul complex de instituții medicale de sprijin din jurul său, Centrul Republican de Diagnosticare Me-

dicală (str. Constantin Vârnăv, nr. 13), Institutul de Cardiologie (str. Nicolae Testemițanu, nr. 29/1), Institutul Oncologic (str. Nicolae Testemițanu, nr. 30) și altele.

Buzduganul – o cunoscută armă de luptă medievală și un simbol al suveranității militare – arată că în sectorul Centru își au sediul instituțiile menite să asigure conducerea Forțelor Armate ale țării noastre: Ministerul Apărării (șoseaua Hâncești, nr. 84) și Marele Stat Major al Armatei Naționale (aceeași adresă).

Cele patru ecusoane de argint care cantonează toiagul și buzduganul încrucișate în săritoare se referă la ideea de informație, în primul rând cea vizuală, care se difuzează din acest sec-

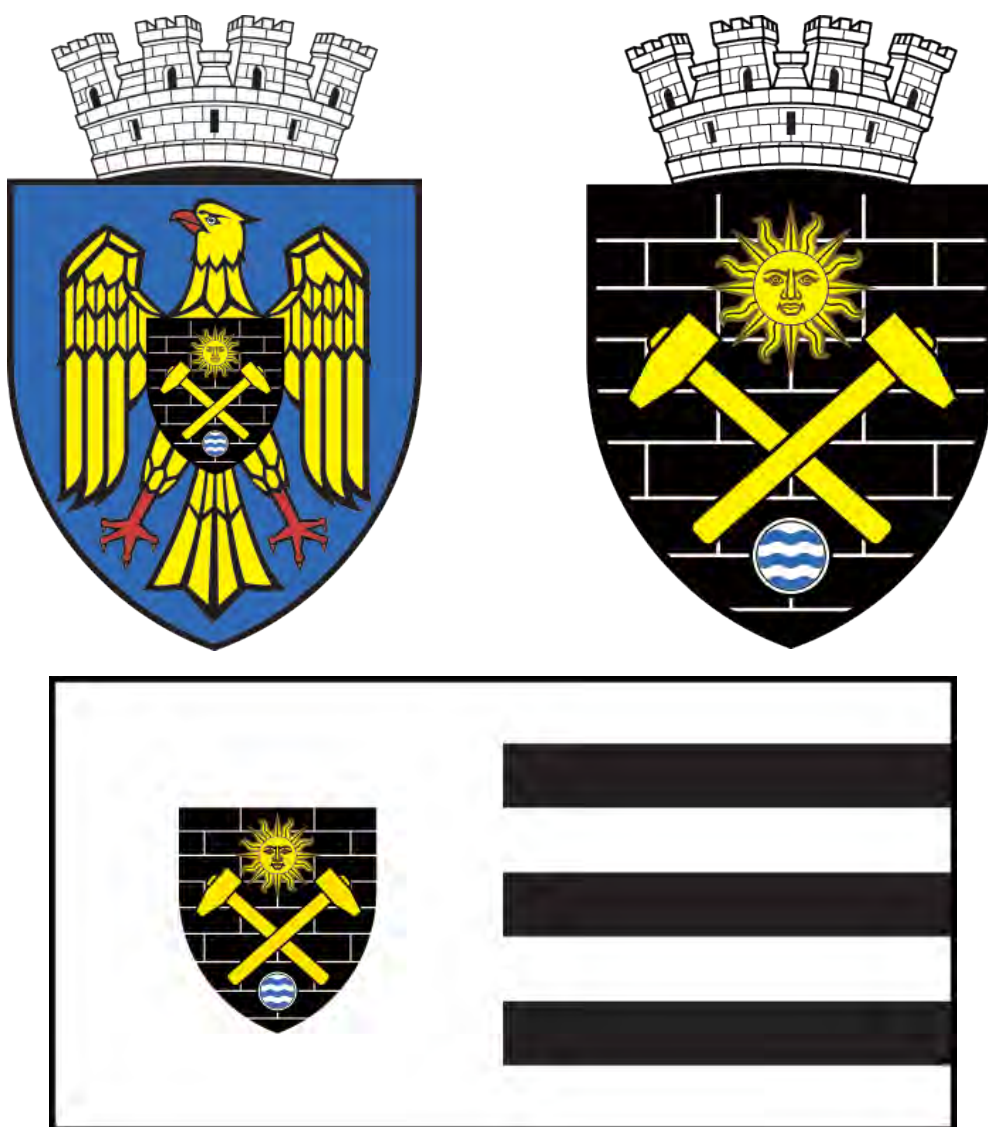


Fig. 4a-c. Stema mare, stema mică și drapelul sectorului Ciocana, municipiul Chișinău, 2020.

tor, de la Telecentru, în cele patru puncte cardinale. Identitatea, plinătatea și smaltul de argint al acestor ecusoane simbolizează tendința spre o informare cinstită, curată și echidistantă. Ideea marcării Telecentrului în simbolurile sectoriale a apărut încă în proiectele din 2015 ale arhitectului Anatol Pricop (*1965), iar soluția heraldică dată a fost propusă de reputatul heraldist bucureștean Tudor-Radu Tiron (*1978).

d) Sectorul Ciocana

Stema sectorului Ciocana, municipiul Chișinău (autori: † Comisia Consultativă Heraldică a Regatului României, Silviu Andrieș-Tabac, Oleg Maevschi; pictori: † Dionisie Pecurariu, † Gheorghe Vrabie, Mariana Șlapac, Oleg Maevschi,

Andrei Gaidașenco) are următoarea blazonare: „În câmp de azur, o acvilă heraldică cu zborul coborât, de aur, ciocată și membrată roșu. Peste tot, în câmp negru, zidit de argint, două ciocane încrucișate în săritoare, de aur, surmontate de un soare figurat, de același metal, și asuprind o fântână heraldică. Scutul timbrat de o coroană murală de argint cu patru turnuri”.

Drapelul sectorului Ciocana, municipiul Chișinău (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictori: Mariana Șlapac, Oleg Maevschi, Andrei Gaidașenco) reprezintă „o pânză rectangulară (1:2), despicată vertical, purtând în mijlocul ghindantului alb, într-un scut heraldic de tip triunghiular (1/2 h), stema mică a sectorului Ciocana (în

câmp negru, zidit alb, două ciocane încrucișate în săritoare, galbene, surmontate de un soare figurat, de aceeași culoare, și asuprind o fântână heraldică) și având batantul fasciat, alb și negru, în șapte brâie”.

Culoarea heraldică particulară care a revenit sectorului Ciocana a fost cea neagră, culoarea industriei. Ideea urbanizării și a dezvoltării producerii materialelor de construcție a fost introdusă prin zidirea câmpului heraldic.

La nivelul anului 2015, în sectorul Ciocana, după datele Preturii, erau înregistrați 10750 de agenți economici, sectorul fiind considerat drept unul din cele mai industrializate și cu o dinamică pozitivă. Aici funcționează giganții industriali: Combinatul de vinuri spumante și de marcă SA „Vismos” (înființat în 1944), SA „Tutun-CTC” (1944), Combinatul materialelor de construcție SA „Macon” (1899, specializat în producerea cărămizii roșii), ÎS „Fabrica de sticlă din Chișinău”, ÎM „Resan”, SA „Glass Container Company”, principalul furnizor de energie electrică și termică SA „CET-2”, SA „Farmaco”, ÎM „Efes Vitanta Moldova Breweri”, SA „Moldovahidromaș”, Compania „Coca-Cola”, SA „Incomaș”, SA „Combinatul de carton Chișinău”, SA „Midgard Terra” (fosta Fabrică de produse chimice de uz casnic „Faprochim”, 1957), SA „Introsco” (1959) etc.

Cele două ciocane de aur încrucișate în săritoare apar în calitate de arme grăitoare. Toponimicul Ciocana, după cum se știe are la bază antroponimicul Ciocan(u) [3, p. 41-42]. În același timp, aceste unelte accentuează ideea de industrie și urbanizare.

Sectorul Ciocana este cel care răspunde de pregătirea și asigurarea strategică a apei potabile pentru orașul nostru. Astfel, la intersecția străzilor Mihail Sadoveanu cu Studenților, se află un laborator specializat în purificarea și clorinarea apei din Nistru cu care se alimentează întreg orașul Chișinău. Tot la Ciocana, pe strada Transnistria, este amplasată o sondă strategică cu adâncimea de 60 m și o buvetă, menite să asigure alimentarea cu apă potabilă a Chișinăului în situații excepționale. Importanța apei potabile în economia acestui sector a fost sugerată

încă în proiectele din 2015 ale arhitectului Oleg Maevschi (*1973). Faptul dat a fost marcat prin introducerea în stemă a unei fântâni heraldice.

Compoziția este întregită și luminată de un soare figurat, care arată faptul că Ciocana este sectorul cel mai de est. În același timp soarele reprezintă un alt simbol al energiei. În sfârșit, astrul face trimitere la „Imnul Ciocanei” (versuri de Grigore Vieru, muzica de Oleg Baraliuc; neînregistrat încă în Armorialul General al Republicii Moldova), care începe cu următorul catren: „Ea este atât de minunată/ Și-n tot orașul care crește/ Atunci când zorii se arată/ Întâi Ciocana se trezește”.

d) Sectorul Râșcani

Stema sectorului Râșcani, municipiul Chișinău (autori: † Comisia Consultativă Heraldică a Regatului României, Silviu Andrieș-Tabac, Alexandru Burlacu; pictori: † Dionisie Pecurariu, † Gheorghe Vrabie, Mariana Șlapac, Alexandru Burlacu, Andrei Gaidașenco) are următoarea blazonare: „În câmp de azur, o acvilă heraldică cu zborul coborât, de aur, ciocată și membrată roșu. Peste tot, în câmp roșu, un pod de argint, zidit negru, pe care staționează o diligență deshmătată, de aur, și însoțit sub arc de o ancoră, de asemenea de aur. Scutul timbrat de o coroană murală de argint cu patru turnuri”.

Drapelul sectorului Râșcani, municipiul Chișinău (autor: Silviu Andrieș-Tabac; pictori: Mariana Șlapac, Alexandru Burlacu, Andrei Gaidașenco) reprezintă „o pânză rectangulară (1:2), despicată vertical, purtând în mijlocul ghindantului alb, într-un scut heraldic de tip triunghiular (1/2 h), stema mică a sectorului Râșcani (în câmp roșu, un pod alb, zidit negru, pe care staționează o diligență deshmătată, galbenă, și însoțit sub arc de o ancoră, de asemenea galbenă) și având batantul fasciat, alb și roșu, în șapte brâie”.

Culoarea heraldică particulară care a revenit sectorului Râșcani a fost cea roșie. Faptul se datorează omofoniei dintre denumirea acestei culori și numele sectorului.

Pentru prima dată, problema stemei sectorului Râșcani s-a pus în 2008-2009, urmând ca aceasta să se bazeze pe stema familiei Râșcanu.

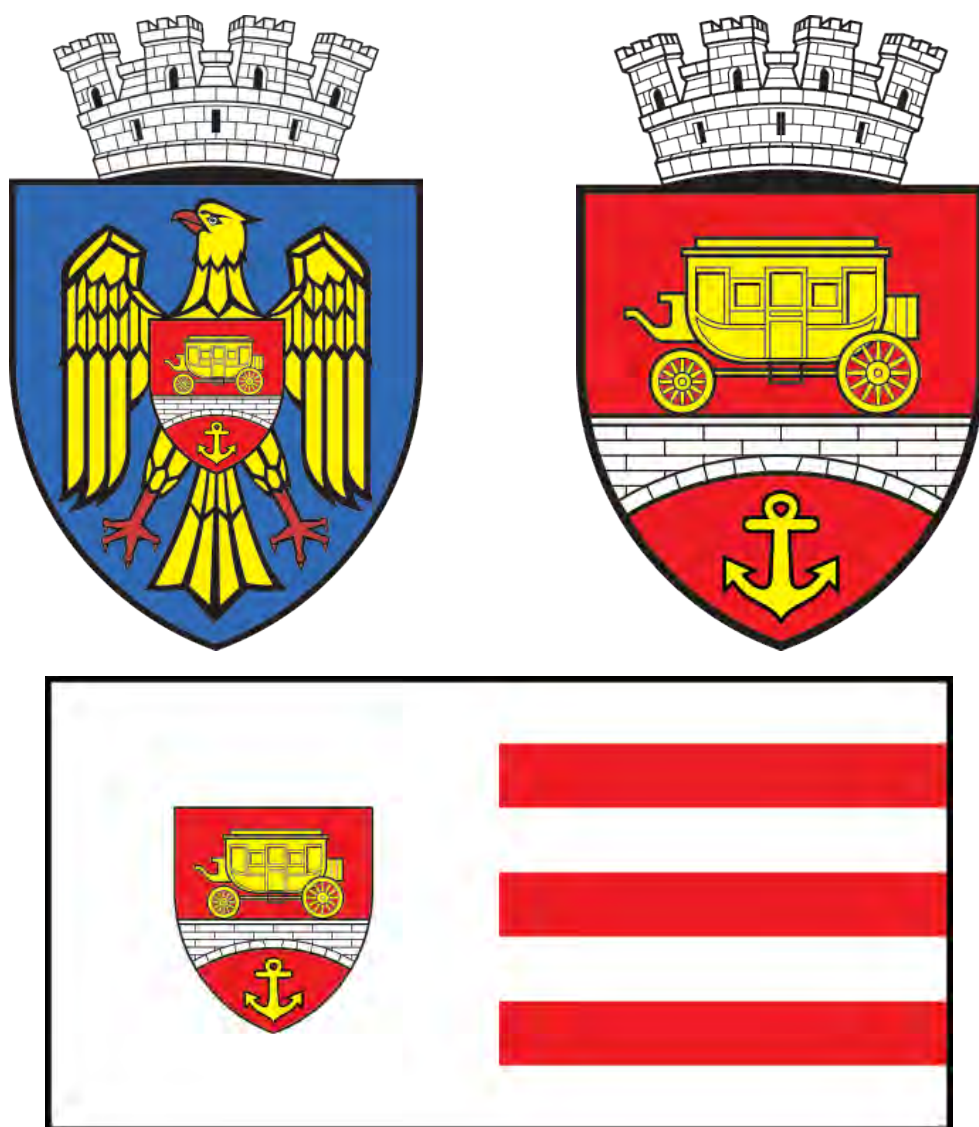


Fig. 5a-c. Stema mare, stema mică și drapelul sectorului Râșcani, municipiul Chișinău, 2020.

Sectorul Râșcani poartă numele satului omonim, care și-a luat denumirea de la numele acestei familii ce l-a stăpânit din secolul al XVIII-lea, înainte vreme satul numindu-se Visternici, după Ieremia Vistiernicul, care a cumpărat acest loc în 1517 [3, p. 65-67, 73-76]. În 2008 însă nu s-a putut depista stema familiei Rășcanu, problema rămânând deschisă până în 2015, când au demarat lucrările asupra actualului proiect.

Podul de argint simbolizează principalul pod urban de peste râul Bâc, aflat în sectorul Râșcani, dar și faptul că actuala urbe se află pe ambele maluri ale acestui râu care până în secolul al XIX-lea era un râu de frontieră între ținuturile Lăpușna și Orhei. În același timp, deschiderea

dedesubt în arc de cerc și zidirea podului cu negru fac aluzie la mina din Chișinău, la extragerea pietrei din timpuri străvechi în zona Circului (Visterniceni, str. Carierei), dar și la carierele de la Cricova. O altă aluzie, piatra din pod o face la cartierul Petricani, a cărui denumire provine de la un nume personal Petru/Petrea/Petrică etc., el însuși provenit de la substantivul grec și latin *petra* – „piatră” [3, p. 57-58; 4, p. 234-235]. Ideea simbolizării Bâcului și a extragerii pietrei s-a regăsit deja în primele proiecte realizate de arhitectul Alexandru Burlacu (*1973) în 2015.

Diligența deshămată staționând pe pod se referă la cartierul Poșta Veche. Toponimicul provine de la numele fostului sat de menzil, Poș-



Fig. 5d. Sigiliul lui Dimitrie Râșcanu.
Desen de Sergius Ciocanu.

ta Chișinău, întemeiat pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în locul unde călătorii își schimbau caii, în secolul al XIX-lea moșia aparținând banului Dumitrachi Râșcanu. La începutul secolului al XX-lea, instituția poștală a fost transferată în oraș, pe strada Căușeni și, în consecință, așezarea Poșta Chișinău a început să fie numită Poșta Veche [3, p. 59-60].

Sub pod apare o ancoră de aur. Ea reprezintă legătura dorită încă din 2005 cu stema familiei Râșcanu.

Sigiliul lui Dumitrache Râșcanu a fost depistat în fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova, aplicat pe un document din ianuarie 1830 [6]. Este un sigiliu oval (31,5×34,5 mm), în ceară roșie, purtând în mijloc o ancoră cu două brațe, traversă și inel fix, de care în dextra este prins un inel de lanț; în jurul fusului ancorei se încolăcește un șarpe, iar pe inele stă o acvilă cu aripile desfăcute și cu capul spre dextra, străpuns de o săgeată în bandă; ancora este flancată la dextra de un vânător înarmat cu un arc care aleargă spre senestra după un cerb cabrat conturnat, flancând ancora la senestra; în exergă apare legenda cu litere chirilice „Димитри Ришканъ” (Fig. 5d).

Din această compoziție emblematică stufoasă a fost aleasă ancora, care poate fi pusă în legătură cu râul Bâc și cu heleșteiele istorice care au existat pe Bâc în zona care azi face parte din sectorul Râșcani.

V. Stabilirea nuanțelor culorilor drapelelor chișinăuiene în vederea producerii lor

O ultimă acțiune importantă legată de însemnele vexilologice ale Chișinăului a constat în precizarea nuanțelor exacte, care se vor respecta la confecționarea diverselor drapele, panouri de informare sau publicitare. În acest sens, la 15 iulie 2020, Valentina Grosu, managerul-șef al Societății Comerciale „Art-Vega” SRL din Chișinău, a înaintat o solicitare către CNH, anexând și mostre imprimate pe stofă. În ședința din 11 august 2020, desfășurată în regim de la distanță, Comisia a aprobat *Avizul nr. 239-V.01 privind nuanțele culorilor concrete pentru producerea drapelelor municipiului Chișinău și ale sectoarelor lui*, care s-a bazat pe expertiza pe viu efectuată de către cei trei membri ai CNH angajați ai Cabinetului de heraldică și de către președintele Comisiei, Corneliu Popovici. Astfel, în avizul respectiv, remis solicitantului și Primăriei municipiului Chișinău, se recomandau următoarele nuanțe concrete care să fie respectate la producerea drapelelor și stemelor imprimate prin serigrafie sau altă metodă:

„a) pentru stema și drapelul municipiului Chișinău:

- Albastru – Pantone 293 C;
- Galben – Pantone 123 C;
- Roșu – Pantone 186 C;
- Negru la conturul figurilor – Pantone 469 C;
- Piatra albă la turnurile și soclul stemei – Bej CMYK 0.3.6.0;

b) pentru stema și drapelul sectorului Botanica, municipiul Chișinău:

- Verde – Pantone 349 C;
- Negru la conturul figurilor – Pantone Black C;

c) pentru stema și drapelul sectorului Buiucani, municipiul Chișinău:

- Purpură – Pantone 233 C;
- Galben – Pantone 109 C;
- Negru la conturul figurilor – Pantone Black C;

d) pentru stema și drapelul sectorului Centru, municipiul Chișinău:

- Albastru – Pantone 293 C;

– Galben – Pantone 109 C;
– Alb/ Argint la ecusoane – Pantone Cool Grey 2 C;

– Negru la conturul figurilor – Pantone Black C;

e) pentru stema și drapelul sectorului Ciocana, municipiul Chișinău:

– Negru – Pantone Black C;

– Albastru – Pantone 293 C;

– Galben – Pantone 109 C;

– Negru la conturul figurilor – Pantone Black C;

f) pentru stema și drapelul sectorului Râșcani, municipiul Chișinău:

– Roșu – Pantone 186 C;

– Galben – Pantone 109 C;

– Negru la conturul figurilor – Pantone Black C”.

VI. Concluzii

Decretul prezidențial din 2 martie 2020, dat pentru înregistrarea noilor însemne chișinăuie-ni în Armorialul General al Republicii Moldova [2], a marcat finalitatea unei etape heraldice de durată și cu bătaie lungă.

Orașul Chișinău s-a învrednicit de o stemă de factură „stemă mare”, specifică vechilor municipii, orașelor istorice sau importante din punct de vedere administrativ din țara noastră. În mod practic, stema nouă a municipiului Chișinău se citește, în sfârșit, ca prima dintre stemele urbane din Republica Moldova și nu mai este inferioară ca decoruri exterioare însemnelor heraldice ale orașelor Orhei, Bălți, Ungheni, Hâncești și altele, care au steme mari de mai multă vreme.

În același timp, trebuie remarcată continuitatea stemei noi pe linie directă cu prima stemă oficializată a municipiului Chișinău – cea din 1930 – și cu versiunea ei grafică dată de Gheorghe Vrabie în 1990. Aici s-a ținut cont de cano-nul heraldic care afirmă că valoarea unei steme crește odată cu vechimea ei.

Noul drapel al municipiului Chișinău a însemnat un pas înainte față de drapelul uzual din 1998, care nu putuse fi înregistrat oficial din cauza problemelor de ordin științific pe care le prezenta. Cu toate că nici acum nu s-a

reușit corectarea lui integrală, rămânând în vi-goare transgresarea regulii smalturilor heraldi-ce (brăiele galbene în câmp alb), noua variantă este mai conformă principiilor vexilologice și a conservat în mod expres câmpul alb al aces-tui drapel, foarte important pentru identitatea orașului „cu umeri albi de piatră”, dar și ideea trinității dorită de vechii autori.

Stemele și drapelele sectoarelor municipa-le constituie o premieră absolută pentru țara noastră, dar și pentru vexilologia întregului spațiu românesc. Este un pas uriaș, care apropie Chișinăul de mari capitale europene ca Berlin, Praga sau Roma. Realizarea celor cinci rânduri de steme și drapele sectoriale în paralel a permis crearea unei unități organice între aceste sim-boluri, dar și a unei legături emblematice accen-tuate și similare cu urbea-mamă. Fiecare sector a primit pentru prima dată o culoare identitară proprie și distinctă de celelalte, manifestată în câmpurile stemelor mici și în drapele, diversi-tate coloristică care va genera în timp nașterea unor adevărate culori corporative.

Odată cu lucrările asupra stemelor și dra-pelelor s-a urmărit și crearea condițiilor pentru rezolvarea definitivă a problemei imnului mu-nicipiului Chișinău și pentru crearea imnurilor sectoriale. Este pasul următor pe care trebuie să-l întreprindă autoritățile chișinăuie-ni. Alte oportunități țin de oficializarea colanului pri-marului general aflat în uz neoficial, a insig-nelor de consilieri municipali, a altei simbolici heraldice, faleristice sau uniformistice necesare.

Nu în ultimul rând, trebuie menționată și necesitatea elaborării propriilor steme și dra-pele de către toate localitățile componente din municipiul Chișinău.

Note și referințe bibliografice:

1. Andrieș-Tabac, Silviu. *Cronica elaborării noilor simboluri heraldice și vexilologice ale municipiului Chișinău și ale sectoarelor lui*. „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”, nr. 3/2020, p. 19-36.

2. *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*, 2020, nr. 70-74, 6 martie, partea I, art. 73, p. 7-10.

3. Dron, Ion. *Din istoria devisei Chișinăului*. În: Dron, Ion. *Chișinău. Schițe etnotoponimice*. Chișinău: Ulysse, 2001.

4. *Pagini din istoria Grădinii Botanice (Institut) a A.Ș.M.* (<http://www.gradinabotanica.asm.md/node/12>, accesat 10.08.2018).

5. Ionescu, Cristian. *Mică enciclopedie onomastică*. Chișinău: Știința, 1993.

6. *Arhiva Națională a Republicii Moldova*, F. 152, inv. 2, d. 4, f. 19.

Chișinău,
12 octombrie 2020.

Cronica elaborării noilor simboluri heraldice și vexilologice ale municipiului Chișinău și ale sectoarelor lui (II)

Rezumat. La 2 martie 2020, Președintele Republicii Moldova a semnat Decretul nr. 1475-VIII privind înregistrarea unor simboluri teritoriale ale municipiului Chișinău. Prin acest act, au fost înregistrate în Armorialul General al Republicii Moldova însemnele urbane aprobate prin Decizia Consiliului Municipal Chișinău nr. 5/2 din 19 decembrie 2019: stema și drapelul municipiului Chișinău și stemele și drapelele sectoarelor lui: Botanica, Buiucani, Centru, Ciocana și Râșcani. Noua stemă municipală este una de factură „stemă mare”, păstrează ca „stemă mică” vechile arme de la 1930, reluate în uz în 1990 într-o altă versiune grafică, și le completează cu susținători (două turnuri de apă), deviză („Prin noi înșine”) și augmentează smaltul coroanei municipale din argint în aur. Noul drapel municipal, în care predomină câmpul alb, reprezintă o versiune ajustată a drapelului aflat în uz neoficial din 1998. Stemele și drapelele sectoarelor municipiului Chișinău reprezintă o premieră pentru simbolurile urbane din Republica Moldova. Ele au fost elaborate în complex, sunt similare ca structură și introduc, pe lângă emblematica specifică, culori personalizate diferite pentru fiecare sector.

Cuvinte-cheie: heraldică, vexilologie, stemă, drapel, heraldică urbană, vexilologie urbană, sector municipal, Chișinău, Republica Moldova.

Chronicle of the elaboration of new heraldic and vexillological symbols of Chișinău municipality and its sectors (II)

Abstract. On March 2, 2020, the President of the Republic of Moldova signed Decree no. 1475-VIII regarding the registration of some territorial symbols of Chișinău municipality. By this act, the urban signs, approved by the Decision of the Chișinău Municipal Council no. 5/2 of December 19, 2019, were registered in the General Armorial of the Republic of Moldova: the coat of arms and the flag of Chișinău municipality and the coats of arms and flags of the Botanica, Buiucani, Centru, Ciocana and Râșcani sectors. The new municipal coat of arms is a “large coat of arms”, which preserves as a “small coat of arms” the old coat of arms from 1930, resumed in use in 1990 in another graphic version, completed them with supporters (two water towers), motto (“By ourselves”) and increases the tincture of the municipal crown from Argent to Or. The new municipal flag, in which the white field predominates, represents an adjusted version of the flag in unofficial use since 1998. The coats of arms and flags of the sectors of Chișinău municipality represent a premiere for the urban symbols of the Republic of Moldova. They have been developed in the complex, are similar in structure and introduce, in addition to the specific emblem, different custom colours for each sector.

Keywords: heraldry, vexillology, coat of arms, flag, urban heraldry, urban vexillology, municipal sector, Chișinău, Republic of Moldova.



Ion CHIRTOAGĂ

Doctor habilitat în istorie, conferențiar cercetător la Institutul de Istorie al Ministerului Educației, Culturii și Cercetării. Domeniul de interes: istoria românilor, istoria localităților, monumentelor de istorie, geografie și demografie istorică. Cărți publicate: *Istoria Românilor. Epoca medievală*, București: Cartier istoric, 1999. *Din istoria Transnistriei*, Chișinău: Civitas, 2001; *Târguri și cetăți din sud-estul Moldovei (secolul al XIV-lea – începutul secolului al XIX-lea)*, Chișinău: Prut Internațional, 2004; *Din istoria sudului Basarabiei*, Chișinău: Civitas, 2007.

STAȚII DE POȘTĂ PE TRASEUL IAȘI-CHIȘINĂU ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ ȘI ÎNCEPUTUL CELEI MODERNE

În spațiul carpato-nistrean periodic apărea necesitatea de a se organiza o rețea de comunicare bine pusă la punct. De obicei, drumurile principale care formau aceste rețele se aflau în lungul unor râuri, cum ar fi Nistru cu afluenții săi Bâc, Botna ș.a. De rețele de comunicare organizate aveau nevoie, mai ales, statele mari și autoritare, așa ca Hoarda de Aur, Imperiul Otoman, dar și țările mai mici cum ar fi cele române.

Imperiul Mongol, care ocupa un spațiu întins de la Oceanul Pacific până în estul Europei, de asemenea avea nevoie de o rețea de comunicare bine pusă la punct. Marele han avea nevoie să transmită urgent poruncile sale conducătorilor provinciilor, iar aceștia – subalternilor lor. Și invers, conducătorii provinciilor urmau să trimită rapoarte Marelui han pentru ca în baza lor acesta să adopte deciziile necesare. Doar prin intermediul unor funcționari specializați în domeniul comunicării Marele han putea să facă legătură urgentă cu subalternii. Pe aceste rețele de drumuri organizate se deplasau funcționarii statului mongol, negustorii, diplomații străini ș.a.

În Imperiul Mongol, format de Gînghiz han în primul sfert al sec. al XIII-lea, a fost creat sistemul de poștă, pe care se deplasau curierii numiți ulaci-ni. Stațiile de poștă, numite iamci-

ne, erau stabilite la o distanță de 25-30 km una de alta. Curierii trimiși de han urmau să fie asigurați cu servitori, pază, vehicule, alimente, furaj ș.a. La fiecare stație erau plasați câte 20 de poștași, într-un timp scurt, fiind gata să-și încalce buiestrașii. Tot aici se păstrau rezervele de alimente și furaj pentru ei și călătorii oficiali [1, p. 78, 109].

Aceiași sistem de poștă a fost preluat în statul creat în urma Primei Mari Invazii Mongole spre Vest în frunte cu Batu (1236–1242) și numit ulusul lui Giuci [2], ori Hoarda de Aur, care se întindea din Siberia și Asia Centrală până la vest de Nipru. În ultimul sfert al sec. al XIII-lea, când la vest de cursul inferior al Niprului a venit emirul Nogai, spațiul dominației Hoardei de Aur s-a extins până în apropierea Carpaților Răsăriteni. Atunci sistemul rețelelor de comunicare, instituit de Gînghiz han, a fost extins și în partea centrală a Moldovei actuale. Dominația mongolo-tătară împreună cu sistemul rețelelor de comunicare era asigurată de anumite forțe militare plasate în regiune.

La temelia armatei Hoardei de Aur se aflau urmașii celor patru mii de ostași, pe care Gînghiz han i-a transmis feciorului Giuci. Ei făceau parte din triburile sanguit, kinkit și husin. Și, pe timpul domniei lui Toqhtay (1290–1312), cea

mai mare parte a armatei hanului era formată din cele trei triburi. Din armata lui Toqhtay mai făcea parte și tribul kâiat. În armata lui Nogai predominau mangâții [3]. Cea mai mare parte a nomazilor Hoardei de Aur era formată din cumani. Cu trecerea timpului mongolii puțin numeroși au fost asimilați de cumanii turanici [1, p. 100]. Pentru întărirea puterii lor, în unele teritorii străine, mongolo-tătarii utilizau și detașamente înarmate ale popoarelor supuse. Același emir Nogai, venind la vest de cursul inferior al Niprului, a adus cu el și detașamente de alani din nordul Caucazului, care au lăsat anumite urme în toponimia românească. Aici ar fi vorba și de toponimul Iași.

În istoriografia română s-a discutat mult despre originea numelui localității. Unii istorici considerau că el ar proveni de la daci, alții – de la antroponimul Ioan ș.a. Însă, în ultima perioadă, specialiștii au ajuns la concluzia că numele fostei capitale a Țării Moldovei ar proveni de la arcași, inclusiv de origine alană, care mai sunt numiți și iași. În oraș este mahalaua Arcaria, în imediata lui apropiere – Codrii Iașilor, Morile Iașilor ș.a. Pentru prima dată, târgul Iași este menționat în privilegiul lui Alexandru cel Bun acordat negustorilor în 6 octombrie 1408. Târgul ocupa un loc de frunte printre localitățile urbane din Moldova, fiind așezat la intersecția unor drumuri comerciale. Una dintre căi se îndrepta spre orașele Bârlad, Tecuci și Galați. Alte căi veneau de la Cetatea Albă ori din direcția Tighinei și Crimeii [4, p. 24-33, 35-36]. Alanii stabiliți în viitoarea capitală a Țării Moldovei aveau obligația de a păzi stația de poștă din apropierea cursului de mijloc al Prutului, de la care a provenit denumirea localității în cauză.

În perioada mongolo-tătară era important drumul, care pornind din Iași, după trecerea de peste râul Prut de la Țuțora, ducea mai întâi prin valea – numită de localnici – Valea cea Mare [5], iar apoi, și prin valea Bâcului, spre Tighina. După ieșirea din Iași călătorul ajungea la prima stație de poștă, care, după unele date indirecte, se afla în Valea cea Mare din apropierea satelor Cetireni și Unțești (r. Ungheni). Pe malul de vest al afluentului râului Prut, numit

după cum am menționat anterior, Valea cea Mare, se află un teren numit Bahnă. Pe malul lui de est se întinde un teritoriu de câteva sute de hectare numit Săliman (de la Suliman). Pe lângă terenul Săliman curge un pârâu care se varsă în cel numit Valea cea Mare. Locul pe unde curgea acest pârâu și teritoriul de pe ambele maluri ale lui se numește Valea Fânului. Mai la vest, în lungul afluentului Prutului (Valea cea Mare), se situează Dealul Ulmului, urmat de Valea Pietrii de pe malurile unui alt pârâu, apele căruia curg în acelaș afluent al Prutului. Pârâul Valea Pietrii izvorăște din dealul numit Redi (adică pădurice). După Redi se întind terenurile Hinci, Săbăna și Hotinești. Ultimul microtoponim pare să fie de origine dacică. Cu alte cuvinte, în apropierea pârâului Valea cea Mare au locuit neîntrerupt românii și strămoșii lor, geto-dacii. Iar cele trei microtoponime turanice (Săliman, Bahna și Săbăna) constituie un indiciu cert că în perioada Hoardei de Aur în apropierea satelor Cetireni și Unțești se afla o stație de poștă, străjuită de un grup de mongolo-tătari, care inițial duceau un mod de viață nomad.

Se pare că pe locul stănei actuale de lângă Valea cea Mare, din apropierea satului Cetireni, se afla un ail, adică o familie mare mongolo-tătară, formată din bunei, părinți și copii în frunte cu Suliman, cel care era responsabil de buna funcționare a stației de poștă. După o oarecare perioadă de aflare în apropierea stației de poștă, turanicii au trecut de la modul de viață nomad la cel seminomad. Primăvara devreme, Suliman împreună cu membrii maturi ai familiei și păstorii călări pe cai mânau vitele la păscut iarba din apropierea afluentului Valea cea Mare. Vitele erau ținute pe un teren până ce ele consumau toată iarba. După aceasta, animalele se deplasau pe o parcelă vecină cu iară mustoasă. După ce consumau iarba din Valea cea Mare, vitele erau duse la păscut pe Valea Pietrei, transferându-le de pe o parcelă pe alta. În toiu verii păstorii ajungeau la poalele Rediului, unde vitele puteau consuma iarba de sub copaci, iar în caz de necesitate (pe timp de secetă) – și frunzele arborilor, tufarilor din păduricea menționată. După trecerea verii aride, pe același traseu, pe care iarba deja se restabilise,

Suliman cu păstorii și vitele lor reveneau la locul de iernat, unde se aflau colibele cu femeile, copiii și bătrânii familiei mari. Pe timp de iarnă, vitele pășteau iarba înaltă și uscată [6] din Valea Fânului, care fusese lăsată special pentru alimentarea animalelor pe timp de iarnă. Când se încheia sezonul rece, Suliman cu păstorii și vitele își reluau traseul din Valea cea Mare și Valea Pietrei, care devenise un itinerar tradițional.

În timpul campaniilor militare, mongolo-tătarii luau în prizonierat un număr mare de persoane (bărbați, femei, copii), pe care le vindeau în porturile de pe litoralul Mării Negre. Prin intermediul negustorilor italieni, sclavii ajungeau în Orientul Apropiat, unde pe larg era utilizată munca lor. Însă unii sclavi erau utilizați și în gospodăriile mongolo-tătarilor, care erau trecuți la modul de viață seminomad. De obicei, un sclav muncea în această situație de dependență până la sfârșitul vieții sale. Dar, în cazul în care sclavul, cu învoirea stăpânului, se căsătorea și avea un fecior, acesta din urmă putea să treacă într-o categorie de populație relativ liberă. Feciorul unui sclav primea un lot de pământ, vite de tracțiune, semințe și devenea urtakci-u [1, p. 116-117]. După mulți ani de muncă silnică, unii foști sclavi reușeau să se elibereze [7] și să revină la baștină. Însă cei mai mulți prizonieri continuau să muncească pentru stăpân în calitate de sclav ori urtakci-u. În spațiul de dominație al Hoardei de Aur era convenabil să se permită căsătoria urtakci-ului, deoarece feciorii și nepoții acestuia, utilizând curent limba turanicilor, deveneau tătari din punct de vedere etnic. În așa mod, într-un teritoriu unde mongolo-tătarii erau minoritari, sporea numărul adeptilor regimului impus de Hoarda de Aur. Din această cauză, nu-i întâmplător faptul că un fost sclav devenea urtakci-u, iar în caz de necesitate – și ostaș într-un detașament mongolo-tătar local. Ulterior, de la fenomenul menționat, în limba română ar proveni formula referitoare la unii funcționari, care utilizau în scopuri personale pe ortacii, adică persoanele care îndeplineau ordinele acestuia întocmai.

La fel și Suliman de la stația de poștă menționată utiliza munca urtakci-ilor pentru obți-

nerea unor produse agrare. Pe lângă produsele din carne și lapte, mongolo-tătarii utilizau cereale primite de la populația locală. Iar urtakci-ul creștea legume pentru stăpân în apropierea afluentului Valea cea Mare, desemnată cu noțiunea turanică Bahnă (în limbile turanice – grădină). Nu-i întâmplător faptul că în unele sate din centrul Moldovei se întâlnește numele de familie – Bahnaru (grădinarul). De asemenea, urtakci-ul practica și creșterea cerealelor. Ogorul, numit Săliman, de pe moșia Cetireni cu un sol roditor, putea fi utilizat de grupul de urtakci-i la creșterea cerealelor. În satele din apropierea ail-ului lui Suliman au rămas și unele antroponime. Spre exemplu, în satul Unțești se întâlnește numele de familie Bulican de origine mongolă.

În teritoriile ocupate de mongolo-tătarii, o bună parte din populația locală continua să se ocupe cu agricultura. În Hoarda de Aur, localnicii care practicau agricultura aveau statut de sabanci-i [1, p. 111]. După cum am menționat anterior, pe moșia satului Cetireni se află câmpia Săbăna. Microtoponimul ar proveni de la cuvântul turanic *saban*, adică *plug ușor*. Iar cuvântul *săbăna* (în pronunțare turanică – sabanci) ar însemna *plugar*. Aici, cu certitudine, munceau localnicii care creșteau cereale. În prezent aici se află a două stână a locuitorilor din satul Cetireni. Prin urmare, la Săbăna, atât în trecut, cât și în prezent, se află ovinele locuitorilor din satul Cetireni. Iar în Valea cea Mare, în apropierea Bahnei și a teritoriului numit în prezent – Săliman, se afla în trecut seliștea de iarnă a stăpânului mongolo-tătar care, împreună cu subalternii săi, aveau misiunea de a susține stația de poștă aflată în apropiere.

După stația de poștă din Valea cea Mare, călătorul își urma drumul pe malul Bâcului, unde în sec. al XIII-lea, la distanțele respective de 25-30 km, se afla câte un loc de oprire, unde o familie mare de turanici și țărani băștinași români ofereau călătorilor posibilitatea de a se asigura cu vehicule, pază, alimente și furaj pentru cai. Anumite documente ulterioare sugerează ideea că una dintre aceste stații se afla și pe moșia viitoare capitale a Republicii Moldova – Chișinău. Drept dovadă servește informa-

ția că după evacuarea turanicilor din sud-estul spațiului carpato-nistean, prin anii '60 ai sec. al XIV-lea, Chișinăul s-a constituit ca localitate rurală în apropierea unei foste câșle tătărești [8, p. 77-80]. Cu alte cuvinte, până la evacuare – în sezonul cald, păstorii mongolo-tătari se aflau cu animalele lor pe un traseu de peregrinări obișnuit, iar pe timp de iarnă reveneau în apropierea izvorului cu apă potabilă și iarbă uscată din văile râului Bâc și a pâraielor nu prea mari din preajmă, unde permanent se aflau soțiile, bătrânii, copiii și servitorii (sclavii) care munciau în folosul stăpânului.

După ce, în 1362–1363, la Apele Albastre, lituanienii au înfrânt trei „emiri tătari”, autoritatea Hoardei de Aur la vest de Bug a început să scadă. Treptat, în sud-estul spațiului carpato-nistean se întărea „emirul Dimitrie”, căpetenia unei formațiuni statale românești locale. În perioada anilor 1383–1386, sud-estul spațiului carpato-nistean a început să facă parte din Țara Moldovei, care s-a extins teritorial până la Nistru și Marea Neagră [9, p. 64-65]. Documentele ulterioare confirmă că la Chișinău ar fi existat o mică localitate mongolo-tătară, un oarecare Akbaș [8, p. 77-89].

Constituirea Țării Moldovei a impulsat dezvoltarea economică, socială și culturală a teritoriului din centrul spațiului pruto-nistean, favorizând apariția unor localități noi, inclusiv a Chișinăului, menționat în câteva documente sugestive din sec. al XV-lea. La 17 iulie 1436, domnii Ilie și Ștefan îi ofereau logofătului Oancea, pentru credincioasa lui slujbă, câteva imobile și, întărindu-le printr-un document, menționau: „la Bâc, de cealaltă parte, pe valea ce cade în dreptul Chișinăului lui Akbaș, la Fântâna unde este seliștea tătărească, în dreptul păduricii” [8, p. 77-80]. În documentul dat nu se specifică însă dacă e vorba de o localitate rurală ori de un izvor cu numele comun chișinău (cișmea), aspect care se discută de mai multă vreme în literatura de specialitate [10].

Peste trei decenii, Chișinăul intra deja în stăpânirea lui Vlaicu, fratele Mariei (Oltea), mama lui Ștefan cel Mare. Evenimentul este consemnat de Ștefan cel Mare printr-un document emis în

1466 și tradus în sec. al XVIII-lea. Marele domnitor oferea unchiului său o seliște „la Chișinău, la Fântâna Albișoara, ce s-au cumpărat de la Toader, feciorul lui Fedor, și de la fratele lui... și de la Fedorel, drept 120 arginți tătărești. Deci i-am dăruit acea seliște mai sus-numită la Chișinău, la Fântâna Albișoara, ca să-i fie dumisale și de la noi dreapta ocină și moșie și cu tot venitul, și fiilor dumisale, nepoților și strănepoților, stătătoare în veci” [11, p. 187]. Din cele două documente desprindem că, în perioada Hoardei de Aur, în apropierea unui izvor cu apă potabilă din valea râului Bâc, se afla un ail mongolo-tătar. Acesta putea servi în calitate de susținător al unei stații de poștă pe ruta Iași–Tighina. Mongolo-tătarii, care duceau un mod de viață seminomad, împreună cu subalternii lor (urtakci-i) și locuitorii români (băștinași), deserveau călătorii în trecere. În perioada Hoardei de Aur, trasee poștale similare funcționau în lungul Nistrului, Botnei ș.a.

După evacuarea mongolo-tătarilor din spațiul carpato-nistean, importanța traseului poștal din valea Bâcului s-a diminuat. În schimb, a sporit însemnătatea drumului poștal din lungul Botnei, pe care oamenii de afaceri și alți călători se deplasau de la Cetatea Albă spre Iași etc. Mai mult, călătorii din Crimeea, trecând Nistru la Tighina, de asemenea se deplasau spre sud-vest, în lungul cursului inferior al Botnei, în direcția traseului care venea de la Cetatea Albă, apoi pe acest drum se mișcau în vehicule ori călări prin apropierea râului menționat spre Iași. Pe acest traseu a sporit importanța localității Lăpușna, care a devenit centru de ținut. Însă în cea de a doua treime a sec. al XVII-lea, sub presiunea nogailor ajunși la Valul Traian de Sus (la nord) și la cursul râului Ialpug (vest), centrul ținutului Lăpușna s-a transferat la Chișinău, care în curând a devenit localitate urbană. Și drumul de poștă care venea din Iași a revenit în lungul văilor Valea cea Mare și valea Bâcului din perioada Hoardei de Aur. Pe acest itinerar, în 1665, a pășit faimosul călător turc Evlia Celebi [12, p. 734-735]. Deși unele repere, menționate în notițele călătorului turc, sunt redade foarte și foarte aproximativ, se poate observa că de la Țuțora el a „trecut muntele mare zis Dulșevâr,

mergând spre răsărit prin dealuri și munți [13]” aflați în codru, a urmat mai departe, timp de 11 ore, cursul râului Bâc, ajungând la Chișinău.

După trecerea de la Țuțora, prima stație care a început să fie numită Rezina [14] n-a rămas neobservată de contemporani. Una dintre primele mențiuni documentare ale acestei stații poate fi considerată relatarea lui Miron Costin despre o bătălie care a avut loc la „un satu anume Brătuleni, la Rezina” [15, p. 198]. De fapt, bătălia din 1649 s-a dat în apropierea Brătulenilor, unde, la acea data, probabil se afla prima oprire a călătorilor în stânga Prutului: pe drumul ce ducea prin Lăpușna spre Cetatea Albă. Pe atunci adolescentul Miron Costin se găsea în Polonia, despre lupta moldovenilor cu tătarii a aflat mai târziu de la anumite persoane în etate. În *Letopisețul Țării Moldovei* se găsește o reflectare parțială a situației anului 1675 (anul scrierii lucrării), când, pe noua rută, prima oprire după trecerea Prutului se făcea nu în apropierea Brătulenilor, ci în preajma Rezinei. Confuzii în legătură cu denumirea locului unde călătorii făceau prima oprire în drumul lor spre Lăpușna, Cetatea Albă apar și mai târziu. Pentru întărirea serviciului de legătură al țării, stăpânirea întreprindea măsurile de rigoare. În 1678 au fost stabilite localitățile care urmau să asigure curierii domnești cu mijloace de transport pe rutele principale ale țării [15, p. 300]. Probabil, pe atunci s-a hotărât ca, după trecerea Prutului, primul schimb de cai, asigurarea cu gazde și alte lucruri necesare unui călător să se facă pe contul locuitorilor satelor din zona pădurii Rezina: Cetireni, Unțești, Florițoaia etc.

Conducerea țării continua să întărească sistemul de comunicare și în sec. al XVIII-lea. În 1700 călărașii, care de un secol aveau preponderent funcții militare, au fost plasați în locuri de o importanță deosebită. Conform reformei lui Constantin Mavrocordat din 1741, călărașii de poștă au obținut un statut special, cu anumite înlesniri fiscale [15, p. 469]. Această reformă a avut urmări pozitive și pentru slujitorii de la poșta Rezina. În pofida faptului că, din punct de vedere social, ei continuau să fie țărani, pentru că erau situați pe teritoriul aflat în proprietatea directă a statului, călărașii se considerau sluj-

tori militari sub comanda reprezentanților puterii centrale.

În urma reformei lui Constantin Mavrocordat, s-a îmbunătățit oarecum și situația urmașilor boierilor fără slujbe de stat, numiți mazili, care treptat se constituiau într-o categorie socială distinctă. Mazilii plăteau impozite fixe, iar în locul prestațiilor în muncă îndeplineau unele sarcini de ordin militar. Cu trecerea timpului, în satele din apropierea stației de poștă s-au așezat cu traiul mazilii, care aveau sarcina de menținere a ordinii pe un segment al rutei importante Iași–Chișinău. Ei continuau să fie proprietarii unor terenuri de pământ pe care îl lucrau, de obicei, personal, dar puteau să utilizeze și munca unui număr redus de țărani.

Unele amănunte despre poșta de la Rezina pot fi citite în condica hatmanului Ion Sturza din 1757. La acea data, la Rezina erau 30 slujitori în frunte cu căpitanul Ioniță Horceag [16]. În 1780 Constantin Muruzi numea pe Vasile Căldare [17] căpitan la menziful (poșta) Rezina, poruncindu-le călărașilor locali să execute ordinele noului lor șef. Un slujitor de poștă era dator să plătească hatmanului la Anul Nou un leu și jumătate, vulpea hătmănească. În rest hatmanul nu avea voie să le ceară slujitorilor de la poște (menzifuli) transport de lemn și fân. Peste o anumită perioadă, căpitanul cu slujitorii de la poște și mazilii (ruptașii) [18] începură să îndeplinească în teritoriu și funcții administrative de stat.

Intensificarea traficului pe această rută a avut o influență contradictorie asupra stării materiale a locuitorilor satelor din lungul ei. Furnizând călătorilor surplusuri de produse alimentare, de obicei, la prețuri mai ridicate decât în mod obișnuit, localnicii beneficiau de unele venituri suplimentare. Însă comunitatea rurală era nevoită să asigure persoanele oficiale cu cele necesare pentru călătorie fără nicio răscumpărare, aceasta constituind o prestație care apăsa greu pe umerii țăranilor. Când presiunea fiscală s-a amplificat cu jafurile turco-tătare din a doua jumătate a sec. al XVII-lea, pauperizarea oamenilor simpli și a foștilor curteni a devenit generală. Pentru a evita achitarea nenumăratelor dări, mai mulți țărani, orășeni și foști curteni, schimbându-și locul

de trai, se ascundeau în păduri ori plecau peste hotarele țării. Probabil în această perioadă de timp începuseră să dispară unele localități mici din apropierea Cetirenilor (Drăgușeni, Bodeni). Chiar și locuitorii satului Cetireni, părăsindu-și casele, deseori se transferau cu traiul în mijlocul pădurii din apropiere, unde sunt menționați împreună cu țăranii unui cătun de codru numit inițial Oieșeni, apoi Rezina.

Situații de acest gen se repetau și în secolul al XVIII-lea. În mărturia de mai târziu a lui Ion Tudor (născut în 1753, la Măcărești) se menționează că a sosit în satul Rezina (numit și Oieșeni) la vârsta de cinci ani, unde sătenii locuiau cu răzeșii din Cetireni. Dintre răzeșii din Cetireni, pentru acea perioadă, poate fi numit neamul Gorincioilor. În 1775 Ion Tudor a trecut în Florițoaia. El a mai spus că drumul Lipcanilor [19] n-a trecut niciodată de-a curmezișul Văii Seci, ci mai sus de capătul ei. Prin Valea Seacă trecea doar drumul care venea de la Țuțora [20]. Prin urmare, mai sus de Valea Seacă, drumul Lipcanilor se intersecta cu cel care venea de la Țuțora și se îndrepta spre Chișinău. Iar la întretăierea lor, pe moșia satului Cetireni se afla stația de poștă numită Rezina. Cele spuse de Ion Tudor au fost confirmate de Zaharia Mihalache, născut în Rezina, care apoi s-a transferat cu traiul în Florițoaia. El a menționat că drumul Lipcanilor trecea pe lângă stația de poștă, mai sus de Valea Seacă, iar prin Valea Seacă trecea drumul Țuțorei [21]. Unele precizări la acest subiect a făcut și Gavril Tudor, născut în Rezina Veche, care apoi s-a transferat în Florițoaia. El a spus că drumul Lipcanilor trecea prin Valea Bujorului, pe la capătul de sus al Văii Seci. Mai sus de drumul Lipcanilor, pe moșia Cetireni, se afla stația de poștă. Iar mai sus de drumul Lipcanilor, lângă stația de poștă, se afla cârciuma răzeșilor din Cetireni [22].

Cele spuse de persoanele menționate anterior au fost confirmate de alți martori oculari, care au făcut și unele precizări. Ion Cucu din Florițoaia și Ion Pavel din Rezina au menționat că stația de poștă se afla mai sus de Valea Seacă, lângă pădure, pe moșia satului Cetireni. Iar în cârciumă, adâncită în pământ, se vindeau băuturile răzeșilor din Cetireni [23]. Așezarea stației

și a cârciumii nu era întâmplătoare. Mai întâi, ele se aflau la confluența celor două drumuri importante: a Țuțorei și a Lipcanilor. Apoi, la marginea pădurii, într-o oarecare măsură, iarna ele erau ferite de vânt, iar vara – de căldură. În acest sens și adâncirea cârciumii în sol își avea semnificația sa – într-un atare local iarna e mai cald, iar vara – mai răcoare. La aceasta se mai adăuga și faptul că, în caz de pericol din partea turcilor și tătarilor, surugii, împreună cu călătorii și averea lor, se puteau salva în desișul din apropiere. Nu-i exclus că atunci marginea pădurii să fi fost mai aproape de Cetireni decât în prezent.

Măsurile întreprinse de autoritățile centrale au contribuit la creșterea personalului de la poșta Rezina. Potrivit datelor recensământului din 1772–1773, la această poștă erau 64 de călărași hătmănești [24, p. 33, 196]. Localnicii puneau la dispoziția călătorilor 60 de cai de poștă [25]. Securitatea călătorilor era asigurată de 8 panțări (militari subordonați autorităților ținutale), 24 de mazili și ruțași din Unțești. Pe această rută mai erau plasate forțe militare în satele: Milești, Bălăurești, Boldurești ș.a. Referitor la satul Boldurești se specifică un detaliu foarte sugestiv, anume că în afară de 21 de mazili și ruțași în sat mai locuiau 52 de familii încadrate în „deservirea poștei” (de la Vălcineț). În afară de cei 64 de călărași menționați, la Rezina (de fapt, la Cetireni și Rezina), mai erau trei familii de scutelnici și una de voluntiri. Scutelnici erau țăranii eliberați de la plata impozitelor de stat pentru a deservi gospodăriile unor mari boieri, iar voluntarii erau și ei persoane eliberate de impozite în timpul războiului, dar care participau la bătăliile cu turcii.

Un segment al drumului Chișinău-Iași care trecea pe lângă poșta Rezina a fost descris succint de ofițerul austriac Georg Lauterer. La 4 noiembrie 1782, plecând din Chișinău pe această rută, el se deplasa foarte repede. În jurnalul său de călătorie Lauterer menționa: „La ceasul II am plecat din Călărași [26] și, după ce am trecut un deal foarte înalt plin cu fagi, seara, pe la ceasul 5 ½, am sosit la stația de poștă Rezina, unde, la o depărtare de ¼ de ceas, este un sat (Cetireni – n.n.) pe deal. 5 noiembrie. Dimineața la ceasul 6

½ am plecat din Rezina și, după ce am mers peste două dealuri sterpe, am trecut Prutul pe un pod plutitor pe trei luntre.” [27, p. 331] După cum menționa ofițerul austriac, de la Călărași până la Rezina erau 8 ore, iar de la Rezina până la Iași – 4 ore de mers [27, p. 332]. Un călător mai puțin grăbit parcurgea aceasta distanță (dintre Rezina și Călărași) într-o perioadă de timp mai îndelungată. Între cele două localități, călătorul mai puțin grăbit făcea un popas și la Vălcineț (unde, de asemenea se afla o stație de poștă).

Călătorii autohtoni și străinii în trecere, făcând achiziții la stații, aduceau localnicilor anumite venituri bănești. Răzeșii obțineau unele venituri de la comerțul cu băuturi în cârciuma lor de la stație. La fel a încercat să-și vândă băuturile sale și boierul care stăpânea satul vecin. Conform relatărilor lui Gavril Tudor din Rezina Veche, Ioniță Ghindă, proprietarul moșiei Florițoaia, a construit o crâșmă. Ea se afla mai jos de drumul Lipcanilor, adică pe moșia sa. Însă boierul n-a reușit să vândă băuturi în această crâșmă. Din cauza războiului ruso-turc din 1787–1791, localnicii, inclusiv proprietarul cârciumii, s-au refugiat în locuri mai ferite de primejdii [28]. Cârciuma lui Ioniță Ghindă de asemenea era adâncită în pământ. Totuși, după ce confruntările militare s-au mai potolit, localnicii au revenit la baștină, găsind cârciuma distrusă. Potrivit relatărilor lui Dumitru Cucu din Rezina Veche, după ce oamenii s-au întors pe la casele lor au observat că în locul bordeiului făcut de boier pentru cârciuma sa rămăsese doar o groapă. Vasile Cătărașu, născut în Bălănești și transferat în copilărie la Cetireni, preciza că Ioniță Ghindă a făcut un bordei pentru cârciuma sa, însă răzeșii din Cetireni au protestat vehement contra acțiunilor abuzive ale boierului. La cererea lui Ghindă, domnia a trimis reprezentantul său la fața locului. Funcționarul, ascultând ambele părți, a declarant că boierul nu trebuia să construiască cârciuma pe acel loc. Și de atunci cârciuma lui a rămas neutilizată. În timpul războiului ea a fost distrusă [29].

În 1791 pe la stația de poștă Rezina a trecut G.A. Potiomkin, care din Iași se îndrepta spre Nikolaev, călătorie descrisă succint de consilierii

săi V. S. Popov și A. A. Bezborodko în scrisorile adresate senatorului P. V. Zavadovski. La 4 octombrie, bolnavul G. A. Potiomkin și însoțitorii săi, părăsind Iașul la orele 8 dimineața, peste șase ceasuri au ajuns la prima stație de poștă în drumul lor spre Nikolaev, unde prințul intenționa să-și petreacă ultimele zile din viață. În scrisoarea lui Bezborodko, stația respectivă este numită „poșta Rezina”, iar Popov relatează despre „satul Puncești”, adică Unțești [30, p. 504]. După cum s-a menționat în mărturiile lui Gavril Tudor și Dumitru Cucu, o bună parte a locuitorilor din Cetireni s-au refugiat în locuri ferite de primejdii. Probabil, când a trecut G.A. Potiomkin, la Unțești se aflau unele familii care au pus la dispoziția prințului alimente, gazde și alte servicii. Însă confuzii de felul acesta se întâlnesc și pe timp de pace.

În 1793, pe la poșta Rezina a trecut Panaghiotis Kodrikas, secretarul domnului Mihai Suțu, pe drumul său spre Dubăsari, pentru a întâlni ambasada rusă care se îndrepta spre Istanbul. În jurnalul său de călătorie secretarul domnului a notat că de la Iași până la poșta Rezina, care se afla pe moșia Cetireni, a făcut 5 ore, adică ceva mai puțin decât Lauterer. În continuare el relatează: „30 aprilie, ziua de sâmbătă. Pe la 10 dimineață am plecat din Rezina, străbătând codrul nebătut și periculos, și după ora unu am ajuns la Vălcineț. Așa încât de la Rezina la Vălcineț, din cauza codrului, sunt 4 ore.” [31, p. 1056]

La întoarcere spre capitala țării, Kodrikas, de asemenea, a trecut prin Cetireni, unde se afla poșta Rezina: „Apropiindu-mă de Rezina, m-am dus la locul în care a decedat Potiomkin, unde pe un monument [32] comemorativ, o piatră înaltă cu litere rusești, mi-am scris numele. Am ajuns la Rezina după 12 ore, unde țărani mi s-au plâns de greutatea lor, iar mazării de prețului meiului. Acolo am poposit.” [31, p. 1069] La o stație se afla un hotnog (căpitan de poștă) cu un steag de circa 50 de călărași. El era secundat de un chehai (secretar) și un ceașu (om de legătură). În Cetireni, unele familii cu numele Gorincioi mai sunt numiți Ceașu, o reminiscență din timpurile când în sat locuiau

un număr important de călărași cu posturile respective de comandă.

Această ambasadă rusă, care se îndrepta spre Istanbul, a trecut tot prin Cetireni, unde se afla poșta Rezina. După ce ambasada poposise la Vălcineț, în jurnalul de călătorie se menționează: „21 (iunie). Ne-am pornit (din Vălcineț – n. n.) la orele 4 dimineață. Parcurgând 25 vrâste, la orele 8 am sosit la Rezina, unde ne-am repartizat pe la gazde. Înainte de amiază kvartirmeisterul superior cavalerul Len a fost trimis la Iași pentru a vedea gazdele rezervate pentru ambasadă. La 22 a fost zi de odihnă. După amiază, din Iași a sosit hatmanul Balasakis, ginerele domnului (Mihai Suțu – n.n.). El era însoțit de 500 ostași și demnitari. 23. La orele 3 de dimineață am pornit (spre Iași – n.n.), iar la orele 6, trecând Prutul și mai parcurgând încă 12 vrâste, ne-am oprit în satul Stoicani...” [33]. Struve, membru al aceași ambasade precizează că monumentul lui G. A. Potiomkin a fost ridicat pe banii împărătesei Ecaterina a II-a și că solia rusă a trecut Prutul pe la Țuțora [31, p. 1124-1125]. Iar Reimers, un al treilea membru al ambasadei menționate, relatează că după monumentul lui G.A. Potiomkin „drumul peste muntele acesta (dealul înalt din apropiere – n.n.) este atât de prăpăstios încât în afară de numărul obișnuit de cai, a mai trebuit să fie prinși la trăsura noastră încă cinci perechi de boi.” [31, p. 1151] O parte a diplomaților și ofițerilor se opreau în satul Unțești, locuit în mare parte de mazili cu o stare materială mai bună și locuințe mai spațioase. Din această cauză, de rând cu stația Rezina de pe moșia Cetireni, călătorul menționează satul vecin Unțești: „Am călătorit pe un drum neted, am parcurs un drum de patru ceasuri și am sosit în satul Unțești, unde miercuri, la 22 iunie, am avut o zi de odihnă.” [31, p. 1151] Locuințele, alimentele, vehiculele împreună cu cabalinele și bovinele erau puse la dispoziția călătorilor oficiali din țară și de peste hotare fără nicio remunerare, fiind o povară grea pentru familiile care locuiau în apropierea traseului menționat.

La 15 aprilie 1808, când în Principatele Române se aflau trupele imperiale ruse, în Cetireni locuiau 62 de familii. În același an, Prozorovs-

ki, comandantul trupelor ruse din Principate, a precizat numărul de cai pe care o stație era dator să-l pună la dispoziția călătorilor. Cei mai mulți cai erau datori să pună la dispoziția călătorilor familiile din Iași și locuitorii din împrejurimi. La o stație de pe ruta Iași-Chișinău norma era de 30 de cai, la Criuleni – 20 cai [34]. La 23 aprilie, prin Cetireni spre Chișinău au plecat trei militari ruși (un ofițer și doi ostași cu 12 cai de poștă, la întoarcere – cu 6 cai). Ei erau însoțiți de un călăraș de poștă. La 16 aprilie, din Iași prin Cetireni spre Chișinău a plecat spătarul Ștefan Sturza (cu 16 cai de poștă); la 8 mai păharnicul Enache Păun (cu 6 cai); la 27 mai logofătul Vasile (cu 4 cai); la 30 mai călărașul Ion (cu 2 cai); la 6 iunie medelnicerul Nicolae și doi călărași (cu 7 cai); la 19 iunie călărașul Mihalache (cu 2 cai); la 23 iunie călărașul Lazăr (cu 2 cai); la 24 iunie serdarul Vasilachi (cu 3 cai); la 26 iunie pitarul Chiriac (cu 6 cai); la 29 iunie călărașul Constantin (cu 2 cai); la 1 iulie general-locotenentul Nicoriță (cu 4 cai), funcționarul rus Pluhitin (cu 2 cai); la 4 iulie comisul Nicolae (cu 2 cai); la 15 iulie ureadnicul rus Repin (cu 3 cai); la 21 iulie ofițerul rus Vanișkin (cu 2 cai); la 26 iulie călărașul Ion (cu 2 cai); la 8 august ofițerul rus Cernov (cu 3 cai); la 13 august porucicul rus Tomcenko (cu 4 cai); la 19 august călărașul Manolache (cu 2 cai); la 21 august medelnicerul Sandulachi (cu 6 cai), negustorul rus David Barkovici (cu 8 cai); la 25 august podporucicul Granovski (cu 2 cai); 27 august horungele de cazaci Pisarev (cu 2 cai); la 28 august armașul Constantin (cu 4 cai); la 31 august porucicul Rogovțev (cu 4 cai); la 2 septembrie 2 porucici ruși (cu câte 2 cai); la 24 septembrie un ostaș și un călăraș (cu 4 cai); la 26 septembrie doi călărași și un arnăut (cu câte 2 cai) [35]. Din cartea de înregistrare a biletelor de drum eliberate la Iași pentru a călători spre Chișinău, Tighina, Tiraspol, Dubăsari și Odessa se vede că arnăuții, călărașii, praporgicii, podporucicii și alți mici funcționari primeau câte doi cai de poștă. Ureadnicul a primit trei cai. Dregătorii mai importanți (spătarul, serdarul, medelnicerul, generalul) aveau dreptul să primească un număr mai mare de cai de poștă. În această perioadă transportul era suprasolicitat. Spre

exemplu, la 24 iunie 1808 la stația Rezina, în loc de 30 de cai potrivit normei, au fost solicitați 85, adică aproape de trei ori mai mult. Caii împreună cu surugii respectivi erau puși la dispoziția persoanei oficiale până la stația următoare, unde se oferea un nou transport, cel vechi revenind la poșta sa. Printre surugii de la poșta Rezina de pe moșia Cetireni au fost Dumitru Cucu și Gavril Tudor din cătunul Rezina Veche [36]. În drum spre Chișinău călătorii mai treceau prin stațiile Vălcineț, Călărași și Strășeni. Trecând, în 1737, pe ruta Iași-Vălcineț-Tighina, călătorul englez John Bell nota: „În ziua de 6 (decembrie – n.n.) am plecat din acest sat (Vălcineț – n.n.) de dimineață și am ajuns seara în alt sat numit Chișinău, unde am rămas pe noapte. În ziua de 7 am părăsit Chișinăul.” [37, p. 154]. După orașul Iași călătorul britanic grăbit a înnoptat doar în Vălcineț și Chișinău. În celelalte stații de poștă (Rezina-Cetireni, Călărași, Strășeni) el doar a schimbat transportul și s-a asigurat cu alimente.

În Chișinău este un loc numit Poșta Veche. Se pare că în perioada mongolo-tătară stația de poștă din viitoarea capitală a Republicii Moldova se afla mai la nord de cursul inferior al râului Bâc și de locul unde era plasat ail-ul seminomadului Akbaș, care avea sarcina de a proteja stația de poștă din această regiune. În sec. XVII și începutul sec. al XIX-lea, stația de poștă se afla pe malul drept al Bâcului, unde viețuiau un număr important de familii din Chișinău. Ele împreună cu țăranii satelor apropiate erau datoare să asigure călătorii în trecere cu alimente, locuințe pe timp de noapte, vehicule cu animale de tracțiune ș.a.

În fine, în perioada medievală și începutul celei moderne, de la Iași pe la Țuțora călătorii treceau Prutul și, prin Valea cea Mare și valea Bâcului, se îndreptau spre trecerea de la Tighina. În sec. al XIV-lea sunt cunoscute stațiile de poștă, numite iamci-ne, de pe moșiile localităților ulterioare Cetireni și Chișinău. În apropierea stației de poștă se afla o familie mare mongolo-tătară (numită ail), care asigura paza călătorilor în trecere. La dispoziția călătorilor particulari, în primul rând a negustorilor, localnicii puneau gazde (pe timp de noapte), cai, vehicule (cu surugii), alimente, furaj, achitând plățile re-

spective. Persoanele oficiale erau asigurate cu serviciile menționate fără plată. În sec. XVII și începutul sec. al XIX-lea, la est de Prut, pe această rută erau plasate stațiile de poștă: Rezina (pe moșia Cetireni), Vălcineț, Călărași (Bârâiac), Strășeni, Chișinău etc. Negustorii plăteau toate serviciile cu bani grei de care profitau localnicii, însă călătorii oficiali erau deserviți fără plată, în acest caz obligațiunile menționate apăsau greu pe umerii contribuabililor locali.

Note și referințe bibliografice:

1. Греков, Б.Д.; Якубовский А.Ю. *Золотая Орда и ее падение*. Изд. АН СССР. М.-Л., 1940.
2. Giuci, feciorul mai mare al lui Ginghiz han, moștenitorul regiunilor de vest ale Imperiului mongol, era părintele lui Batu, care în urma campaniei din 1236-1242 a creat Hoarda de Aur.
3. Cunoscuți ulterior sub numele de nogai.
4. Bădărău, D.; Caproșu, I. *Iașii vechilor zidiri până la 1821*. Ed. II, Iași: Casa Editorială Demiurg, 2007.
5. De la ea provine numele satului Valea Mare.
6. În anii de după război, toamna, până în postul Crăciunului unii gospodari din satul Cetireni hrăneau vitele lor cu iarbă uscată din Redi. Se pare că această tradiție s-a păstrat în sat de pe timpul Hoardei de Aur.
7. În Cetireni bătrânii povestesc că, în trecutul îndepărtat, satul lor, aflat pe locul numit Fundătură de la marginea pădurii, a fost atacat de tătari. Cei mai mulți locuitori s-au ascuns în pădurea din apropiere, dar unii dintre ei, inclusiv un băiat, au fost luați în prizonierat și au fost utilizați de tătari în calitate de sclavi. Peste mulți ani, băiatul devenit matur și muncitor la un stăpân mongolo-tătar, revenind la baștină, a fost recunoscut de mama sa, o femeie bătrână, doar după o alunecă din subțioara celui pătimit de soartă.
8. *Moldova în epoca feudalismului*. Vol. II. Chișinău, 1978.
9. Chirtoagă, I. *Din istoria Moldovei de sud-est până în anii '30 ai sec. XIX*. Chișinău, 1999.
10. A se vedea: Ciobanu Șt., *Chișinăul*. Chișinău, 1996, p. 8-9; Dron I. *Cu privire la originea numelui topoc Chișinău*. În: *Revista de lingvistică și știință literară*, 1995, nr. 3, p. 147-150; Eșanu A. *Chișinău. File de istorie*. Chișinău, 1998, p. 7-8; Raievschi N. *Toponimia de origine turanică*. În: *Limba și literatura moldovenească*. 1966, p. 13-15.
11. *Documenta Romaniae Historica*. Vol. II. București, 1977.
12. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. VI. București, 1976.
13. Dealurile înalte din centrul Moldovei.
14. Stația purta numele unui pârau din apropiere.

15. *Letopisețul Țării Moldovei*. Chișinău, 1990.
16. Greceanu, C.I. *Căpeteniile oștirii moldovene la 1757*. București, 1939, p. 3-5; *Documente privitoare la istoria Țării Moldovii în sec. al XVIII-lea (1775-1786)* (Cărți domnești și zapise). Chișinău, 2005, p. 100.
17. Ulterior V. Căldare, fiind mazil, s-a transferat cu traiul în satul Unțești, unde se întâlnește acest nume de familie.
18. Mazilii erau urmașii boierilor (deveniți curteni), iar rușii – ai înaltelor fețe bisericești, care și-au pierdut slujbele.
19. Drumul Lipcanilor venea de la Hotin, unde se afla un grup de tătari din Lituania (numită în limbile turanice Lipca), sosiți în 1673 în spațiul carpato-nistean.
20. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 37, r. 2, d. 652, f. 162.
21. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 37, r. 2, d. 652, f. 260.
22. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 37, r. 2, d. 652, f. 260 verso- 261.
23. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 37, r. 2, d. 652, f. 263-264 verso.
24. *Moldova în epoca feudalismului*. Vol. VII, Partea I (Volum alcătuit de P. Dmitriev (Dimitriu)). Chișinău, 1975.
25. Всероссийская Центральная Библиотека. Secția de manuscrise. F. 41, r. 5, d. 16, f. 1.
26. Și în Călărași, mai numit atunci și Bârâiac, era o stație de poștă.
27. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. X. Partea I. București, 2000.
28. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 37, r. 2, d. 652, f. 261.
29. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), f. 262-262 verso, 275.
30. Брикнер, А. СПб., 1891; *Записки Одесского общества истории и древностей*. Том XI. Одесса, 1875.
31. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. X. Partea II. București, 2001.
32. Localnicii îl numesc „stâlpul lui Sfeclici”, adică „monumentul lui Svetleișii”, formulă de politeță, acordată în Rusia unui prinț.
33. Arhiva Politicii Externe a Rusiei (APER), F. *Legăturile Rusiei cu Turcia*, r. 83/8, d. 777, f. 43.
34. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 1, r. 1, d. 19, f. 6; F. 1, r. 1, d. 38, f. 109-110.
35. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), d. 36, f. 5 verso-31 verso.
36. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 37, r. 2, d. 652, f. 262; F. 1, r. 1, d. 37, f. 103 verso.
37. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. IX. București, 1997.

Stații de poștă pe traseul Iași – Chișinău în perioada medievală și începutul celei moderne

Rezumat. Articolul actualizează mai multe date istorice potrivit cărora în perioada medievală și începutul celei moderne, la est de Prut, pe traseul Iași-Chișinău, s-au înființat mai multe stații de poștă: Rezina (pe moșia Cetireni), Vălcineț, Călărași (Bârâiac), Strășeni, Chișinău etc. În perioada mongolo-tătară era important drumul care pornea din Iași și, după trecerea de peste râul Prut, de la Țuțora, ducea mai întâi prin Valea cea Mare, iar apoi, și prin valea Băcului, spre Tighina. După ieșirea din Iași, călătorul ajungea la prima stație de poștă, care se afla în Valea cea Mare din apropierea satelor Cetireni și Unțești (r. Ungheni). De regulă, în apropierea fiecărei stații de poștă era situată cu traiul o familie mongolo-tătară, care asigura paza călătorilor în trecere, gazdă pe timp de noapte, cai, vehicule, alimente, furaj ș.a. Negustorii plăteau toate serviciile cu bani grei, de care profitau localnicii, însă călătorii oficiali erau deserviți fără plată.

Cuvinte cheie: Imperiul Mongol, Hoarda de Aur, Iași, Chișinău, rețele de comunicare, drum, valea râului, stații de poștă, Suliman, călărași.

Post offices on the route Iași – Chișinau in the medieval period and the beginning of the modern one

Abstract. The article updates several historical data according to which in the medieval period and the beginning of the modern one, in the east of the Prut, on the route Iași-Chișinau, several post offices were established: Rezina (on the Cetireni estate), Vălcineț, Călărași (Bârâiac), Straseni, Chișinau, etc. In the Mongol-Tatar period, the road that started from Iași was important and, after crossing the Prut river, from Țuțora, it led first through Valea cea Mare, and then, through valley of the Bâc, to Tighina. After leaving Iași, the traveler reached the first post office, which was located in Valea cea Mare near the villages of Cetireni and Unțești (Ungheni district). Usually, near each post office was located a Mongolian-Tatar family, who guarded the passing passengers and host at night, also provided them with horses, vehicles, food, fodder etc. The merchants paid for all the services and the locals took advantage of the money.

Keywords: Mongol Empire, Golden Horde, Iași, Chișinau, communication networks, road, river valley, post offices, Suliman, horsemen.



Nicolae ENCIU

Doctor habilitat în istorie, Institutul de Istorie. Domenii de interes științific: istoria contemporană a românilor și universală, demografia contemporană. Cărți publicate: *Scrierea și rescrierea istoriei. Tendințe recente în istoriografia rusă de reinterpretare a participării Rusiei țariste la Primul Război Mondial*, Chișinău: ARC, 2016; 1918. *Pe ruinele imperiului spulberat de istorie. Basarabia în pragul modernității*, Chișinău: ARC, 2018; *În componența României Întregite. Basarabia și basarabenii de la Marea Unire la notele ultimative sovietice*, București: Editura Academiei Române, Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, 2018; *Emmanuel de Martonne – l'avocat de la Roumanie à la Conférence de Paix à Paris en 1919–1920 en matière de Bessarabie*, Mauritius: Éditions Universitaires Européennes, 2018 etc.

BASARABIA CA PREFĂȚĂ, CUPRINS, REZUMAT ȘI CONCLUZIE A UNEI VIEȚI TRĂITE SUB PATRU REGIMURI

Motto: „Pe scurt, pentru mine, Basarabia este prefața, cuprinsul, rezumatul și concluzia vieții mele, iar anii hotărâtori din viața mea, când m-am format ca adolescent, tânăr și cetățean român pentru tot restul vieții mele, i-am trăit acolo.”
Alexandru Budișteanu

Născut în anul 1928, distinsul intelectual dr. Alexandru Budișteanu este cunoscut marelui public nu numai prin faptul că a exercitat funcția de Arhitect-șef al capitalei României în perioada 1977–1983, sau că, pe plan internațional, a reprezentat România pe linia CAER și ONU, că a fost funcționar internațional în secretariatul ONU de la New York etc., ci și prin descendența sa basarabeană, fiind născut la Bălți, unde și-a petrecut copilăria și adolescența, a fost nevoit să se refugieze după august 1944 în dreapta Prutului, locuind, într-o primă etapă, la Ploiești și studiind ulterior la universitate arhitectura, pentru a deveni arhitect urbanist în 1965.

Dincolo de meritele sale multiple și incontestabile, inclusiv titlul Doctor Honoris Causa al Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, la care se mai adaugă și faptul că o clasă omagială a Liceului „Ion Creangă” din Bălți îi poartă numele, iar din 1996 a fost înființat și un premiu anual „Alexandru Budișteanu”, decernat premianților de onoare ai acestui liceu, descendența basarabeană a dr. Alexandru Budișteanu, așa cum recunoaște chiar protagonistul prezentului demers,

„face parte din structura mea sufletească intimă și mă definește implicit”. Mai mult ca atât, autorul subliniază, că locul unde a văzut lumina zilei – Basarabia – constituie marcatul, blazonul și, în mare parte, destinul vieții sale [1, p. 20].

Căci renegarea originii etnico-geografice, așa cum pe bună dreptate afirmă Alexandru Budișteanu, prin încercarea încă de la început a unei desprinderi, apoi a unei integrări forțate într-o altă entitate, considerând că ne va aduce galoane sociale în mod automat, nu este altceva decât „o naivitate sau un gest de oportunism, care nu face cinste și nici nu poate desființa realitățile peremptorii, purtate în noi tot restul vieții”. În consecință, provincia în care te-ai născut constituie „un dat fundamental”, a cărui importanță o acceptă și o respectă așa cum se cuvine, pentru rolul său în viața fiecăruia, disprețuind formula *ubi bene ibi patria* și considerându-i pe cei care se dezic de originea lor etnico-geografică niște estropiați social.

Mai recent, la numeroasele calități de excepție ale dr. Alexandru Budișteanu s-a adăugat și aceea de memorialist de mare talent literar,

editând consecutiv două volume autobiografice prin care cele circa cinci decenii de dominație comunistă devin accesibile înțelegerii nu numai cercetătorilor și specialiștilor în domeniu, ci și, în egală măsură, marelui public.

Primul volum, *Între istorie și judecata posterității* [1], constituie o serie de dialoguri ale istoricului și publicistului Flori Bălănescu purtate cu distinsul doctor arhitect între iulie 2008 și ianuarie 2010, – o „mărturie-document”, așa cum aprecia acad. Dinu C. Giurescu, „în care lucrurile sunt privite în față, fără ocolișuri, fapt care îi asigură durată în timp”.

Cel de-al doilea volum de memorii al distinsului arhitect Alexandru Budișteanu, *Sub patru regimuri pe toate continentele* [2], s-a bucurat, chiar de la lansarea sa, de cele mai elogioase aprecieri din partea unor personalități notorii ale vieții științifice și culturale din România, inclusiv ale prof. dr. Radu Ciuceanu (director INST, care a scris și Prefața lucrării prezentate), conf. dr. Octavian Roske (INST), prof. univ. dr. Ioan Scurtu (Academia Oamenilor de Știință din România), prof. dr. Vasile Buga (INST), prof. univ. dr. Radu Ștefan Vergatti (AOȘR) ș.a.

Pregătit în cadrul și sub egida Institutului Național pentru Studierea Totalitarismului (INST) al Academiei Române, volumul de memorii al dr. arh. Alexandru Budișteanu se înscrie în programul editorial de recuperare a istoriei românilor prin ochii și experiența unor personalități de marcă implicate activ în evenimentele și procesele istorice descrise. În cadrul evenimentului lansării, desfășurat în ziua de 12 februarie 2015 la sediul INST [3], vorbitorii au subliniat caracterul de unicitate al volumului, stilul deosebit prin care autorul își invită cititorii să ia contact cu perioade și epoci importante pentru conturarea și devenirea unei personalități lucide și, nu în ultimul rând, asimilarea unor lecții importante ale istoriei României interbelice și postbelice.

Așa cum pe bună dreptate afirmă prof. dr. Radu Ciuceanu în consistentul *Cuvânt înainte* la volumul *Sub patru regimuri pe toate continentele* [4], orice memorialist își asumă *volens-nolens* o datorie mai mult decât ingrată, din sute



Alexandru Budișteanu

de motive, dintre care câteva din ele te fac și victimă, dar și procuror, excluzând din capul locului statura imparțială, neutră, a magistratului-judecător, astfel încât de la început trebuie să te hotărăști cât scrii și, mai ales, de ce îți scrii amintirile. Însă chiar și după depășirea respectivelor dileme și decizia de a trece totul la persoana întâi, intervin alte capcane și primejdii, una din ele fiind și aceea că, „atunci când te apuci să așterni pe hârtie amintiri, păreri, începi să te gândești, în primul rând, dacă subiectul intră într-o meritocrație recunoscută, adică dacă efortul tău de zi și noapte în aprecierea unei vieți are șanse sigure de reflex social, profesional și, mai ales, istoric” [4, p. 9].

Din fericire, același prefațator prof. dr. Radu Ciuceanu înlătură cu hotărâre orice semne de întrebare și incertitudini în această privință, afirmând că opera memorialistică a arhitectului Alexandru Budișteanu reprezintă „nu numai o cărămidă valoroasă la temelia memorialisticii postcomuniste, dar, în același timp, este un act de curaj, o veritabilă spovedanie, care așteaptă să obțină cândva, ca și noi toți, prin mărturisire sinceră, apropierea de potirul sfinte împărtășanii!” [4, p. 21]. Mai mult chiar, „opera fundamentală a domniei sale s-ar cuveni

să provoace un tsunami cu efecte benefice în societatea noastră (ne)civilă, conducându-i pe cei cărora Dumnezeu le mai întinde generos firul vieții, să-l imite, spre folosul tinerilor și rostirea adevărului, unul și neîmpărțit” [4, p. 22].

Așa cum afirmă autorul, dr. arh. Alexandru Budișteanu, volumul elaborat constituie o descriere a vieții sale, aspectele caracteristice ale acesteia fiind prezentate în ordine cronologică. Cele patru regimuri, în care fie că a trebuit să trăiască, fie că a optat, sunt: 1) un regim românesc, creștin, democratic și național în perioada interbelică (1928–1940); 2) regimul de ocupație sovietică despot și comunist (1940–1941); revenirea la un regim românesc în perioada 1941–1945, urmat de cel de al treilea regim – 3) cel comunist românesc din perioada 1945–1989 și, în fine, 4) cel instaurat în 1989, autorul regăsindu-se în cel din urmă, nădăjduind „într-o Românie pășită și ispășită pe drumul unei veritabile democrații creatoare și decente”.

Constând din 22 de capitole, anexe, album foto ilustrând familia, profesia autorului dar și societatea, ambianța culturală în care a crescut și s-a format, paginile în care autorul își descrie destinul său de basarabean prezintă, indiscutabil, un interes aparte, aceasta însemnând că „nu basarabenii au trecut prin istorie, ci istoria a trecut prin (peste?) ei”. „M-am născut în Basarabia, – afirmă Alexandru Budișteanu, – și acest fapt face parte din structura mea sufletească intimă și mă definește implicit, cu tot ce înseamnă această”. Întrucât atât copilăria, cât și adolescența și le-a petrecut în Basarabia, respectiva perioadă a fost, așa cum susține autorul, definitorie pentru a se forma, ca individ și cetățean, pentru tot restul vieții sale. Așadar Basarabia, conchide autorul, „locul unde am văzut lumina zilei, este marcajul, blazonul și, în mare parte, destinul vieții mele”.

Pentru mulți dintre basarabeni, explică în continuare Alexandru Budișteanu, destin basarabean „înseamnă că te-ai născut într-o localitate, pe o stradă, într-o casă și nu te-ai mutat nicăieri. Te-ai născut, de exemplu, cetățean al României Mari. Locuind exact în aceleași condiții, devii, peste noapte, cetățean sovietic. După un an de zile, redevii cetățean român. După trei

ani de zile, locuind nemișcat tot acolo, devii din nou cetățean sovietic. După 47 de ani, șezând pe aceeași prispă, devii cetățean al Republicii Moldova” [2, p. 23].

Într-o lume puternic bulversată și dezorientată, în care mai toate principiile și valorile societății democratice tradiționale sunt supuse unui intens proces de eroziune, dr. arh. Alexandru Budișteanu vine în fața semenilor săi cu o veritabilă lecție de istorie și de patriotism, definind patriotismul drept un sentiment nobil, care, înțeles corect, rămâne valabil și astăzi, depășind spațiul și timpul.

Patriotismul, acea dragoste față de baștină, față de locurile unde te-ai născut – fără să ne socotești sau să asuprești semeni de altă nație, limbă sau credință – dar conform căruia tu nu poți fi indiferent, ci dimpotrivă, dorești ca valorile care te definesc pe tine și pe cei din familia ta, precum și pe cei care îți sunt rude de sânge, să fie recunoscute și respectate, putând să se dezvolte spre bunăstarea și progresul colțului tău de lume, care ți-a fost hărăzit datorită destinului tău biologic, mai presus de tine. Din acest punct de vedere, patriotismul autorului este dragostea față de oameni și pământul numit Basarabia – un cuvânt frumos, care sugerează, datorită celor patru a-uri din cuprinsul său, o biserică având patru turle, – implicit parte inalienabilă a Moldovei și a României.

Un element important și definitoriu al patriotismului îl constituie originea etnică. Este adevărat că originea etnică poate avea și conotații mai puțin plăcute, amintind de persecuții și mari nedreptăți. Însă vina este numai a modului în care unele personaje istorice au mânuit patriotismul. Așa cum afirmă autorul volumului, oamenii sunt, în principiu, egali și asemănători, însă unele trăsături care te definesc, totuși, fundamental, te diferențiază de semenii tăi, corespunzând etniei din care faci parte. Din acest punct de vedere, Alexandru Budișteanu se consideră „pe trei sferturi român și un sfert rus”. Sigur, acest sfert conține avantajul unor calități pe care, indiscutabil, le au rușii. Însă, așa cum nu poți fi concomitent și român și rus, iar polarizarea devine obligatorie, impusă, în primul rând

din punct de vedere administrativ, de statul și autoritățile de care depinzi, autorul se autodefinește drept patriot român. De fapt, Alexandru Budișteanu se consideră basarabean, moldovean și român și toate acestea – simultan, definitiv și fără nicio contradicție între ele [2, p. 441].

Opțiunea de a fi român s-a datorat educației primite de Alexandru Budișteanu în casa părintească și în societatea românească interbelică, inclusiv în școlile din România, precum și datorită unor episoade din viață, care l-au obligat să aibă o atitudine tranșantă.

Înainte de 1940, faptul că era basarabean nu i-a creat nici un fel de probleme în cadrul României de atunci. Conform mărturiei autorului, viața în anii interbelici era stabilă și bine organizată. A beneficiat de sistemul de învățământ public din România Mare, pe care îl consideră eficient și de o calitate care i-a permis apoi să-și continue educația și pregătirea profesională în condiții și cu rezultate foarte bune.

Aceasta a fost perioada când Alexandru Budișteanu și ceilalți copii și adolescenți din Basarabia s-au format pentru toată viața ca patrioți români, în sensul real și frumos al acestui cuvânt. „Implicit, patria mea era România, – afirmă autorul volumului, – și mi se părea absolut normal să cred în valorile care ni se inculcau în școală și în liceu, iar dacă ar fi fost nevoie, mi se părea firesc să mă duc pe front și să mor pentru patrie. Aceste vorbe, care acum sună desuet, ca să nu spun ciudat, erau pentru mine și pentru cei de vârsta mea niște adevăruri evidente și absolute” [2, p. 40].

A intervenit însă fatidicul an 1940, cu notele ultimative sovietice și consecințele acestora, urmând o perioadă în care „basarabenii au fost expuși la pericolele determinate de vitregiile istoriei, abătute asupra provinciei lor, suplimentar față de alte provincii ale României”.

Fiind bălțean de la vârsta de patru ani – Alexandru Budișteanu este născut în luna august 1928 – la venirea sovieticilor în luna iunie 1940 avea deja 11 ani, amintirea cumplitelui an marcându-l pentru toată viața, dată fiind „groaznică răsturnare de valori și situații”. Autorul evocă evenimentele din seara zilei de 27



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

iunie, când la radio a fost difuzată știrea despre ultimatumul adresat de URSS României privind cedarea Basarabiei și a Bucovinei de Nord și, în special, dureroasa retragere a trupelor române: „Pe caldarâm, printre laturile zidului de soldați ruși, de tancuri și de privitori, se retrăgeau soldații români. Unii pe cai, alții pe jos. Se mișcau cu privirile în pământ. Acesta era drumul lor către Prut. Îmi erau familiari. Pe ei îi cunoșteam și erau ai mei. Săracii...”.

Potrivit relatării autorului, „pentru prima dată îi vedeam pe soldații noștri – pe care mă obișnuisem să-i admir la paradele de 10 Mai, pășind atunci mândri – comportându-se acum ca o armată învinsă, retrăgându-se demoralizată, umilită. M-a apucat o mare tristețe. Cum era cu «hotărârea de a lupta și de a-ți apăra glia strămoșească cu prețul vieții»? Cum era cu declarațiile Regelui Carol: «armata este bine înzestrată» și „nu vom ceda nici o brazdă de pământ»? Oare nu mi-ar fi făcut mai multă plăcere să fim acum în plin război, cu orice risc, frontul fiind undeva pe la Nistru, iar noi sub bombardamentul gigan-

ticelor avioane văzute mai devreme, dar simțind că suntem angajați cu toții într-un război demn, al apărării de patrie? Iată că se aplica citatul din *Decebal către popor*: «Capul cel plecat sabia nu-l taie, dar cu umilință lanțul încovoiaie». Și ce ni se mai spusese? Nu cumva: «Du-te la bălăie și de-o fi să mori, îți va fi mormântul încununat cu flori»? Și, în general, ce ne învățaseră pe noi învățătorii și profesorii noștri, la școală și la liceu? Și ce scria în toate cărțile noastre de istorie? Și ce învățam noi în fiecare săptămână în ziua închinată străjeriei? Acum eram în plin exercițiu dureros de lecție de istorie și literatură revizuită, care se aplica în mod șocant pe viu...” [2, p. 91].

Indiscutabil, dr. Alexandru Budișteanu este perfect conștient de faptul că hotărârea Consiliului de Coroană de acceptare a ultimatumului sovietic a fost dictată de realitatea dură, întrucât eroismul sortit pieirii certe excludea o posibilă revanșă ulterioară. Și totuși: „Finlandezii de ce rezistaseră acum câteva luni? Parcă ei avuseseră șanse mai mari? La mine educația patriotică permitea funcționa perfect. Acum eram cu moartea în suflet. Eu mă retrăgeam cu soldații români, fără să fi tras un singur foc. Pentru mine ei nu erau «ei». Pentru mine ei erau «noi». Cu mintea mea de acum, mă gândesc că în prezent reacțiile la un atac se fac probabil pe baza unei «cost-benefit analysis». Dar în 1940 parcă era mai normal să gândești tot cu mintea unui plăieș, care scotea, să se apere, pur și simplu, sabia, ghioaga sau sulița, așa cum făcuse de secole” [2, p. 91-92].

Reflecțiile autorului nu se rezumă și nici nu se reduc la destinul său de basarabean. Cititorii volumului memorialistic au posibilitatea de a se documenta, din prima sursă, despre cum se trăia în România interbelică, despre comportamentul sovieticilor în Basarabia ocupată, despre realitățile din România comunistă, despre studiile autorului la Moscova, unde s-a „adăpat” de la știința sovietică, despre cum a devenit arhitect și urbanist român, inclusiv Arhitect-șef al Capitalei și observațiile sale despre Nicolae Ceaușescu în calitate de muncitor autodidact, și nu de despot luminat etc.

Astfel, unul din momentele esențiale ale autobiografiei lui Alexandru Budișteanu îl con-

stituie numirea și activitatea în importanta și responsabilă funcție de Arhitect-șef al municipiului București, de care se leagă atât satisfacția de a fi fost, timp de 6 ani, autor sau coautor la numeroase proiecte de urbanism, arhitectură și gospodărie edilitară ale Capitalei, cât și, în egală măsură, o seamă de regrete profesionale.

Numirea sa în funcție de Arhitect-șef este descrisă în următorii termeni: „În anul 1977, după cutremur, când Ceaușescu și-a dat seama că nu numai Dumnezeu, ci și el, poate răscoli și restructura orașul, a început și o amplă acțiune de găsire a unui Arhitect-șef, pe postul rămas liber după demiterea arhitectului Mircea Dima. La un moment dat am fost chemat la cabinetul Nr. 1, care atunci era provizoriu în fostul Palat Regal și am avut o discuție cu Ceaușescu, în *tête-à-tête*, timp de vreo 40 de minute. Atunci s-a combinat dragostea a doi provinciali față de Capitala României. Dragostea mea, care mă vedeam un fel de mini-Albert Speer, arhitectul lui Adolf Hitler, influențând benefic un faraon constructor, și dragostea lui Ceaușescu pentru București, care era declarată ritos, dar care a fost cea a unui demiurg exterminator, care se pregătea să treacă orașul prin foc și sabie, pentru a-l târî cu forța spre culmi de mare glorie. După această discuție am fost înscăunat Arhitect-șef, în iulie 1977, pe vremea lui Ion Dincă, rămânând în funcție 6 ani, până în august 1983” [2, p. 270].

Pe scurt, a fost, așa cum afirmă dr. arh. Alexandru Budișteanu, „perioada cea mai complexă și dificilă a vieții”, „o adevărată perioadă de foc”, „o mare și dură perioadă, atât din punct de vedere al efortului profesional, cât și al celui legat de implicarea personală în relațiile sociale”. Totodată, marele regret profesional al Arhitectului-șef al Capitalei din anii 1977–1983 rămâne de a nu fi reușit ca în cazul municipiului București să fi jucat rolul de modelator sau planificator al dezvoltării sale, așa cum sperase atunci când acceptase funcția respectivă. Aceasta deoarece Ceaușescu „s-a dovedit un incult, mânat de dorințe personale nesăbuite, care nu dorea decât să-și creeze monumentul unei glorii personale, care, în mod fals, trebuia să se suprapună și cu bunăstarea iluzorie a unor supuși în fond ignorați”.

Întemeindu-se pe experiența sa de conlucrare nemijlocită cu Nicolae Ceaușescu în anii când a deținut importanta funcție de Arhitect-șef al Capitalei, dr. arh. Alexandru Budișteanu este unul din puținii autori de după 1989 care nu numai a încercat, dar a și reușit să explice cu argumente de rigoare esența „patriotismului” acestuia, fiind bine știut că Ceaușescu „credea că numai el are dreptate și că binele României, pe care îl dorea, de altfel sincer, se va realiza în mod cert în timp, indiferent dacă aceasta însemna, de fapt, suferințe pentru cetățenii țării”.

Așa cum afirmă autorul volumului, patriotismul, ca noțiune generală, nu este neapărat și totdeauna sinonim cu respectarea unor principii morale, practica demonstrând că dictatorii pot să-și ducă popoarele la pieire, fiind convinși că istoria și generațiile viitoare le vor da dreptate. Or, experiența de colaborare a dr. arh. Alexandru Budișteanu cu Nicolae Ceaușescu, în domeniul gospodăririi Capitalei, a demonstrat că binele pe care acesta din urmă îl dorea, nu se potrivea cu logica și cu niște principii științifice și tehnice corecte: Ceaușescu „se considera mai presus de aceste considerente și principii, obligându-i pe cei din jur să se supună celui „bine” dorit de el, pe care aprecia că „supușii” trebuie să-l materializeze pur și simplu – nemijlocit – după gândirea lui foarte adesea incultă și arbitrară” [2, p. 331].

Totodată, autorul nu ezită să afirme, la fel de tranșant, că a existat și un domeniu, pentru care l-a apreciat total pe acest „muncitor autodidact, dotat cu viclenie funciară și cu accente, câteodată în exces, patriotice și naționale”: era opoziția și antipatia lui față de tendința sovietică de dominare și aservire a României. „În ciuda regimului dur și apăsător instaurat de el și de soția sa în România, menționează Alexandru Budișteanu, în același timp, din punctul de vedere al politicii externe și rolului jucat de România, țara noastră a beneficiat de o recunoaștere internațională importantă, admisă de toate taberele principale care se confruntau pe plan mondial”. Din nefericire, conchide autorul, după aceea, România nu a mai fost în stare, cel puțin până în prezent, să se bucure de același prestigiu [2].

Iată un mare paradox al istoriei noastre contemporane!

Dincolo de valoarea documentară a memoriilor dr. arh. Alexandru Budișteanu, care ne ajută să refacem o lume pe care documentele oficiale nu o pot reda, iar oamenii de astăzi n-o mai înțeleg, lucrarea probează un talent literar de excepție al autorului, făcând-o accesibilă nu numai cercetătorilor și istoricilor de profesie, ci și, în egală măsură, marelui public. Memoriile dr. arh. Alexandru Budișteanu sunt de o reală utilitate inclusiv și mai ales pentru generațiile în creștere, autorul adresându-le îndemnul rezultat din experiența întregii sale vieți: „să nu vă vindeți niciodată sufletul pentru niște avantaje, care ar putea părea puse în slujba unor țeluri înalte, inclusiv profesionale. Toate aranjamentele de acest fel sunt păguboase și până la sfârșit veți pierde. Compromisurile se răzbună și veți rămâne cu cenușă între degete, și cu regrete, care nu vor mai putea fi reparate sau consolete”.

La capătul unor reflecții pe cât de profunde și de interesante, pe atât de instructive asupra modului în care a trăit și a activat în patru sisteme social-politice, autorul volumului se declară un naționalist, cu tot ce înseamnă frumos și nobil acest cuvânt. A fi naționalist, în accepția dr. arh. Alexandru Budișteanu, înseamnă să fii un susținător fără rezerve al statului-națiune și, în același timp, orice structură internațională, ca să o accepți, trebuie să respecte interesul național al țării tale. Respectiv, înainte de a vorbi de o Europă unită, precum și de o societate mondială unică, este important să avem certitudinea că în această Europă a națiunilor, cum s-a mai spus, precum și în această lume multipolară sau chiar unipolară, intră națiuni egale, ale căror interese sunt respectate și dezvoltate, fără profitori sau învinși, ci numai membri egali, cu perspective de dezvoltare și progres egale.

Avem avantajul, își încheie reflecțiile dr. arh. Alexandru Budișteanu, al unor lecții de istorie, care ne-au fost aplicate silit, dar care ne-au făcut să învățăm ce trebuie, la școala cu frecvență obligatorie a istoriei, îndemnându-ne să demonstrăm că avem note bune la acest capitol,

datorită inclusiv cursurilor la care am participat *volens-nolens*.

Referințe bibliografice:

1. *Între istorie și judecata posterității* / Alexandru Budișteanu în dialog cu Flori Bălănescu; cuvânt înainte: Dinu C. Giurescu; postfață: Radu Ciuceanu, București: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, 2010, 380 p.

2. Budișteanu, Alexandru. *Sub patru regimuri pe toate continentele*. Cuvânt înainte de prof. dr. Radu

Ciuceanu. București: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, 2014, 604 p.

3. <https://academiaromana.wordpress.com/2015/02/13/institutul-national-pentru-studiul-totalitarismului-lasare-de-carte-2>

4. Ciuceanu, Radu (Directorul Institutului Național pentru Studiul Totalitarismului). *Cuvânt înainte la Sub patru regimuri pe toate continentele* de Alexandru Budișteanu, București: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, 2014, p. 7-22.

Basarabia ca prefață, cuprins, rezumat și concluzie a unei vieți trăite sub patru regimuri

Rezumat. Constituind un elogiu adus distinsului arhitect Alexandru Budișteanu, demersul de față prezintă reflecțiile arhitectului asupra celor patru sisteme social-politice în care a trăit și a activat el însuși. Alexandru Budișteanu se declară un naționalist și un patriot. Din punct de vedere al etniei, arhitectul este un român cu o descendență basarabeană. Dr. Alexandru Budișteanu s-a născut la Bălți în 1928, dar a fost nevoit să se refugieze în România, în 1944, unde, în perioada 1977–1983, a exercitat funcția de Arhitect-șef al municipiului București. În calitate de memorialist, a editat două volume autobiografice: *Între istorie și judecata posterității* (2010), alcătuit dintr-o serie de dialoguri între istoricul și publicistul Flori Bălănescu și arhitectul însuși, și *Sub patru regimuri pe toate continentele* (2014), care descrie cronologic cele patru regimuri politice. Datorită acestor lucrări, perioada dominației comuniste devine accesibilă înțelegerii nu numai cercetătorilor, ci și marelui public, generațiilor viitoare.

Cuvinte-cheie: Alexandru Budișteanu, memorialist, arhitect-șef, București, România, regimuri politice, patriotism, naționalism, Bălți, Basarabia.

Bessarabia as a preface, content, summary and conclusion of a life lived under four regimes

Abstract. Representing a praise brought to the distinguished architect Alexandru Budișteanu, the given approach presents the architect's reflections on the four socio-political systems in which he had lived and activated. Alexandru Budișteanu declares himself a nationalist and a patriot. Ethnically, the architect is a Romanian from Bessarabia. Alexandru Budișteanu was born in Bălți in 1928, but had to take refuge in Romania in 1944, where, from 1977 to 1983, he served as Chief Architect of Bucharest. As a memorialist, he edited two autobiographical volumes: *Between History and the Judgment of Posterity* (2010), consisting of a series of dialogues between historian and publicist Flori Bălănescu and the architect himself, and *Under Four Regimes on All Continents* (2014), which describes chronologically the four political regimes. Thanks to these works, the period of communist domination becomes accessible not only to researchers, but also to the large public, to future generations.

Keywords: Alexandru Budișteanu, memorialist, chief architect, București, România, political regimes, patriotism, nationalism, Bălți, Basarabia.

Doctor în studiul artelor la Facultatea Istoria și Teoria Artei a Academiei de Arte „Nicolae Grigorescu” din București. Conferențiar la Catedra Pictură a Facultății Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău. Domenii de preocupare: pictura, grafica etc.



Rodica URSACHI

SPECIFICUL CROMATICII ÎN PICTURA NAȚIONALĂ DIN PERIOADA INTERBELICĂ (1918–1940)

Pictura națională a fost supusă cercetării și analizei sub diferite aspecte – istoric, stilistic, tematic etc., au fost scrise monografii și studii cu referință la anumite particularități de gen (portret, compoziție de gen, imagine figurativă în pictura de șevalet etc.), s-a descris creația unor artiști etc., dar mai puțin s-a abordat problema culorii, a specificului ei în pictura națională din diferite segmente cronologice. În demersul propus, autorul a încercat să releve unele aspecte ale culorii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940), în funcție de viziunile estetice ale artiștilor, să urmărească direcțiile de influență, să depisteze dominantele cromatice ș.a., deoarece culoarea constituie veriga centrală în perceperea vizuală a obiectelor și, totodată, în formarea atmosferei emotive a imaginii. Numărul redus de lucrări păstrate până în prezent, lipsa documentelor ce ar putea elucida fenomenul în cauză fac însă dificilă reconstituirea particularităților coloristice ale picturii din etapa respectivă.

Înainte de a focaliza atenția asupra problematicei culorii în pictura națională, considerăm că ar fi binevenite câteva repere istorice care

ar facilita înțelegerea cauzelor constituirii și menținerii unei anumite tipologii cromatice în pictură, în anumite perioade. S-ar putea crede că, o dată cu schimbările de ordin social-politic și cultural ce au avut loc în Basarabia în 1918, arta care exprimă și răspunde imperativelor timpului ar trebui să fie și ea mai receptivă la reflectarea acestor modificări. Dar cercetarea raportului cromatic în pictura basarabeană din perioada 1918–1940 întrevește o poziție aproape constantă a acestuia față de etapa cronologică precedentă (până în 1918). Acest fapt se datorează, în parte, menținerii vechiului grup de plasticieni cu studii în marele orașe ale Rusiei și Ucrainei (Sankt Petersburg, Moscova, Kiev ș.a.), care reprezintă, de regulă, orientări uneori diametral opuse ale artei ruse. Una se baza pe principiile artei realiste a „peredvijnicilor”, iar alta corespundea realizărilor asociațiilor „Мир искусства” („Lumea artei”) și „Бубновый валет” („Valetul de caro”) cu puncte de tangență în curentele artistice europene.

Rectificările introduse după 1918 în procesul de instruire în domeniul artelor plastice, permit noilor generații de plasticieni să-și con-



Fig. 1. P. Piscariov. *Peisaj cu drum*, 1904. Foto autor.

tinue studiile în marele centre ale Europei (Paris, Bruxelles, München ș.a.) și în orașele României (București, Iași) [17, p. 8]. În fond, pictura basarabeană până în 1940 va rămâne axată pe coexistența influenței artei moderne, răspândită, în parte, prin intermediul creației rusești și, în paralel, prin adoptarea tendințelor artei realismului românesc.

Încercarea de a contura unele aspecte referitor la problema culorii în pictura basarabeană întâmpină dificultăți din cauza numărului extrem de redus al operelor picturale păstrate în contextul dispariției colecției Pinacotecii orașenești în timpul celui de al Doilea Război Mondial și a inaccesibilității lucrărilor ce se păstrează în colecțiile particulare din Sankt-Petersburg. [13, p. 26]. Cele câteva lucrări păstrate în colecția Muzeului Național de Artă a Moldovei ne oferă o idee vagă și neconcludentă și nu ne permite înfăptuirea unei cercetări mai ample a acestei probleme.

După cum s-a subliniat, „imitarea”, în linii mari, a picturii ruse menține arta basarabeană în coordonatele unor principii și concepții comune în problemele de tratare cromatică. Inițial, se va analiza direcția de influență cu impact mai redus asupra picturii basarabeane, și anume cea care ține de redarea realistă a imaginii artistice. Ea a fost influențată, în mare parte, de pictura „peredvijnicistă”, ce a jucat la începutul secolului XX un rol important în formarea ambianței artistice din Basarabia [17, p. 16, 22]. O privire de ansamblu asupra lucrărilor create în cadrul

acestei tendințe ne dezvăluie o desfuncționalizare voită a culorii, care îndeplinește doar un rol auxiliar de informație textuală. Adepții acestei formații – Nicolai Gumalic (1867–1959), Vasili Blinov (1865–1944), Vladimir Doncev (1876–1941), Pavel Piscariov (1875–1949), Vladimir Ocușco (1862–1919), Alexandru Climașevschi (1878–1971) ș.a. – subordonează culoarea tematicii și o redau în tonuri mate și opace, conferindu-i astfel, un aspect reținut și grav (*Drumuri desfundate* (1906, 70×140, MNAM), P. Piscariov, *Arătură* (1901, 22×33, MNAM), V. Ocușco ș.a.). Însă grație înrăuririi paralele a artei ucrainene, în special, prin intermediul artiștilor din Odessa din Societatea Pictorilor din Sudul Rusiei care expuneau alături de pictorii ruși [3, p. 100], monocromia tablourilor basarabene dispare și este înlocuită treptat cu o gamă coloristică mai variată și sonoră, caracteristică, în parte, picturii de plein-air (*Curte* (1910, 15×20, MNAM), *Nistru la Criuleni* (1906, 56×130, MNAM), *Orfana* (1908, 45×37, MNAM), P. Piscariov, *Cărărușă în pădure* (anii '30, 25×19, MNAM), *Zi de iarnă. Promoroacă* (anii 1910), A. Climașevschi ș.a.).

Din lipsă de lucrări din perioada studiată, s-a apelat la câteva picturi din perioada precedentă care, după părerea noastră, elucidează mai elocvent trăsăturile caracteristice ale acestei orientări.

Pictura acestei perioade se particularizează printr-un raport de contrast tonal, coloritul fiind redus în mare măsură la tonuri intermediare, aproape monocrome ce sunt de multe

ori subordonate unei lumini reci abia perceptibile și impun spectatorului o stare de introversiune emoțională: *Peisaj cu drum* (1904, 94×139, MNAM) (Fig. 1), *Autoportret* (1915, 38×39, MNAM), P. Piscariov, *Autoportret* (anii '1910, 49×34, MNAM) (Fig. 2), E. Maleșevschi (1868–1940) ș.a.

Cea de-a doua direcție apare într-un raport preponderent față de arta „realistă” a formației peredviiniciste. Pictura acestei direcții reprezintă ecoul unor influențe artistice ce aparțin diferitor orizonturi stilistice, preluate și adaptate la mediul lor cultural de către membrii primei generații de plasticieni basarabeni. Dintre asociațiile artei ruse, influența cea mai mare a avut-o „Мир искусства” și „Бубновый валет”, a căror înrâuriri se sesizează în operele plasticienilor Pavel Șilingovski (1881–1942), Lidia Arionescu-Baillayre (1880–1923), August Baillayre (1879–1961) ș.a. Acestei orientări i se atașează și o parte dintre foștii aderenți ai artei peredviiniciste a căror creație se metamorfozează pe parcurs (Eugenia Maleșevschi). Ca și „mir-iskusstnicii”, adepții acestei societăți se interesează de idealurile estetice ale frumosului și transformă arta într-un instrument al exprimării Eu-lui personal, refugiindu-se în lumea fantasticului și mitologiei. Devenind foarte receptivi la sugestiile venite din Occident (prin intermediul artei ruse și a călătoriilor efectuate în Europa), ei utilizează procedee caracteristice orientărilor europene ce se referă atât la tematica abordată, cât și la mijloacele plastice folosite. Pentru redarea atmosferei psihologice, în această perioadă se practică tot mai des un limbaj plastic cu nuanță simbolică.

Fiind un fel de „ecou” al „curentului rus”, arta basarabească totuși diferă ușor de arta rusă și se arată a fi mai puțin receptivă la similitudinile de ordin cromatic. Spre deosebire de pictura basarabească, unde culorile au, de cele mai multe ori, o funcție pur decorativă, curentul rus propriu-zis mizează aproape întotdeauna pe rolul lor simbolic. Influențați într-o oarecare măsură de simbolismul literar, artiștii ruși preferă anumite culori care, în opinia lor, ajută la îmbrăcarea idealurilor în forme sensibile. Cea mai



Fig. 2. E. Maleșevschi. *Autoportret*, 1910.

Foto autor.

îndrăgită era culoarea roșie, care în viziunea lor declanșa sentimentul neliniștii (de exemplu, lucrarea lui Kazimir Petrov-Vodkin *Scăldatul calului roșu*, 1912) sau putea semnifica, alături de galben și liliachiu – idealism, materialism ori pesimism [19, p. 33].

Indiferent de funcția și forma de prezentare a culorii în pictură, ea corespunde întotdeauna parametrilor estetici ai curentului respectiv. Plasticienii tind, prin decorativitatea culorii, uneori exagerată și contrastantă, să exprime imagini cu caracter atemporal. O predilecție pentru exotic și neobișnuit este atestată în lucrările lui P. Șilingovski *La treierat* (1922, 65×89, MNAM) (Fig. 4), *Sărbătoare* (1922, 88×123), preferință insuflată de asociația „Мир искусства” și întâlnită încă în 1911 în tabloul *Basarabia. Ghicitul* (155×293, MNAM) (Fig. 3).

Aceeași preponderență pentru arabescul decorativ și pentru grotesc o întâlnim și în cele câteva lucrări ajunse până în prezent ale Eugeniei Maleșevschi – *Primăvara* (1915, 79×177, MNAM), *Tristețe*, *Viața haremului turcesc* ș.a. (anii 1920–1930). Influențată, în faza de debut,



Fig. 3. P. Șilingovski. *Basarabia*. Ghicitul, 1911. Foto autor.

de principiile artistice ale picturii peredvijniciste tardive – *Autoportret* (1910) (Fig. 2), *Natură statică* (1912, 50×76, MNAM ș.a.) –, pictorița își modifică pe parcurs caracterul creației sale, grație unui șir de călătorii și a studiilor efectuate peste hotare [14, p. 11] (*Franțuzaica* (anii 1910, 170×73, MNAM) (Fig. 5) ș.a.).

Interesul sporit pentru imaginea simbolică, a fabulosului și misticului, E. Maleșevski îl exprimă prin fine nuanțări coloristice ce înclină spre zona rece a spectrului cromatic. În asemenea lucrări, imaginea (feminină) este penetrată de esența unui simbol codificat și exprimă fie o idee, fie o alegorie, stare sau gând (*Primăvara* (1915, 79×177, MNAM) ș.a.).

Analiza celor câteva picturi ajunse până în prezent relevă tendința plasticienilor către o paletă complexă de culori palide și mate, forme difuze, ce plasează arta basarabeană în sfera largă a stilului modern al „Artei 1900”, cu care ei s-au familiarizat în timpul expozițiilor mixte ruso-franceze organizate la Moscova în 1908–1909 [5, p. 427] (*Basarabia*. *Nistrul* (1910, 38×56, MNAM), *Peisaj cu drum* (1914, 52×69, MNAM), *Cireadă de vaci* (anii 1920, 63×84, MNAM), P. Șilingovski ș.a.).

Prin prisma acestui curent este percepută și creația pictorului basarabean A. Baillayre (maturizat ca profesionist în atelierul principesei Te-

nișeva ce patrona societatea „Мир искусства”) [5, p. 411; 17, p. 38], care nu este scutită și de influența postmodernismului francez (*Natură statică cu pești* (1927, 94×56, MNAM) (Fig. 6), *Natură statică cu agavă* (1920, 106×73, MNAM), *Omagiu lui Goya* (1945, 89×56, MNAM) ș.a.).

În scopul redării stării psihologice sau „dispoziției” obiectului ori acțiunii în tratarea coloristică a lucrărilor, pictorul mizează cu precădere pe valoarea senzațiilor individuale (*Portretul fiicei cu păpușa* (1922, 99×60, MNAM), *Orfani* (Familia artistului) (anii 1920, 109×92, MNAM) ș.a.). Un exemplu concludent poate fi lucrarea *Portretul soției* (1921, 95×80, MNAM) (Fig. 7). Paleta reținută, surdinizată de tonuri delicate de gri-verzui și ocră pale, evocă complexitatea trăirilor sufletești ale personajului. Orientându-se spre zona mijlocie a energiei cromatice (verde, ocră), plasticianul atribuie coloristicii tabloului o formă voalată ce îndreaptă spectatorul spre meditație. Voind să exprime starea de spirit a personajului, pictorul reduce intenționat registrul cromatic la câteva culori discrete. Nuanțele pale și reci, subtil incluse în lucrare, determină o dispoziție de tristețe, un subtext emoțional pesimist și redau sugestiv impresia stagnării și abolirii timpului. Combinația tonurilor stinse de culori concentrice corespund stării de detașare a figurii reprezentate față de lumea reală, a



Fig. 4. P. Șilingovski. *La treierat*, 1922. Foto autor.

retragerii în adâncurile universului său spiritual și a îndepărtării față de spectator. Este dificil de apreciat motivul acestei preferințe cromatice. Se poate presupune că plasticianul miza pe predilecția intuitivă, dar relațiile (înainte de perioada la care ne referim – 1910–1914), cu K. Petrov-Vodkin [15, p. 14], pentru care culoarea purta o tensiune înaltă de conținut în construcția unei lucrări conceptuale, scot în evidență intervenția rațiunii logice. Dacă privim întreaga construcție cromatică a tabloului din acest unghi de vedere, vom observa cum culoarea capătă o nuanță cerebrală, ce poartă o informație concretă. Baillayre folosește tonuri stinse și opace de bleu-ciel, gri Marmara, ce semnifică frăgezimea, melancolia și delicatețea [9, p. 302]. S-ar putea presupune că draperia de un verde heliogen pastelat a fost plasată deliberat în cadrul lucrării, pentru a accentua starea de liniște [7, p. 40] a personajului, căruia i-a mai rămas doar speranța [4, p. 437]. Această semnificație, alături de motivul așteptării, constituia temacheie în arta rusă [20, p. 191; 15, p. 13, 15], mediu în care Baillayre a activat până în 1919. Însă, această stare poate fi percepută, citându-l pe V. Kandinsky, doar atunci: „...când spiritul asupra căruia acționează culoarea este cultivat, atunci și emoția pe care această acțiune o provoacă în suflet este mai profundă” [8, p. 17].



Fig. 5. E. Maleșevski. *Frânzuoaica*, anii 1910. Foto autor.



Fig. 6. A. Bailayre. *Natură statică cu pești*, 1927.
Foto autor.

Așadar, putem conchide că mesajul acestei lucrări urmează două căi de descifrare: una ce ține de domeniul raționalului și impune receptorului un anumit grad de competență în problema semanticii culorii și, cea de a doua, de ordin intuitiv, care se bazează pe efectul psihologic al nuanțelor coloristice asupra spectatorului.

În aceeași cheie a procedeele plastice sunt realizate și lucrările *Natură statică* și *Natură statică cu vas de metal* (ambele datate 1920), al căror colorit devitalizat ne conduce la depistarea rezonanței unei alte grupări din arta rusă de la începutul secolului al XX-lea – „Голубая роза” („Trandafirul albastru”) – cu membrii căruia A. Baillayre a activat un timp, dar deja în cadrul altei asociații („Союз молодёжи” („Uniunea tineretului”)) [15, p. 14]. În lucrarea *Natură statică cu floarea-soarelui* (1939) (Fig. 8), artistul recurge la contrastul simultan al complementa-



Fig. 7. A. Bailayre. *Portretul soției*, 1921. Foto autor.

relor care, în cazul nostru, ar putea duce la idei venite din perioada „Decadei mov”, când culorii i se atribuia o valoare simbolică. Astfel, galbenul expansiv, deși reținut și pal, sugerează lumina și viața, iar floarea-soarelui dublează această semnificație. Transpus pe fundalul de tentă gri-albastru, galbenul ar putea semnifica, ținând cont de contextul istoric când a fost realizată lucrarea, credința și speranța într-un viitor mai bun. Deși, culoarea fondalului de nuanțe gri care, după cum se știe, atenuază orice culoare din apropiere și îi scade din puritate, „stinge” luminozitatea galbenului, atribuindu-i un rol pasiv. Această abordare cromatică „conceptuală” a lucrării denotă prezența unei viziuni pesimiste a autorului asupra realității la acel moment.

Analiza lucrărilor efectuate pe parcursul a două decenii scoate în evidență prevalarea unei game austere și reci, cu precădere a culorii verzi-albăstrui și ocru-gri, de cele mai multe ori bazată pe o variație tonală. Am putea să atribuim această predilecție particularităților psihologice individuale ale artistului, ce țin de temperamentul său și, mai puțin, de factorii socio-culturali condiționați, fără a nega însă complet



Fig. 8. A. Baillayre. *Natură statică cu floarea-soarelui*, 1939. Foto autor.

rolul celor din urmă. Un exemplu concludent, ce nu poate fi trecut cu vederea este, după părerea noastră, activitatea lui A. Baillayre, până în 1913, în gruparea „Треугольник” („Triunghiul”) din Sankt Petersburg, unde, alături de K. Petrov-Vodkin, N. Goncharova, M. Larionov ș.a. [15, p. 14], a realizat ilustrații din eposul indian. De asemenea, a fost ocupația sa de scenograf teatral [20, p. 77; 15, p. 16] care îi impune artistului o viziune cu înclinații mai mult sau mai puțin decorative (*Arlechin* (anii 1940, MNAM) ș.a.). Dar preponderența, cel puțin în lucrările păstrate până în prezent, a culorilor consonante (albastru-verde, verde-galben) ce înclină spre zona medie a spectrului cromatic, relevă că această experiență nu afectează semnificativ viziunea artistului basarabean (*Autoportret cu măști* (anii 1920, 97×71, București, Proprietatea M. Iliescu) ș.a.).

Rămânând la același capitol, se poate considera că această preferință coloristică subiectivă, în viziunea cercetătorilor moderni, pe lângă experiența artistică și gustul estetic, este dirijată de structurile afective și de tipul temperamental



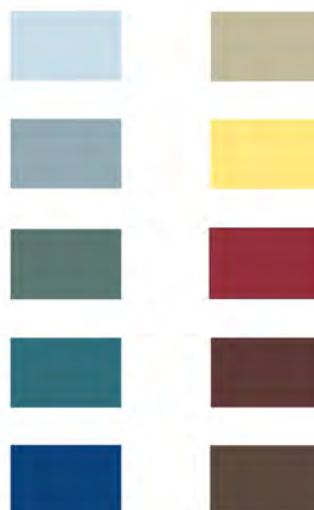
Fig. 9. P. Șilingovski. *Portretul soției*, 1930. Foto autor.

al artistului [11, p. 85]. Deși cercetătorii afirmă atunci când analizează o anumită predilecție cromatică a persoanei, că există întotdeauna o rezonanță psihofiziologică ce primează asupra preferințelor condiționate socio-cultural, în cazul nostru, am putea interveni cu o remarcă. Referindu-ne la arta primei generații de plasticieni basarabeni, cu o viziune estetică corespunzătoare cerințelor noi ale timpului, putem afirma că, indiferent de tematică, coloritul lucrărilor acestor artiști poartă, de cele mai dese ori, amprenta gamei cromatice a stilului „Modern”, devenind, când prea decorativă, când obținând tonuri destul de moderate cu nuanțe reci (*Peisaj cu troiță* (1910, 36×46), *Portretul soției* (1930, 103×67) (Fig. 9), P. Șilingovski, *Natură statică cu vas de metal* (anii 1920, 99×70, MNAM), A. Baillayre, *Autoportret* (1933, 60×60, MNAM), Boris Nesvedov (1903–1963) ș.a.).

Începând cu a doua jumătate a deceniului doi al secolului al XX-lea, culoarea din pictura



Planșa I. Nuanțe de culori întâlnite în pictura din anii 1918–1940 (influența artei peredvijniciste).
Elaborată de autor.

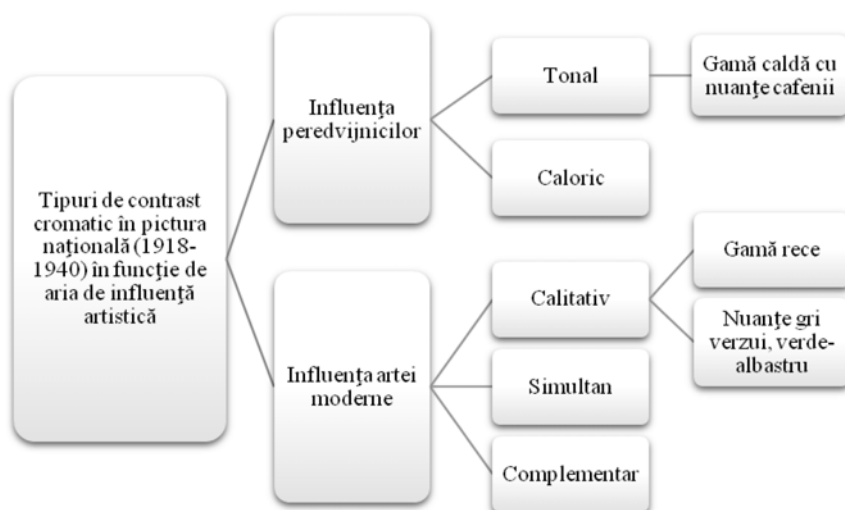


Planșa II. Nuanțe de culori întâlnite în pictura din anii 1918–1940 (influența artei moderne).
Elaborată de autor.

basarabeană cunoaște un nou salt calitativ ce se datorează, în parte, contactului artei basarabene cu cea românească prin intermediul expoziției „Societății de Arte Frumoase” din Chișinău [20, p. 75] și a experiențelor dobândite de tânăra generație de plasticieni în urma studiilor efectuate peste hotare. În această perioadă culoarea își pierde tot mai mult acea semnificație cu subtext simbolic-asociativ, preferată îndeosebi de reprezentanții primei generații de artiști basarabeni, și se racordează, în mod special, la reprezentarea mimetică a lumii reale. Referindu-ne la lucrările care reflectă mai elocvent această viziune, am putea observa că aceste mijloace de expresie s-au cristalizat în creația lui Moisei Gamburd (1903–1954), într-un vădit caracter

autohton.

Arta lui M. Gamburd bazată, în general, pe un concept de factură realistă, relevă corespondențe stilistice apropiate expresionismului belgian, cu care autorul a fost un timp în contact (în timpul studiilor la Academia de Belle Arte din Bruxelles – 1925–1928) [18, p. 77]. Preocupat în fond de tematica rustică, plasticianul denotă un interes vădit pentru accentuarea expresivității dramatice a existenței țăranului (*Cosașii* (1935), *Țăranii* (1939) ș.a.), pe care pictorul încearcă să o redea cu ajutorul modificărilor de ordin compozițional și stilistic și altor mijloace artistice, precum generalizarea și stilizarea desenului, fragmentarea și tratarea figurii sub aspect monumental etc. M. Gamburd subordonează, de





Planșa III. Raportul culorilor în pictura din anii 1918–1940 (influența artei peredvijniciste).
Elaborată de autor.



Planșa IV. Raportul culorilor în pictura din anii 1918–1940 (influența artei moderne).
Elaborată de autor.

cele mai multe ori, atmosfera cromatică structurii desenului rigid, distribuind rațional culorile locale în zone compacte de umbră și lumină. Folosind deseori o paletă simplă și reținută de nuanțe calde de ocru, cafeniu-siena, ultramarin, el recurge la diferite tipuri de contraste (calitativ, cald-rece/ caloric ș.a.) ce condiționează un joc plastic de efecte cromatice în cadrul compoziției și care pun în evidență conținutul psihologic al tabloului (*Familie* (1938, 40×34), *Portretul soției pictorului* (1938, 70×50), *Țărancă* (1938, 45×39) ș.a.).

Creația sa din această perioadă scoate în relief coexistența diferitor tendințe artistice folosite la realizarea plastică a compoziției. Aceasta se manifestă, pe de o parte, prin pledarea pentru un schematism rigid și, pe de altă parte, prin apropierea, poate inconștientă, de arta populară, vizibilă cu precădere în cromatica picturilor sale.

Familiarizarea cu arta românească, ce purta la acea vreme amprenta disputelor dintre noile tendințe artistice, nu aduce schimbări esențiale în gândirea estetică a pictorilor basarabeni, fiecare concepându-și creația după propriile coordonate spiritual-sentimentale.

Pentru elucidarea mai clară a problemei analizate, autorul a încercat o demonstrație cât de cât explicită cu ajutorul a câteva cromograme (cu un caracter relativ și, într-o oarecare măsură, subiectiv), ce vor scoate în relief trăsăturile

coloristice ale picturii basarabene din perioada anilor 1918–1940 (Planșa I-II). În baza rezultatelor obținute în urma efectuării acestor cromograme, se poate relata că în cromatica picturii basarabene din perioada anilor 1918–1940 prevalează, în general, două dominante cromatice – una de nuanțe calde de cafeniu roșcat și brun ce se impun cu aproximativ 52%, și alta de tonalități reci bazate pe nuanțe de verde-albastru, căruia îi revin aproape 48% din spațiul lucrărilor picturale (Planșa III-IV).

Rezultatul analizei studiului culorii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940) scoate în relief o modificare a raportului valoric al culorii sub aspect evolutiv. Aceasta se observă în varietatea tentelor utilizate, a tipurilor de contraste, gamei cromatice, raportului de culori în pictura din diferite perioade etc. Studiul comparativ denotă o trecere de la tipul de contrast tonal/valoric și caloric/termic din perioada influenței „peredvijniciste”, la cel de culoare – simultan, complementar, calitativ/de saturație ș.a., în picturile „moderniste”. Acest fapt reprezintă un salt calitativ în materie de culoare și, totodată, îmbogățește semnificativ registrul cromatic al picturilor. Această antinomie cromatică din pictura națională din 1918–1940 este vizibilă prin raportul corelativ al valorațiilor cromatice bazate pe anumite contraste fundamentale: 1) de clarobscur-caloric și



Fig. 10. A. Climașevschi. *Primăvara timpurie*, 1931. MNAM.

2) tonal-cromatic. Totodată, această divergență „cromatică” face deosebirea dintre două sisteme conceptual opuse în viziune artistică și modalitate de tratare plastică.

Concluzii:

În cele mai reprezentative lucrări din această perioadă, culoarea este expusă prin prisma viziunilor proprii ale artiștilor, în conformitate cu principiile estetice practicate în arta rusă și cea europeană. Încă de la începutul secolului al XX-lea, registrul cromatic al tabloului basarabean se bifurcă, fiind influențat, pe de o parte, de pictura „peredvijnicilor”, ce înclină de cele mai multe ori spre zona caldă a spectrului cromatic (ocru-cafeniu, cafeniu roșcat, brun, roșu întunecat ș.a.) și de asociațiile rusești „Мир искусства” și „Бубновый валет” și de Stilul „Modern” ce avea un coraport de prevalare a nuanțelor reci (albastru tuareg, verde etrusc, lila ș.a.), pe de alta. Ambele direcții favorizau de cele mai multe ori gama monocromă, dar cu nuclee cromatice diametral opuse. Dacă în lucrările în care se mai simte încă amprenta artei peredvijniciste, culoarea are rolul de a reprezenta culoarea propriu-zisă a obiectului, în cele cu influențe „moderne”, ea obține un caracter trans-obiectual, având menirea de a exprima mai degrabă energia lui ascunsă. Purtând un

conținut cu semnificații simbolice, culoarea orientării „moderniste” conferă tabloului o semnificație aparte, care poate fi înțeleasă doar grație dispunerii unui grad de competență și inițiere a spectatorului în simbolica culorii, bazată de cele mai multe ori pe asocierea imaginativă.

În același context, putem face afirmația potrivit căreia culoarea, ca valoare abstractă, este expresia transpusă pe pânză a unei intuiții sau activități pur spirituale.

Vocabular:

Albastru tuareg – albastru verzui
Marmara – cenușiu albastrui
Verde etrusc – verde grizat deschis
Verde heliogen – nuanță de verde smaragd (Mureșan 1988: 9)

Referințe bibliografice:

1. Brigalda-Barbas, E. *Pavel Șilingovski*. Chișinău: ARC, 2004.
2. Cezza, L. *Moisei Gamburd*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1959.
3. Cezza, L. *Pictura moldovenească*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966.
4. Chevalier, J.; Cheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*, Vol. III. București: Artemis, 1994.
5. Florea, V. *O istorie a artei ruse*. București: Meridiane, 1979.
6. Florea, V. *Pictorii ruși moderni*. București: Meridiane, 1986.

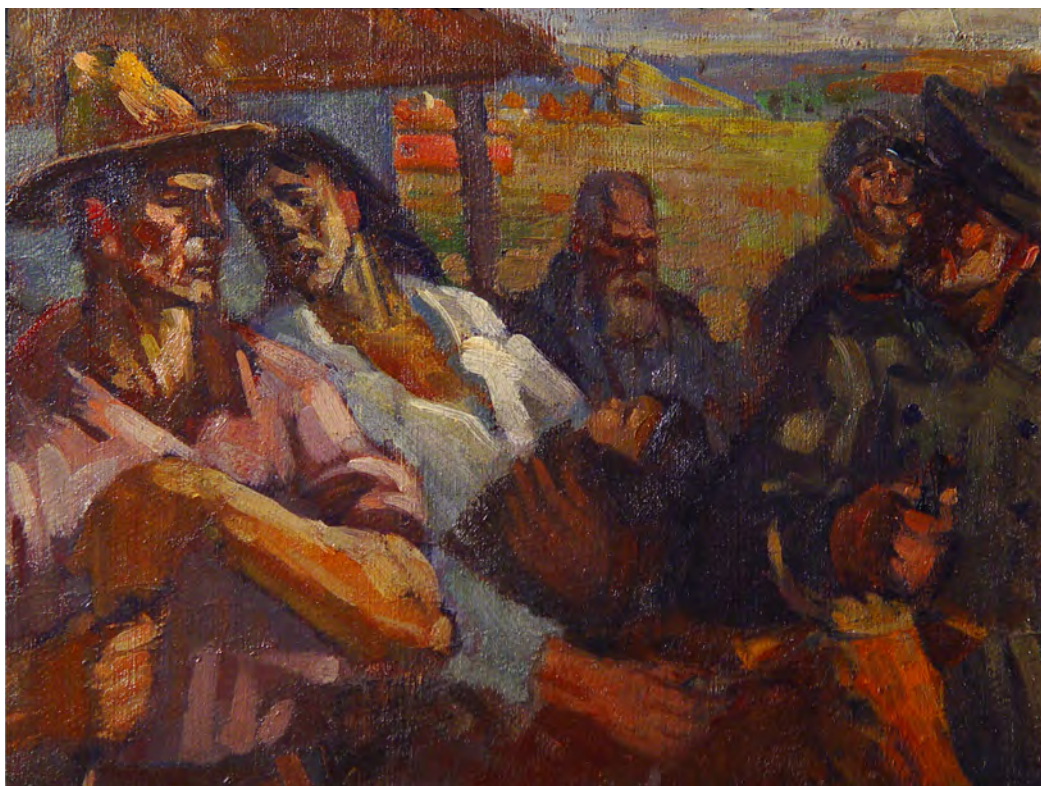


Fig. 10. M. Gamburd. *Scenă din viața țărănească*, 1932. MNAM.

7. Golu, M.; Dicu, A. *Culoare și comportament*. Craiova: Scrisul românesc, 1974.
8. Grigorescu, D. *Vasilii Kandinsky*. București: Meridiane, 1980.
9. Havel, M. *Tehnica tabloului*. București: Meridiane, 1980.
10. Lapšina, N. *Mir iscusstva*. București: Meridiane, 1980.
11. Mureșan, P. *Culoarea în viața noastră*. București: Editura Ceres, 1988.
12. Stăvilă, T. *Arta Plastică din Basarabia la sf. sec. XIX-încep. sec. XX*. Chișinău: Literatura artistică, 1990.
13. Stăvilă, T. *Risipitori de comori*. În: *Moldova*, 1990, Nr. 11, p. 26.
14. Stăvilă, T. *Arta plastică din Basarabia. Influențe germane*. În: *Știința*, 1992, 30 noiembrie, p. 11.
15. Stăvilă, T. *August Baillayre. Pictorul și epoca sa*. În: *Arta'94. Seria Arta plastică*. Institutul de Istoria și Teoria Artei. Chișinău: AȘM, 1994, p. 12-19.
16. Stăvilă, T. *Interferențe europene în arta plastică din Basarabia*. În: *ARTA*, 1999-2000. *Arte Plastice, Arhitectură, Muzică, Teatru, Cinema*. Chișinău: AȘ a RM. Institutul Studiul Artelor, 2000, p. 45-53.
17. Stăvilă, T. *Arta Plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000.
18. Toma, L. *Etapele creației lui Moisei Gamburd*. În: *Arta'94. Seria Arta plastică*. Institutul de Istoria și Teoria Artei. Chișinău: AȘM, 1994, p. 76-85.
19. Долинский, М. *Искусство и А. Блок*. Москва: Советский художник, 1985.
20. Плэмэдялэ, О. А. М. *Плэмэдялэ. Жизнь и творчество*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1965.
21. Сарабьянов, Д. *Русские живописцы начало XX века*. Ленинград: Аврора, 1973.

Specificul cromaticii în pictura națională din perioada interbelică (1918–1940)

Rezumat. În prezentul articol este caracterizat specificul culorii în pictura națională din perioada anilor 1918–1940, sunt identificate traseele de influență artistică ale plasticienilor basarabeni și sunt menționate reperele stilistice ale unor pictori renumiți ș.a. Printre artiștii care au activat în acest segment cronologic sunt N. Gumalic, P. Piscariov, V. Ocușco, A. Climașevschi, P. Șilingovski, L. Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, E. Maleșevschi ș.a. Activitatea lor este influențată de diverse direcții artistice – arta realistă rusă și arta modernistă europeană – cu care ei s-au familiarizat în timpul studiilor și călătoriilor.

Autorul a determinat raportul culorilor în pictura din perioada cercetată în funcție de orientarea artistică, care se bazează pe tonalități calde de cafeniu, brun, în cazul influenței artei ruse de factură „peredvijnicistă”, și pe tente de verde-albastru, gri verzui, în cazul influenței artei moderne europene. Din studiul comparativ se observă o trecere de la tipul de contrast tonal și caloric din perioada influenței „peredvijniciste”, la cel de culoare – simultan, complementar, de saturație ș.a., în picturile „moderniste”. De asemenea, este evidențiat caracterul informativ al culorii din unele lucrări, bazat pe valențe simbolice inspirate din literatura și pictura rusă de la hotarul secolelor XIX–XX.

Cuvinte cheie: culoare, pictură, contrast cromatic, valoare, arta rusă, artă modernă.

The specifics of chromatics in the national painting of the interwar period (1918–1940)

Abstract. This article characterizes the specifics of color in the national painting in the period 1918–1940, identifies the paths of artistic influence of Bessarabian artists, mentions the stylistic landmarks of their creation etc. Among the artists who worked in this chronological segment are N. Gumalic, P. Piscariov, V. Ocushco, A. Climashevschi, P. Shilingovski, L. Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, E. Maleshevschi and others. Their activity is influenced by various artistic directions – Russian realistic art and European modernist art with which they became acquainted during their studies and travels.

The author determined the color ratio in the painting from the researched period according to the artistic orientation, which is based on warm shades of pale brown (fawn), brown in the case of the influence of Russian art of „peredvijnicist” nature, and shades of green-blue, greenish gray, in the case of the influence of modern European art. From the comparative study, a transition is observed from the type of tonal and caloric contrast from the period of „peredvijnicist” influence, to the one of color – simultaneously, complementary, saturation etc., in „modernist” paintings. Also the informative character of the color in some works is highlighted, based on symbolic valences inspired by Russian literature and painting from the border of the XIX–XX centuries.

Keywords: color, painting, color contrast, value, Russian art, modern art.

Vasile Ioniță, coordonator, expert restaurator lemn, administrator al firmei „Conrest” (conservare-restaurare), Suceava (vasionita@yahoo.com).

Loredana Axinte, expert restaurare lemn policrom, doctor în biologie, Laboratorul de restaurări de pe lângă Muzeul Național al Bucovinei, Suceava.

Rodica Pop, cursant, doctor în filologie, secretar științific la Direcția pentru Cultură, Iași.



Vasile IONIȚĂ

RESTORATION OF A TRADITIONAL INDIAN INSTRUMENT – SARASWATI VINA. AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

General historical aspects

The Saraswati Vina is the national instrument of India and, at the same time, the classic of classical Indian instruments. *Vina* is the generic term for stringed instruments in this country.

Over time, there have been 25 different Vina models in the South alone, a region known for its classical Hindu music (known as *Carnatic music*); but more than 80 types have been documented throughout the Indian tradition. The origin of all of them was Kanaka-Veena or brahma, but Saraswati Vina is the most iconic of all variants. For an Indian, it is enough to hear the word Vina for the image of the Saraswati Vina to come to his mind. Its measurements and structure are considered the standard benchmark for all others. The instrument is of sacred origin and it is mentioned in Vedic literature, dating from the first millennium BC. Sculptures from ancient temples from the 2nd century BC show a model of Vina.

Legend has it that, on a rainy day, a sage went to fetch water from a lake. The torrents of rain, carried by the wind through the lotus leaves into the lake water, disturbed the birds, and they began to utter inexplicably sweet sounds. The sage was amazed by the richness of the melodious sounds made by the falling drops of water and the low, medium and high notes

coming from the birds. Having returned to his hermitage, the sage meditated deeply on what he had heard and the possibility of inventing a musical instrument to imitate those sounds.

Helped by the gods, he created several instruments, both drums and stringed instruments. Of these, the one standing out by far is the *Vina*, which is associated with two deities from the Hindu pantheon. The first and most important is the goddess of knowledge, education and arts – Saraswati Devi. Invoked on many occasions in relation to education, she is considered the patron of music itself, also called Vina Pustaka Dharini. Saraswati shared with man the knowledge of the systematic arrangement of musical sounds on the staff. In pictorial representations, she frequently appears seated on a lotus, playing the Vina (her instrument is called Kachchapi) and holding a book in one of her other four hands. The second deity associated with this instrument is Shiva. A sacred verse says that “Salvation can be obtained by those who are able to perceive Shiva’s mind through the indescribable pleasure they feel when they listen to the divine music of Vina.”

Technical description of the instrumental execution

In olden times, the Saraswati Vina was

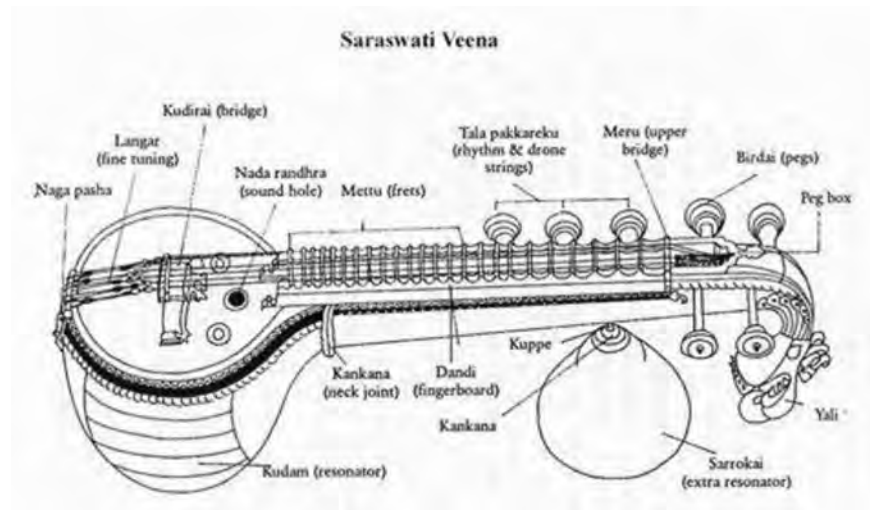


Fig. I.1 Schematic image of the Saraswati Vina instrument, with all its components.

carved out of a single piece of solid wood (jack-fruit wood – *Artocarpus heterophyllus* – an exotic wood, which is widespread in Asia, from the mulberry family). When made out of a single log, it is called *Ekantha*. Our model of Vina is known as *Ottu*, made out of three parts. In the modern period and today, only the very good quality instruments conform to the technique of carving out of a single log, while the ordinary ones, no matter how beautifully made or decorated, are carved out of three sections: a large resonator (*kudam*), a conical neck, long, hollow on the inside (*dandi*), and a dragon's head (polychrome wood *yali*, gold-plated, with wolf or ivory teeth), to which a box where the ends of the strings are hidden is attached.

There is also a small resonator (*sarrokai* or *thumba*), like a bulb, fixed to the neck. The three parts are jointed together using interlocks and strong adhesives (Fig. I.1).

The large resonator (*Kudam*) is in the shape of a cup obtained by removing a large amount of wood from the log by carving it with a chisel, ax or hammer and large metal feathers. The drawing in the following image describes its geometry, its curves and proportions. The precision with which the craftsmen carve the wood is amazing, even though the log has nodes or other defects. The work is done in several stages. A rough shape is carved first, outlining the lines of the cup; then the wood is left to dry for almost

two years; then the carving continues until the walls of the resonator become perfectly smooth, at a thickness of 6-8 mm. The walls of the cup in some older instruments can be as thin as 2-3 mm, but this makes them extremely fragile. The advantages of this thinness are the low weight of the instrument and the loud sounds it produces. In those instruments, a bigger thickness needs to be maintained at the lower end of the body, opposite to the neck, for screwing in the tailpiece, as well as at the upper end, for fixing of soundboard on the bridge (Fig. II.3).

The soundboard is an essential part for the final sound quality of the Vina. The wood must be properly dried, with neither nodes nor defects, and must have fibers parallel to the length of the instrument. Most of the time it is made out of a single wooden board, but there are some cases with a set of two pieces glued together onto the edge. Jack wood (a species related to mulberry), rosewood or red cedar can be used for its fabrication (Fig. II.4).

The neck (*Dandi*) of the Vina is hollow on its whole length, which makes it look like a gutter, narrowing progressively in depth and width as it approaches the edge of the resonator, as seen in the image below. This drawing also shows the proportions and the main measurements that characterize the shape of this part (Fig. I.1).

The keys (*birdai*) for tightening and tuning the strings are arranged five on one side edge of

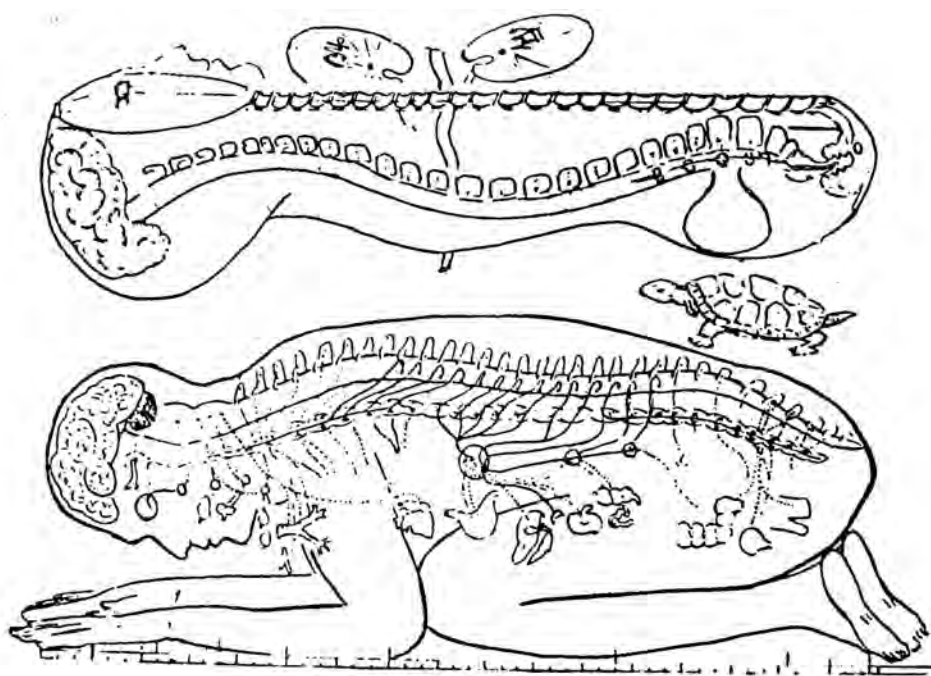


Fig. I.2 Representation of the similarity between the instrument and the human body.

the neck, two on the other edge. Four strings are for the melodic rhythm and three for the whirling sounds.

Along the neck, there are two slats fixed with glue, creating the greater depth of the channel in the neck. On these there are two strips of black colored wax, in which are inserted 24 frets / brass bars (12 for each octave). Wax is used so that the frets can be moved in order for the performer to find the desired sound. The neck therefore serves as a keyboard. A peculiarity that makes this instrument even more interesting is, on the one hand, the belief of the performers that they are dealing with a divine instrument, and on the other hand, that the way it is structured is similar to the human body. For example, the frets are imagined as mimicking the vertebrae in the spinal cord (Fig. I.2).

The main bridge is placed on the large resonator; it is made out of hardwood, covered by a convex brass plate, glued in place with resin. The slight curvature of the brass plate is known as the “light curvature”; the specific sound of the Vina is generated by this brass plate on which the strings vibrate.

The box (*Peg*) to which the pegs holding the strings are attached is a compartment that is

separated from the neck by a slightly curved lid. This box can also be used by the instrumentalist to store small accessories (screws, nails etc.). Most often, the wood used for this box is rosewood, because it is noble and has high hardness. The fitting with the neck is made by a “tenon”, a clamp that ensures a strong binding to the rest of the instrument. Next, **the Yali head** is carved separately, and glued or screwed afterward, without further complications or any special set-ups.

The small resonator (*Sarrokai*) is not a functional resonator, but it is mainly used as a support to facilitate the positioning of the instrument when played (Fig. I.1). The small resonator can be made of acoustically neutral materials, such as paper or other similar materials, but the traditional ones are made out of gourd/ decorative pumpkin.

The decorative elements are spectacular, either because of the valuable materials used (such as ivory or gold alloy sheet) or because of the vivid colors and the detailing of their craftsmanship. An ivory veneer adorns the piece on all sides. Moreover, ivory, serrated on one edge, is painted with floral motifs, with fine lines made with a brush or a sharp tool, in red, green and black. The dragon’s head is plated with metal



Fig. II.1. Saraswati Vina instrument, Pavel Șușară's collection: front view.



Fig. II.2 The Saraswati Vina instrument, Pavel Șușară's collection: back view.

or even gold foil, painted in red and black. The dragon's teeth are either wolf's teeth or ivory. The area in the neck canal and the edges of the box are also plated.

The areas where the components of the instrument are assembled are masked with fragments of deer antler. In the 70s, the use of deer antlers was banned in India, which is why plastic, bone or ivory are used nowadays.

The wood finishing is made with shellac, a widespread technique among Indian craftsmen in southern India. The length of the instrument is about 120 cm.

Description of conservation status

The Saraswati Vina from Pavel Șușară's collection has a length of 120 cm (Fig. II.1; Fig. II.2). When undertaken to be restored, some component elements were found detached from the instrument: the dragon's head (Yali), the cover that masks the joining of the strings at the top

of the neck, the bridge, a wrench for tightening the strings, a fret, fragments of wax (Fig. II.3; Fig. II.4), the strings were detached at one end, tangled and with deposits of oxides and dust. The piece presented numerous damages, both on an aesthetic level, and in terms of its structure and its different component elements; there were also several areas where the materials have been detached, and other similar deficiencies. Judging from the appearance of the paint on the large resonator (Kudam), there seems to have been some attempts to tighten some of the joints (hinges). The Yali was torn from the main body and was reconsolidated with a thick layer of adhesive. Out of the seven *birdai* (wrenches for tightening the strings), five were missing; the small resonator (*sarrokai*) was also missing, along with nine frets (*mema*) out of the 24, the two metal plates on the bridge (*kudirai*) on which the strings rest, from which an absent fragment was broken off. The wax bed for the frets was melted and deformed



Fig. II.3 Elements detached from the piece: Yali dragon's head; the cover that masks the holding of the strings at the top of the neck; the bridge; a key to tighten the strings; frets (loaded with wax); wax fragments.

along the entire length of the neck, with discontinuous agglomerations and partial detachments of the materials.

The large resonator (*kudam*) (Fig. II.5) is decorated all around with two *ivory* strips, serrated on the edge and painted with floral motifs in red, green and black. Ivory is applied with the help of some capillary rivets, glued to the wooden body of the instrument. On the front of the resonator there are also two ivory ornaments inlaid with floral shapes in red and green, each framed by a circle with point decoration, circumscribed by two other simple ivory circles, 8 cm apart from each other.

The flat surface of the resonator showed deposits of adherent dirt; yellow and brown paint stains added later; shellac losses in most utilized areas; lusterless shellac on the entire surface, scratches, mechanical wear, a crack (36 cm long and 2 mm thick at the base) in the wooden mass that extends from the *naga pasha* – the end to which all the strings are attached, in an element of silver-plated copper (strongly oxidized) fixed with two screws at the edge of the resonator – to near the beginning of the neck. This crack was probably caused either by a mechanical factor

or by the fluctuating conditions in temperature and relative humidity.

The ring for holding the strings (*Naga pasha*) is the metal element that holds the strings at one of the two ends (Fig. III.7). It showed traces of oxidation and there was a 6 cm crack in the wooden mass beginning from its underside. The strings were looked like a tangled ball, with deposits of dust and oxides (Fig. II.6).

The neck is 54 cm, decorated on either side with a 1.5 cm wide ivory strip, serrated on the edge and painted with floral motifs in green, red and black. Under the strings there is a deep channel, where a metallic gold foil is glued. The strip is detached from the surface of the neck on a length of 8 cm, but it is well preserved. Along the neck, the two beds of wax came off, changed their shape, and accumulated in several fragments (Fig. III.10).

Dragon's Head (Yali)

The dragon's head has a decorative role, it is the most spectacular artistic component of the instrument and the most degraded.

The result of the laboratory analysis (X-ray fluorescence spectrophotometry) determined that the metal foil is an alloy of gold, silver and



Fig. II.4 Elements detached from the piece: frets, wax fragments, key for tightening the strings.

copper. This foil suffered numerous damages and was detached or missing on a large surface.

The colors identified in the laboratory are lead white (for the eyes) and lead red (the red pigment for the head element decoration).

The cracks in the metal foil occurred in the direction of the wood fiber. The plated decoration is made by applying metal foil on a cellulosic layer, which is then fixed on the wooden support by an organic binder film (probably animal glue). The paper layer, which serves as the support for the metal foil, was colored in a shade of light brown. The sculpted element partially presented a preliminary preparation most probably made with a putty milk made from the mixture of a protein binder with an inert material of mineral origin (calcium carbonate – according to the optical investigation bulletin) (Fig. II.7).

In the immediate vicinity of the Yali head there are two tears stuck back together with a coarse layer of resin. In the original technique, the polychrome sculpture element is made separately, and later glued to the neck. Due to frequent usage and the gradual degradation of the binders, the polychrome sculpture element came off over time, necessitating rebinding. Over time, color was used to cover the damaged areas. The remaining metal foil showed numerous areas with detachments, cracks and exfoliations.

In the immediate vicinity of the dragon's neck, approximately 7 cm of the ivory inlay was missing. Fig. II.8 provides a simulation in

which the dragon's head is joined to the neck, for a clearer picture of the overall appearance of the instrument.

Based on direct observations, the results of microscopic, chemical, physical and biological analysis bulletins, the tests on the possibility of dismantling components of the instrument, the level of fragility, and as a result of discussions with expert investigators and restorers, and coordinators of my practical work, this object presents: vulgar patina; cracks, traces of functional wear, scratches, bumps, traces of paint applied later; a high level of fragility of the polychrome component – detachments, exfoliations, gaps; weakening of some joints; lack of some constitutive elements of the instrument; subsequent interventions for crude and inadequate repairs. Although most of the piece is built out of wood, for its complete restoration a complex approach from an interdisciplinary perspective was necessary, bringing together experts on wood, polychrome wood, metal, and ivory.

Carried out investigations

In order to correctly determine the state of conservation, to identify the materials used to build the instrument and to find the treatment and restoration method applied, several physicochemical and microscopic investigations were performed. For optical investigations, overview photos and macro and micro details were taken. Four samples with polychrome decoration were taken for stratigraphic analysis, and



Fig. II.4 Elements detached from the piece: frets, wax fragments, key for tightening the strings.

the fragments fixed by the resin embedding method (Araldite 2020). An Olympus SZ 60 stereo loupe with an Olympus Camedia 5MP digital camera was used. A Mic Fi Plus digital video microscope was used to take the microphotographs. Stratigraphic analyzes were performed under a Zeiss Axio Imager microscope. An Olympus SZX Microscope was also used to determine that the bone fragments taken were in fact ivory; ivory decorative elements are fixed with capillary rivets and decorated with simplified graphic lines using a paintbrush.

The analysis performed by X-ray fluorescence spectrophotometry on the metal foil of the neck and of the mandible of the Yali head determined that it was made of a gold-silver-copper alloy. The metal foil has partially decorations painted with colored varnishes, looking like a graphic simplification made with a paintbrush. The analysis made by Spectrum XRF on the white pigment for the eye decorations indicated lead white, and the analysis of the red pigment for the Yali's head decoration revealed lead red.

The optical analysis of the samples shows that the metal foil is applied on a paper support, which has a brown tint, and is then fixed to the wood with a binder (animal glue). The metal foil is partially decorated with colorful simple graphic lines made by brush. In certain areas (the sides of the dragon's head), a thin preparation of binder mixed with an inert material

(probably glue and calcium carbonate) was initially applied. The foil was laminated for protection with a layer composed of a natural resin and solvent (varnish). Due to the fluctuations of the microclimate parameters, in the context of the hygroscopicity property of the materials involved in making the piece, there were contractions and expansions of the materials, which, in case the binder properties changed, led to the loss of polychromatic adherence and partial lacuna on some surfaces.

The X-ray fluorescence spectrometry applied to a metal element, one of the 24 frets, indicated they were made of gilded brass. The same analysis applied to the ring for holding the strings (*Naga pasha*) revealed silver-plated copper, and integral silver for the five elements through which each string is connected to this ring.

Carrying out the restoration Cleaning

The restoration was carried out respecting all the component elements and the structural integrity of the work, and followed a series of steps dictated by the conservation process. Thus, the active progressive detachments from the polychrome surface imposed emergency prophylactic consolidation interventions, in order to avoid the subsequent losses of original material: the metallic film initially applied by a layer of paper



Fig. II.6 The ring for holding the strings on the edge of the large resonator, detail of damaged elements.



Fig. II.7 Yali dragon's head, front view.

material, fixed to the wooden support by gluing, was now reinforced with an egg yolk emulsion. Subsequently, after the restoration process actually started, a general dusting was performed (for the removal of superficial, inadherent deposits), either by vacuuming or with the help of brushes and a textile material. The cleaning operation involved removing the layer of adherent dirt and greasy deposits using distilled water and, in some places, technical alcohol, after the solubilization test had been performed. The shellac, which was obsolete, detached, lusterless, aesthetically unsuitable, and covered over large areas with paint applied afterward, was completely removed with technical alcohol, and the added paint with thinner. The traces of putty along with the traces of wax on the neck were mechanically removed with a scalpel, and also with ethyl alcohol, using textile or cotton swabs.

Dismantling

As some elements were partially detached or broken, others oxidized or added, the partial dismantling of the instrument was necessary. The metal elements (frets, screws, the ring for holding the strings and the wires where the strings are attached at one end, the element where the

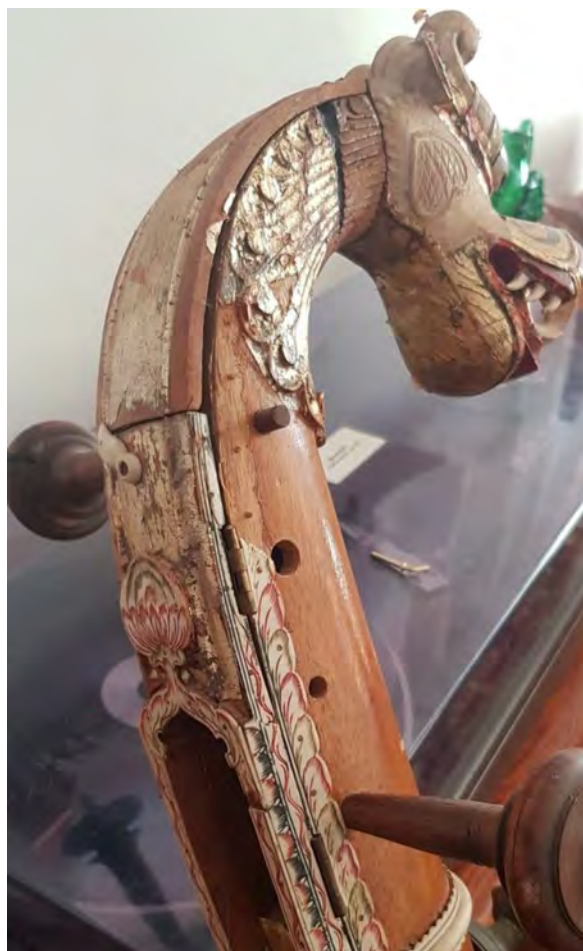


Fig. II.7 Yali dragon's head, front view.



Fig. III.1.a The fixing the crack on the large resonator with a fragment of mahogany veneer.

small resonator is attached) were subjected to a cleaning treatment by the expert in metal restoration. The oxides left in the wood where the ring for the strings was fixed were removed by repeatedly swabbing with a textile material soaked in complexone solution, subsequently neutralized with dilution of acetic acid in water.

Biocidal treatment

After having removed from the wood surface the superficial and adherent deposits, and the shellac, and after the subsequent filming interventions, the biological treatment of the wood against fungi and xylophagous insects with specific solutions was carried out.

Fixing cracks

In order to solve the crack on the lid of the large resonator, a strip of mahogany veneer was inserted, close to the color of the wood from which the lid is made. As the two parts to be joined were uneven, it was necessary to bring everything to the same level using a press held while the bone glue which soaked the veneer fragment inserted into the crack was coagulating (see Fig. III.1.a; Fig. III.1.b). The other two existing cracks, in the large resonator and in the neck, were filled with putty made from shellac and the extremely fine sawdust resulting from grinding a piece of mahogany.

The entire wood surface was burnished with a fine-grained abrasive sheet to prepare it for the color integration. However, the traces of functional wear have not been completely removed, displaying the historical patina of the piece.

Restoring the joints and filling in the missing items

As I mentioned in the description, this specimen of the Saraswati Vina was not carved out of a single piece of solid wood, as the instrument used to be made in ancient times, but by joining the three parts, with a hidden set-up. The place where the box for holding the string ends (Peg) was attached was unstuck; there was also a tear of a piece on this side. It was discovered that the tear had gone through an older repair process that failed. The glue marks were mechanically removed, the surface cleaned and sanded; the joints were redone and the broken part glued with bone glue. The dragon's head was also glued in place (Fig. III.1.c).

The missing part of the wooden bridge over which the strings pass was made and integrated, then the whole element was cleaned with a solution based on ammonia, distilled water, alcohol and a few drops of flaxseed oil, for aesthetic appearance (Fig. III.2.a; Fig. III.2.b).

The missing 10 cm ivory fragment was visibly replaced with a piece of white plastic, and the colored simplified graphics reproduced in ink, according to the original model.

The pieces of wax (a mixture of wax, carbon black and colophony) peeled off, agglomerated, coagulated and in disarray on the edge of the neck, were recovered and melted. As a large amount of wax was needed, we ordered it from a traditional Indian instrument construction and restoration workshop in London. We



Fig. III.1.b Leveling the parts of the crack on the resonator, by pressing them into place.



Fig. III.1.c Elements detached from the neck, detaching and discovering a hidden tear.

also ordered the 14 missing frets, the two metal elements that double the bridge, another metal bridge at the top of the neck, the small resonator, four wooden wrenches for tightening the strings and four strings, as the original ones became fragile when we wanted to install them.

The biggest challenge was to install along the neck the wax beds designed to fix the 24 frets. The wax was melted in a bain-marie, and then, in order to be able to process it in an elastic state, it was poured on a cold cement, previously cleaned and watered. The wax hardened enough that it could be gathered with a scraper, and then shaped and transformed into two rolls equal in length. In the first stage, the grooves from the wooden supports on the neck were filled and nailed in some places to maintain the subsequently applied thick layers of wax, cut with a knife on the edges and, while the softness of the product allowed, the frets were installed. Since these frets are designed in relation to the ver-

tebrae, their position mimics the placement of the vertebrae in the spinal cord, meaning more on the upper (cervical) side, then less on the lower side, all equidistant from each other. The working speed was high, considering that wax hardens quickly and can no longer withstand intervention after cooling. To finish the spaces between the frets, the wax was heated with a hot air blower and hollowed out with a scalpel, then reheated, so as to melt the surface layer and create the final film. See Fig. III.3.a; Fig. III.3.b.

The missing small resonator was replaced with one ordered from a workshop specialized in the restoration of such instruments. It is made of polyester resin reinforced with a network of fiberglass. It was chromatically integrated with mahogany stain and 10% shellac in several layers.

The metal elements were subjected to a specific treatment for the removal of oxides.



Fig. III.2.a Bridge for supporting the strings; missing item detail.

Restoration of the polychrome component of the piece

The metal sheet covering the Yali dragon's head showed lacunae, detachments and cracks along the length of the wood fiber. Initially, a temporary consolidation was carried out as an emergency intervention, to stabilize the areas with active progressive detachments, by using a solution of egg yolk as a binder. To permanently stabilize the metal foil detachments on the wooden support, fish glue was used, in solutions with various concentrations (6 – 8%).

In order to restore the overall unity of the polychrome element, the treatment of the missing areas was done based on the similarities observed in the areas where the original decoration was maintained. See Fig. IV.1; Fig. IV.2; Fig. IV.3

Protective filming of wood and fixing strings

A mixture of mahogany and cherry stain was used, several layers of 10% shellac applied subsequently, the first using an airbrush and the others a textile swab. A few drops of paraffin oil were added to the last layer of shellac for the silky sheen. A layer of wax polished several times was applied a few weeks later.

The last step in carrying out the restoration work consisted in attaching the Naga pasha ring to the edge of the large resonator and fixing the strings afterward, cf. Fig. V.



Fig. III.2.b The bridge for supporting the strings; restoration of the missing part.

Conclusions

The path to obtaining a certificate in Restoration of movable cultural property, whatever the work medium, is all the more interesting when the piece that is subject to the process of investigation and restoration is spectacular. We were fortunate to have received in our laboratory a copy of the Saraswati Vina, remarkable because of its dimensions (Fig. VI.1) and aesthetic appearance (Fig. VI.2; Fig. VI.3; Fig. VI.4), and challenging because of the difficulty of the damage it suffered. Made of different media – in addition to wood of different essences, there is metal (silver, silver copper, bronze), ivory, bone, wax and polychrome wood carved and plated – it required an interdisciplinary team of restoration specialists. For a beginner, the opportunity to work closely with experts who master such varied restoration techniques was an opportunity not only to learn a lot, but also to gain in the future the confidence to face the problems each object to be restored brings. Perhaps interweaving so many elements to



Fig. III.3.a Restoration of the wax bed on the neck.



Fig. IV.1 Dragon's head, step in the restoration.



Fig. III.3.b Restoration of the wax bed and fixing of the frets.



Fig. IV.2 Lid covering the ends of the strings, detail during the restoration.



Fig.VI.2 Saraswati Vina, Pavel Șușară's collection – front view after restoration.

create such a favorable context for acquiring substantial knowledge was not at all accidental, considering that Saraswati is none other than the Goddess of Knowledge.

Bibliography

1. Bibhudutta, Baral; Shruti, K.; Vijay, G. *Saraswati Veena Making. Traditional and Classical Musical Instrument* at https://chandrakantha.com/articles/indian_music/saraswati_vina.html
2. Yedathore Subbaraya Sharma. *Veena Rahasya, the Divine Instrument*, London, 1936.
3. Jayanthi Kumaresh. *About Veena*, at <http://www.jayanthikumares.com/about-the-veena/>
4. <http://www.southindianveena.net/mainstructure.html>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=nwaKTpSO3Es>



Fig.VI.4 Saraswati Vina, Pavel Șușară's collection – view from the large resonator after restoration

Restaurarea unui instrument tradițional indian – Saraswati Vina – o abordare interdisciplinară

Rezumat. *Saraswati Vina*, instrument tradițional indian din lemn, este o piesă de colecție din prima jumătate a secolului al XX-lea, care aparține istoricului și criticului de artă Pavel Șușară. Instrumentul a fost adus în laborator pentru a fi restaurat și prezentat la examenul de atestare pentru *Restaurare bunuri culturale mobile* – suport lemn, de către Rodica Pop. Pentru că provocările pe care le-a presupus piesa au fost de natură interdisciplinară, s-a lucrat într-o echipă coordonată de Vasile Ioniță, expert restaurare lemn, în colaborare cu dr. Loredana Axinte și conf. univ. dr. Bogdan Ungureanu – experți restaurare sculptură și pictură pe lemn, lemn policrom, și cu specialiști în restaurare metal – Victor Emanuel Grecu și Ilie Cojocar, experți restaurare metal. Obiectul prezenta numeroase degradări din cauza uzurii sau a condițiilor nepotrivite de depozitare și manipulare, la care s-au adăugat în timp și unele intervenții de restaurare grosiere. Instrumentul a fost supus inițial unor investigații fizico-chimice, apoi restaurat integral, fără a se avea în vedere funcționalitatea instrumentului, ci doar aspectul estetic și rigurile ce țin de domeniul restaurării.

Cuvinte-cheie: *Saraswati Vina*, restaurare, instrument tradițional indian, Restaurare bunuri culturale mobile.

Restoration of a traditional indian instrument – Araswati Vina. An interdisciplinary approach

Abstract. This *Saraswati Vina*, a traditional Indian wooden instrument, is a collector's item from the first half of the 20th century, owned by the art historian Pavel Șușară. The instrument was brought to the laboratory by Rodica Pop, to be restored and presented at the certification exam for Restoration of movable cultural property – wood support. Since the challenges posed by the piece were of an interdisciplinary nature, we worked in a team coordinated by Vasile Ioniță, an expert in wood restoration, in collaboration with Dr. Loredana Axinte and associate professor Dr. Bogdan Ungureanu – experts in sculpture restoration and painting on wood, polychrome wood, and with specialists in metal restoration – Victor Emanuel Grecu and Ilie Cojocar, experts in metal restoration. The object has suffered numerous damages due to wear and tear or improper storage and handling conditions, as well as some rough restoration interventions over time. The instrument was initially subjected to physicochemical and microscopic investigations, then fully restored, without considering the functionality of the instrument, but only the aesthetic aspect and the rigors related to the field of restoration.

Keywords: *Saraswati Vina*, restoration, a traditional Indian wooden instrument, Restoration of movable cultural property.



Fig. VI.1 *Saraswati Vina*, Pavel Șușară's collection, image during the restoration; size representation.

Doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Centrul de Cercetări Științe Umaniste, Universitatea de Stat din Moldova. Programului de Stat 20.80009.16.06.19. „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”. Domenii de preocupare: istoria artelor basarabene, secolele XIX-XX. Cărți publicate: *Arta plastică modernă din Basarabia*; *Icoane vechi din colecții basarabene* (2000, împreună cu C. Ciobanu); *Icoana basarabească din secolul XIX* (2011); *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (2014, împreună cu C. Ciobanu); *Artele frumoase din Basarabia în secolul XX* (2019).



Tudor STAVILĂ

OLGA PLĂMĂDEALĂ – UN CRONICAR AL ARTELOR DIN BASARABIA INTERBELICĂ

Cunoaștem suficiente detalii despre activitatea artistică a lui Alexandru Plămădeală ale cărui operele au devenit, în timp, un simbol al Chișinăului interbelic și postbelic. Sculptura monumentală, plastica de forme mici, portretele și miniaturile, desenele și studiile sale picturale se află actualmente în colecția Muzeului Național de Artă și în Arhiva Națională a Moldovei (donate în 1945). Toate acestea se datorează unei singure persoane – Olgăi Plămădeală, care a scris despre opera soțului său câteva monografii publicate în perioada sovietică.

Cel mai trist lucru este că nu se cunoaște aproape nimic despre soția sculptorului, care și-a dedicat întreagă viața și activitate operei lui Alexandru Plămădeală, personalitatea ei rămânând astfel în umbră. În tot ce a publicat, Olga Plămădeală a vizat creația și activitatea sculptorului, a Societății și Școlii de Belle-Arte din Chișinău, expozițiile pictorilor basarabeni, dar nu a scris niciun rând despre sine. Olga a fost cel mai important sprijin pentru Alexandru Plămădeală, ea sacrificând totul pentru el. A exercitat funcția de secretar al Societății de Belle-Arte din Chișinău, al cărei președinte era soțul ei, îndeplinind un lucru strict tehnic: completa procesele verbale, de exemplu. Despre sine vorbește doar sporadic, în fragmentele despre călătoriile comune cu soțul ei la Paris. Câte ceva se menționează în

scrisorile sculptorului adresate soției sale; în rest numai lacune.

Interesul pentru activitatea Olgăi Plămădeală, o personalitate cunoscută a mediului artistic din Basarabia interbelică, a apărut după participarea mea la prezentarea culegerii *Alexandru Plămădeală: un promotor al frumuseții clasice*, apărută la Editura „Știința” în 2020, în colecția *Personalități notorii*, coordonată de Vasile Malanețchi și lansată la Muzeul Național de Literatură „Mihail Kogălniceanu”. Între copertile monografiei a fost adunat tot ce s-a scris despre sculptor în ultima jumătate de secol, totul despre Alexandru Plămădeală, dar a fost neglijată Olga Plămădeală, fără sprijinul căreia activitatea sculptorului ar fi urmat o altă cale. Probabil că însuși sculptorul intuia acest lucru, dedicându-i soției busturi, miniaturi sau desene cu chipul celei care a stat de gardă mereu la paza creației soțului.

Uimește laconismul surselor despre familia Olgăi Suceveanu-Plămădeală. Se cunoaște doar că Olga Plămădeală s-a născut în 1896 la Chișinău în familia pedagogului Iacob Suceveanu, fost deputat în Sfatul Țării și a decedat la 10 martie 1990.

Olga Suceveanu amintește de sine sporadic, doar în monografiile despre soțul său, înainte de căsătorie. Astfel, în *A. M. Plamadeala. Jizni i*



Alexandru Plămădeală. *Autoportret cu soția*, 1926, miniatură, fildeș.

tvorcestvo [A. M. Пламăдяла. *Жизнь и творчество*] (1965), ea menționează cursurile din anul doi de la Universitatea Tehnică din București între anii 1922-1923, după suspendarea cărora Olga se întoarce la Chișinău, unde se angajează la un birou de proiectare a șoselelor. Inginerul care a angajat-o, E. K. Koh, după verificarea abilităților ei, evaluându-i calitatea desenului linear executat și desenul slab, o sfătuiește să urmeze cursuri de pregătire la Școala de Belle-Arte. Aici are loc prima întâlnire cu viitorul soț. În continuare, Olga Suceveanu povestește amănunțit serile din atelierul lui Alexandru Plămădeală și istoria studiilor de la Moscova și a activității lui din Sankt Petersburg. Următorul pasaj al istoriei este despre căsătoria lor modestă, în septembrie 1923, la care, în calitate de martor, a fost Theodor Kiriacoff. Apoi, ea și-a abandonat cursurile de la București. Cam acestea sunt datele cunoscute despre soția lui Alexandru Plămădeală.

Despre activitatea sa în cadrul Societății de Belle-Arte din Basarabia se cunosc ceva mai multe lucruri. În calitate de voluntară, Olga Plămădeală îndeplinea funcția de secretar și, concomitent, publica texte despre activitățile expoziționale și cele legate de Școala de Arte din Chișinău. Principalele ei materiale care vizază arta modernă din Basarabia își fac apariția către sfârșitul secolului al XIX-lea, în pu-

blicațiile guberniale – *Бессарабский вестник*, *Бессарабская жизнь*, *Бессарабская почта* etc. – care informează despre expozițiile de artă ale peredvijnicilor ruși și ucrainenii organizate la Chișinău împreună cu pictorii basarabeni. Aceleași aspecte figurează în presa periodică și după 1903, când este fondată Societatea Amatorilor de Artă, urmată de Societatea de Belle-Arte din Basarabia care se constituie în anul 1921. Numele protagonistei îl întâlnim destul de târziu, abia după apariția revistei *Viața Basarabiei*, editată de Asociația Culturală „Cuvânt Moldovenesc”, care era cea mai importantă publicație cultural-literară din Basarabia interbelică. Primul număr a apărut în ianuarie 1932, iar ultimul – în ianuarie 1940, ca să își reia activitatea lunară din 1941 până în februarie 1944.

Principalii autori care au prezentat expoziții colective sau personale în revistă sunt Alexandru Plămădeală, Nicolae Costenco, Ionică Ochișor, Victor Luțcan și Olga Plămădeală, articolele fiind completate de lucrările artiștilor. Prima informație de sinteză despre arta basarabeiană apare sub semnătura sculptorului, care urmărește să relateze detaliat istoria societăților de artă și a creației membrilor săi, precum și cea a centrelor culturale, acesta fiind și primul articol care deschide calea noilor cercetări în domeniul artei [1, p. 47-53]. Tema a avut continuare în anul următor, când în aceeași revistă este publicată replica lui Petre Ștefănuță privitor la categoria de artiști față de care poate fi folosită noțiunea de „pictor moldovean” sau cea de „alte etnii” [13, p. 58-59].

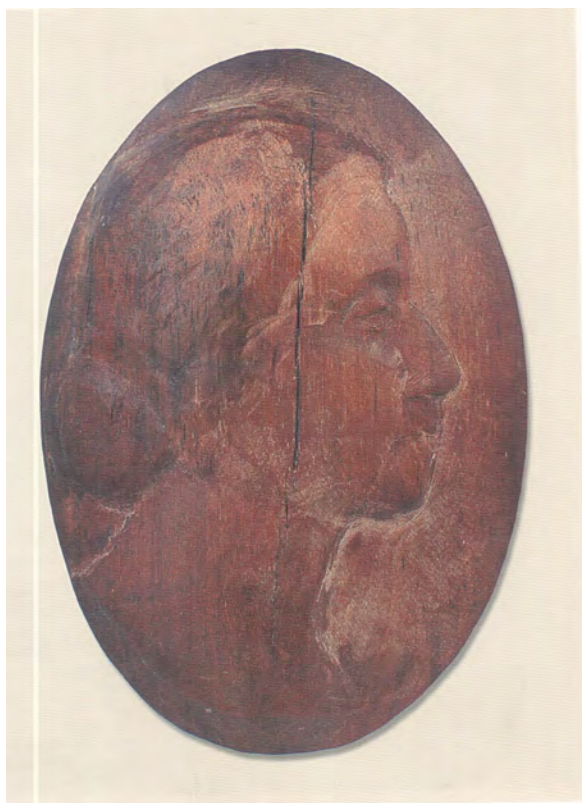
Primul articol semnat de Olga Plămădeală este consacrat activității Școlii de Belle-Arte din Chișinău, cu ocazia împlinirii a 15 ani de activitate a ei. „...Un Kiriacoff, scrie autoarea, ... ar face cinste oricărui teatru din țară. Atâția alții la Berlin, Paris, Bruxelles, Roma și New York și-au format strălucite cariere... [2, p. 60]. Olga Plămădeală publică cele mai multe materiale în *Viața Basarabiei*, în anul 1938. Astfel, în numărul 3, la compartimentul *Cronică plastică*, autoarea reflectă mai multe evenimente care au avut loc la Chișinău în acea perioadă. Prioritar este materialul cu titlul *Expoziții de pictură la Chișinău*. Olga Plămădeală consideră că „expoziția



Alexandru Plămădeală. *Portretul soției*, 1927, lemn.

bucureștenilor este un insucces, ca preferințe ale mahalalelor bucureștene, surogate, dar au succes la public și în presă, ... datorat în mare măsură coordonatoarei Dnei Geta Holban-Peters” [3, p. 75-76]. Alt pasaj al articolului se referă la intenția unui grup de tineri basarabeni care au aranjat Sala Dalles pentru expoziție, dar care, din diverse considerente, nu au mai realizat-o. Suplimentar, se abordează subiectul monumentelor preconizate pentru a fi instalate în Basarabia: la Ismail – *Regele Ferdinand* de Dimitriu-Bârlad; la Orhei – *Vasile Lupu* de Oscar Han; la Rezina – *Regele Ferdinand* de Alexandru Plămădeală, la Soroca – *Ioan Gheorghe Duca* de Oscar Han și la Tighina – *Ioan Gheorghe Duca* de Alexandru Plămădeală.

Încă o relatare se referă la inițiativa lui Pan Halipa și a Societății *Chipuri basarabene* având ca scop realizarea unei alei istorice (probabil viitoarea Alee a clasicilor literaturii române



Alexandru Plămădeală. *Portretul soției*, 1926, miniatură, lemn.

din Parcul Ștefan cel Mare). Aflăm că lucrările au început, fiind preconizate busturile: *Vasile Stroescu* de Onofrei, *Emanuil Gavrilă* de Alexandru Plămădeală, *Zamfir Arbure* de Milița Petrașcu și *Bogdan Petriceicu-Hașdeu* de Alexandru Plămădeală [4].

În numărul dublu 4-5 din același an, Olga Plămădeală face referință la *Expoziția de Primăvară de la București*, unde au participat Claudia Cobizev, Alexandru Plămădeală, Anatol Vulpe, Max Gamburd din Chișinău și Mihail Gavrilov din Vâlcov [5, p. 116]. În următoarele publicații din numerele 6-7, anul 1938, Olga Plămădeală scrie despre busturile lui *Toma Ciorbă* și *Bogdan Petriceicu-Hașdeu* create de soțul ei și despre Adunarea generală a Societății de Belle-Arte din Basarabia, la care a avut loc alegerea comitetului de conducere [6, p. 117-119].

În numărul 10 al aceluiași an, autoarea informează cititorii despre monumentul Unirii Basarabiei, autorul proiectului fiind Alexandru Plămădeală. Monumentul preconizat trebuia să aibă o înălțime de 17-18 metri și reprezenta



Alexandru Plămădeală. *Portretul soției*, 1926, miniatură, lemn.

statuia ecvestră a Regelui Ferdinand I, făuritorul unirii tuturor provinciilor românești. Două figuri feminine simbolizau Unirea Basarabiei cu Regatul, iar două basoreliefuluri de pe cele două laturi ale postamentului reprezentau două scene *Votarea Unirii* și *Reforma Agrară*. Monumentul Unirii Basarabiei urma să fi amplasat la intersecția bulevardului Carol al II-lea, colț cu strada Regele Carol [7, p. 73-74].

La ședința juriului, printre membrii căruia erau Jean Al. Steriadi, Ion Jalea, Francisc Ștorck, s-a luat decizia de a aproba executarea lucrării, luând în considerație că proiectul propus de Alexandru Plămădeală a fost acceptat și de către Regina Maria. Tot în cadrul juriului au fost acceptate proiectele monumentelor: *Regele Ferdinand I*, de Alexandru Plămădeală pentru Rezina, *Dumitru Bârlad* – la Ismail, după care urma să fie discutat proiectul de monument al *Regelui*, propus de Oscar Han [8, p. 75-76].

Ultimele publicații din *Viața Basarabiei* semnate de Olga Plămădeală apar în 1939, prezentând o totalizare a activității Societății de Belle-Arte din Basarabia. Autoarea vorbește inclusiv despre cel de-al X-lea Salon, închis la 15 ianuarie 1939, la care au fost expuse 299 de lucrări, multe fiind donate Pinacotecii [9, p. 6].



Auguste Baillayre, Olga și Alexandru Plămădeală, Ion Minulescu și Lidia Luzanovschi. Chișinău, 1929.



Alexandru Plămădeală cu soția. Chișinău, 1932.

Într-un articol aparte, Olga Plămădeală aduce un omagiu lui Ion Teodorescu-Sion (02.01.1882 – 31.03.1939) care decedase de curând și care era unul dintre susținătorii Școlii de Belle-Arte din Chișinău. Autoarea amintește susținerea pe care a oferit-o Ion Teodorescu-Sion în organizarea coloniei de studii de la Curtea de Argeș în vara anului 1929, de aseme-



Alexandru Plămădeală cu soția și Auguste Baillayre lângă bustul lui Bogdan Petriceicu-Hașdeu, 1936.

nea descrie implicarea pictorului în activitatea școlii și trimiterea la studii, la Bruxelles a studentelor basarabene Claudiei Cobizev și Elisabeth Ivanovsky [10, p. 74]. Ultimul articol publicat de Olga Plămădeală în revistă conține o totalizare a activității Societății de Belle-Arte, care se încununează cu fondarea Pinacotecii municipale (noiembrie 1939), datorită donațiilor făcute de pictorii basarabeni și de Statul Român (12 opere), având în funcția de custode-șef pe Auguste Baillayre. Colecția urma să fie expusă în Palatul Culturii (actuala Sală cu Orgă) după terminarea construcției [11, p. 123-125].

Am avut două întâlniri cu Olga Plămădeală. Prima oară – când am vizitat-o într-o seară de vară, în 1989, la Azilul de Bătrâni din Valea Rediului, Chișinău, la inițiativa colegului Tudor Braga care era oaspete frecvent al ei. Cea de-a doua întâlnire, de rămas-bun, s-a petrecut în anul în 1990, când Olga Plămădeală a trecut la cele veșnice. Tudor Braga, proaspăt funcționar al Ministerului Culturii și Cultelor, a propus Muzeului de Arte al RSS Moldovenești să organizeze funeraliile celei care a fost îngerul păzitor al sculptorului Alexandru Plămădeală. Am depus sicriul în incinta Catedralei, unde mai continua să fie Sala de Expoziții, după care, cu

un grup restrâns de persoane, ne-am deplasat la Monumentul lui Ștefan cel Mare, urmând mai apoi calea spre Cimitirul Armenesc, acolo unde ea și-a găsit odihna de veci, alături de soț, după o despărțire de jumătate de secol.

Într-un număr special al revistei *Atelier*, afiliată Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, Vasile Malanețchi reamintește problema fondării unui muzeu consacrat sculptorului Alexandru Plămădeală în casa de pe strada București, nr. 52, unde au locuit împreună cu Olga timp de 17 ani [12, p. 1-2, 27]. A trecut mult timp de atunci, au fost numeroase promisiuni din partea autorităților, dar nici până astăzi carul nu s-a mișcat din loc. Inclusă în *Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat* cu statut de *Monument de istorie de categorie națională*, fosta casă a soților Plămădeală se află într-o stare deplorabilă, cu acoperișul spart și tencuiala care se scurge de pe pereți.

Note și referințe bibliografice:

1. Plămădeală, Alexandru. *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric*. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 47-53.

2. Plămădeală, Olga. *Școala de Belle-Arte din Chișinău (cu ocazia împlinirii a 15 ani de existență)*. În: *Viața Basarabiei*, 1934, nr. 6, p. 60.



Casa familiei Plămădeală de pe strada București, 52. Imagine actuală. Sursa: JurnalTV.

3. Plămădeală, Olga. *Cronica plastică*. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 3, p. 75-76.

4. Plămădeală, Olga. *Ibidem*.

5. Plămădeală, Olga. *Cronica plastică*. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 4-5, p. 116.

6. Plămădeală, Olga. *Cronica plastică*. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 6-7, p. 117-119.

7. Plămădeală, Olga. *Cronica plastică*. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 10, p. 73-74.

8. Plămădeală, Olga. *Cronica plastică*. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 10, p. 75-76.

9. Plămădeală, Olga. *O instituție de educație artistică Societatea de Belle Arte din Chișinău*. În: *Viața Basarabiei*, 1939, nr. 1, p. 6.

10. Plămădeală, Olga. Teodorescu-Sion, Ion. *Necrolog*. În: *Viața Basarabiei*, 1939, nr. 5, p. 74.

11. Plămădeală, Olga. *Cronica plastică*. În: *Viața Basarabiei*, 1939, nr. 7-8, p. 123-125.

12. Malanețchi, Vasile. *Alexandru Plămădeală – artistul și omul-în viață, viața în posteritate*. În: *Atelier*, 1998, nr. 10-12, p. 1-2, 27.

13. Ștefănuță, Petre. *Pe marginea unui articol*. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 58-59.



În curtea casei a familiei Plămădeală. Imagine actuală. Sursa: JurnalTV.

Olga Plămădeală – cronicar al artelor din Basarabia interbelică

Rezumat. Alexandru Plămădeală a fost, fără îndoială, cel mai cunoscut și apreciat sculptor din Basarabia interbelică, operele sale fiind cunoscute nu doar în arealul artistic din România, dar și în Occident. Puțin însă cunoaștem despre viața și activitatea soției sculptorului – Olga Plămădeală (Suceveanu) (1896–1990). Căsătorită în anul 1923, Olga Plămădeală devine un sprijin necondiționat pentru soțul său. A studiat, un timp, la Institutul Politehnic din București (1922–1923) abandonând, după mariaj, cursurile și dedicându-și viața și activitatea sculptorului și tuturor manifestărilor în care acesta era implicat. A activat în calitate de secretar al Societății de Belle-Arte din Basarabia și a fost un cronicar nelipsit al evenimentelor artistice interbelice. Chiar și după decesul soțului din 1940, Olga Plămădeală publică câteva monografii despre viața și creația lui, acestea fiind surse importante în cercetarea artei basarabene interbelice. Așadar, prezentul articol este o încercare de a pune în lumină o parte a biografiei distinsei Doamne datorită căreia s-au păstrat operele sculptorului.

Cuvinte cheie: Olga Plămădeală, București, arhitectură, Chișinău, Societatea de Belle-Arte, cronicar.

Olga Plămădeală – a chronicler of the arts from interwar Bessarabia

Abstract. Alexandru Plămădeală was, without a doubt, the most known and appreciated sculptor from interwar Bessarabia, his works being known not only in the artistic area of Romania, but also in the West. However, we know little about the life and activity of the sculptor's wife – Olga Plămădeală (Suceveanu) (1896–1990). Married in 1923, Olga Plămădeală becomes an unconditional support for her husband. He studied for a time at the Polytechnic Institute of Bucharest (1922–1923) abandoning his courses after marriage and dedicating his life and activity to the sculptor and to all the manifestations in which he was involved. He worked as secretary of the Society of Fine Arts in Bessarabia and was an indispensable chronicler of interwar artistic events. Even after the death of her husband in 1940, Olga Plămădeală published several monographs about his life and creation, these being important sources in the research of interwar Bessarabian art. Therefore, this article is an attempt to shed light on an part of the biography of the distinguished Lady, due to which the works of the sculptor have been preserved.

Keywords: Olga Plămădeală, Bucharest, architecture, Chișinău, Belle-Arte Society, chronicler.



Placa comemorativă de pe casa familiei Plămădeală. Sursa: JurnalTV.



Dmitri ȘIBAIEV

Doctorand, Școala doctorală Științe Umanistice, Universitatea de Stat din Moldova. Membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Domenii de interes științific: artele plastice, istorie.

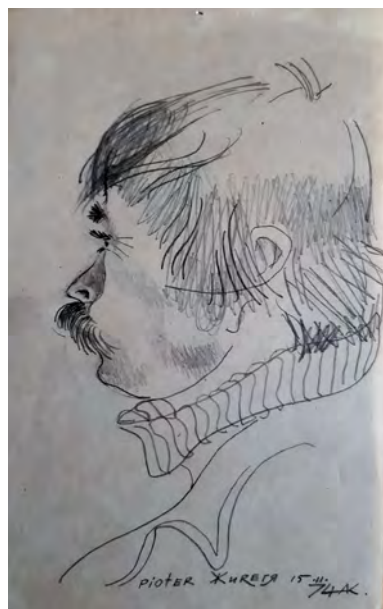
IMAGINEA CONTEMPORANULUI ÎN CREAȚIA LUI ALEXEI COLÎBNEAC

Alexei Colîbneac este un artist cunoscut atât pentru grafica de carte, cât și pentru cea de șevalet. O altă fațetă interesantă a creației sale o constituie schițele de portret realizate de grafician în timpul numeroaselor întruniri la care lua parte, precum și autoportretele care ilustrează un monolog personal. Această categorie de lucrări nu a fost predestinată publicului larg, dar reprezintă un interesant document al epocii.

Artistul se naște în anul 1943, în satul Drepcăuți, județul Hotin. Își face studiile la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău (1958–1962), avându-i în calitate de profesorii pe: Anatolii Kolciak, Aurel David (1934–1984), Igor Vieru (1923–1988). După absolvirea școlii, pleacă la Leningrad (astăzi Sankt Petersburg, Federația Rusă) și devine studentul academicianului Alexei Pahomov (1900–1973). La Sankt Petersburg, între anii 1962–1971, A. Colîbneac studiază grafica la Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „Ilia Repin”. După absolvirea Institutului revine la Chișinău și începe cariera sa pedagogică. Mai întâi, în perioada dintre anii 1971–1976, activează la Școala-internat de Arte Plastice, actualul Liceu Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”. Din 1985 până în prezent predă la catedra Grafica a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, ocupând, în diferite perioade, variate funcții

administrative. A. Colîbneac menționează adesea că anume formarea tinerilor specialiști constituie o filieră foarte importantă a activității sale profesionale. Printre funcțiile administrative importante pe care le-a avut semnalăm următoarele: secretar responsabil al Uniunii Artiștilor Plastici (1976–1982), inspector la Ministerul Culturii (1982–1985), prim-vice-ministru al Culturii al Republicii Moldova, șef al Direcției Patrimoniu și Restaurare din cadrul Ministerului Culturii al Republicii Moldova etc. [1, p. 69]. Funcțiile administrative pe care le-a exercitat de-a lungul timpului constituie o dovadă a faptului că A. Colîbneac face parte din categoria de creatori pentru care poziția civică activă are o importanță majoră pentru realizarea personală, fapt care se proiectează nemijlocit și în discursul său artistic.

De la începutul anilor '70, A. Colîbneac participă sistematic la un număr impunător de expoziții de grup și tabere de creație reprezentative, atât naționale, cât și internaționale. A organizat un șir de expoziții personale, dintre cele internaționale menționăm: Volos (Grecia, 1981), Nicosia (Cipru, 1986), Tabor (Cehia, 1996), Beijing (China, 1997). Lucrările sale sunt achiziționate în colecții publice în Republica Moldova (Muzeul Național de Artă al Moldovei), Federația Rusă (Galeria Tretia-



*Autoportret, 1973.
Petru Jireghea (n. 1941), 1974.*

kov), Japonia (Nakamura) etc. și într-un număr impunător de colecții private. Este evident faptul că activitatea sa artistică, atât de prolifică, a fost apreciată în plan național și internațional cu un șir impresionant de onoruri, printre care evidențiem titlul de Maestru Emerit al Artelor (1991) [1, p. 69; 2] și crucea „Meritul Heraldic” (decizia din 1 decembrie 2021) [3].

În interviul dat Iulianeii Șchircă pentru revista „Noi”, artistul expune propriile considerații asupra genului portretului: „în cazul portretelor nu e suficient să redai exteriorul, este important să-l însușești, să-i aplici particularități psihologice”. Tot aici, artistul evidențiază importanța atitudinii respectuoase pentru demnitatea umană a portretizatului: „Când este vorba despre portret, trebuie să existe o anumită pioșenie, chiar dragoste în relația rece și seacă.” [4, p. 21, 5].

Descrierea suitei de autoportrete ale lui A. Colîbneac poate fi începută cu pictura realizată în anul 1959, perioadă în care era student în anul III de studii la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău. Ulterior artistul va renunța la tehnica culorilor în ulei, totuși lucrarea în cauză este un interesant exemplu care ține de etapa de formare a graficianului. Studiul dat se referă la perioada picturii clarobscurului în

arta moldovenească, când artiștii plastici preferau contrastele puternice și gama reținută de culori. Prin felul cum este modelată forma, observăm că A. Colîbneac are o gândire grafică. Plasticianul este interesat nu atât de particularitățile raportului între umbră și lumină, cât de plasarea personajului în spațiu, preferând contururi clare ale petelor cromatice care constituie compoziția. Tot de aceeași perioadă ține și desenul (1961) în care artistul modelează forma tridimensională prin intermediul clarobscurului.

Autoportretul din 1962 a fost realizat în timpul lucrului în camera focarelor, în primul an de studii la Leningrad. Tot în aceeași perioadă, A. Colîbneac face cunoștință cu viitorul artist și teoretician Mihail Chemiakin (n. 1943). Interpretând privirea grea a tânărului de 19 ani și tendința spre geometrizare, simțim cum artistul parcă dorește să comunice puterea de voință a sufletului tânăr și firav, dar foarte ambițios, care-l va ghida în aspirația lui de a reuși, luptând, în domeniul ales.

Autoportretul în bluză militară a fost făcut în cazarmă, în timpul serviciului în Armata Sovietică (1963). În baza desenelor făcute în această perioadă, plasticianul a elaborat un ciclu grafic „Cotidianul armatei”. Artistul combină desenul în creion cu acuarela și guașul. Se-



Mihail Burea (1924–1997), 1977.



Nicolaie Coțofan (n. 1939), 1977.

veritatea desenului este îmbogățită de gradația vibrantă a tușelor de acuarelă. Chiar de la cele mai timpurii lucrări, remarcăm cum, datorită talentului artistului, atât partea analitică a desenului, cât și partea artistică sunt armonios întregite și complementare într-un limbaj integral indisolubil. Amplitudinea soluțiilor și formelor plastice constituie un mijloc deosebit prin care e formulat conținutul propus de artist.

Autoportretele cu barbă au fost realizate în timpul călătoriei la Dresda (1970) și sunt interesante prin spontaneitatea, rigiditatea și expresivitatea liniei grafice. Artistul, prezentat într-o ambianță străină, se simte psihologic încătușat, se creează impresia că personajul este permanent cu ochii în patru. Tot în această călătorie a fost realizat și portretul lui Joachim Aschenbach, în care schema fragmentară a compoziției conferă personajului o ținută solemnă și monumentală.

În creația picturală, A. Colîbneac apelează la posibilitățile polifoniei cromatice și valorifică particularitățile specifice acuarelei. Crochiurilor cromatice le este caracteristică aceeași spontaneitate ludică pe care o relevăm și în alte tehnici ale graficii. În autoportretul în gamă rece (1973), artistul deconstruiește forma, fiind inspirat de formulele plastice cubiste, însă plasticianul renunță la rigiditatea desenului cubist,

apelând la posibilitățile pe care le oferă tehnica acuarelei pe umed și sugestia culorii, ce plasează lucrarea dată în zonă de interferență cu limbajul fauvist. Lucrarea în ansamblu constituie încă un pas spre cunoașterea acelei dimensiuni a propriei personalități care nu ține de sfera rațională. În lucrările sale, graficianul apelează des la șarjarea imaginii portretizatului, precum vedem în crochiul realizat în acuarelă (1973), unde plasticianul lungește și îngroașă gâtul în raport cu umerii înguști, conferind imaginii note ușor comice.

Desenul cu privirea îndreptată în jos (1973) este executat foarte energic la nivel de formă plastică, deși reprezintă o stare mai mult flegmatică a portretizatului. Artistul demonstrează variate caractere ale liniei trase cu creionul simplu. Pe alocuri, linia hașurii, trasă cu latul creionului, devine pată sură, de variate intensități, peste care artistul trece cu linia subțire a creionului ascuțit.

Interessant este autoportretul linear, realizat în tuș, reprezentând protagonistul care merge îngândurat pe stradă (1973). A. Colîbneac, cu măiestrie, a surprins și propria ținută, care este aproape stereotipică pentru imaginea artistului plastic. Lejeritatea liniei se combină iscusit cu interesul și grija pentru detaliu. Limbajul lucrării de șevalet este aproape de narativul unei



Eugen Doga (n. 1937), 1979.

Artistul Leonid Grigorașenco lucrează în comitetul de organizare al expozițiilor, 1980.

ilustrații de carte, cu note satirice, prezentând rutina de fiecare zi a graficianului, care merge, responsabil, la serviciul său. Lucrarea în cauză este al doilea autoportret în care artistul înscrie propria imagine într-o ambianță urbană ce reflectă poziția civică activă a plasticianului.

În anul 1974 a fost realizat portretul pictorului Petru Jireghea (n. 1941) în care A. Colîbneac, prin ritmicitatea aproape caligrafică a liniilor ondulate, redă trăsăturile individuale și caracterul modelului. Tot în anii '70 au fost executate portretele artiștilor: Anatol Grigoraș (1919–2002) (1976), Boris Șirocorad (1907–1998), (1978), Nicolaie Coțofan (n. 1939), (1977), Dmitri Negreanu (1979). Particularități ale limbajului expresionist semnalăm și în portretul artistului Mihail Burea (1924–1997), (1977). Artiștii Maia Cheptenaru-Serbinov (n. 1948), (1977) și Nelly Sajin (1938–1996), (1979) sunt reprezentate într-o ținută melancolică. Cu anul 1979 sunt date două crochiuri lineare care-l înfățișează pe compozitorul Eugen Doga (n. 1937).

În anii '80 au fost realizate portretele șarjate ale plasticianului Leonid Grigorașenco (1924–1995), în care A. Colîbneac scoate în evidență anume activitățile și variatele funcții administrative pe care le deținea artistul. Plasticianul

este reprezentat în diferite situații, la care însuși A. Colâbneac a fost martor, de exemplu: L. Grigorașenco fiind prezent la întruniri oficiale în Palatul Republicii (1986), lucrând în comitetul de organizare a expozițiilor (1980), ori fiind reprezentat cu telefonul alături (1982) etc.

În același deceniu au fost executate portretele șarjate ale colegilor: Vasile Nașcu (n. 1936), Aurel David (1935–1984), (1981), Valentin Co-reachin (1933–2021), (1982), Iacob Averbuh (1922–1998), (1987) etc. În portretul sculptorului Naum Epelbaum (1927–2019), (1982) este combinată rigiditatea sumară a liniei prin care este reprezentat anturajul cu interesul pentru detaliu modelat prin clarobscur, prin intermediul căruia graficianul descrie modelul. Plasticitatea mâinilor accentuează concentrarea lăuntrică, conferind expresivitate chipului portretizat.

Imaginile numeroaselor personalități, precum artiștii: Vasile Cojocar (n. 1932), African Usov, Mihail Statnii (n. 1942), Claudia Cobizeva (1905–1995), Ion Jumati (1909–1997), criticul și istoricul de artă Matus Livșiț (1920–2008) le putem vedea în mai multe desene, realizate la diferite intervale de timp și în diverse circumstanțe. În seria de portrete ale doctorului în studiul artelor Tudor Șapoșnicov vedem cele mai



*Claudia Cobizeva (1905–1995), 1981.
Din seria „întâlnirile artiștilor”, 1981.*

variate reprezentări: de la compoziții șarjate, până la crochiuri în care protagonistul apare în stare introvertită și melancolică.

În 1983 a fost realizat portretul criticului și istoricului de artă Tudor Stăvilă (n. 1952), care există în două versiuni, prima este crochiul îndeplinit direct în fața cercetătorului și al doilea este compoziția grafică, detaliat prelucrată, la baza căreia a stat acest crochiu. Structura compozițională și dimensiunile reduse trezesc asociația cu un Ex Libris, însă, pentru că această inscripție lipsește, nu o putem astfel califica. Tudor Stăvilă este mai recognoscibil anume în schița inițială care, fără să pretindă la finalitatea logică, constituie un dialog vizual firesc cu portretizatul.

Desenul „Poetul Grigore Vieru citind” (1982) posedă o alură romantică. Poziția torsului, mâinile care țin textul, expresia ochilor îngândurați – toate acestea constituie ținuta care reflectă firea melancolică a portretizatului.

Printre desenele realizate în anii '80 evidențiem portretele sculptorilor: Robert Derbențev (1982), Boris Dubrovin (1939–2013), (1986), ale graficienilor: Boris Brânzei (1930–1993), (1982), Isai Cârnu (1940–2015), (1987), ale pictorilor:

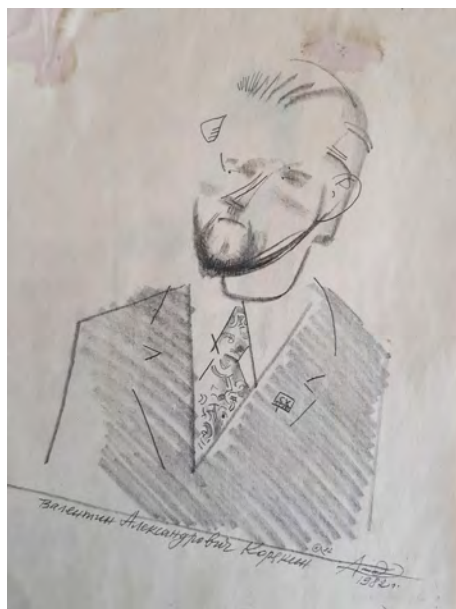
Simion Odainik (n. 1938), Nina Danilenco, Victor Cubani (1931–1995), (1987), Filimon Hămuraru (1932–2006), (1984) și portretul arhitectului Anatoli Kolotovkin (1928–2003), (1984).

În portretul compozitorului Tudor Chiriac (n. 1949), (1989), graficianul, fie și în format redus, tinde să obțină un chip monumental prin care să exprime spiritul muzicii compozitorului, făcând referire la vestitul poem pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică „Miorița”.

Artistul are seria de portrete de grup realizate la numeroase întruniri în care sunt surprinse scene întregi cu o variată gamă de stări psihologice ale personajelor, ce sunt încadrate într-o singură compoziție. A. Colîbneac le-a clasificat într-o serie aparte cu denumirea „Întâlnirile artiștilor”. Majoritatea lucrărilor din seria în cauză au fost realizate între anii 1976–1982, în perioada în care graficianul ocupa postul de Secretar al Comitetului de Conducere al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova. Desenele sunt completate cu numele personajelor reprezentate ori explicațiile care țin de acțiunea sau scopul întrunirii. Inscripțiile sunt spontan încadrate în compoziție în calitate de element grafic. Artistul „îm-



Aurel David (1935–1984), 1981.



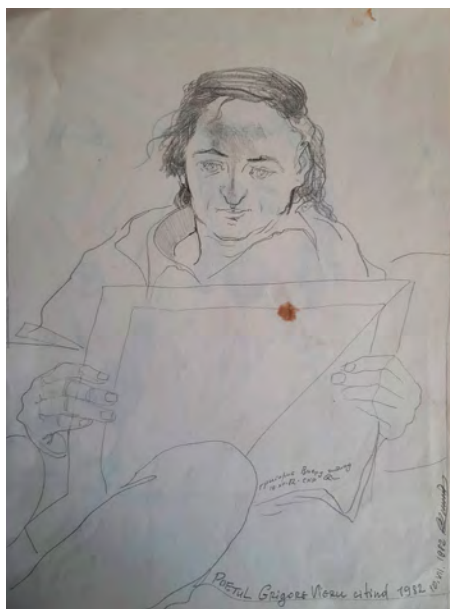
Valentin Coreachin (1933–2021), 1982.

prumută” procedeele compoziționale și plastice din structurile compoziționale specifice gravurii incizate, dar le interpretează în cheia stilistică a crochiului, cu incursiuni umoristice. Aceste procedee se manifestă prin expresivitatea liniei laconice, care redă forma în spațiu și care în sine presupune un ritm grafic, precum și prin interesul pentru detaliu, care îmbogățește ornamentul acestui ritm. Masele mari de umbră și lumină se disting prin hașuri rigide și paralele. În unele desene, artistul introduce anumite detalii care dau compoziției o dimensiune ironică, folosind procedeul supradimensionării ori subdimensionării. În compoziția din 23.04.81, A. Colîbneac construiește ritmul din picioare, scaune, spinări și cefe care constituie primele planuri și doar deasupra lor este plasată persoana care ține discursul: secretarul și două profiluri. În alte desene din această serie, inclusiv și în simple eboșe, sunt reprezentați pictorii: Vladislav Obuh (1928–1994), (1983), Anatoli Parșikov, sculptorii: Leonid Fitov (1917–1998), Iurii Canașin (n. 1939), (1981), ceramistul Serghei Crasnojon (n. 1939), graficianul Simion Hămuraru (n. 1947), criticul de arte Dmitri Golțov (1979), scriitorul Vlad Ioviță (1935–1983) și alții.

În anii '90 a fost realizat portretul comic suprarealist al lui Jean-Paul Belmondo (n. 1933),

(1995). Iar pentru portretul artistului Gheorghe Vrabie (1939–2016), (1995) este caracteristică hiperbolizarea trăsăturilor individuale, care au un caracter șarjat. Alte lucrări realizate în acest deceniu sunt portretele profesorului universitar Bobi Dzavattini (1995) și a muzicianului Ion Ciobanu (1990), unde într-o compoziție grafică, plasticianul, prin ritmicitatea liniară, prezintă portretizatului într-o ținută melancolică.

Vedem și desene în care se suprapun multiple portrete încadrate într-o singură compoziție, însă logica prin care aceste personalități au fost combinate ținea de momentul realizării lucrării și pentru privitorul contemporan este greu să o descifreze, în cele mai multe cazuri aceste reprezentări constituiau niște combinații accidentale, să nu uităm că lucrările de fapt prezentau un jurnal personal și nu presupuneau să fie explicate pentru privitor. În astfel de compoziții evidențiem portretele reușite ale artiștilor: Grigorie Cornienko (1982), Gheorghe Munteanu (1934–2018), Valeriu Pușcaș (1937–1990) (1982) și portretul savantului Leonid Cemortan (1927–2009) (1989). Tot aici evidențiem seria de desene mici unde sunt portretizați: ceramistul Mihail Grati, cântăreața Maria Bieșu (1935–2012) și scriitorul Ion Constantin Ciobanu (1927–2001), compozitorul Eugen Doga (n. 1937), actorul Mihai



Tudor Șapoșnicov, 1982.
Poetul Grigore Vieru citind, 1982.

Fusu, pictorul Andrei Mudrea (n. 1954), cineastului Mihai Poiată (n. 1949).

Lucrările lui A. Colâbneac se recunosc prin virtuozitatea liniei, prin care este construită compoziția. În portretele sale, care constituie desene de scurtă durată, plasticianul știe să păstreze echilibrul între linia laconică și sugestivă care generalizează forma plastică și prelucrarea atentă a detaliului.

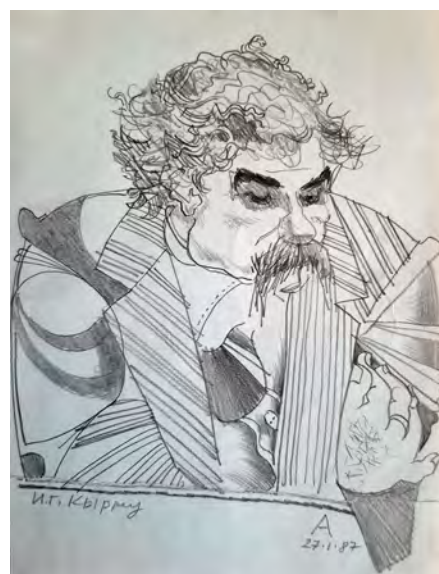
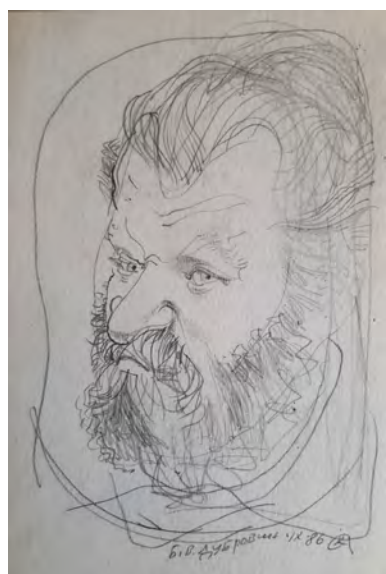
Desenele țin de sfera jocului necondiționat și a plăcerii dezinteresate, constituind un pro-

pus al contemplării modelului, ori al unei acțiuni care unește mai multe persoane într-un portret de grup. Lucrările date nu au fost făcute pentru simzele expozițiilor, dar, din perspectiva timpului actual, constatăm că reprezintă mărturia timpului său, care înfățișează ori tinerețea contemporanilor, ori chipurile persoanelor care au plecat în neființă.

A. Colâbneac este preocupat de chipul omului în care se proiectează spiritul contemporanului. Artistul nu se lasă fascinat de jocul



Tudor Stavilă (n. 1952), 1983.



Boris Dubrovin (1939–2013), 1986.

Iacob Averbuh (1922–1998), 1987.

Isai Cârmu (1940–2015), 1987.

forme plastice, dar o folosește ca mijloc pentru expresia conținutului și atingerea obiectivului propus. În lucrările graficianului vedem interes pentru individualitate, care este privită în contextul comunității. Ironia, hiperbolizarea, umorul nu transformă portretizatului într-un personaj dintr-o realitate plastică artificială, din contra, reliefat, acesta reprezintă omul care a stat în fața artistului cu variatele sale trăsături individuale și stări de spirit, pe care măiestria artistului permite să le reflecte în crochiurile analizate. Lucrările sunt executate în cele mai bune tradiții a graficii mondiale, care îmbină atât școala europeană cât și procedeele plastice caracteristice artei japoneze, care însă sunt trecute prin viziunea formată a personalității plasticianului și cultura din care firea lui face parte. Cu toate că artistul apelează la hiperbolă în limbajul plastic, el o folosește pentru a evidenția individualul, și nu oscilează în distorsionarea chipului, manifestând respectul pentru imaginea omului educat în contextul culturii creștine, demnitatea lui umană. Plasticianul știe să aleagă pentru modelul său o cheie stilistică aparte, fiind în fiecare lucrare diferit, dar întotdeauna recognoscibil.

Referințe bibliografice:

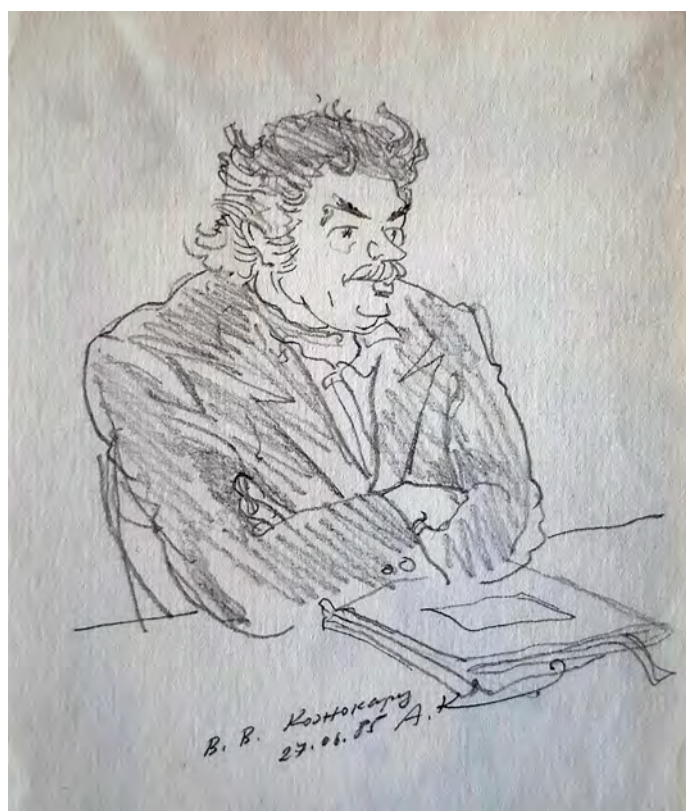
1. Colesnic, I. *Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală” Colîbneac, Alexei: [reper biogr.] // : ghid encicl.* Chișinău: editura MUSEUM, 2008, p. 69-70.
2. *Curriculum Vitae. Alexei Colîbneac.* <http://arta.md/ro/member/colibneac/cv> [vizitat la: 27.07.2021].
3. *Lista cavalerilor Crucii „Meritul Heraldic”, decorați prin Decizia CNH nr. 268-V.01 din 1 decembrie 2020.* <http://cnh.prm.md/wp-content/uploads/Lista-cavaleri-Meritul-Heraldic.pdf> [vizitat la: 27.07.2021].
4. *Colîbneac A., Biobibliografie / Bibl. Naț. A Rep. Moldova, Colecția „Moldavica”, seria „Plasticienii Moldovei”; alcăt.: Svetlana Miron.* Chișinău: BNRM, 2008.
5. Șchircă, I. *Eu rămân a fi omul satului: [de vorbă cu pictorul Alexei Colîbneac].* În: *Noi*: 2005, Nr. 1, p. 6-7.



Matus Livșiț (1920–2008), 1989.



Filimon Hămuraru (1932–2006), 1984.



Vasile Cojocaru (n. 1932), 1985.
Vlad Ioviță (1935–1983).



Imagina contemporanului în creația lui Alexei Colîbneac

Rezumat. Alexei Colîbneac este recunoscut în arta Moldovei ca unul dintre cei mai notorii maeștri ai desenului. Pe parcursul activității sale artistice, graficianul a realizat serii impresionante de crochiuri de o înaltă calitate artistică. Desenele analizate constituie documentul vizual al ultimilor trei decenii din secolului al XX-lea, reprezentând chipul contemporanului înscris în contextul activității sale profesionale. Considerăm important de a valorifica lucrările prezentate, pentru că obiceiul de a face crochiuri aproape că nu are continuitate la etapa actuală în contextul artei naționale. În acest articol ne-am propus să analizăm portretele personalităților reprezentative ale culturii naționale, semnate de A. Colîbneac, adesea, chiar în cursul întrunirilor la care artistul era prezent, îndeplinind diverse funcții administrative. Analizăm și un șir de autoportrete, realizate în diferite etape ale evoluției sale artistice. Majoritatea din lucrările cercetate nu au fost niciodată prezentate publicului, fiind cu grijă păstrate în numeroase mape de desen în atelierul plasticianului.

Cuvinte-cheie: portret, autoportret, desen, crochiu, grafică, Alexei Colîbneac, creion, materiale grafice.

The image of the contemporary in the creation of Alexei Colîbneac

Abstract. Alexei Colîbneac is recognized as one of the most notorious masters of drawing in the art of Moldova. During his artistic activity, A. Colîbneac has made several impressive series of sketches of a high artistic quality. Drawings which are analyzed in this article represent a visual document of the last three decades of the twentieth century, illustrating the image of the contemporary man in the context of his professional activity. It is important to examine A. Colîbneac's drawings, because the habit of making sketches has almost no continuity in the context of national art. The research intends to analyze the portraits of the personalities of the national culture made by A. Colîbneac, often, even during the meetings at which the artist took part, fulfilling his administrative functions. Also, it is analyzed a series of self-portraits, made in different stages of his artistic evolution. Most of the researched works were never presented to the public, being carefully kept in numerous drawing folders in the artist's workshop.

Keywords: portrait, self-portrait, drawing, sketch, graphics, Alexei Colîbneac, pencil, graphics.



*Tudor Chiriac (n. 1949), 1989.
Gheorghe Vrabie (1939–2016), 1995.*



Oxana POPA

Doctor în filologie cu o teză pe tema *Textul literar ca discurs al socialității. Sociocritica franceză*. Domenii de preocupări științifice: teoria literaturii, istoria literaturii. A publicat articole în reviste de profil și în volume cu materialele unor conferințe: *Sociocritica – concepte, evoluție și școli*, *Filiations barthésiennes dans la théorie sociocritique*.

SOCIOLOGIA TEXTULUI LITERAR ÎN ACCEPȚIA LUI PIERRE V. ZIMA

Interacțiunea dintre societate și opera artistică a fost semnalată încă în Antichitate, dar această relație complexă ajunge obiect de studiu abia începând cu secolul al XVII-lea. De-a lungul timpului, s-au profilat diverse modalități de abordare a textului literar prin prisma socialității, începând cu critica pozitivistă și culminând cu sociocritica.

Sociocritica, cea mai recentă dintre ele, deși se inspiră din sociologia literaturii, spre deosebire de acesta, nu este preocupată doar de influența mediului social asupra operei, ci și de tehnicile care asigură transformarea faptelor sociale în fapte de limbaj. Prin analizele pe care le propune, la nivelurile semantic, sintactic și narativ, sociocritica este o tentativă, la un nivel superior, de revenire la literaritate, asigurând o analiză a textului în globalitatea sa. Această perspectivă are ca obiect de analiză societatea umană în evoluția ei istorică, dar așa cum este exprimată ea în structurile textului. Prin urmare, ea depășește spațiul de analiză al sociologiei și își asumă interpretarea *intrinsecă* a textului, fiind interesată de cauza și felul în care are loc trecerea faptelor sociale în fapte de limbaj, pentru a restabili legătura dintre text și contextul de producere al acestuia.

Sociocritica este o perspectivă complexă, în continuă definire, cu granițe mereu fluctuante, datorită caracterului multidisciplinar, care în funcție de școli (Vincennes, Montpellier, Montréal) cunoaște interpretări diverse: de la privilegierea studiului lingvistic al textului, până la investigații ce depășesc spațiul literaturii. Această multidimensionalitate a creat adesea confuzii terminologice. Și la momentul actual, sociocritica este adesea confundată cu sociologia literaturii. Paralel cu școlile menționate, se cunosc și interpretări distincte promovate de Henri Mitterand sau Pierre V. Zima.

Direcția apartine în cercetarea sociocritică inițiată de Pierre V. Zima, inițiată concomitent cu studiile efectuate de școlile anterior menționate, are ca fundament diverse cercetări ale predecesorilor săi. Bazându-se, în general, pe contribuțiile școlii de la Frankfurt și, în particular, pe cele ale lui Adorno și Horkheimer, pe lucrările lui Goldmann, semiotica lui Greimas și a discipolilor săi, dar și pe analizele lui Roland Barthes, Pierre Zima își elaborează propriul construct teoretic orientat spre un segment specific al sociocriticii – *sociologia textului* și a *discursului*. Definindu-și propriul demers, el susține că „punctul de plecare al acestuia trebuie să fie te-

oria critică a societății, care nu se limitează la textul literar, dar care ține cont de toate tipurile de discurs ce coexistă și interacționează între ele în cadrul unei formații sociale: e vorba despre discursurile politice, juridice, religioase, științifice și literare” [1, p. 110].

Sociologia textuală a lui Pierre Zima are ca sarcină examinarea unor probleme sociale la nivel lingvistic. După el, opera se află la intersecția literaturii cu limbajele sociale. În viziunea lui Pierre Zima, sociologia textului trebuie să dezvăluie interesele colective, luptele sociale, economice și politice, pornind de la studiul câmpului lexical, semantic, sintactic, de la lectura intertextuală a operei, de la descifrarea sociolectelor și a discursurilor etc. Dacă e să ne referim la frontierele sociologiei textului, menționăm că „este vorba despre un demers teoretic al cărui domeniu depășește pe cel al literaturii. În calitate de socio-semiotică, sociologia textului analizează și discursurile ideologice și teoretice în cadrul unei situații socio-lingvistice particulare în care teoriile interacționează cu sociolectele teoretice sau neteoretice (ideologice, publicitare sau literare). Ea este deci și o teorie a ideologiei și discursului teoretic, deci – o *metateorie*” [2, p. 54].

Pentru a consolida statutul sociologiei textului în spațiul cercetărilor literare și a utiliza suflul nou pe care îl aduce, Pierre Zima notează că, „spre deosebire de metodele existente în sociologia literaturii, care se orientează spre aspecte tematice sau «ideale» ale «operei», sociologia textului se interesează de problema cunoașterii, de modul în care problemele sociale și interesele grupului se articulează în planul semantic, sintactic și narativ” [3, p. 9]. Acest fapt se datorează complementarității dintre „valorile sociale care nu există niciodată independent de limbaj și unitățile lexicale, semantice și sintactice ce articulează interese colective și pot deveni miza luptelor sociale, economice și politice” [3, p. 121]. Privit sub aspectele menționate, limbajul facilitează exprimarea realității sociale, fie la nivel lexical, unde are loc „erupția realității sociale” [2, p. 63], fie la nivelul semantic, unde „interesele colective penetrează în limbă” [2,

p. 65], eliberând, în consecință, cuvintele de sub constrângerile sintactice.

Spre deosebire de Goldmann, care stabilește o legătură între perioada istorică sau modul de producere a bunurilor și forma romanească, Zima propune o teză care se vrea o sociologie a textului polisemantic, aptă să depășească dihotomia formă-conținut. Operând cu o distincție între sensul social al procesului de producere și cel de receptare (transformare) a textului original, el contribuie la explicarea genezei operei și pune în lumină grupul social respectiv. Caracterul dublu al textului literar îl determină pe Zima să proiecteze concepția unui discurs pur mimetic (în sens auerbachian), care este strâns legată de noțiunea de *monosemie*. Dat fiind că literatura este în același timp autonomă, dar și dependentă de evoluția socioeconomică, semnele lingvistice devin obligatoriu polisemantice într-un anumit context literar. Funcția literaturii nu este de a propaga idei, nici de a descrie fidel realitatea, ci să critice și să transforme realitatea, descriind-o. Prin urmare, textul literar nu poate fi monosemic și nu poate fi redus la o reflectare pur mimetică.

Pentru Zima, textul narativ este un construct, al cărui specific rezidă în modul său de a reacționa la discursurile sociale pe care le absoarbe și le transformă. În context, „viziunile despre lume și ideologiile joacă, în calitate de sisteme de semnificați, un rol important în textele literare” [4, p. 109].

Totodată, Zima insistă asupra unei anumite libertăți a literaturii în raport cu ideologiile. Această libertate a literaturii are în vedere faptul că ea împrumută contextului social semnele lingvistice. Pentru a analiza scriitura, îndeosebi aspectul sociologic al literaturii, Zima recurge la lingvistică. Potrivit lui, limba de comunicare care funcționează în contextul social este marcată de ideologia dominantă, iar în societatea actuală – limba suferă o degradare rapidă, problemă pe care Zima o consideră cea mai gravă a civilizației. Textele de natură monosemică, pur comunicative, ca cele publicitare de exemplu, fac uz nechibzuit de o limbă degradată. Ceea ce

caracterizează literatura veritabilă este faptul că ea refuză să utilizeze limba în forma brută. Ea se detașează de discursul ideologic al comunicării ordinare, dar nu-l poate evita complet, pentru că trebuie să folosească neapărat limba comunicativă și luptă constant pentru autonomia lingvistică și ideologică.

Zima redefinește noțiunea de ideologie, văzând-o ca „o structură discursivă care împiedică reflecția teoretică” [5, p. 124]. Termenului i se atribuie astfel un sens negativ, fiind asemănat cu o conștiință falsă, gândirea ideologică distinguându-se de discursul teoretic. Astfel, discursul ideologic are un caracter natural, în care polivalența și ambiguitatea nu-și au locul, iar discursul teoretic se fondează pe reflecție și autocritică. Subiectul discursului teoretic îi permite să propage propria ideologie și alte tipuri de opinii sociale. Cu această ocazie, se evidențiază două poziții: a) tendința subiectului de a considera natural discursul ideologic, pretinzând că acesta coincide cu lumea, și b) atitudinea critică care tinde să relativizeze discursul său, să reflecteze asupra activității sale lingvistice și să recunoască propria sa particularitate și propria sa contingență. Aspectul important al acestei atitudini reflexive și autocritice este că ea îl predispune să se deschidă spre alte sociolecte și discursuri. În consecință, „ideologia este un discurs fondat pe un repertoriu lexical, pe opozițiile și clasificările semantice și modelele actanțiale ale unui sociolect. Aceasta are în vedere că ideologia este fondată pe o relevanță semantică, pornind de la care, subiectul enunțării povestește o realitate literară, socială sau istorică. Structura sa nu poate fi înțeleasă decât într-un context dialogic sau intertextual, deoarece fiecare discurs ideologic (în calitate de sociolect) articulează interesele grupului social particular și se opune definițiilor, clasificărilor și narațiunilor grupurilor vecine cu care coexistă într-o situație sociolingvistică și istorică dată” [2, p. 55].

Pierre Zima este cel care introduce în circuitul sociocriticii noțiunea fundamentală de *sociolingvistică*, relevând „caracterul istoric (schimbător) și social al limbii” [5, p. 134]. Din punct de vedere al sociocriticii, limba este „un sistem isto-

ric unde schimbările (lexicale, semantice, sintactice) se explică prin conflictele dintre colectivitățile sociale și prin limbajele grupului (*sociolecte*)” [5, p. 134]. Dacă e să ne întrebăm ce este *situația socio-lingvistică*, locul unde iau naștere sociolectele, atunci vom conchide că ea se prezintă ca „o constelație istorică, dinamică a limbajelor în care fiecare articulează interese particulare sau de grup, acționând într-un mod afirmativ sau critic în relație cu altele” [5, p. 39]. Sociocritica implică coexistența în text a două dimensiuni: cea a structurilor lingvistice și a structurilor sociale, iar „sociologia textului tinde să transpună problemele sociale (...) la nivel lingvistic. Nu va mai fi vorba de societate, ci de situația sociolingvistică în care se înscrie un text” [3, p. 121].

Privit ca formă a limbajului social, textul posedă trăsături semantice, sintactice, narative. El are, de asemenea, o dimensiune dinamică care se structurează în planul narativ unde se articulează ca element discursiv, ca punere în discurs, fiind „un repertoriu lexical codificat” [5, p. 124]. Totodată, Zima subliniază că sociolectele sunt „un ansamblu de colectivități, mai mult sau mai puțin antagoniste, care comunică în limbile ce pot intra în conflict” [3, p. 130]. Privite sub acest aspect, sociolectele devin un fel de sub-limbaje, recognoscibile prin variațiile semantice care se opun unele altora: „fiecare colectivitate socială, fie ea politică, religioasă sau profesională uzitează un vocabular particular care o distinge de alte grupări lingvistice” [2, p. 71]. De aceea, trebuie consemnat faptul că anumite limbaje sunt tipice pentru anumite structuri sociale: fiecare categorie socială se exprimă într-un limbaj specific. Respectiv, „trebuie să nu confundăm conceptul de sociolect cu cel de «jargon profesional» sau «limbaj tehnic, specializat»: întrucât jargoanele specializate ale sociologilor, etnologilor și psihologilor sunt ele însele parte a sociolectelor concurente, care se contrazic articulând interesele colective incompatibile...” [3, p. 131]

Studiul *Manual de sociocritică* (*Manuel de sociocritique*) este o sinteză metodologică de interpretări semantice și sintactice. La baza sociologiei textului stă sociologia literaturii, „ling-

vistica structurală și componente ale gramaticii semiotice (lexicologie, semantică și sintaxă) (...). Este vorba de reprezentarea diferitelor niveluri ale textului «ca structuri, în același timp, lingvistice și sociale» și de utilizarea anumitor concepte semiologice existente în dimensiunea lor sociologică. Este vorba, de asemenea, de considerarea universului social «ca ansamblu de limbaje colective» absorbite și transformate de text, fără a izola niciodată aceste limbaje de contextul cultural și discursiv în care se înscriu” [3, p. 144]. Universul social poate fi reprezentat ca un ansamblu de limbaje colective, ținându-se cont de mecanismele textuale (sintactice și semantice). Aceste limbaje colective sunt, la rândul lor, absorbite și transformate de textele literare în care ele joacă un rol important.

În acest studiu, Zima prezintă două niveluri ale textului, înțeles ca structură atât lingvistică, cât și socială: nivelul *semantic* și nivelul *sintactic*. Fundamentul semantic al textului trebuie înțeles ca alegere a anumitor opoziții semantice. Acest fundament determină structura narativă a acestuia. Al doilea nivel de analiză sociocritică propus de Zima este nivelul sintactic sau narativ. Baza semantică este cea care animă structura narativă. Potrivit cercetătorului, structura narativă a unui text cifrează interese sociale particulare. La acest nivel, se identifică felul cum faptele sociale devin, prin jocul scriiturii, prin utilizarea estetică și socială a limbajului, fapte literare.

Nivelul sintactic impune structurarea limbajelor în așa-numitele *sociolecte*. În acest caz, se cer două analize: 1) cea a creațiilor artistice (literare) sau narative, pentru a dezvălui sociolectele forțelor sociale și 2) cea a efectelor de stil a acestor sociolecte, în scopul demonstrării impactului fondului asupra formei, și viceversa.

În baza acestei sistematizări, distingem următoarele tipuri de sociolecte:

1. *Sociolectele forțelor sociale în conflict*. După Robert Escarpit, faptul literar este doar unul social transformat, care a fost modificat artistic de scriitor pentru a comunica ceva. Prin urmare, faptul literar are la origine faptul social. Întrucât vorbim de societate, vom spune că

pentru Zima societatea este un ansamblu de colectivități mai mult sau mai puțin antagoniste, unde limbajele pot intra în conflict, ceea ce îl determină să creadă că sociolectele nu pot exista independent, în afara discursului în care iau forme eterogene. Fără a fi izolate, sociolectele se regăsesc într-un mediu numit *discurs*.

2. *Sociolectele în plan lexical*. Aici vom releva sociolectele care pun personajul într-o lumină favorabilă sau nefavorabilă.

3. *Sociolectele în plan retoric*. A vorbi despre sociolecte în planul retoric, înseamnă a efectua un studiu asupra figurilor din text, întrucât ele exprimă și conflictul, și intrigile povestirii. Un text poate include figuri ale gândirii, de semnificație și de expresie. Aici putem include figuri ale tropilor și ale cuvintelor (comparație, metaforă, personificare).

4. *Sociolectele în planul structurilor narative*. La acest nivel, se va demonstra cum reflectă structurile narative conflictul dintre două forțe sociale. Reținem câteva figuri ale timpului narativ care exprimă ordinea, durata și frecvența.

În plan temporal, *ordinea* înseamnă dispunerea evenimentelor în povestire. Naratorul poate recurge la anacronii, care pot fi retrospective, analeptice și anticipative sau proleptice. *Analepsa* este o formă de anacronie care marchează o întoarcere în timp în raport cu povestirea inițială, o evocare a unui eveniment anterior. *Prolepsa* este o formă de anacronie care marchează o anticipare în timp în raport cu timpul povestirii și constă în evocarea de către scriitor a unui personaj prin vorbirea despre acest personaj, înainte de momentul prezenței acestuia în acțiune.

Durata permite variația ritmului pe care îl conține orice narațiune în raport cu durata istoriei. Analiza duratei reține patru forme narative fundamentale: *pauza*, *elipsa*, *rezumatul* și *scena*. *Pauza narativă* reprezintă întreruperea procesului normal al istoriei care se povestește. Pauza corespunde descrierilor și comentariilor care întrerup acțiunea, fără ca povestirea să progreseze. *Elipsa* este o mișcare inversă a pauzei – autorul implicit sau explicit omite anumite detalii pentru a limpezi narațiunea. *Rezumatul* – naratorul rezumă, în câteva fraze, mai mul-

te zile, luni sau ani de existență. *Scena* – formă dialogată – este momentul unde intervine dialogul între personaje sau reflecțiile făcute de un personaj (monolog).

Frecvența. Această tehnică literară stabilește raporturile de repetiție între povestire și diegeză.

În perspectiva sociocriticii care aspiră să devină o sociologie a textului literar și unde conceptele de dialogism și intertextualitate permit corelarea formei românești cu societatea, Zima se dovedește a fi atent la mărcile sociale. De asemenea, el demonstrează „cum absorbția intertextuală a sociolectelor și a discursului dau naștere unei structuri literare particulare” [1, p. 139]. Sociolectul poate fi descris pe trei planuri complementare, „dat fiind că există o dimensiune lexicală, o dimensiune semantică și o dimensiune sintactică sau narativă” [1, p. 131] a textului, cu precizarea obligatorie că „dincolo de limitarea la domeniul enunțului și a actanților săi (ca actanți ai dialogului), discursurile și sociolectele unesc planul enunțului cu cel al enunțării” [1, p. 113].

Intertextualitatea se materializează în sociologia textului la nivelul ficțiunii „ca o absorbție, de către textul literar, a sociolectelor și discursurilor orale sau scrise, ficționale, teoretice, politice sau religioase” [3, p. 139]. La aceste aserțiuni se poate ajunge prin prisma teoriei dialogismului, deoarece „majoritatea enunțurilor unui discurs nu pot fi înțelese decât într-un context dialogic: ca reacții afirmative, critice sau polemice la discursurile altuia. Astfel, discursul subiectului enunțator se constituie în raport cu vocea celui alt. (...) Orice societate trebuie să fie percepută ca o vastă rețea de raporturi dialogice între discursuri (enunțuri, voci, spunea Bah-tin)” [2, p. 18].

În perspectiva sociocritică a lui Zima, analiza textuală trebuie să abordeze textul literar într-un context dialogic. Acesta este conceput ca un ansamblu de limbaje sociale, de discursuri orale și scrise, de texte ficționale și științifice etc., care determină o situație sociolingvistică. Iar pentru descrierea unei asemenea situații, Zima avansează două propuneri importante. În primul rând – să se pună textul într-o situație sociolingvistică,

apoi – să se deducă ideologia pe care romanul o absoarbe și o transformă într-un discurs, adică – ideologia trebuie să fie receptată critic.

Ideea dialogului interdisciplinar este susținută și argumentată de Zima: „O teorie dialogică (...) presupune un subiect teoretic care se interesează de gândirea altuia: de cercetările sale, de adevărurile și judecățile sale de valoare. Ea exclude indiferența postmodernă în cadrul căreia toate pozițiile, toate adevărurile apar ca interșanjabile. (...) Ea refuză pluralismul care permite fiecărui individ să exprime judecățile de valoare, cu condiția ca el să recunoască supremația valorii de schimb și a pieții.” [6, p. 16-17]

Totodată, Pierre Zima apropie teoria bahtiniană de cea a lui Lukács și Goldmann, prin filiera ambivalenței și a polifoniei. Pentru a concretiza aceasta, în lucrarea *Ambivalența românească* (*L'ambivalence romanesque*), Zima construiește un model teoretic bazat pe structurile semantice și narrative ale romanelor lui Proust, Kafka și Musil. Scopul său este de a demonstra că „ambivalența, în același timp semantică și socială a caracterelor, acțiunilor și a enunțurilor, sfârșește prin zguduirea cauzalității narrative” [5, p. 231]. Acest model, pe care îl reproduce în *Indiferența românească* (*L'indifférence romanesque*) contribuie la o înțelegere mai bună a romanelor lui Sartre, Moravia și Camus într-un context sociolingvistic. Zima continuă, precizând că „tranziția de la ambivalență la indiferență este graduală, ca orice proces istoric. Dar în textele în care indiferența socio-semantică se afirmă ca o problemă centrală [...], poziția subiectului și a problemei subiectivității se schimbă radical: de la dezintegrarea subiectului la criza lucrurilor” [5, p. 232]. De exemplu, la analiza romanului *Străinul* de Camus, Zima indică punctul în care orice structură narativă a acestui roman se explică în raport cu două discursuri incompatibile: cel al indiferenței naratorului Mersault și cel ideologic pronunțat de tribunal. Lectura pe care o propune relevă, întâi de toate, probleme legate de ideologie. Ideologia poate fi descrisă ca un discurs asupra lumii, o povestire ce comportă opoziții lexicale, semantice și sintactice determinând relațiile dintre actanți.

În viziunea lui Pierre Zima, subiectul individual face parte dintr-unul sau mai multe grupuri de subiecte colective care au un anumit repertoriu lexical și un cod semantic particular prin care își articulează discursurile despre realitate. Orice discurs, ca structură narativă, trebuie să pună în expresie interesele sociale, iar „pentru a depista raporturile dintre textul (literar) și contextul său social, universul social trebuie văzut ca un ansamblu de limbaje colective care apar, sub diferite forme, în structurile semantice și narrative ale ficțiunii. (...) Limba unei societăți particulare poate fi subdivizată, într-un anumit moment istoric, în mai multe limbaje colective și regionale” [3, p. 125].

Pierre Zima argumentează că, pentru a înțelege geneza unei opere și structura sa estetică, nu este suficient să ne referim doar la text, trebuie să luăm în considerație și faptele care au cauzat apariția sa. Aceste fapte trebuie căutate în afara lumii artistice, ele aparțin domeniului social. Reflectând asupra modalității prin care este materializat faptul literar în textul impregant de sensuri sociale, Zima susține că structura unei opere reflectă, într-o anumită măsură, societatea și epoca momentului creării sale: „Cele două aspecte ale semnului literar, aspectul autonom și aspectul comunicativ, nu pot fi separate, dat fiind că opera nu este doar «concretizată» în cadrul diferitelor sisteme de valori, ea exprimă, în același timp, la nivelul scriiturii, norme și valori sociale.” [6, p. 50]

Deși critică mai multe interpretări sociologice existente, studiul *Pentru o sociologie a textului literar* (*Pour une sociologie du texte littéraire*) reunește totuși mai multe extreme ale sociologiei literare, lăsate uitării, în mare parte, datorită scindării în diferite școli marxiste și sociologice. Critica sa se referă, în parte, la: 1) reducerea de către marxiști a textului literar la o pură expresie ideologică sau la un discurs mimetic menit să reproducă în exclusivitate doar realitatea, caz

în care textele literare devin egale cu textele de oricare altă natură, și 2) utilizarea literaturii de către sociologia empirică doar ca pretext de cercetare. Potrivit lui Zima, eroarea constă în reducerea textelor la obiecte, care pot fi enumerate, clasificate potrivit criteriilor cantitative etc.

Aceste două aspecte ale criticii sale se fondează pe ideile susținute de Școala de la Praga (Mukarovsky) și Școala de la Frankfurt (Adorno), care insistă pe scriitură, fapt care le situează la polul opus celor care se ocupă exclusiv de aspectele socio-istorice și ideologice ale literaturii. În acest sens, Zima susține: „textul este în același timp autonom și fapt social” [6, p. 297], de unde provine și caracterul său dublu. Întrebarea pe care trebuie să și-o pună un sociolog nu este *ce* spune textul, ci *cum* spune textul (la nivel narativ, sintactic), căci scriitura se manifestă în sens social anume pe acest plan.

În concepția lui Pierre Zima, sociocritica reprezintă, pe de o parte, o continuare și o reinventare a teoriei dialogismului bahtinian, iar pe de altă parte, ea se identifică cu sociologia textului literar, complexitatea căreia rezidă într-o analiză amplă a textului literar, la toate nivelurile sale: semantic, sintactic și narativ. Aceaste operații asigură actul comprehensiv al textului.

Referințe bibliografice

1. Zima, Pierre. *Le sociolecte dans la fiction et dans la théorie*. În: Sociocriticism, Vol. V, 2, nr. 10, 1989, p. 109-139.
2. Zima, Pierre. *Texte et société. Perspectives sociocritiques*. Paris: L'Harmattan, 2011, 226 p.
3. Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: L'Harmattan, 2000, 276 p.
4. Zima, Pierre. *La vision du monde: trois modèles et une critique*. În: Sociocriticism, nr 1, juillet 1985, p. 103-110.
5. Zima, Pierre. *L'indifference romanesque: Sartre, Moravia, Camus*. Montpellier: Éditions du CERS, 1988, 238 p.
6. Zima, Pierre. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 2003, 373 p.

Sociologia textului literar în accepția lui Pierre V. Zima

Rezumat. Interacțiunea dintre societate și opera literară datează din antichitate. De-a lungul timpului, au apărut diverse modalități de abordare a textului literar prin prisma socialității, începând cu critica pozitivistă și culminând cu sociocriticismul. Sociocriticismul, însă, prin analizele pe care le propune, la nivel semantic, sintactic și narativ, este o încercare, la un nivel superior, de a reveni la literaritate, asigurând o analiză globală a textului. În ceea ce privește abordările, sociocriticii cunoaște mai multe școli și cercetători individuali. Unul dintre ei este Pierre Zima. Zima distinge o sociologie a textului a cărei sarcină este de a examina reprezentările problemelor sociale la nivel lingvistic. Potrivit lui, opera literară se află la intersecția dintre literatură și limbi sociale. În viziunea lui Zima, sociologia textului își propune să dezvăluie interesele colective, luptele sociale, economice și politice, pornind de la studiul câmpului lexical, semantic, sintactic, lectura intertextuală a operei literare, descifrarea sociolectelor și discursurilor. Astfel, sociocriticismul devine un reinventar al teoriei dialogismului bahtinian.

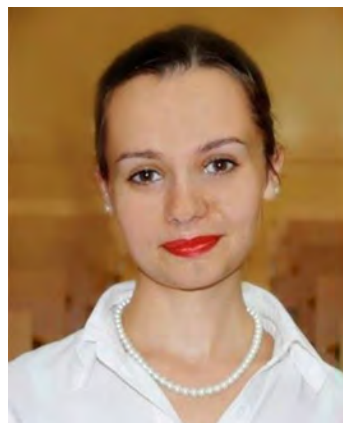
Cuvinte cheie: sociocriticism, sociologia textului, sociolecte, socialitate, fapte sociale, sociolingvistică, contexte dialogice, planuri semantice, sintactice și narrative.

Sociology of the literary text according to Pierre V. Zima

Abstract. The interaction between society and literary work dates back to antiquity. Over time, various ways of approaching the literary text through the prism of sociality have emerged, starting with positivist criticism and culminating in sociocriticism. Sociocriticism, however, through the analyzes it proposes, at the semantic, syntactic and narrative levels, is an attempt, at a higher level, to return to literarity, ensuring an global text analysis. In terms of approaches, sociocritics knows several schools and individual researchers. One of them is Pierre Zima. Zima distinguishes a sociology of the text whose task is to examine the representations of social problems at the linguistic level. According to him, the work is at the intersection of literature and social languages. In Zima's vision, the sociology of the text aims to reveal the collective interests, the social, economic struggles and political, starting from the study of the lexical, semantic, syntactic field, the intertextual reading of literary work, decipherment of sociolects and discourses, etc. Thus, sociocriticism becomes a reinventory of the theory of Bahtinian dialogism.

Keywords: sociocriticism, sociology of the text, sociolects, sociality, social facts, sociolinguistics, dialogic contexts, semantic, syntactic and narrative plans.

Doctorandă, Școala doctorală Științe Umanistice, specialitatea Literatura Română 622.01, Universitatea de Stat din Moldova. Tema de cercetare: *Post-literatura. Poezia în epoca tehnologiilor avansate*. Domenii de cercetare: istoria literaturii române, teoria literaturii, critica literară, Tehnologii Informaționale de Comunicare, literatura postmodernistă, literatura digitală, cyber poezia, psihologia, științele comunicării. Articole publicate: *Valoarea estetică în lucrarea „Poema chiuvetei” de Mircea Cărtărescu*; *E-poezia – un nou spațiu al literaturii*.



Doina BACIU

CENACLUL LITERAR ȘI POEZIA DIGITALĂ: CÂTEVA CONSIDERAȚII

Fenomenul poetic care se desfășoară actual în spațiul internetului are o istorie, o experiență obținută inclusiv în cadrul cenaclurilor literare. Suntem dispuți să credem că cenaclurile literare de la sfârșitul secolului trecut au prefigurat și format premisele estetice ale ceea ce s-a numit *e-poezie*. Subiectul este interesant și important pentru a înțelege unde și sub ce formă s-a pregătit terenul pentru noile experimente poetice digitale.

În secolul trecut, pe ambele maluri ale Prutului au existat cenacluri literare, purtând numele unor scriitori și poeți remarcabili, precum *George Călinescu*, *Mihai Eminescu*, *Vasile Alecsandri*, *Ion Luca Caragiale* etc., care au avut rolul de a întruni sistematic poeți de diferite vârste pentru lecturi publice, discuții teoretice, împărtășirea experienței etc. După apariția internetului și a rețelelor de socializare, rolul acesta de liant al poezilor cu afinități estetice și temperamentale l-au preluat Facebook-ul și paginile web.

Scopul fiecărui cenaclu literar era orientat spre activități literare și culturale care să contribuie la dezvoltarea limbajelor de exprimare poetică. Activitatea cenaclurilor literare a constat în organizarea, desfășurarea și participarea membrilor la întruniri, organizarea ședințelor ocazionale, precum sunt lansările de carte, recitalurile de poezie, teatru, momente muzicale, îngrijirea de editarea unor cărți proprii și

în antologii și în reviste literare, participările la diverse simpozioane naționale și internaționale, colaborarea cu diverși scriitori cunoscuți la nivel național și internațional, cu alte grupări și cenacluri literare pentru schimbul de experiență. De remarcat că unele cenacluri s-au îngrijit inclusiv de crearea unor portaluri de poezie, bloguri literare, pagini de socializare.

Întrunirile care se organizau în cadrul cenaclurilor au avut un rol foarte important la modelarea profilului literar românesc de la începutul secolului al XXI-lea. Dacă urmărim activitatea mai multor cenacluri literare de limbă română din ultimele câteva decenii, observăm preocupările pentru experimentul poetic care asigură legătura textului cu o rețea mai vastă de texte (ceea ce a primit numele generic de *inter-textualitate* și, mai târziu, de *hypertextualitate*). De-metaforizarea, descentralizarea, trimiterile livrești, dialogul cu alte texte au creat pretexte pentru experimentul poetic digital. Enumerăm câteva dintre cele mai importante cenacluri în sensul pregătirii tinerilor poeți pentru fenomenul literaturii digitale:

✓ *Cenaclul „Pavel Dan”* s-a format în 1958 în cadrul Casei de Cultură a Studenților, având două secțiuni: una de proză și alta de poezie. Și-a început activitatea în 1965, funcționează și în prezent, fiind condus de Viorel Marineasa, apoi de Eugen Bunaru.

√ *Cenacul de luni* a fost inițiat de Radu Călin Cristea în anul 1977 și condus de Nicolae Manolescu. În 1983 a fost desființat fiind considerat subversiv. Acesta a fost laboratorul care a preparat poezia generației '80, numită și *generația în blugi*.

√ *Cenacul Junimea* al Universității din București a activat în anii 1980 și a fost condus de Ovid S. Crohmălniceanu, având drept model școala franceză *Tel Quel* care a devenit mai mult cunoscută în anii 1970.

√ Între anii 1983 și 1990 și-a desfășurat activitatea *Cenacul Universitas* condus de criticul și profesorul universitar Mircea Martin.

√ Un alt grup literar s-a întrunit în *Cenacul Noduri și Semne* care a fost înființat la Galați, în anul 1983, după dispariția poetului Nichita Stănescu, iar în anul 1999 a fost creat site-ul care prezintă varianta online a cenacului a cărui mentor este scriitorul Petre Rău, membru al USR.

√ *Cenacul de la Muzeu*, moderat de Tudorel Urian și scriitorul Daniel Cristea-Enache, a avut prima ședință pe 10 septembrie 2008, la Rotonda Muzeului Național al Literaturii Române.

√ *Cenacul Euridice* sau *Generația 2000*, a cărui coordonator a fost Marin Mincu, și-a început activitatea la 8 mai 2002. Respins de Uniunea Scriitorilor, s-a transferat la Rotonda Muzeului Literaturii Române.

Numărul tot mai mare de utilizatori ai tehnologiilor informaționale de comunicare (TIC) la nivel mondial a înlesnit experimentul poetic digital care a devenit un fenomen pregnant și în spațiul românesc. Unele cenacuri au întrunit, pe lângă poeți, și specialiști în tehnologiile informaționale. Drept exemplu poate servi:

√ *Cercul Literar al Scriitorilor Ingineri din AGIR*, cu denumirea alternativă *Literar ing.*, care s-a format în anul 2003. În prefață la cartea *Ingineri, scriitori și Publiciști* (coordonați: Nicolae Vasile și Ioan Ganea-Christu), apărută la Editura Agir în 2017 [1], se afirmă că: „Inițiativa era menită să susțină activitatea și imaginea inginerescă din România și prin alte mijloace decât cele pur profesionale, pentru dezvoltarea dimensiunii culturale a personalității ingineru-

lui. Cercul respectiv venea să completeze activitățile cultural-artistice existente: Orchestra Simfonică a Inginerilor, Corul Concertino și Cercul Inginerilor Epigramaști.”

Pandemia începută în anul 2020 a determinat ca activitatea unor cenacuri să se desfășoare pe rețelele de comunicare. De exemplu:

√ *Cenacul AntiM* s-a format în luna februarie 2014, la cerința unui grup restrâns de scriitori din București, sub conducerea profesorului Valentin Rădulescu. Până în luna martie 2020 întâlnirile se desfășurau cu prezența fizică, iar apoi s-a trecut în online.

La Chișinău, între anii 2005 și 2008, Dumitru Crudu a deschis și a condus un *Club literar* cu poeți foarte tineri ai căror texte au alcătuit antologia *Noua poezie basarabeană*. Mai apoi a organizat și a condus ateliere de scriere din care au ieșit grupuri de poeți cu personalitate aparte.

Prima grupare a activat în perioada anilor 2008 și 2013 întrunind scriitori ca Ion Buzu, Ecaterina Bargan, Emanuela Sprînceană, ale căror texte au fost înmănușate în lucrările *Convorbiri moldovenești* și *Antologia de proză scurtă*.

A doua grupare, între anii 2013 și 2018, îi avea pe Ina Surdu și Zina Bivol.

Al treilea grup – numărând pe Vitalie Colț, Rodica Gotca, Iulia Iaroslavschi, Artiomi Oleacu, Anastasia Palii, Elena Răileanu, Doina Roman-Baciu, Veronica Ștefăneț – a fost reprezentat de antologia de versuri *Opt*.

Cel de-al patrulea grup, cel mai numeros, i-a întrunit, între anii 2018 și 2019, pe Ion Agaci, Roman Andriiv, Artur Cojocar, Paty Cotlău, Victoria Epure, Daniel Grama, Dumitru Garcaliuc, Rafaela Malic, Tatiana Grosu, Cristina Dicusar, Vitalie Șega. Poeziile acestora au alcătuit *Antologia 11*.

Între anii 2019 și 2020, *Clubul literar* a adunat al cincilea grup. Poeziile semnate de Dorina Cârțu, Olesia Enache, Theodor Fusu, Aliona Ivanova, Peter Raicu, Dumitrița Sârbu, Sergiu Stati, Cristina Tătaru au intrat în volumul *Patru plus patru plus patru*.

De remarcat că tinerii poeți au avut posibilitate să se dezvolte și în cadrul taberelor de vară, care s-au desfășurat la Tribujeni, Orheiul

Vechi, în patru ediții: 2010, 2014, 2015, 2018, după care au apărut antologiile de versuri *Casa verde* și *Autobusul 100*.

Unii dintre acești debutanți au dus la bun sfârșit și cărți personale. Rodica Gotca a publicat volumul de poezie *Frontiere desenate în aer cu pumnul* [2], Veronica Ștefăneț a debutat cu volumul *Scrum* [3], Artiom Oleacu a semnat *Spinner* [4] și *Miere pentru toate exponatele* [5], Vitalie Colț – *Pacea din Transnistria* [6] etc. Concomitent cu aceste lansări de carte, s-au realizat video-poezii, audio-poezii, Poster x Poem și alte produse poetice digitale.

Așa cum am afirmat mai sus, generațiile de poeți optzeciști și nouăzeciști au jucat un rol important în evoluția post-literaturii prin reacția de polemică cu fenomenul modernist și, puțin mai târziu, prin introducerea elementelor informatice în limbajul artistic. Grigore Chiper afirmă, în articolul său *Generație, optzecism, postmodernism, textualism*, că, generația '80 este cea care lansează principalele teze cu privire la arta lor chiar de la sfârșitul anilor '70, când apar grupuri întregi de scriitori bine instruiți în cadrul mai multor cenacluri din Țară (Un fenomen similar se produce în Moldova dincoace de Prut când activau mai multe cenacluri: la USM, la ziarul Tinerimea Moldovei, la Uniunea Scriitorilor. De la un punct, Sorin Alexandrescu are dreptate când afirmă contrariul, că optzeciștii basarabeni nu au beneficiat de «cenacluri universitare în care să discute între ei teoria și practica poeziei» [7], deoarece deja prin 1988-1989 cenaclurile au fost confiscate de mișcările politice, care luau amploare în RSSM. Faptul că, pe de o parte, tinerii nu se mai regăsesc în poezia momentului, depreciindu-i valoarea pe drept sau pe nedrept, pe de altă parte, sistemul socialist de carte, cu birocrăția, obtuzitatea și cenzura sa, nu mai poate face față solicitărilor formulate din partea tinerilor scriitori, îi determină pe aceștia din urmă să apeleze la strategii colective. Drept dovadă de inadecvare a regimului la noile tendințe servesc volumele de debuturi colective, o formă de înregimentare dictată chiar de sistem. Fenomenul se va repeta și în Moldova sovietică, mai târziu: optzeciștii basarabeni vor

debuta, cu câteva excepții, abia în a doua jumătate a anilor '80 și la începutul deceniului următor, iar unii dintre ei vor fi înghesuiți, ca și confracții din România, în debuturi colective..." [8, p. 129]

Dincolo de răspunsurile la o serie de întrebări de natură socială, politică, economică, filozofică și culturală, optzeciștii au inițiat discuții despre noul limbaj poetic: „Literatura tinerei generații este pusă deseori în legătură cu textualismul, definit drept „referirea la text în text” [12, p. 316], „favorizarea preponderentă sau chiar exclusivă a limbajului pentru limbajul însuși, făcută în detrimentul referentului (realul)” [10]. Cel mai mediatizat procedeu textualizant este intertextualitatea, cunoscută din cele mai vechi timpuri. Intertextualitatea este pusă în relație și cu postmodernismul, definit în primul rând ca o formă superioară de intertextualitate, dar și de diverse manipulări textuale. De aceea postmodernismul literar este identificat frecvent cu varii forme de referire la text.” [8, p. 133]

Așadar, experimentele poetice de la răscrucea secolelor au susținut intertextualitatea ca principiu de bază în literatură. Și pentru că literatura se află în permanentă transformare, utilizarea TIC-ului era inevitabilă. În acest sens, cercetătoarea Carmen Pascu afirmă, în cartea sa *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, că există două tipuri de postmodernism: „soft-livresc” și cel după 1990, când digitalismul își intensifică forțele odată cu postmodernismul [10].

Cercetătoarea Aliona Grati menționează în lucrarea sa *Fenomenul literar postmodernist* una din programele poezilor nouăzeciști intitulată „Manifest al Clubului Literar” care acordă experimentului mediatic și virtual o atenție aparte: „Tânărul critic Ion Manolescu atacă canonul critic existent, poetica textualistă și epuizarea ei manieristă. De fapt, acesta propune un alt fel de textualism: *mediatic* sau *virtual*, în consonanță cu evoluția cibernetică a civilizației actuale. Folosind tehnici precum *imageria virtuală*, *simulările tridimensionale*, *ilustrația fractală*, *jocurile interactive*, *compresia digitală*, colaborarea directă cu computerul (ca în cazul *E-fiction*),

proza acestei «noi sensibilități» regăsește sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist și fantasmalele *Pop-Art*, transformând lectura într-un act de seducție și de hipnoză vizuală. Trebuie arătat că realitățile virtuale explorate de arta cibernetică au același efect de demolare a principiului realității și a sentimentului de consistență existențială ca și viziunile psihedelice din arta de inspirație «șamanică» a anilor '60-'70" [9, p. 85].

Lucia Simona Dinescu îl consideră pe Ion Manolescu un scriitor reprezentativ pentru acest tip de literatură și un promotor al ei în spațiul românesc: „Specializat în postmodernism și tehnocultură, interesat de filozofie și psihologie cognitivă, ideologii globaliste, SF-cyberpunk, realități virtuale, inteligență artificială, Ion Manolescu are meritul de a se număra printre promotorii studiului cyberculturii la noi, de a încerca să sincronizeze teoria literaturii cu cele mai noi manifestări și experimente artistice și de a aduce domeniul teoretic literar în actualitatea tehnoculturală a computerului... Teoreticianul nu neglijează nici o problematică a cyberculturii, oferind atât o perspectivă generală a mutațiilor efectuate de noile tehnologii în domeniile literar, filozofic, psihologic, politic, social etc., cât și una particulară, o perspectivă a detaliului și a nuanței, în cadrul cercetării realității virtuale, a cyberspațiului, a hyper-textului etc.” [12] Ion Manolescu face o apropiere între hyper-text și intertext, urmărind să arate originea hyper-textului în teoria literară postmodernă.

Poezia secolului pare a fi experimentală și inedită în același timp. Totuși, terenul acesteia

a fost pregătit de discuțiile teoretice și experimentele poetice anterioare. Cenaclurile literare au contribuit la încurajarea evoluției gândirii poetice către posibilitățile de exprimare digitale și media. Poezia digitală se manifestă ca răspuns la necesitatea conceperii noilor forme de poezie.

Referințe bibliografice:

1. Nicolae, Vasile; Ganea-Christu, Ioan. *Ingineri, scriitori și Publiciști*, București: Agir, 2017.
2. Gotca, Rodica. *Frontiere desenate în aer cu pumnul*. București: Eikon, 2019
3. Ștefăneț, Veronica. *Scrum*. București: Casa de Editura Max Blecher, 2019.
4. Oleacu, Artiom. *Spinner*, colecția Teritorii, Editura Prut International, 2021.
5. Oleacu, Artiom. *Miere pentru toate exponatele*, Editura Tracus Arte, 2019.
6. Colț, Vitalie. *Pacea din Transnistria*, Editura Casa de pariuri literare, 2019.
7. Cărtărescu, Mircea. *Cuvinte împotriva mașinii de scris, în Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*. O antologie de Gheorghe Crăciun. Ed. Vlasie, 1994.
8. Chiper, Grigore. *Generație, optzecism, postmodernism, textualism*. În: Metaliteratură, anul X, nr. 1-4(23-24), 2010.
9. Pascu, Carmen. *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*. Craiova: Universitaria, 2006.
10. Cristea, Dan. *Poezie/teorie*, în Ramuri, Craiova, 16 X, 2007.
11. Grati, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist (note de curs)*. Ediție revăzută și completată. Chișinău: Garomond, 2013.
12. Simona Dinescu, Lucia. *Scurtă introducere în hyper-text*. În: Observator cultural, nr. 155, 11.02.2003 <https://www.observatorcultural.ro/articol/scurta-introducere-in-hyper-text/> [accesat: 12.03.2021].

Cenaclul literar și poezia digitală: câteva considerații

Rezumat: Scopul studiului este de a prezenta câteva cenacluri literare în cadrul cărora s-a pregătit terenul pentru literatura digitală și media, mai exact pentru e-poezie. Am atestat că activitatea mai multor cenacluri literare de limbă română din ultimele câteva decenii și-au arătat preocupările pentru experimentul poetic care asigură legătura textului cu o rețea mai vastă de texte (ceea ce a primit numele generic de *intertextualitate* și, mai târziu, de *hypertextualitate*). De-metaforizarea, descentralizarea, trimiterile livrești, dialogul cu alte texte au creat pretexte pentru experimentul poetic digital. Numărul tot mai mare de utilizatori ai tehnologiilor informaționale de comunicare la nivel mondial a înlesnit experimentul poetic digital care a devenit un fenomen pregnant și în spațiul românesc.

Cuvinte-cheie: cenaclu literar, intertextualitate, hypertextualitate, e-poezie.

Literary circle and digital poetry: some considerations

Abstract: The aim of the study is to present some literary circles in which was prepared the field for digital literature and media, more precisely for *e-poetry*. We testified that the activity of several Romanian-language literary circles in the last few decades showed their preoccupations for the poetic experiment that ensures the connection of the text with a wider network of texts (which received the generic name of *intertextuality* and, later, the name of *hypertextuality*). De-metaphization, decentralization, book references, the dialogue with other texts – have created pretexts for the digital poetic experiment. The growing number of users of information communication technologies worldwide has facilitated the digital poetic experiment, which has become a significant phenomenon in the Romanian space as well.

Keywords: literary circle, intertextuality, hypertextuality, e-poetry.



Ion XENOFONTOV

Doctor în istorie, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: istoria religiei, istorie militară, istoria științei, studii de istorie orală, mentalități colective, izvoare istorice. Cărți publicate: *Războiul din Afghanistan în memoria participanților din Republica Moldova (1979–1989). Realitate istorică și imaginar social*, Iași: Lumen, 2010; *Războiul sovieto-afghan. Studiu de istorie verbală. Percepții. Documente*, Iași: Lumen, 2011; *Complexul monahal Japca. Istorie și spiritualitate*. Iași: Lumen, 2015 (Ediția a doua, revăzută și adăugită, Chișinău: Lexon Prim, 2020); *Enciclopedia curiozităților. Trecut și prezent*, Vol. 1, Iași: Lumen, 2011, Vol. 2, Iași: Lumen, 2019.

ALEEA SAVANȚILOR ȘI MEDICILOR ILUȘTRI: MARCĂ IDENTITARĂ

Aleea Savanților și Medicilor Iluștri reprezintă un complex sculptural aflat în proximitatea Blocului didactic nr. 1 *Leonid Cobâlean* al Universității de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” din Republica Moldova (infra: Universitatea „Nicolae Testemițanu”). Edificarea acestui ansamblu sculptural se încadrează în politica memoriei ca strategie de identitate socială, cu aplicarea elementelor simbolice ale memoriei colective și individuale, dar și ale celei instituționale și vizează un obiectiv moral-civic – „construirea unei mărci elitare” și al unui prestigiu social [1, p. 400-414].

Ideea instituirii Aleii îi aparține rectorului Universității „Nicolae Testemițanu”, acad. Ion Ababii [2, p. 168]. Potrivit inițiatorului, *Aleea Savanților și Medicilor Iluștri* reflectă, în mod semnificativ, „întregul parcurs al Universității noastre și constituie o recunoaștere a meritelor deosebite ale unora dintre personalitățile notorii, care au contribuit la crearea și dezvoltarea învățământului superior medical și farmaceutic, științei medicale și a sistemului de sănătate din țară... Aceasta va deveni un spațiu cultural și educativ pentru medicii, precum și un punct de atracție a promoțiilor de absolvenți medici și farmaciști” [3, p. 3-4].

Aleea a fost inclusă ca parte componentă a *Planului de dezvoltare a infrastructurii Universității „Nicolae Testemițanu”*, aprobat prin

Hotărârea nr. 847 din 21 septembrie 2010 a Guvernului Republicii Moldova [4]. Prin această decizie a Executivului, s-a permis Primăriei mun. Chișinău transmiterea, din domeniul public în domeniul privat al statului, a terenului din str. Nicolae Testemițanu, aflat de câteva decenii în folosința Universității „Nicolae Testemițanu”, în schimbul mai multor lucrări de proiectare, (re)construcție și reparație a unor edificii/încăperi/obiective, inclusiv a Aleii.

La 3 septembrie 2013 a fost aprobat Regulamentul privind organizarea și desfășurarea concursului deschis pentru elaborarea concepției-schiță a busturilor savanților și medicilor iluștri. La 6 septembrie, la Universitatea „Nicolae Testemițanu” a avut loc ședința membrilor juriului, organizată în scopul selectării câștigătorilor concursului cu privire la elaborarea concepției-schiță a busturilor ce urmau să fie instalate pe Alea. La concurs s-au înscris nouă participanți, trei dintre aceștia fiind desemnați câștigători, prin vot deschis: Valerian Doicov – locul I, Ion Zderciuc – locul II, Ion Grecu – locul III [5, p. 2]. În cadrul ședinței s-a discutat despre parametrii busturilor: proporția, caracteristicile fiziometrice ale capului și umerilor, tipul de patinare, parametrii soclului. Juriul a fost format din 31 de membri, printre aceștia fiind și dr. șt. med. Andrei Usatâi, ministru al sănătății. Potrivit ministrului, Aleea, pe lângă



Inaugurarea Aleii Savanților și Medicilor Iluștri, 9 octombrie 2015.
Sursă: Arhiva Curentă a Senatului AUSMF „Nicolae Testemițanu”.

faptul că va înveșnici memoria savanților medici, va contribui și la educarea viitoarelor generații. Prof. univ. Gheorghe Postică, viceministru al Culturii, membru al juriului, a consemnat că obiectivul pe care și l-a propus Universitatea este unul special și speră că sculpturile vor deveni adevărate opere de artă. „Mă bucur că ați fost insistenți și ați trecut de la idee la practică”, a mai menționat viceministrul. Inițial au fost propuse spre realizare 20 de busturi [6].

La selectarea personalităților notorii, ale căror busturi urmau să fie amplasate pe Alee, s-a ținut cont de valoarea teoretică și practică a realizărilor personalităților în domeniul învățământului superior medical și farmaceutic, al științei și practicii medicale; a activității publice și de importanță istorică a acestora. Personalitățile au fost selectate de către experți, consultanți științifici, inclusiv prin discuții publice.

Drept criterii pentru selectarea personalităților au servit: activitatea fructuoasă în cadrul Universității „Nicolae Testemițanu” și în sistemul de sănătate al Republicii Moldova; titlul științific și didactic; capacități și aptitudini pedagogice excepționale; titluri onorifice și distincții guvernamentale; fondatori de școli medicale și direcții științifice; lucrări fundamentale în

medicină (tratate medicale, realizări medicale, monografii, manuale originale); lucrări de prestigiu și recunoaștere internațională; premiant al expozițiilor medicale internaționale; durata activității în instituția de învățământ superior; includerea numelui în registre tematice de stat și în publicații enciclopedice, inclusiv internaționale; publicații omagiale de calibru național și internațional; edificarea unității medicale patrimoniale de nivel republican; implementări ale realizărilor științifice rezistente în timp; pregătirea de cadre medicale și științifice; poziție civică și patriotică; comportament decent și ireproșabil; acțiuni filantropice etc. [7, f. 85]

Lista personalităților selectate a fost aprobată prin decizia Consiliului științific al Universității „Nicolae Testemițanu” nr. 1/11 din 31 ianuarie 2013 și prin deciziile Senatului universitar nr. 2/2 din 11 aprilie 2013 și nr. 8/2 din 16 octombrie 2013.

În vederea creării *Aleii Savanților și Medicilor Iluștri* s-a instituit un Grup de lucru condus de prof. univ. Victor Pântea; secretar: conf. univ. Iulian Grossu și următorii membri: Gheorghe Plăcintă, Valeriu Revenco, Ion Lupan, Nicolae Ciobanu, Eugeniu Bendelic (decanii facultăților); Natalia Cherdivarenco,



Ion Marin, Gheorghe Baciuc, Dumitru Tentiuc, Tiberiu Holban, Veaceslav Gonciar, Vlada-Tatiana Dumbrava, Nicolae Ghidirim, Nicolae Bodrug, Galina Rusu, Valentina Șpac, Vladimir Iurcovich, Leonid Gorceac [8, f. 149-105]. La 11 aprilie 2013 președintele Grupului de lucru, prof. univ. Victor Pântea a informat membrii Senatului despre amenajarea Aleii [9, f. 16-17].

Cea mai mare parte din busturi a fost finanțată de Compania SRL *Dansicons*, iar o parte mai mică – din surse extrabugetare și din sponsorizări [10, f. 140-142].

Busturile savanților și medicilor iluștri au fost elaborate de două echipe de sculptori, una dintre care a propus un alt model. Comunitatea universitară a optat pentru „busturi cu umeri”, pe când modelul propus era „fără umeri”. Busturile amplasate pe postamente de granit au fost expuse pe o stradă și patru runde ale havuzurilor fiind sculptate de artiști plastici din Republica Moldova.

Aleea a fost inaugurată la 9 octombrie 2015, evenimentul fiind parte componentă din programul consacrat aniversării a 70-a de la fondarea Universității [11, p. 1, 8-9]. Au fost dezvelite 34 de busturi, consacrate următoarelor personalități: Vasile Anestiadi, Nicolae Eșanu, sculptate

de Valerian Doicov; Pavel Bâtcă, Andrei Banaru – de Mihai Damian; Ștefan Plugaru – de Ion Zderciuc; Petru Galețchi – de Ioan Grecu; Nicolae Testemițanu, Nicolae Starostenko, Vasile Procopișin, Diomid Gherman, Toma Ciorbă, Natalia Gheorghiu, Eugen Gladun – de Veaceslav Jiglițchi; Mihail Borzov, Nicolae Anestiadi, Vitalie Bețșor, Timofei Moșneaga, Ion Prisacari – de Vasile Sitari; Boris Șarapov, Andrei Zorchin – de Grigore Sultan; Ipatie Sorocean, Arsenie Guțan, Gurie Coșciug, Boris Perlin, Chiril Draganiuc, Valerian Stărikovici – de Veaceslav Zaițev; Eugen Popușoi – de Ion Bolocan; Valentina Halitov – de Tatiana Bazarova; Leonid Cobăleanski, Constantin Țăbărnă – de Grigore Băț; Anatolie Zubkov – de Natalia Vlasova; Moisei Ghehtman, Nikolai Kuznețov – de Iurie Terehov; Aron Cocerghinschi – de Ivan Beldi [12, p. 7-10].

Evenimentul de inaugurare a busturilor a fost acompaniat de sunete de buciuri și strune de vioară. În semn de comemorare, zeci de mediciști au lăsat să-și ia zborul, din dreptul celor 34 de monumente, câte un balon alb, care purta cu sine spre înălțime câte un buchețel de flori de *Nu-mă-uita* [13, p. 3].

La 20 noiembrie 2018 Aleea a fost completată cu alte șase busturi, cele ale Alexandrei Vi-



Aleea Savanților și Medicilor Iluștri, 2017. Sursă: Arhiva Curentă a Senatului AUSMF „Nicolae Testemițanu”.

zitiu, Constantin Matcovschi, Vasile Cecurin, Ion Marin, Vasile Cuprianov și Alexei Molohov. Busturile au fost create timp de jumătate de an, fiind sculptate în bronz și sunt instalate pe socluri de granit. Din grupul de autori care au lucrat la edificarea busturilor fac parte sculptorii: Veaceslav Jiglițchi, Tatiana Bazarova și Dmitri Harasalov. Prezent la eveniment, sculptorul Veaceslav Jiglițchi, conducătorul grupului de autori care au lucrat la edificarea busturilor, a mulțumit conducerii Universității „Nicolae Testemițanu” pentru faptul că: „a contribuit la procesul măreț de zidire a memoriei personalităților notorii din sistemul sănătății, care și-au consacrat viața misiunii nobile de a trata bolnavii și de ajuta oamenii suferinzi. Fiecare membru al grupului nostru de artiști plastici a depus maximum efort pentru a crea, dăruind, prin propriul talent și dibăcie, pentru ca aceste busturi să dăinuie în veci” [14, p. 9].

În anii 2017–2018, în vederea extinderii Aleii, s-au investit 1,74 mil. lei [15, ff. 48-52].

În contextul planului de manifestări consacrate celor 75 de ani de la fondarea Universității „Nicolae Testemițanu”, în octombrie 2020, Aleea Savanților și Medicilor Iluștri din

Chișinău a fost completată cu busturile profesorilor universitari Roman Coșciug (1924–1999), Ilarion Postolachi (1936–2011), m.c. Ion Lupan (1952–2017), autorul lucrărilor fiind sculptorul Veaceslav Jiglițchi [16, p. 12].

Suprafața actuală nu permite o extindere a Aleii, de aceea s-a decis crearea unei comisii universitare în frunte cu un prorector, care ar revedea criteriile de înaintare a personalităților pentru înveșnicirea numelui, precum și ar analiza posibilitatea amplasării busturilor în alte spații, aferente instituțiilor în cadrul cărora au activat, sau la locul de trai [17, f. 50].

Cea mai mare bogăție a Universității „Nicolae Testemițanu” sunt personalitățile, care, spre deosebire de alte instituții de învățământ superior, sunt recunoscute și apreciate prin edificare de monumente, spații comemorative, apariții editoriale. Iar *Aleea Savanților și Medicilor Iluștri* reprezintă, indiscutabil, un complex sculptural unic în spațiul românesc.

Referințe bibliografice:

1. Xenofontov, Ion Valer; Prisac, Lidia. *Politici ale memoriei la Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” din Republica Moldova.*

În: Acta Terrae Fogarasiensis. Muzeul Țării Făgărașului „Valer Literat”, Vol. IX, Editura Negru Vodă Făgăraș 2020.

2. *Exceelență în cercetare și educație. Academia Ion Ababii la 75 de ani*. În: Akademos. Revistă de știință, inovare, cultură și artă, nr. 1 (52), 2019.

3. *Aleea Savanților și Medicilor Iluștri = The Alley of Brilliant Scientists and Doctors* /Coord.: Iulian Grosu; resp. ed.: Ion Ababii, Chișinău, Tipogr.: „Elan Poligraf”, 2015.

4. *Hotărâre nr. 847 din 21.09.2010 a Guvernului Republicii Moldova cu privire la dezvoltarea infrastructurii Universității de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu”*, În: http://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=1392&lang=ro (accesat: 15.07.2019).

5. *Patrimoniu al tradițiilor medicale basarabene*. În: Medicus, nr. 7-8 (864-865), 2013.

6. Ședința Juriului. În: <http://medicina2.usmf.md/ru/node/11301> (accesat: 14.07.2019).

7. Arhiva Universității de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” (infra: AUSMF „Nicolae Testemițanu”), I. 1, D. 4534, f. 143; D. 4532.

8. AUSMF „Nicolae Testemițanu”, I. 1, D. 4536.

9. AUSMF „Nicolae Testemițanu”, I. 1, D. 4532.

10. AUSMF „Nicolae Testemițanu”, I. 1, D. 4534.

11. *Aleea savanților și medicilor iluștri*. În: Medicus, nr. 7-8 (884-885), 2015.

12. *Aleea savanților și medicilor iluștri*. În: Medicus, nr. 7-8 (884-885), 2015.

13. *Aleea savanților și medicilor iluștri – un obiectiv strategic realizat*. În: Medicus, nr. 9-10 (884-885), 2015.

14. *Noi busturi pe Aleea savanților și Medicilor Iluștri*. În: Medicus, nr. 9-10 (915-916), 2018.

15. Arhiva Curentă a Senatului Universității de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” din Republica Moldova. *Darea de seamă a rectorului din 17 octombrie 2018 pentru anii 2017–2018*.

16. *Noi busturi pe Aleea Savanților și Medicilor Iluștri*. În: Medicus. Ediție specială. Octombrie 2020.

17. Arhiva Curentă a Senatului AUSMF „Nicolae Testemițanu”. *Darea de seamă a rectorului din 17 octombrie 2018 pentru anii 2017–2018*.

Aleea Savanților și Medicilor Iluștri: marcă identitară

Rezumat. În studiu se abordează contextul și etapele de edificare a Aleei Savanților și Medicilor Iluștri, ansamblu sculptural edificat de Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” din Republica Moldova, la inițiativa rectorului Universității, acad. Ion Ababii. Aleea a fost inclusă ca parte componentă a Planului de dezvoltare a infrastructurii Universității „Nicolae Testemițanu”, aprobat prin Hotărârea nr. 847 din 21 septembrie 2010 a Guvernului Republicii Moldova. Studiul prezintă date financiare, inițiatorul conceptului, sculptorii și personalitățile incluse în monumentul de artă, unic în felul său în spațiul românesc. Aleea a fost inaugurată la 9 octombrie 2015, în cadrul manifestării dedicate aniversării a 70-a de la fondarea Universității. În 2018 și în 2020, Aleea a fost completată cu 6 și, respectiv, 3 busturi. Actualmente, pentru că suprafața actuală nu permite o extindere a Aleii, se caută posibilități de a amplasa alte câteva busturi în spații aferente instituțiilor în cadrul cărora au activat personalitățile înaintate pentru înveșnicirea numelor.

Cuvinte-cheie: Universitatea de Stat de Medicină și Farmacie „Nicolae Testemițanu” din Republica Moldova, profesori, savanți, medici, sculptură, Aleea Savanților și Medicilor Iluștri, Chișinău.

Alley of Illustrious Scientists and Doctors: identity mark

Abstract. The study relates the context and stages of building the Alley of Illustrious Scientists and Doctors, a sculptural ensemble built by the State University of Medicine and Pharmacy “Nicolae Testemitanu” from the Republic of Moldova, at the initiative of the rector of the University, acad. Ion Ababii. The Alley was included as a component part of the Infrastructure Development Plan of the “Nicolae Testemitanu” University, approved by Decision no. 847 of September 21, 2010 of the Government of the Republic of Moldova. The study presents financial data, the initiator of the concept, the sculptors and personalities included in the art monument, unique in its kind in the Romanian space. The Alley was inaugurated on October 9, 2015, during the event dedicated to the 70th anniversary of the founding of the University. In 2018 and 2020, the Alley was completed with 6 and, respectively, 3 busts. Currently the surface does not allow an extension of the Alley, so, the people in charge are looking for possibilities to place a few other busts in spaces related to the institutions where the advanced personalities for the perpetuation of the names have been advanced.

Keywords: “Nicolae Testemițanu” State University of Medicine and Pharmacy of the Republic of Moldova, professors, scientists, doctors, sculpture, Alley of Illustrious Scientists and Doctors, Chișinău.

Orașul meu

Doctor conferențiar la Catedra de literatură română și universală, Facultatea de Litere, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți. Domenii de preocupare: filologie, filosofia culturii, științe ale comunicării, sociopsihologie. Cărți publicate: *Urme pe nisip*, Chișinău, 2005; *Cunoaștere și autenticitate*, Timișoara: ArtPress & Augusta, 2008; *Imaginea Iașilor în presa interbelică ieșeană* (antologie), Iași: Junimea, 2016; *Chișinău: evocări interbelice* (antologie), București: Eikon, 2018 etc.



Diana VRABIE

ORAȘUL BĂLȚI PRIN LENTILA (NE)MELANCOLICILOR INTERBELICI

Imaginarul literar al orașului nu constituie apanajul modernității. Roma, Atena, Alexandria, Bizanțul, Veneția, Parisul, Florența s-au constituit în timp ca spații privilegiate de reprezentare a Celuilalt, în care s-au consumat civilizații și epoci de glorie, s-au înălțat destine de excepție, în care s-au edificat valențe simbolice și în care s-a reconfigurat relația individului cu marele oraș. În romanul *Cezar*, Al. Dumas creează, de pildă, o veritabilă mitologie a Romei, urbea tuturor posibilităților: „Totul se îndrepta spre Roma: bogatul pentru a se bucura de plăcerile vieții; săracul pentru a mânca; cetățeanul cel nou, pentru a-și vinde votul; retorul, pentru a-și deschide o școală; caldeeanul, pentru a ghi-ci viitorul. Roma este izvorul tuturor lucrurilor: pâine, onoruri, avere, plăcere; totul se găsește la Roma” [1, p. 16]. Astfel, *Cezar* propune o provocatoare plimbare prin hățișurile Romei milenare, surprinsă înainte de anul 80 î.Ch., când „Roma nu este încă acea Romă pe care Virgiliu o numește *lucrul cel mai frumos*, pe care Aristide, retorul, o numește *capitala popoarelor*, pe care Atheneu o numește *rezumatul lumii*, iar Ptolemeu Sofistul, *orașul orașelor*” [1, p. 23]. Spațiu al imaginației și reprezentării, orașul nu

este doar un loc funcțional, aflat sub spectrul determinărilor geopolitice și demografice, cât mai ales un construct cultural, reprezentat artistic pe harta mentală a fascinației.

Există, astfel, orașe mituri și orașe legende, orașe idilizate și orașe răsfățate de evocările călătorilor sau ale băștinașilor, beneficiind de superlative generoase. Nu este însă și cazul orașului Bălți, care, cu fericite excepții, a fost fie ignorat, fie tratat cu circumspecție, fie descalificat de condeiul unor călători grăbiți, așa cum putem deduce din reportajul lui Geo Bogza, *Un oraș din infern*, în care, amplificând ostentativ nuanțele, pe calapodul esteticii urâtului, autorul reduce esența acestuia la o „chintesență a tot ceea ce e murdărie, urătenie și disperare, în întreaga provincie basarabeană” [2, p. 78].

O retrospectivă istorică necesară, condimentată cu efuziuni lirice ne oferă, de pildă, Dimitrie Iov, un cronicar devotat al Basarabiei, care și-a adunat evocările despre orașele basarabene în volumul *Priveliști basarabene*: „Dintre cele 9 capitale de județe basarabene, orașul Bălți are o structură și o viață specifică. Zămislit la împerecherea Răutului cu Răuțelul, între uriașe oglinzi așternute de bălți măloase și duhnind

izuri grele, orașul e-n luptă cu zgârcenia naturii în ciuda căreia se-ntinde încetățenindu-și mereu crescândă lui ființă” [3, p. 47]. De altfel, bălțile din talpa orașului vor fi remarcate, rând pe rând, de diverși evocatori. Același Geo Bogza găsește îndreptățită etimologia orașului care s-a edificat din „smârcuri și nămoluri”. Autorul imaginează cataclisme acvatice care s-au cuibărit în culcușuri de nămol, peisajul geologic fiind profilat de bălți deșirate, una după alta: „Pentru prima oară, acest fel de denumire nu e numai platonice. Realitatea la care face aluzie, e imediată și îngrozitor de elocventă. Mizeria socială a orașului, complicată cu aceea a insalubrelor condiții geografice – și iată viața de pe aceste meleaguri, zbătându-se sub un odios blestem, sub o zodie cumplită și nemiloasă” [2, p. 78]. Ionel Teodoreanu găsește Bălțiul drept „cel mai lugubru oraș al României”, întrucât pare „dospit parcă din nouri căzuți pe un pământ de ploi, de mlaștini și mocirle, prin care umblă oameni cu galoși prinși de curele peste cizme, scuipând semințe” [4, p. 269]. Prima experiență trăită în Bălți de protagonista sa, Olguța, din *La Medeleni* se identifică cu noroiul gării improvizate, care îi înghite unul din pantofi, lăsându-i piciorul ușurat în mod straniu: „Glodul acesta era viu. Respira ca acele firoase carnivore, care-și închid grasele petale în clipa când insecta a intrat; glodul Bălților își închidea buzele negre asupra pantofului desprins” [4, p. 272]. Dacă în cazul lui Ionel Teodoreanu, evocarea insistentă a noroiului ar putea fi pusă și pe seamă imaginației artistice, în cazul profesorului de geologie Neculai Macarovici, care vizitează Basarabia interbelică în câteva rânduri, acesta are explicații obiective: „(Bălțiul) nu posedă încă o conductă de apă și nici nu-i canalizat. Canalizarea ar fi cea mai mare binefacere, mai ales că o bună parte din oraș e puțin în pantă. S-ar scurge repede apele din ploi și în adevăr atunci numele de Bălți n-ar fi decât o poreclă nedreaptă. Apoi în subsol este de ajuns, la o adâncime de 70-80 m, s-ar putea construi o conductă similară cu cea de la Chișinău, care întrebuițează tot o apă ce o pompează din subsolul orașului, încă de la adâncimi puțin mai mari” [5, p. 1].

Slaba dezvoltare a orașului este explicată de Dimitrie Iov prin intemperii istorice prin care a trecut Bălțiul de-a lungul timpului: „Lipsa de personalitate în trecut a județului și orașului Bălți, se datorește faptului că până la 1887 ținutul de astăzi se numea Iași și făcea parte din capitala Moldovei. Abia de la 1887, Bălți devine de sine stătător și orașul începe să-și nevedească o existență proprie. Deși izolat în inima Basarabiei și grănicerit de bălți, orașul a fost deseori pusit de vrăjmașii flămânzi veniți de peste Nistru” [3, p. 47]. Cronicarul descrie incendiul și jaful la care a fost supus târgul de către hanul tătarilor, Ghirai-Kan, încât Petru cel Mare la 1711, „după ce-a fost bătut la Stăniilești pe Prut, trecând prin târg, s-a minunat de casele ce răsăreau dintre mlaștini ca niște uriașe ciuperci negre” [3, p. 47]. Abia începând cu anul 1818 târgul Bălți își sporește temeiul odată cu înființarea administrației comunale a județului. Beneficiază de vizite alese, cum este cea din 1856 a împărătesei Maria Alexandrovna, pe care faima marilor proprietari moldoveni o atrăsese în Basarabia: „În cinstea ei se hotărânicește, în centrul târgului, o oază de verdeață, poreclită grădină publică, vremea făcând ca astăzi această poreclă să se adevărească prin edili cu tragere de inimă” [3, p. 48].

Revenind periodic în Bălți, scriitorul Leon Donici ia pulsul acestui oraș, după 1920, notând impresiile sale de drum, sub genericul *Priveliști basarabene*. El se arată plăcut surprins de dezvoltarea orașului, inspirat gestionat de prefectul Emanoil Catelli: „Bălți. N-am fost pe aici de trei ani. Pretutindeni clădiri noi, în perioadă de construcție sau aproape gata. Bineînțeles, asupra lor n-a pogorât încă adevăratul gust fin și elegant. Totuși, ele dovedesc mișcarea neîncetată a vieții. O noutate pentru mine: „Hotel Continental”, nou, frumos, confortabil, precum și întreaga stradă Praporgescu, cu clădiri noi, cu prăvălii în regulă, bune și pentru o stradă mai veche” [6, p. 2]. În continuare, publicistul remarcă benefica mutare a prefecturii în localul Zemstvei județului – „fapt care dovedește relațiile bune între reprezentantul guvernului și reprezentantul populației. Autoritățile din Bălți fac o impresie foarte frumoasă, prin inteligența

lor, prin priceperea profundă a nevoilor statului și societății” [6, p. 2].

După marea criză economică mondială (1919–1933) care a afectat și Basarabia, orașul Bălți se primenește treptat. Apar străzi pavate, sporește activitatea comercială, se dezvoltă industria, dar și mișcarea culturală: „Nu cu mulți ani în urmă, cea mai mare așezare urbană din partea de nord a Basarabiei își merita numele. În momentul de față denumirea îi este amintirea altor timpuri, căci acum e în rândul celorlalte târguri basarabene, ceva mai răsărite. E tot așa tihnit, cu locuri largi, străzi drepte și mai late decât sunt cerințele circulației. Centrul pavat mulțumitor, însă periferia și partea de jos, dinspre Răut, în urma unor mici îmbunătățiri ce și s-au făcut, mai au de așteptat. De altfel prima piatră de pavaj s-a pus acum vreo 20 ani, între timp războiul a zădărnicit orice încercare de gospodărire, așa că de-abia de la 1924 încoace s-a continuat și se continuă intens împietruirea străzilor mai umbrate” [5, p. 1].

În același timp, ca și Leon Donici, prof. Neculai Macarovici se arată nemulțumit de lipsa oricărui stil arhitectural, care alterează profilul urbei: „Clădirile sunt toate la fel, de o monotonie exasperantă în stil, mai degrabă putem spune fără stil. Fațadele, fără nici o preocupare de artă, sunt așa cum au ieșit la întâmplare din mistria zidarului, iar împărțirea interioară a caselor e lipsită de confort” [5, p. 1].

Remarcă între altele solul arabil bun care facilitează dezvoltarea agriculturii în suburbia orașului: „Bălții fiind așezați tocmai în regiunea de stepă dintre Prut și Răut, cu sol arabil foarte bun, ce dă o producție mare agricolă, după război scăpând și de concurența ce i-o făcea Moghilăul, a luat înfățișarea unui centru comercial de primă importanță pentru partea de sus a Basarabiei. Concomitent cu creșterea activității comerciale s-a dezvoltat aici și o industrie relativ înfloritoare, căci cuprinde 6 fabrici de ulei vegetal, o fabrică de zahăr, câteva mori și alte fabrici mai mărunte” [5, p. 1].

În privința resurselor naturale, G.C. Lecca reține Bălțiul ca un județ bogat în vânat, descriind în călătoria sa prin Basarabia, inclusiv sub-

urbia orașului, cu case gospodărești, așa cum se relevă aceasta din secvența dedicată satului Elizavetovka, situat la 10 km de Bălți: „Dacă ieși din orașul Bălți pe bariera de nord și apuci șoseaua care merge înspre Soroca, după vreo 6 kilometri ajungi într-un sat mare, cu case și gospodării bune, a căror ogrăzi împrejmuite cu garduri de stuf îți arată că acest sat trebuie să fie pe malul unei bălți. Și chiar așa este. În stânga, la marginea satului, și cam în lungul lui, se întinde o mare și frumoasă baltă cu păpuriș și păduri de trestie pe ea, cam cât ai cuprinde cu ochiul” [7, p. 4]. Activitatea vânatului constituia punct de atracție pentru românii din Regat, așa cum rezultă din confesiunea aceluiași autor: „În toamna anului 1920, m-am dus la Bălți cu ceva treburi și știind că județul Bălți era unul din cele mai mănoase în vânat, mi-am luat cu mine și echipamentul de vânătoare. Chiar din prima zi a sosirii mele, am făcut cunoștință cu câțiva vânători din Societate, care m-au și invitat la o vânătoare de rațe pe baltă Elisabetovka. Am plecat împreună cu ei într-o după amiază din Bălți cu o trăsură spre a ajunge la timp ca să prindem vânătoarea de seară. Trăsura s-a oprit chiar în fața debarcaderului. Așa numeau ei, în glumă, locul în care stăteau ancorate luntrile Societății, vreo 5-6 la număr, vopsite cu culori diferite și botezate fiecare cu câte un nume de zeiță: Junona, Venera, Diana etc., scris cu litere mari albe pe pupa lor” [7, p. 3].

Tatonând fizionomia etnografică a Bălțiului, românii din Regat remarcă diversitatea exotică a acestora: „Din cei vreo 25.000 locuitori, o treime sunt moldoveni, restul diferite naționalități” [5, p. 1]. Cu toată dominațiunea rusească, moldovenii și-au păstrat prin aceste locuri graiul lor curat moldovenesc, portul și obiceiurile vechi: „Cei mai bătrâni ceva din ei nu știau deloc rusește. Din nenorocire însă tineretul vorbea mai mult rusește și o moldovenească stricată. Apoi mulți din ei, și fete și băieți, purtau pe fețele lor semnul caracteristic al rasei mongole, dovadă a încrucișării de rasă” [7, p. 4].

Un interesant exercițiu (auto)imagologic asupra bălțenilor realizează Leon Donici: „Ce contrast izbitor între orașul Bălți și orașenii lui! Pe cât e orașul de frumos, simpatic cu verdea-

ța sa, cu bulevardul și chiar cu unele din străzile sale ce poartă numele pitorescului inconștient, cu atât orașenii par plictisiți, obosiți și somnoroși. Nimic absolut nu-i interesează și nu vorbesc mai vioi decât despre afacerile reușite ale altora. Domnul Z a câștigat bine, domnul X a dat o lovitură extraordinară și a rămas cu două milioane în plus etc. Am fost la Bălți după concertele cântăreței Lidia Lipkovskaia. Despre dânsa, despre arta ei n-am auzit nimic. Despre diamantele sale și despre costume s-a vorbit foarte mult, ca și cum Lipkovskaia n-a cântat, ci numai ar fi expus toaletele firmelor pariziene de modă” [8, p. 2].

Spațiu al *plictisului*, al *blazării*, al *ignoranței*, în care inteligența pare să doarmă, Bălțiul „e orașul comercializat, unde domnește numai banul”: „Lumea d-aici se adună la cafeneaua „François”, în centrul orașului, cafenea scumpă și proastă. Oamenii stau la masă și ... tac. Cineva schimbă două-trei cuvinte și din nou tăcere, tăcerea înțelepciunii, poate și-a concentrării spirituale, iar pe deasupra plutește un val nevăzut de plictiseală” [8, p. 2]. Atmosfera comună, de plictis omniprezent, reanimată periodic doar de discuțiile despre prețuri și polemice politice este evocată și de Dimitrie Iov: „Alții, aceiași în fiecare zi, ocupă mesele din fața restaurantului Popov și pun țara la cale. Iar când birja aduce de la gară vreun pasager bucureștean, bălțenii pun stăpânire pe el și-l descoasă „Ce se mai aude cu politica?” Și orice minunății ar spune noul sosit, cred, că pentru Bălți, ca nicăieri în alt loc, cetățenii torc din știrile politice firul amăgitor al vieții lor. În fața unei sticle de bere, lângă trăsurile ce stau șirag la bordura trotuarului, bălțenii ascultă povești politice pe care apoi le amplifică și le angrenează în fapte ce par verosimile” [3, p. 51].

În același timp, Bălțiul constituie un decor complice al femeii, care reanimă peisajul urban. Femeia devine simbolul spectacolului citadin. Ea are un rol fundamental în comedia urbană, fiind pusă în relație dintotdeauna cu esența orașului pe care îl reprezintă conștient sau inconștient. E monumentală afirmația lui Laurențiu Fulga despre femeile din Chișinău care reprezintă chiar spiritul acestuia: „Orașele sunt ca și femeile, ca și poezii – ajung la un moment dat

vârsta care necesită izolare, cărora tulburările din afară le-ar produce o prea mare prăbușire, și orașele simt adeseori nevoia ceasurilor de vis și melancolie prin ele însele. Probabil că în cazul capitalei basarabene, nu sunt de vină decât femeile, cerul și mizeria. Într-adevăr, peste Chișinău crește altfel de cer decât aiurea, în oraș se plimbă cele mai frumoase și mai stranii femei, peste tot domnește (într-un mare dezmăț divin) marea foame a iubirii, a libertății, această mizerie cerșetoare după fericire. Te naști în el și nu simți nevoia să evadezi, pentru că dincolo de barierele lui începe dezordinea și înșelăciunile altor zări. Dacă fugi trebuie să te întorci din exil pentru că mai ales propria-ți moarte nu ți-o poți suporta decât în marginile lui” [9, p. 3]. Această dependență de oraș găsește o explicație succulentă la Cezar Petrescu, când acesta explicitează relația indisolubilă cu orașul Iași: „Domnul meu, Iașul e o amantă bătrână și năvălită de care nu te poți despărți. Te înșeală, o bați și o alungi, pe urmă tot tu o cauți și o rogi să te ierte. Te iartă, a doua zi fugi tu să scapi de dânsa, ca să te întorci seara și să te milogești la fereastră” [10, p. 14].

Bălțiul devine pentru femeia de aici un oraș-scenă pe care ea evoluează, emanându-i spiritul: „Pe trotuar, ici și colo, apar femeile care au ieșit la plimbare. Îmbrăcate cu gustul modern, rafinat și completat de către croitoresele bălțene, ele se plimbă în sus și în jos, cu ochii speriați, răspândind adierea parfumului ieftin” [8, p. 2]. E chiar imaginea femeiei basarabene, triste, melancolice, jinduind marea libertate a spiritului. Prin modul în care își concepe existența, ea cultivă enigmatică morală a tăcerii.

Tristețea locuitorilor din Bălți are și raționamente obiective: „Lumea la Bălți e tristă din cauza secetei. N-a plouat demult. Degeaba oamenii se uită la cer. Cerul e senin, îngrozitor de senin, cam prăfuit, fără nici urmă de vreun nou-raș, fără nicio umbră făgăduitoare. Iarba arsă de soare s-a îngălbenit. Din când în când vântul ridică nouri de praf și îi alungă prin străzi, învăluind pe trecătorii rari. Nourii de pe cer sunt mai folositori însă decât cei de pe pământ” [8, p. 2].

În continuare, Leon Donici sancționează

acest spațiu al „speculei”: „Prețurile, de exemplu, la restaurante sunt mult prea exagerate. Un castrovete pe piață costă un leu și cincizeci de bani, în restaurantul „Bulevard” se vinde cu cincisprezece lei. Dacă asta nu e culme, atunci nu știu ce se numește culmea speculei. Birjarii iau pentru o cursă o sumă neprevăzută în tarif. „Nu te uita, cucoane, la taxă! Avem noi una mai bună, a noastră!” Camera la hotel este optzeci și cinci lei pe zi, ca la stațiunile climaterice. Motivele proprietarilor de hoteluri nu sunt lipsite de oarecare raționament. Cel care are nevoie de cameră va plăti, și de ce să plătească mai puțin dacă poate plăti mai scump, deoarece are nevoie de cameră și e interzis să dormi pe bănci, la bulevard” [8, p. 2]. Totul la Bălți se vinde în porții reduse și la dublu preț: „Vine înghețata, adică urmele unei înghețate împărțite între trei oameni. Aici la Bălți asta se numește „o porție de înghețată”. Am auzit că actualul proprietar al cafenelei, un refugiat de la Odessa, o duce foarte bine pe urma porțiunilor pe care le servește” [8, p. 2].

Referindu-se, în același timp, la activitatea bisericilor din urbe, printr-o raportare utilă la starea de fapt din trecut și prezent, Prof. Neculai Macarovici insistă în chip justificat asupra impactului pe care l-a avut Î.P.S. Visarion Puiu asupra vieții spirituale a bălțenilor din perioada interbelică: „Jumătate din populație e creștină ortodoxă, care până acum câțiva ani nu aveau pentru cultul lor decât o singură biserică, și aceea cumpărată în mod forțat de statul rus, acum vreo 30 ani, de la niște armeni catolici. Vreau să profit de ocazie și să spun că datorită străduinței de admirat a Î.P.S. Visarion Puiu, în afară de capela militară, pusă în funcțiune cu sacrificii și multă luptă, s-a mai ridicat o frumoasă și impunătoare biserică, ce se va sfinți în toamna asta și va servi drept catedrală a orașului. Apoi s-a construit un frumos palat episcopal și o mică biserică alături, care se va pune la dispoziția credincioșilor în anul viitor. În cea mai săracă eparhie ortodoxă a țării s-au săvârșit minuni în privința realizărilor practice. De la 1924, de când păstorește aici Î.P.S. Visarion, s-a lucrat temeinic și cu multă dragoste de popor. Sub directa sa supraveghere s-au zidit din nou 55 de biserici în

diferitele sate ale eparhiei, apoi s-au refăcut și reparat alte 365 de biserici. Această operă monumentală a cerut suma fantastică, pentru sărăcia timpurilor de astăzi, de peste 200 milioane lei, bani adunați de la credincioși cu talerul, în întregul înțeles al cuvântului. Om hotărât și de acțiune, Î.P.S. Episcopul Visarion nu a înțeles să se lase intimidat nici acolo unde pronosticurile specialiștilor îi preziceau insucces” [5, p. 1].

Cărturarul remarcă dezvoltarea spațiilor verzi în Bălți, a grădinilor, parcurilor, aleilor, grație efortului sporit al aceluiași episcop, profund implicat în bunul mers al lucrurilor din acest oraș: „Colina din fața gării Pământeni, până acum 8-9 ani, era goală de orice vegetație arborescentă. Astăzi este o adevărată pădure de pomi fructiferi, datorită numai Prea Sfinției-Sale, care s-a gândit că omul nu pierde nimic dacă încearcă să facă grădină acolo unde n-a fost niciodată. Copacii s-au prins și împrejurul reședinței episcopale este acum un parc frumos de pomi fructiferi. De la Episcop au luat și credincioșii pildă și cartierul Pământeni rivalizează în pomi cu grădina Episcopiei. Exemplul bun a prins rădăcină și în târgul de la vale, la fel și la satele dimprejur, între care este unul unde locuitorii lui au făcut livezi pe mare parte din loturile pe care au fost împrăștiate. Cu câțiva ani în urmă, șleaul ce duce de la Bălți spre Soroca era la fel cu toate celelalte din Basarabia; astăzi este umbrit de pomi puși prin energica și directă supraveghere a Episcopiei. Î.P.S. Episcopul Visarion a profitat de toate împrejurările și a stăruit din răspuseri pentru toate lucrările edilitare ce s-au făcut în Bălți de la 1925 încolo” [3, p. 51]. Lipsa spațiilor verzi în Bălți de până la 1925 este remarcată și de Dimitrie Iov, care nu uită să sublinieze și el contribuția decisivă, în acest sens, al lui Visarion Puiu: „...Împrejurul orașului nu se găsește o pădurice unde orașenii s-ar bucura vara de umbră și răcoare. «La noi terenul nu priește copacilor», spunea, pe vremuri, un edil. Iată că P.S. Episcop Visarion a vânturat afirmația aceasta pentru că, lângă gara Pământeni, pe zeci de hectare ce-mprejmuesc reședința episcopală a ridicat o livadă și un parc ca-n grădinile din povești. Cei mai variați pomi

dau azi roade alese, iar în parc teii și brazii se întrec în verdeață și-n creștere” [3, p. 51].

În același timp episcopul de Bălți n-a ignorat vegherea vieții spirituale a credincioșilor pe care-i păstora: „A reușit, prin blândețe și tact, să dezbine toate sectele religioase din eparhia sa, precum și stilismul, care nu există în cele 3 județe din nordul Basarabiei. La cei zece ani de fericită păstorire, cred că e de ajuns să se adauge, din mila Domnului, încă pe atâți ca Episcopia Hotinului să fie eparhia model a Bisericii Române” [5, p. 1].

În privința posibilității de instruire, Bălții, la 1934, dispunea de toate gradele de școli secundare: „Dacă acestea au o activitate mărginită între zidurile lor, în schimb dascălii școlilor primare au înțeles că e de datoria lor să-și exteriorizeze activitatea lor când și-au organizat Asociația învățătoarească în scopul de a se manifesta pe tărâmul extrașcolar. În timpul iernii, datorită acestei asociații, se țin foarte des conferințe cu diferite subiecte interesante nu numai pentru dascăli, dar și pentru publicul din afară. În vara asta, numai cu mijloace proprii și cu sacrificii făcute de fiecare învățător în parte, prin îndemnul d-lui T. Minea, inspector al școlilor primare din nordul Basarabiei, s-a organizat la Bălți, de Asociația învățătorilor din acest oraș, la care s-au aliat și asociațiile similare din județele Hotin și Soroca, cursuri de perfecționare pentru învățători. Aceste cursuri s-au încheiat cu o reușită producție artistică și printr-o excursie a cursiștilor prin Moldova, Ardeal și Dobrogea” [5, p. 1].

Nota în care își încheie narațiunea Prof. Neculai Macarovici este una solar-optimistă, relevându-și întreaga încredere în viitorul acesteia urbi: „Orașul Bălți, datorită industriei și comerțului său cu tendințe de progres, precum și mișcării culturale tot mai active ce a început a se înjgheba în el, foarte curând o va lua cred înaintea celorlalte orașe basarabene” [5, p. 1].

Aceeași perspectivă optimistă asupra viitorului acestui oraș este proiectată și de Dimitrie Iov: „Bălți este orașul viitorului deoarece toate arterele producției din nordul Basarabi-

ei conduc spre inima lui. Astăzi chiar întrec în comerț toate orașele basarabene. Pe străzile orașului mișună negustori din întreaga țară. Automobile dinspre Soroca sau Orhei cutreieră străzile ridicând nouri cenușii de praf. Și-n atmosfera aceasta îmbâcsită, în zile cu soare, bălțenii își omor vremea plimbându-se între Plașnicov și Ghenoiu” [3, p. 51].

Marcat de *provincialism, monotonie, blazare, însingurare, ignoranță*, Bălțiul interbelic, așa cum rezultă din evocările acestor cărturari își cultivă un soi de rezistență defensivă, pasivă, lipsită de vigoare într-un univers centrifug, dinamizat de tendința spre decontextualizare a valorilor și stilurilor. În același timp, răzbate o sensibilitate modernă și un cod comportamental specific peisajului urban, marcat de configurațiile succesive ale rețelelor de schimb. Orașul Bălți își desăvârșește esența prin intersectarea cu o serie de influențe economice, politice, administrative, culturale, așteptând convertirea într-un labirint stimulat.

Referințe bibliografice:

1. Dumas, Alexandre. *Cezar*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1975.
2. Bogza, Geo. *Un oraș din infern*. În: Basarabia, țară de pământ. București: Editura Aria, 1991.
3. Iov, Dimitrie. *Un oraș basarabean: Bălți*. În: „Viața Basarabiei” (Chișinău). An. II, decembrie 1933.
4. Teodoreanu, Ionel. *La Medeleni. Între vânturi*, Vol. III. București: Editura Jurnalul Național, 2009.
5. Macarovici, Nic. *Bălții*. În: „Opinia” (Iași). An. XXX, nr. 8200, 21 august 1934.
6. Donici, Leon. *Priveliști basarabene, Impresii de drum. Spre Bălți, I*. În: „Dreptatea” (Chișinău). An. IV, nr. 1035, 28 iunie, 1924.
7. Lecca, G.C. *Elisabetovka*. În: „Lumea” (Iași). An. XIII, nr. 3542, 21 aprilie 1930.
8. Donici, Leon. *Priveliști basarabene, Impresii de drum. Spre Bălți, I*. În: „Dreptatea” (Chișinău). An. IV, nr. 1050, 18 iulie, 1924.
9. Fulga, Laurențiu. *Chipurile Chișinăului*. În: „Universul literar” (București). An. LI, 28 februarie 1942.
10. Petrescu, Cezar. *La Paradis General*. București: Editura Cartea Românească, 1970.

Orașul Bălți prin lentila (ne)melancolicilor interbelici

Rezumat. Articolul propune o abordare a toposului urbei, ilustrat de orașul Bălți din perioada interbelică. Sunt analizate evocările cărturarilor interbelici care au vizitat Bălțiul și au oferit mărturii edificatoare, între care Geo Bogza, Dimitrie Iov, Leon Donici, Neculai Macarovici, G.C. Lecca. Aceștia radiografiază esența orașului prin lentila propriei subiectivități. Rezultă un joc pluriperspectivist de proiecții ale unui spațiu urban provincial, trist, însingurat, monoton, care își cultivă un soi de rezistență defensivă. Autorii realizează o serie de exerciții (auto)imagologice, din care rezultă felul de a fi al bălțenilor și mai ales modul în care aceștia se reflectă în lentilele vizitatorilor. O prezență aparte în peisajul urban este femeia bălțeană care cultivă enigmatica morală a tăcerii. Orașul este un decor complice al femeii, iar aceasta devine simbolul spectacolului urban. Spațiu al imaginației și reprezentării, orașul nu este doar un loc funcțional, cât mai ales un construct cultural.

Cuvinte-cheie: Bălți, imagologie, topos, evocare, subiectivitate, spațiu, decor, construct cultural, spectacol urban.

Bălți city through the lens of (non)melancholic interwar writers

Abstract. The article proposes an approach to the topos of the city, illustrated by the city of Bălți from the interwar period. The evocations of the interwar scholars who visited Bălți and offered edifying testimonies are analyzed, among which Geo Bogza, Dimitrie Iov, Leon Donici, Neculai Macarovici, G.C. Lecca. They record the essence of the city through the lens of their own subjectivity. The result is a multi-perspective game of projections of a provincial urban space, gloomy, lonely, monotonous, which cultivates a kind of defensive resistance. The authors perform a series of (self)imagological exercises, from which results the way of being of the people from Bălți and especially the way in which they are reflected in the lenses of the visitors. A special presence in the urban landscape is the woman from Bălți who cultivates the moral enigma of silence. The city is an accomplice of the woman, and she becomes the symbol of the urban sight. A space of imagination and representation, the city is not just a functional place, but especially a cultural construct.

Keywords: Bălți, imagology, topos, evocation, subjectivity, space, scenery, cultural construct, urban sight.



Marina MIRON

Doctor în științe istorice, expert în domeniul turismului și patrimoniului cultural. Autoare a unei teze de doctor în științe istorice cu specializare în etnologie (2019).

Doctor în științe economice, expert în domeniul turismului și gestionării patrimoniului local. Autorul unei teze de doctor în științe economice cu specializare în managementul resurselor turistice (2004).



Viorel MIRON

APORTUL DIFERITOR GRUPURI ETNICE LA ISTORIA ȘI DEZVOLTAREA ORAȘULUI CHIȘINĂU

Având o istorie de mai multe secole, dezvoltarea așezării Chișinău a fost una mai complexă cu implicarea aspectelor economice, politice, sociale, confesionale, dar și etnice. În studiile pe tema dezvoltării urbei, mai mulți cercetători au abordat direct sau indirect problema formării diversității etnice. Cercetările vorbesc de faptul că diversitatea etnică a urbei se extinde odată cu dezvoltarea economică și creșterea importanței acesteia de-a lungul timpului. Studiul cercetătorului S. Ciocanu constată că, în Chișinău, locuiau „la 1670, circa 15 familii de coloniști de confesie catolică, care nu dispuneau de preot și de biserica proprie. Documentele de mai târziu nu atestă prezența/închegarea în Chișinău a vreunei comunități catolice. Cel mai probabil, catolicii au părăsit localitatea sau s-au dizolvat în masa preponderent ortodoxă a populației urbei.” [1, p. 103] Pe teritoriul urbei, între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, se observa prezența masivă a altor etnii decât populația autohtonă, ca rezultat a unui îndelung fenomen de colonizare.

În aceeași lucrare, S. Ciocanu menționează documentul emis la Iași, la data de 20 ianuarie 1739, care confirmă că „în Chișinău sunt atestate trei comunități/bresle naționale – «târgoveții creștini, și armeni, și jidovi»” [1, p. 103]. Autorul admite că „în Chișinăul timpului locuiau

fie permanent, fie temporar și persoane de alte etnii, de exemplu «turcii ce șăd cu dugheani în Chișinău», atestați la 1742” [1, p. 103]. Însă, acestea „erau prea puține pentru a se putea organiza și forma breaslă/comunități. În anii '40 ai sec. al XVIII-lea, în oraș era în creștere numărul locuitorilor de etnie greacă, la 1742 lor recunoscându-li-se dreptul de a fi menționați pe lângă celelalte comunități ale urbei.” [1, p. 103] Așadar, observăm că, odată cu creșterea importanței economice a urbei, sporește și numărul de etnii și confesiuni care locuiesc pe teritoriul Chișinăului, un număr mic și nesemnificativ totuși în comparație cu numărul de moldoveni.

Același autor susține că „în ultimul pătrar al sec. al XVIII-lea, în oraș se statornicește un grup de lipoveni, al căror număr redus nu le va permite coagularea aici a unei comunități/bresle proprii. Către finele acestui secol, pe fundalul situației incerte din Balcani, sub denumirea generică de «sârbi», în Principatul Moldovei, cu acceptul guvernului țării, încep să se așeze cu traiul refugiații creștini de la sud de Dunăre. Numărul lor a crescut progresiv pe parcursul anilor, astfel că aceștia au format în unele localități comunități semnificative. La 1798, <...> la Chișinău ei deja constituiseră breasla, impozitul fiind achitat așadar de toate comunitățile

reprezentative ale orașului (i.e. de «moldoveni, armeni, jădovi, sârbi»)." [1, p. 104] Observăm că indicatorul numărului sporit de reprezentanți ai unui grup etnic era prilej pentru a crea o breaslă și a achita impozitul, fiind recunoscut ca și grup oficial pe teritoriul urbei.

Schimbarea radicală a țesutului etnic are loc, în mod special, după anexarea Basarabiei de către Imperiul Rus din 1812, din cauza oferirii unui șir de privilegii pentru imigranții care își doreau să se așeze în această provincie. „După anexare, Chișinăul își schimbă cu încetul și înfățișarea. Administrația centrală a Basarabiei atrage o lume nouă; împreună cu unitățile armatei, în Chișinău se perindă mai mulți funcționari ruși; participarea clasei boierești la administrarea provinciei îi făcu pe boieri moldoveni să-și lase moșiile și să se stabilească în Chișinău. Iar privilegiile acordate negustorilor și perspectiva îmbogățirii rapide atrage un număr oarecare de evrei din ținuturile poloneze, devenite rusești” [2, p. 76] scrie istoricul Ștefan Ciobanu.

Deja în anii '20 ai secolului al XIX-lea, contemporanii menționau diversitatea etnică a orașului. Al. Șimanovschi, în lucrarea sa dedicată lui Al. Pușkin în Basarabia, menționează că „populația Chișinăului din timpul lui Pușkin (exilat în Basarabia între anii 1820 și 1823) s-a remarcat printr-o neobișnuită varietate – un amestec de est și vest, cu o predominanță a estului: au existat, pe lângă moldoveni nativi, armeni, greci, turci în fes roșu cu ciubucuri în mâini, țigani în haine pestriți, evrei, germani, francezi, italieni, karaiți, arnauți, bulgari, polonezi, malaroși și coloniști țărani ruși, care și-au păstrat ținuta și comportamentele în toată prospețimea lor” [3, p. 56]. Cei descriși de Al. Șimanovschi țineau mult la specificul lor etnic și încă nu erau adaptați la realitățile Basarabiei.

În concordanță cu observațiile precedente, vin concluziile cercetătoarei M. Zubco, care subliniază că „statutul de capitală i-a schimbat orașului Chișinău atât aspectul arhitectural, cât și cel etnic, după cum descrie Zucker: «Murdarul evreu polonez, elegantul rus, țăranul moldovean și armeanul negustor, grecul, cazacul, un grup de țărani bulgari și o bandă de țărani

nomazi, fruntașul polon și boierul – toți merg unul lângă altul pe străzile Chișinăului, fiecare în costumul său original, fiecare vorbind limba lui și păstrându-și obiceiurile.»” [4, p. 10] De remarcat, Ștefan Ciobanu aduce acuzații dure la adresa autorităților țariste, citând în acest sens mărturisirile contemporanilor ruși: „Loghinov scria Contelui Voronțov în 7 iunie 1823, că Basarabia a fost o provincie nenorocită, lăsată pradă la jaful întregii bande oribile aduse de Bahmetiev (General-Guvernator) din Camenița, adevăratele lepădături din Podolia. Un om așa de slab ca Bahmetiev a devenit aproape un complice criminal al nevestei lui și al tuturor acestor poloni, greci, armeni și evrei, cu care dânsul a populat orașul Chișinău și tribunalele guvernământului său.” [2, p. 170]

N. Iorga prezintă scurte informații despre amintirile călătorului și omului de știință I.G. Kohl, originar din Germania și așezat în Rusia, care a vizitat Basarabia în 1838. Referitor la descrierea Chișinăului de către I.G. Kohl, Iorga menționează următoarele: „Oraș enorm ca întindere, pentru numai 40.000 de «ruși mari, ruși mici, tătari (vorba sa fie!), Moldoveni, Turci (cu aceste două neamuri trebuia să se înceapă casticul), Armeni (100 de familii, hangii și bărbieri), Bulgari (puțini, de prin satele din jos; <...> 800 de familii, negustori de vite, cu mii de capete de cireadă și, neapărat, grădinari), Nemți (200 de luterani, cu biserică), Francezi (la școlile nobilimii, trei de toate), Greci, Poloni, Sârbi, (nici unul), și încă câteva neamuri mai puțin numeroase (ce-ar putea să fie oare?)» Kohl găsește cu cale să spuie că nu mai sunt Turci, dar noi știm că în acest vechi sat și târgușor moldovenesc Turci n-au fost niciodată. Pe Evrei îi socotește la 15.000 de oameni (de atunci numărul lor s-a încincit), mai mulți decât în Odesa. <...> Mulți mahalagii de neamul nostru, în căsuțe cu cerdac de lemn și ferestre împistrite.” [5, p. 216-218]

Drept dovadă a aplicării unei politici intensive de colonizare a Basarabiei, în special a capitalei provinciei, orașul Chișinău, pot servi scurte treceri în revistă ale dezvoltării în timp a unor grupuri etnice pe teritoriul urbei, date pe care le aducem mai jos. Prezentăm acele etnii care au

avut un număr de populație suficient de mare spre sfârșitul secolului al XIX-lea (Tabel 1).

Despre existența în secolul al XVIII-lea a **comunității evreiești** în Chișinău ne oferă date statutul frăției funerare (Khevre kaddish), datat cu 1774 și semnat de 144 de membri. La acea vreme, la Chișinău locuiau 540 de evrei sau 7% din populația orașului [6], luând în calcul că întreaga populație a urbei la acel moment constituia cca 7,7 mii persoane. Ca urmare a politicii de colonizare a teritoriului Basarabiei și a acțiunilor pentru schimbarea componenței etnice, în 1867, la Chișinău, locuiau deja peste 18 mii de evrei. Pe lângă sinagogă, aici erau 28 de case de rugăciuni evreiești. Potrivit recensământului general, în 1897, evreii (aproximativ 50 de mii) reprezentau 45,9% din populația orașului Chișinău.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, evreii dețineau în Chișinău 29 din 38 de uzine și fabrici, șase mori de aburi, cinci fabrici și depozite de tutun și patru tipografii. Evreii au fost pionieri în uscarea modernizată a prunelor, au exportat păsări de curte, ouă, pene, puf și alte produse agricole locale. În acei ani, evreii au crescut 90% din tutunul basarabean [7]. În notele sale, prințul Serghei Urusov scria că „numărul de firme evreiești pe străzile orașelor basarabene uimește observatorul. Casele chiar pe străzile secundare și provinciale rând cu rând sunt ocupate de magazine, magazinașe și ateliere ale ceasornicarilor, cizmarilor, lăcătușilor, croitorilor, tâmplarilor etc.” [8, p. 73]. În lucrarea sa dedicată Basarabiei, N. Iorga menționează că, de fapt, la acea vreme „grecii sunt căpeteniile evreilor; ei sunt marii negustori și arendașii cei mari: Sinadinos e cea mai puternică pungă din Basarabia” [9, p. 13].

În Imperiul Rus, după înăsprirea legii privind procedura de recunoaștere a nobilimii străine (non-rusești) în 1831, majoritatea nobililor, inclusiv cei din Basarabia, au pierdut dreptul de a fi numiți nobili. Dar acest lucru nu a afectat vechile familii moldovenești de **origine poloneză** – Krupensky, Dolivo-Dobropolsky, Sinitsky și Przheslavsky [10]. Familia nobiliară Krupensky era una dintre cele mai mari și mai influente familii nobiliare din provincia Basarabia. Încă Dimitrie Cantemir, în lucrarea sa, *Descrierea*

Moldovei enumeră toate familiile moldovenești celebre, inclusiv două dinastii de origine poloneză – Krupensky și Przheslavsky. Și dacă ultima dinastie a fost mică și nu destul de faimoasă, atunci familia Krupensky a jucat un rol semnificativ în istoria Moldovei. Pentru o lungă perioadă de timp, una dintre cele mai importante funcții publice din sistemul de guvernare locală al provinciei – președintele nobilimii – a fost deținută de reprezentanții familiei Krupensky, trecând-o de fapt prin moștenire, deși, în mod oficial, au avut loc alegeri. În nordul guberniei Basarabia, în special în ținuturile Hotin și Bălți, familia Krupensky era proprietară cu drepturi depline – de la guvernul local până la sistemul judiciar, deținea, de asemenea, o bună parte a terenurilor arabile. Aceasta de fapt era o situație fără precedent în Imperiul Rus, pentru că după îndepărtarea prințului Adam Czartorysky din funcția de ministru, numele polonez însemna interzicerea deținerii oricărei funcții de stat [10].

Pacea de la București din 1812 a provocat o creștere simțitoare a numărului de imigranți transdanubieni în Basarabia, care au fost ademeniți cu promisiuni generoase din partea autorităților țariste. În 1822, prințul Pavel Dolgorukov menționează în memoriile sale existența deja a unei comunități bulgare bine definite în Chișinău: „Seara am fost la o plimbare prin Bulgaria. Acesta este denumirea celei mai îndepărtate suburbii din Chișinău, locuită în cea mai mare parte de imigranți bulgari.” [11] Aici, conform povestirilor lui Dolgorukov, el a avut posibilitate de a urmări lupta la care au participat doi bulgari: „Pușkin a fost și el printre spectatori. I-a plăcut foarte mult lupta și mi-a spus că intenționează să învețe această artă.” [11] Bulgarii din orașul Chișinău au avut un aport important în cauza eliberării Bulgariei de sub influența Imperiului Otoman. În locul așa-numitei Curți armenesti a fost lansată formarea detașamentului voluntarilor bulgari, care a participat în războiul ruso-turc din 1877–1878. În august 1875 și în iarna dintre anii 1866 și 1867, revoluționarul bulgar Hristo Botev locuia la Chișinău. În timpurile noastre, pe peretele edificiului de pe strada Pușkin 30 a fost amplasată o placă memorială

în cinstea acestei personalități cu textul: „Aici, în fostul Hotel «Victoria», în august 1875, a fost cazat și a lucrat marele poet-revoluționar bulgar Hristo Botev.” [12] Bulgarii așezați aici au avut un anumit aport în dezvoltarea economică a orașului Chișinău. Cercetătorul Ivan Duminica a studiat și continuă să studieze acest subiect și vine cu articole dedicate istoriei unor familii. O atenție specială este oferită familiei Mincov, dintre care provine Dmitrii Chiril Mincov, primar al Chișinăului mai bine de 13 ani (1850–1854; 1857–1866) [13, p. 191].

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, colonia armenilor moldoveni, ca și a reprezentanților altor etnii, a început să crească activ datorită privilegiilor economice pe care Imperiul Rus le-a acordat imigranților din provincia Basarabia. Cum s-a menționat și mai sus, la începutul secolului al XIX-lea, în Moldova au început să se strămute cu traiul mulți negustori armeni, greci și evrei din Imperiul Austriac. Negustorii străini se bucurau de un șir de privilegii, printre care plata vămii de 3% la importul sau exportul mărfurilor, pe când negustorii locali plăteau 10% din costul mărfii. Datele statistice ale Moldovei din 1798 indică dughenele din târgurile Chișinău, Orhei și Telenești. La Chișinău sunt enumerate 6 dughene armenesti. Din statistică rezultă că la 1798 în târgul Chișinău erau 80 de armeni, între care: Manole Armanu, Bagdasar Armanu, Sarchiz Armanu cizmaru etc. [14, p. 77]

Conform datelor recensământului neoficial efectuat de către episcopul Gligor Zaharean la 14 octombrie 1809, numărul total al familiilor armenesti din spațiul românesc se ridica la 1159, dintre care la Chișinău – o comunitate din 113 familii cu o biserică, trei preoți și patru slujitori ai bisericii [15, p. 175-189]. „În anul 1814, Bisericii Armenesti i-a fost alocat un teren în perimetrul actualelor străzi Tighina, Armenească, Ștefan cel Mare, 31 August. Construcții pe acest teren au început să apară în perioada primului arhiepiscop armean Grigorii (Gligor) Zaharean. Aici a fost construită clădirea Mitropoliei Armenesti, brutării, restaurante, hoteluri, depozite și case de locuit. La începutul secolului al XIX-lea, acest loc

era foarte popular – aici, adesea erau organizate recepții și serate, la care participau aristocrații din Chișinău. Acest teritoriu din centrul Chișinăului a obținut denumirea de Curte Armenească”, consideră istoricul Eduard Alhazov [16].

În casele din Curtea Armenească adesea venea Alexandr Pușkin când se afla în exil. El apărea împreună cu armeanul Artiom Hudobașev care făcea parte din „cercul basarabean” apropiat al lui Pușkin. Generalul Ivan Liprandi, care slujea în Chișinău (inclusiv în poliția secretă), scria în memoriile sale: „În «Șalul negru» al lui Pușkin, Hudobașev a considerat că el este «armeanul» <...> și a dat de înțeles că el într-adevăr i-a «furat» lui Pușkin pe cineva.” [16]

Istoricul V. Tomuleț consideră că „populația armenescă din Chișinău a început să crească după anexarea Basarabiei de către Rusia și transformarea acestuia în centru gubernial, atingând către anul 1861 peste o mie de persoane” [17, p. 239-250]. În lucrarea sa sunt descrieri ale unor proprietari mari din diaspora armeană precum „Gadji Asvadur Merzunov și Ariutiu Muradov care dețineau în Chișinău niște clădiri personale, imense vii și livezi, și efectuau comerț cu «mărfuri prețioase». <...> Sarkiz Melicanov și Cerkez Karkarov dispuneau de clădiri și prăvălii personale și făceau comerț cu mărfuri de băcănie; Carabet Arakelov și Mardiras Agapov posedau și ei clădiri personale, loturi de viță de vie și dădeau în chirie prăvălii, cârciumi și se ocupau cu vânzarea «mărfurilor prețioase»” [17, p. 239-250].

Conform recensământului din anul 1897, în Basarabia locuiau puțin peste 2 mii de armeni, dintre care 369 în Chișinău [16]. Deși au avut condiții favorabile de trai și de dezvoltare socio-economică sau confesională în Basarabia, numărul armenilor din acest teritoriu la finele secolului al XIX-lea se micșorează din an în an, din diferite cauze, dintre care principalele fiind: a) scăderea numărului de căsătorii între armeni, iar în urma acestui fapt și micșorarea natalității; b) căsătoriile armenilor cu ruși sau cu alte naționalități – ca urmare, generația următoare nu se mai consideră a fi armeni; c) din cauza lipsei unei Universități în Basarabia, pentru

obținerea studiilor superioare, tinerii plecau în alte orașe și un procent mare nu se mai reîntorcea (conform lui Arutiu Tumanian, delegat al armenilor basarabeni și șeful direcției de expediere a actelor de stat din cadrul guvernului Armeniei) [15, p. 183].

O analiză a activităților din diverse domenii de producere și servicii ne permite să înțelegem cu ce se ocupau reprezentanții diferitor grupuri etnice din Chișinău (Tabel 2).

Din cele 3 depozite de farmacie, 2 aparțineau familiilor Levensohn și Crinfeld. Produsele farmaceutice păstrate la cele 4 depozite erau vândute în cele 11 farmacii care, în mare parte, aparțineau unor familii precum: Cogan, Kolihman, Goldștein, Largman etc. [18, p. 166] Din cele 7 depozite de lemne, 1 aparținea primăriei, 6 fiind private, dintre care 4 se aflau în gestiunea familiilor ne-autohtone. Din depozitele de vinuri, 1 era în proprietate bisericească, iar 3 – în proprietate privată, două fiind gestionate de familiile Tiltis și Isac Oxinoit. Cel puțin așa informații s-au păstrat pe afișele de pe acele vremuri. Cineva cu numele Manuilov (cu probabilitate mare, era de proveniență bulgară) deținea un depozit de mașini agricole la Chișinău, iar în proprietatea unui cetățean pe nume P. Cotlevschi se afla un depozit de manufactură.

Domeniile de producere în Chișinău erau suficiente de diverse la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Drept mărturie pot servi afișele de reclamă create la comanda proprietarilor de mici afaceri (Tabel 3).

Proprietarul primei mori automate din Basarabia și al fabricii de macaroane (1883) era M. Cogan, cel mai probabil evreu după proveniență. Celelalte 2 fabrici de macaroane aparțineau proprietarilor de origine poloneză și evreiască. Fiind unul din importanții producători de carne de ovine și de bovine pentru Imperiul Rus, Basarabia avea și manufacturi de tăbăcărie și pielărie. Unele manufacturi erau în gestiunea unor Societăți de proprietari, ale căror proprietari erau în mare parte nume de evrei. Însă printre cele mai bine promovate întreprinderi de acest gen se număra fabrica sistematică pe abur de tăbăcărie și pielărie în proprietatea lui Stamate Stamatia-

dis, grec de origine, unde se prelucrau nu doar pieile, ci funcționa și o fabrică de încălțăminte pentru bărbați, dame și copii [18, p. 153]. O altă fabrică de încălțăminte cu denumire comercială „Scala” aparținea unui oarecare Gherțman. Afișul ne comunică că era o fabrică mecanică de încălțăminte pentru bărbați, dame și copii, ce era furnizată cooperativelor și comercianților din întreaga Basarabie [18, p. 164].

Producerea de tutun era o altă specializare a guberniei Basarabia la hotarul celor două secole. În Chișinău funcționau 5 fabrici de tutun. Datorită afișurilor putem cunoaște că una din ele avea statut de Casă comercială și era deschisă de N.P. Vahovschi, B.N. Liberal și B.S. Roitman. Această casă comercială furniza produse de tutunărie în toate magazinele din Chișinău și Basarabia, dar avea și un magazin specializat pentru desfacerea propriilor mărfuri [18, p. 155].

Din patru fabrici de săpun, două cu siguranță aparțineau familiilor evreiești, una fiind a fraților Feldman, întemeiată la 1866, alta se afla în proprietatea lui Frahlenberg [18, p. 159, 161], iar a treia era proprietate comună pentru D. Mendiuc și A. Gehtberg [18, p. 160].

Pe lângă alimentele și materia primă menționate mai sus, Basarabia, spre finele secolului al XIX-lea, a devenit un important exportator de grâne și produse provenite din acestea. În documentele de epocă descoperim informații despre funcționarea a 6 mori în Chișinău, toate fiind proprietățile unor familii evreiești precum: Cogan & M. Fegel, I. Svarzberg, cele ale lui Selman Peresecensky și Korenblut fiind mori cu aburi [18, p. 186-188]. Morile erau de producție locală, despre acest lucru mărturisește afișul de reclamă, care oferă informații despre Ruvin Roizenblatt, „constructor de mori și fabricant pentru unelte necesare morilor” [18, p. 186].

Domeniul serviciilor era reprezentat de mai multe genuri de activități. În mare parte ele sunt relevante și importante și în secolul al XXI-lea (Tabel 4). Din cei 44 doctori, specialiști în diverse domenii ale sănătății, 39 erau reprezentanți ai diferitor etnii, doar 5 fiind de proveniență români-basarabeni, printre aceștia și

renumitul medic Toma Ciorbă. Toți șase dentiști erau de origine evreiască [18, p. 144]. Din numărul total de 14 ingineri pe diferite domenii, pe lângă români-basarabeni, erau și ingineri ucraineni, ruși, armeni etc. [18, p. 175-176]

Iubitorii de carte la începutul secolului al XX-lea își procurau ediții variate din cele cinci librării din Chișinău, dintre care 3 aparțineau reprezentanților altor grupuri etnice decât români-basarabenilor [18, p. 177-178].

La începutul secolului al XX-lea, în partea centrală a Chișinăului erau amplasate mai multe magazine, prăvălii, dughene. Una dintre cele mai cunoscute băcănii era „Băcănia L. Kowalski”, amplasată chiar în Târgul-Nou, la intersecția str. Alexandrovskiaia, colț cu str. Sinadino [18, p. 183] (intersecția actualelor străzi Ștefan cel Mare și Vlaicu Pârcălab, la parterul edificiului primăriei orașului Chișinău). Proprietarul acesteia era de proveniență poloneză. „Existau mai multe magazine ale acestui brand la Chișinău. Unul dintre ele se afla la colțul străzilor Sciusev și Pușkin (actualele denumiri de străzi – n.a.). <...> Magazinele lui Kowalski erau renumite pentru minunatele pateuri fierbinți cu umpluturi delicioase, care se epuizau imediat. Varietatea de salamuri îi provoca chiar și pe clienții fideli ai magazinului: șuncă afumată, crenvurști, «croveanca», «de ceai», «Cracovia» <...> Salamurile s-au remarcat nu numai prin gust excelent, dar și prin felul său estetic. Nu erau cumpărați cu kilograme. Ca alimente gourmet, acestea erau cumpărate în cantități mici: o felie de un tip pentru cină, o felie de alt tip pentru micul dejun.” [19, p. 146]

Dacă analizăm informațiile din 1902, constatăm aceeași tendință multiethnică în dezvoltarea economică a urbei și organizarea domeniilor economice [20, p. 48-51].

Referitor la componența religioasă a populației orașul Chișinău, trebuie să menționăm că, la începutul secolului al XX-lea, pe teritoriul orașului erau următoarele instituții confesionale: Casa Eparhială, Episcopia, Seminarul teologic și Episcopia Achermanului, aferente religiei creștin-ortodoxe. Totodată aici era amplasat Consistoriul bisericesc aferent comunității catolice

și Arhiepiscopatul armenesc [18, p. 67]. La acel moment, pe teritoriul Chișinăului, se efectuau servicii divine la mai multe biserici creștin-ortodoxe, 15 la număr conform datelor din 1861 [21, p. 36], dar și la biserica luterană edificată la 1838, la sinagoga de pe str. Sinadino (actuala str. Vl. Pârcălab) și la biserica armenescă și Catedrala Catolică [18, p. 67] (Tabel 5).

Așadar, acțiunile consecutive ale guvernării țariste ținute să schimbe tabloul etnic al Basarabiei și-au atins scopul și, spre finele secolului al XIX-lea, avem atât în Basarabia, în special în zona de sud, cât și în Chișinău, o diversitate etnică și confesională care nu se găsea aici la începutul secolului al XIX-lea. Menționăm că, la începutul secolului al XX-lea, N. Iorga scria despre Chișinău: „câtiva ani înapoi era o mirare dacă auziai limba moldovenească pe strada Chișinăului: nimeni n-o vorbea afară de țeranii veniți de la sate” [9, p. 14].

Dezvoltarea economică a orașului gubernial Chișinău și numărul afacerilor deținute de reprezentanții diferitor grupuri etnice ilustrează explicit dominarea, în diverse ramuri ale economiei Basarabiei, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a unor minorități etnice, și nu a reprezentanților populației autohtone. Pe parcursul secolului al XIX-lea, reprezentanții mai multor etnii, în special evreii, polonezii, armenii, bulgarii au adus aport important la dezvoltarea mai multor ramuri pe teritoriul orașului Chișinău, în special, a comerțului și domeniului serviciilor.

Referințe bibliografice:

1. Ciocanu, S. *Orașul Chișinău: Începuturi, dezvoltare urbană, biserici (secolele XV–XIX)*. Chișinău: Cartdidact, 2017.
2. Ciobanu, Șt. *Basarabia*. Chișinău: Universitas, 1993.
3. Shimanovskiy, A.N. *Aleksandr Sergeyevich Pushkin*. Kishinev: Tip. F.P. Kashevskago, 1900. [Шимановский, А.Н. Александр Сергеевич Пушкин. Кишинев: Тип. Ф.П. Кашевского, 1900].
4. Zubco, M. *Orașul Chișinău în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mărturii ale contemporanilor*. În: Axa, Nr. 18, 2010.
5. Iorga, N. *Neamul românesc în Basarabia*. București: Ed. Librăriei Socescu&Co, 1905.

6. <https://eleven.co.il/diaspora/communities/12107/> [vizitat la: 1.8.2021]

7. <https://newsmaker.md/rus/novosti/kak-moldova-stala-obshchim-domom-dlya-raznyh-narodov-chast-pervaya-evreyskoe-meste-38170/> [vizitat la: 22.5.2021]

8. Urusov S.D. *Zapiski gubernatora. Kishinev 1903–1904 g.* Moskva: Izdaniye V.M. Sablina, 1907. [Урусов С.Д. Записки губернатора. Кишинев 1903–1904 г. Москва: Издание В.М. Саблина, 1907].

9. Iorga, N. *Neamul românesc în Basarabia*. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1997.

10. <https://newsmaker.md/rus/novosti/dom-pol-ski-kak-moldova-stala-obshchim-domom-dlya-raznyh-narodov-chast-chetvertaya-39096/> [vizitat la: 18.5.2021]

11. <https://newsmaker.md/rus/novosti/bolgarskoe-vodvorenje-kak-moldova-stala-obshchim-domom-dlya-raznykh-narodov-chast-shestaya/> [vizitat la: 16.5.2021]

12. <https://locals.md/2016/bolgarskiy-sled-na-karte-kishineva/> [vizitat la: 22.5.2021]

13. Duminica, Iv. *Un mare negustor bulgar din Basarabia secolului al XIX-lea: Chiril Mincov*. În: Studii de arhondologie și genealogie. Vol. 1. Chișinău: Bons Offices, 2014.

14. Cereș, Ir. *Negustori armeni și greci – reprezentanți ai elitei economice din Țara Moldovei (începutul secolului al XIX-lea)*. În: Studii de arhondologie și genealogie. Vol. 1. Chișinău: Bons Offices, 2014.

15. Gumenâi, I. *Evoluția demografică a comunității armenesti din Basarabia sub stăpânirea rusă*. În: Archiva Moldaviae, Vol. X, 2018, p. 175-189.

16. <https://newsmaker.md/ro/curtea-armeneasca-cum-a-devenit-moldova-casa-comuna-pentru-diferite-popoare-partea-a-cincea/> [vizitat la: 25.6.2021]

17. Tomuleț, V. *Activitatea comercială a negustorilor armeni în Basarabia în prima treime a sec. XIX*. În: Tirageția, Anuar IV-V. Chișinău: Muzeul Național de Istorie, 1997, p. 239-250.

18. Osadcenco, R. *Chișinău 1918: Ghid-album al orașului*. Ed. a II-a, Chișinău: Ed. Epigraf, 2018.

19. Tarnakin, Vl., Solov'eva, T. *Bessarabskiye istorii. Istoriko-krayevedcheskiye zhurnalistskiye rassledovaniya*. Chișinău: Pontos, 2011. [Тарнакин, Вл., Соловьева, Т. Бессарабские истории. Историко-краеведческие журналистские расследования. Chișinău: Pontos, 2011].

20. *Obzor Bessarabskoy gubernii ... [po godam]*. Kishinev: Bessarab. gub. stat. kom., 1871-1914, 1902. [Обзор Бессарабской губернии ... [по годам]. Кишинев: Бессараб. губ. стат. ком., 1871-1914, 1902].

21. *Spiski naselennykh mest Rossiyskoy Imperii. III Bessarabskaya oblast'*. SPb, 1861. [Списки населенных мест Российской Империи. III Бессарабская область. СПб, 1861].

Tabel 1. Populația orașului Chișinău conform recensământului general al Imperiului Rus din 1897

Nr.	Etnie	Nr. populație	%
1	Moldoveni	19081	17,59
2	Evrei	49829	45,93
3	Ruși, maloroși, bieloruși	32722	30,16
4	Polonezi	3247	2,99
5	Nemți	1270	1,17
6	Bulgari	925	0,85
7	Armeni	369	0,34
8	Greci	306	0,28
9	Țigani	146	0,13
10	Turci	38	0,04
11	Albanezi	10	0,01
12	Alte etnii	540	0,50
	TOTAL	108483	100,00

Sursa: *Первая Всеобщая перепись населения Российской Империи, 1897. Бессарабская губерния*. СПб: Слово, 1905, 282 с., с. 2-3. *Pervaya Vseobshaya perepis' naselenie Rossiyskoy Imperii, 1897. Bessarabskaya Gubeniya*. SPb: Slovo, 1905, 282 s., s. 2-3.

Tabel 2. Depozite în orașul Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea

Nr.	Activitate	Proprietate de stat și/ sau moldoveni	Proprietate alte etnii	Total
1	Depozit de farmacie	1	2	3
2	Depozit de lemne	3	4	7
3	Depozit petrol, țiței, gaz	1	2	3
4	Depozit de vinuri	2	3	4

Sursa: Osadcenco, R. *Chișinău 1918: Ghid-album al orașului*. Ed. a II-a, Chișinău: Ed. Epigraf, 2018, p. 166.
Tabel elaborat de autori.

Tabel 3. Producerea în orașul Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea

Nr.	Domenii	Proprietate de stat și/ sau moldoveni	Proprietate alte etnii	Total
1	Fabrici de bere	0	2	2
2	Fabrici de macaroane	0	3	3
3	Fabrici de pielărie și tăbăcărie	0	4	4
4	Fabrici de tutun	4	1	5
5	Fabrici de săpun	1	4	5
6	Fabrici diverse	3	7	10
7	Mori	0	6	6

Sursa: Osadcenco, R. *Chișinău 1918: Ghid-album al orașului*. Ed. a II-a, Chișinău: Ed. Epigraf, 2018, p. 153.
Tabel elaborat de autori.

Tabel 4. Prestare de servicii în orașul Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea

Nr.	Servicii	Proprietate de stat și/ sau moldoveni	Proprietate alte etnii	Total
1	Avocați	7	14	21
2	Doctori	5	39	44
3	Doctori-dentiști	0	6	6
4	Farmacii	1	10	11
5	Frizeri/coafori	0	2	2
6	Hoteluri			11
7	Ingineri	6	8	14
8	Librării	4	1	5

Sursa: Osadcenco, R. *Chișinău 1918: Ghid-album al orașului*. Ed. a II-a, Chișinău: Ed. Epigraf, 2018, p. 153.
Tabel elaborat de autori.

Tabel 5. Componentă confesională a populației orașului Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea

Nr.	Religie	Bărbați	Femei	Total	Rata, %
1	Creștină ortodoxă	27136	23408	50544	46,59
2	Iudaism	24630	25607	2228	46,31
3	Catolică	2822	1019	427	3,54
4	Creștină ortodoxă de rit vechi	1124	1104	1	2,05
5	Luterană	588	373	3841	0,89
6	Armeano-gregoreană	213	214	961	0,39
7	Islam	190	5	11	0,18
8	Caraimi	12	8	6	0,02
9	Reformistă	7	4	3	0,01
10	Baptistă	6	-	9	0,01
11	Anglicană	2	1	20	0,00
12	Armeano-catolică	1	-	50237	0,00
13	Alte religii creștine	3	6	195	0,01
	TOTAL	56734	51749	108483	100,00

Sursa: *Первая Всеобщая перепись населения Российской Империи, 1897. Бессарабская губерния*. СПб: Слово, 1905, 282 с., с. 68-69. *Pervaya Vseobshaya perepis' naselenie Rossiyskoy Imperii, 1897. Bessarabskaya Gubeniya*. SPb: Slovo, 1905, 282 s., s. 68-69. Tabel adaptat de autori.

Aportului diferitor grupuri etnice la istoria și dezvoltarea orașului Chișinău

Rezumat. Articolul de față analizează aportul diferitor grupuri etnice la dezvoltarea urbei începând cu anul anexării Basarabiei la Imperiul Rus (1812). S-a pus accentul pe ocupațiile de bază cu care acestea au contribuit la dezvoltarea sub diferite aspecte (economice, politice, sociale, confesionale, dar și etnice) a orașului Chișinău. Au fost cercetate mai multe surse, care descriu ramurile economice de bază în Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea și a fost stabilită prezența preponderentă a reprezentanților diferitor etnii în aceste activități economice.

Cuvinte-cheie: Basarabia, Chișinău, dezvoltarea economică, grup etnic, structură etnică, aport.

The contribution of different ethnic groups to the history and development of Chișinău

Abstract. This article analyzes the contribution of different ethnic groups to the development of the city since the year of the annexation of Bessarabia to the Russian Empire (1812). Emphasis was placed on the basic occupations with which they contributed to the development in various aspects (economic, political, social, religious, but also ethnic) of the city of Chișinău. Several sources have been researched, which describe the basic economic branches in Chișinău at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, and the preponderant presence of representatives of different ethnic groups in these economic activities was established.

Keywords: Bessarabia, Chișinău, economic development, ethnic group, ethnic structure, contribution.

Pictoriță. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Absolventa Școlii de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău (1971). Participă la numeroase tabere de creație din țară și din România, precum și la expoziții în grup și internaționale (Uzbekistan, Rusia, Lituania, România etc.). Lucrările plasticienei sunt găzduite în colecțiile de artă de la Muzeul Național de Artă din Chișinău, Muzeul de artă din Soroca, Muzeul de Artă din Klaipeda (Lituania), Palatul Parlamentului din București ș.a. O serie impunătoare de lucrări se află în galeriile private din Republica Moldova, România, Bulgaria, Israel, Federația Rusă, Franța, Italia, Germania.



Valentina BRÂNCOVEANU

VALENTINA BRÂNCOVEANU – VORBA ROMÂNULUI, FIECARE CU POVESTEALUI

Valentina Brâncoveanu s-a născut la 24 septembrie 1950 în Chișinău. În 1971 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin”. Din 1985 este Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. În 1979 este profesor de artă plastică la școala medie nr. 29 din Chișinău. Între anii 2001 și 2009 lucrează ca Restaurator la Muzeul de istorie a Moldovei, Chișinău.

La auzul cuvântului „oraș” apar în imagine clădiri de diverse niveluri, o arhitectură neobișnuită, monumente istorice, poate și niște parcuri, havuzuri etc. Și numai o mare creatoare de frumos, precum este Valentina Brâncoveanu, vine cu o viziune aparte a orașului. Orașul privit prin prisma florilor de prin parcuri, a stradelor mici parcă uitate de lume, a ogrăzilor pline de mireasma florilor sădite de gospodari, a copacilor împodobiți de floare primăvara și de culoare toamna, un oraș vechi, cu istorii poate mai puțin zgomotoase, dar plin de viața cotidiană.

Valentina Brâncoveanu este o pictoriță despre care oricât s-ar fi scris – e puțin. Rolul principal formativ este legat de viața de oraș,

unde tradițiile și obiceiurile precum: colindele, uratul, șezătorile, jocul specific satului și alte obiceiuri ce ar trebui să îmbogățească spiritual și să formeze un comportament matur, sănătos și plin de demnitate, sunt mai puțin respectate. De aici și dorința de a completa acest gol prin transpunerea pe pânză a vieții stradelor și ogrăzilor din acele vremuri. Este vorba de ogrăzi care aveau specificul și obiceiurile lor individuale, oarecum detașate de cele rurale, dar încă nu orășenești.

Valentina Brâncoveanu s-a născut la marginea orașului în așa-zisul cartier „Sculeanca”, suburbia Sculeni-Rohatca, o parte ce aparținea orașului, dar care mai trăia încă viața satului, localitate ce se distingea prin case cu fântâni la poartă, cu nuci ce umbreau străzile, cu mușcate și gutui la ferestre [1].

Un rol decisiv la formarea personalității a avut-o Școala de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău pe care a absolvit-o în 1971, or, aici sau format calitățile necesare unei artiste. Dascălii școlii i-au dat încredere și i-au format abilitatea de autoapreciere obiectivă. Aceste calități



Casă veche, 2005, ulei, pânză, 400×500 mm.

au ajutat-o la transpunerea pe pânză a emoțiilor, impresiilor și trăirilor sufletești.

Deși s-ar părea că întâmplarea a făcut ca Valentina Brâncoveanu să devină o creatoare de frumos, totuși îndrăznesc să cred că baza a fost pusă de „Creator”, or, încă din copilărie, autoarea iubea să admire natura cu schimbările ei periodice. Îi plăcea să stea vara în grădină, la poalele unui nuc, iar iarna lângă o fereastră. Când soarele încălzea geamul, privea în vale la mulțimea de oameni care munceau prin ogrăzi. Admira puținele lumini de pe străzi, jocul de lumini din geamurile caselor și coloritul anotimpului pe care îl trăia. Aceste simțiri au fost reflectate cu multă iscusință în pânzele: „Schi-noasa veche”, „Orașul văzut de sus”, „În miez de zi”, „Partea de jos a orașului”. Cu toate că tablourile sunt lipsite de personaje, ele sunt pline de viață, emană poezie care te predispune la reverie, încât ai impresia că auzi foșnetul lin al frunzelor. Și acum mai este purtată de aceste sentimente ori de câte ori pictează orașul cu lumini seara. Una din creațiile recente este „Se

aprend luminile”. Lucrarea exprimă un elan vital, patetica bucurie pe care o trezește contactul cu lumina, fie a lămpilor stradale, fie a luminilor din geamuri, fie cea pură a zilei.

Inspirată și dusă de val, de o stare sau o priveliște, artista cristalizează ideea și începe a picta cu mult elan, dintr-o răsuflare. Autoarea valorifică sursa, printr-o anumită interpretare specifică, plină de libertate, astfel că rămâi surprins de modul cum abordează problema tratării peisajului. Picturile „Casă veche”, „Castanii în floare”, „Curte veche”, „Orașul vechi”, „O seară la teatru” se disting prin măreție și sensibilitate, emanând curaj și abilitate profesională.

Deși înțelege că timpul dictează direcțiile și tendințele în creație, artista rămâne fermă pe modul de interpretare și tematica abordată. Picturile conțin energia pictoriței. Seriile de lucrări dedicate orașului vechi pot fi privite și drept un strigăt de durere. Autoarea recapitulează timpul, pune în valoare memoria spirituală a locurilor, ne valorifică moștenirea pe care, cu regret, uităm să o punem în valoare.

Privind cu atenție tablourile expuse de Valentina Brâncoveanu, realizăm că, prin lucrările sale, artista nu pretinde să deschidă o perspectivă istorică, ci să reînvie memoria unui martor al evenimentului fără alt orizont decât acela al clipei trăite, lucru atestat în creațiile: „Colina Pușkin”, „Colț de stradă Bernardazzi”, „Biserica sf. Teodora de la Sihla”, „În curtea Muzeului de istorie”, „Strada Petru Movilă”. Aceste lucrări cu reprezentarea arhitecturii și atmosferei orașului sunt repere culturale și surse de inspirație și cercetare pentru urmași, valori patrimoniale inestimabile.

Îmbinarea și trecerea dintre planuri, coloritul și esteticul sunt moderate, dirijate cu iscusință de plasticiană. Atât formula, cât și faptul de a se referi la o perioadă deja necunoscută generațiilor noi fac ca lucrările să atingă un punct sensibil al sufletului, iar de aici și succesul acestor creații. Așa apare ideea că la realizarea acestor opere de artă persistă harul Domnului, deoarece atât cultura artistică, cât și inteligența plastică nu poate fi dobândită numai prin efort.

Educată de vremurile deloc ușoare, în prim plan era devotamentul și dedicația picturii, muncă efectuată pe tot parcursul vieții. De altfel, și lucrările tematice cum ar fi: „În valea trandafirilor”, „În grădina botanică”, „La dendrarium” sunt ode închinare nu doar frumuseții parcurilor, ci și muncii acelor oameni care, cu multă ardoare, se dedică plantării și aranjării peisajului în mod cât mai creativ. Eul ei artistic iese pregnant în evidență și din atitudinea cu care abordează o temă, se întrevade, insolit, o mare libertate interioară.

Tabloul „Primăvara” reprezintă pomi încărcăți cu flori din mijlocul unei grădini înverzite din care răsăreau capetele roșii, portocalii și galbene ale primelor flori primăvăratice, reprezentate prin peneluri de culoare. Cerul acestui tablou este magnific: nuanțe de alb spre gri și turcoaz se întrepind diafan în spatele unei case vechi de un colorit plin de albul varului, încât ai impresia că artista pictase nu cu vopsea de ulei, ci în culorile dulci ale curcubeului, înmuiate în lumină. Florile delicate, proaspăt înflorite, par niște bulgări de zăpadă strălucitori, o îngrămădire de petale, din



Strada Maria Cebotari, 2006, ulei, pânză, 400×270 mm.



Curte veche, 2006, ulei, pânză, 400×300 mm.

care ai impresia că se emană parfumul suav și inconfundabil al pomilor înfloriți. O asemenea stare rețrăim privind și tabloul „O nouă primăvară”. Aceste lucrări sunt atât de impresionante încât te fac să te simți atât de mărunț și de neînsemnat în fața cerului, încât aproape că îți e greu să-ți ridici privirea spre bolta uriașă. De remarcat, curentul impresionist a marcat întreaga creație a autoarei. De aici și motoul artistei: „pictează totul la prima impresie”.

Deși a ajuns la apogeul profesiei sale de pictor, când toată lumea, cu respect, o numește „maestru”, crede, cu tristețe, că încă mai băjbăie ca la început prin paleta de culori pentru a găsi acel gri neutru. Când vorbim despre coloritul operei Valentinei Brâncoveanu, vorbim, de fapt, de lumină, de gama caldă de culori, de atenări prin nuanțe de gri de care este încântată în tehnica sa de autor.

Operele au un impact considerabil și o influență, iar percepția unei lucrări depinde de posibilitatea de recepționare a spectatorului. De altfel, urmărind spectatorul, observăm cu cât drag admiră creația pictoriței Valentinei Brâncoveanu. Privitorul vine să admire creația artistei pentru a vedea peisajele urbane care, cu timpul, vor dispărea și vor deveni istorie. Poate intuitiv, simt înțelesul vorbei din popor: „Orice minune s-ar întâmpla azi, tot mai frumoasă va fi ziua de ieri”.

Valentina Brâncoveanu – vorba românului, fiecare cu povestea lui

Rezumat. Valentina Brâncoveanu este un artist plastic de referință din Republica Moldova. Cunoscută prin numeroasele sale picturi ce evocă orașul Chișinău, pictorița utilizează o paletă specifică fiecărui anotimp. Exersează în tehnica picturii pe parcursul întregii creații, găsind propriul stil caracterizat de paleta de nuanțe de gri pentru redarea realității cotidiene. Prin seriile de lucrări dedicate orașului vechi, autoarea pune în valoare memoria spirituală a locurilor și valorifică imaginea Chișinăului. În cursul timpului și a succedării numeroaselor tendințe artistice, plasticiana rămâne fermă pe modul său de interpretare și fidelă tematicii abordate.

Cuvinte-cheie: Valentina Brâncoveanu, artist plastic, impresionism, orașul Chișinău.

Valentina Brâncoveanu – the word of the romanian, each with his own story

Abstract. Valentina Brâncoveanu is an outstanding painter from Republic of Moldova. The artist is known by her famous works dedicated to the old city of Chișinău, she painted the beauty of the nature with colors specific to the painted season. She uses warm colors with diverse hue of grey, her personalized style shows the reality of daily life. Through the series of works dedicated to the old city, the artist highlights the spiritual memory of the places and capitalizes on the image of Chișinău. The works with the representation of the architecture and the atmosphere of the city are cultural landmarks and sources of inspiration and research for the descendants. Over time and the succession of numerous artistic trends, the artist remains firm in her way of interpretation and faithful to the theme approached.

Keywords: Valentina Brâncoveanu, plastic artist, impressionism, the city of Chișinău.

Deși s-ar părea că a fi artist plastic e un drum și o muncă ușoară, acesta e un drum anevoios, pe care acesta trebuie să-l învețe să-l parcurgă în singurătate. Artă presupune căutări continue, iar artistul este mereu în frământări, or, este nevoie de o mare sinceritate în artă. Încercarea artistului plastic de a ilustra ideile și simțurile transpuse impune acestuia o mare responsabilitate.

După cum spunea Corneliu Baba, „pictura devine un fel de viciu, cu care te naști și de care ar trebui să fii dispus în mod special, este o pasiune costisitoare care necesită o natură specială. Odată ce începi să te răsfeți cu această pasiune, ești sortit”. Astfel și Valentina Brâncoveanu este sortită să înveșnicească pe hârtie frumusețile naturii și momentele din viața orașului Chișinău, și nu numai.

Ana GOBJILA

Artist plastic, lector superior la Facultatea Arte Plastice și Design a UPS „Ion Creangă”,
Catedra Studiul artelor,
grafică și metodologia instruirii

Referințe bibliografice:

1. Nechit, Irina. *Valentina Brâncoveanu: „Încă din copilărie am înțeles că cea mai importantă pentru mine e libertatea”*, (interviu). În: *Gazeta de Chișinău* (vizitat la 20.09.2020) <https://gazetadechisinau.md/2020/05/22/valentina-brancoveanu-inca-din-copilarie-am-inteles-ca-cea-mai-importanta-pentru-mine-e-libertatea/>



Se aprind luminile, 2003, ulei, pânză, 300×460 mm.



Colina Pușkin, 1988, ulei, pânză, 400×560 mm.



Primăvara, 2007, ulei, pânză, 350×500 mm.



Orașul vechi, str. Sciusev, 1997, ulei, pânză pe carton, 392×500 mm.



Casă veche din Mahalaua Melesteu, 1990, ulei, pânză, 400×550 mm.



Salcâm în floare, 2001, ulei, pânză, 380×530 mm.



Colț de stradă Bernardazzi, 1988, ulei, pânză pe carton, 500×350 mm.

Responsabilă de rubrică este Natalia Procop.

Laureată a concursului național de creație literară „Orașul meu”, ediția a II-a, 2021, deținătoare a Premiului de excelență la categoria 17-19 ani, secțiunea Poezie. Elevă la Liceul Teoretic Republican „Aristotel” din Chișinău. Cadrul didactic – Pârău Lucia.



Mirolina MOCANU

ORAȘUL MEU DIN PIATRĂ ALBĂ

Din văzduhul tulburat se înalță mândrul soare,
Străpungând întinsa zare, demn, orașul meu răsare
Printre raze-și fac conturul doua porți din piatră albă
Și din codrii de smarald se deschide floarea dalbă.

Vechea uliță din vale sună a doină din străbuni,
Pătrunsă de-a ei splendoare, mă pierd printre fonațiuni.
Lacul lucitor al văii oglindește o umbră clară,
Pe albastrul cer, agale, un puternic vultur zboară.

Câtă glorie ascunde acest cadru mic urban?!
De la voievodul Ștefan cu făptura-i de titan,
La Eminescu, Mateevici, Blaga sau Alecsandri,
Care astăzi, pe alee, stau sculptați în tonuri gri.

Cum aș putea oare să redau mari controverse,
Ici – arhitectură veche, colo sunt clădiri imense.
Turnul nalt din capitală, al istoriei gardian,
Când Artcor-ul reprezintă modernismul prin design.

Orașule, tu, plin de legende populare,
Cică însăși Măreția a decis să-ți dea creare.
Pe-aci hoinăresc, se vede, suflete cuprinse-n dor
De țărani și negustori, voievozi și domnitori.

Chișinău, tu, floare cucerită de ardoare!
Pus de atâtea ori, în timp, la imensă încercare
Prin veacuri apuse și false promisiuni
Poți spune cu voce tare: „E vremea oamenilor buni!”



Romanița STEGARESCU

Laureată a concursului național de creație literară „Orașul meu”, ediția a II-a, 2021, deținătoare a Premiului de excelență la categoria 17-19 ani, secțiunea Proză. Elevă în clasa a XII-a la Liceul Teoretic „Ion Creangă” din Chișinău. Cadrul didactic – Brăguță Silvia.

MAREA AMIAZĂ

„Clic!”, făcu aparatul de fotografiat cu peliculă, pe strada 31 august 1989, în fața Bibliotecii Naționale, la ora 10:47 a unei dimineți de vară în care încă nu mâncasem. Subiectul fotografiei mele nu era biblioteca (albă și umbrită ca o mireasă sub vâl) sau monumentul din fața ei, cu toată gloria sa de bronz; era Nic, șezând pe o bancă din incinta instituției, mușcând dintr-un sandwich cu mozzarella cumpărat cu câteva cvartale mai sus. Când am luat pozele de la developat, am observat că în acea fotografie – monocromă, dar imposibil de luminoasă – în spatele lui Nic, și chiar în spatele frunzișului văratic și al stâlpilor electrici, se arătau pereții de piatră ai vechiului teatru „Licurici”, sclipind de sub reclamele ostentative, albi în lumina soarelui matinal.

Mi-ar fi greu să aduc un exemplu mai bun pentru a exprima frumusețea absconsă a Chișinăului, pe care, din moment ce Chișinăul nu este un oraș prea convențional atractiv din punct de vedere estetic, o cunoști doar dacă împrejurările poartă, pentru tine, o valoare ce stă dincolo de concret. Dar când țineam, pentru prima dată, fotografia în mână, mi-am amintit și de un lucru frumos ce mi se întâmplase cu câteva veri în urmă.

Am fost născută la Centrul Mamei și al Copilului în amiaza zilei de 12 noiembrie a anului 2002, iar după trei zile am fost adusă acasă, într-un apartament închiriat, covoare „persane” pe pereți, pe care nu mi-l mai amintesc deloc – îl cunosc doar din fotografii. Îmi amintesc, după aceea, casa nouă din cartierul privat, cu pereți gri și fără mobilă; diminețile ploioase la policlinică; mirosul camerei din spate a farmaciei în care lucra cândva mama; trenulețul de la parcul de distracții, sub frunzișul ud. Rămân cu mine și serile târzii de iarnă la grădiniță: terciul meu răcit și neatins, vântul șuierând nebun la ferestre, aerul cald din sală, cerul atât de negru și lumina dinăuntru atât de albă încât îmi vedeam reflecția solitară din geam clar ca într-o oglindă. Îmi amintesc cât de înaltă și rece era noaptea când ieșeam din clădirea grădiniței cu mama de mână, cât de arzătoare erau ferestrele, sus de tot, deasupra drumului negru, singure în întuneric. Apoi, vara în oraș – asfalt fierbinte, sfârâitul grătarelor, miros de vinete și ardei copti în ganguri, curți și scări – dominată de o așteptare continuă de a părăsi betonul și dogoarea urbană și de a pleca, pentru o săptămână sau două, în satul buneilor de lângă Nistru sau către acea întindere întunecată de apă sărată, perpetuu mărginită de nisip auriu și vânzători ambulanți – Marea Neagră.

Așa am crescut, într-un colț al capitalei, iar în acel sfârșit de iunie în care a revenit tanti Victoria în Moldova, împreună cu soțul și băiatul ei – amândoi francezi până în măduva oaselor, eram în mijlocul crizei mele adolescente, mai singură decât îmi amintesc să fi fost vreodată.

Era o zi de sâmbătă, pe la chindii, când părinții mei s-au întors de la aeroport, unde îi întâlнисeră pe oaspeții noștri. Bagaje în hol, miros de parfum străin în sală, voci și cuvinte necunoscute confundându-se cu cele ale părinților mei la intrare, picioare și mâini bronzate, apoi: „Bună, bună! Mare ai mai crescut... *Ah, j'ai oublié mon sac dans la voiture, apportez-le! S'il tu plait!*” [1] – așa îmi amintesc acum venirea familiei lui Clement, învăluită atunci, pentru mine, de frică, un sentiment de invadare viscerală, fiindcă știam că urmau să stea timp de cel puțin două săptămâni la noi, în oraș. Poate nu aș fi fost atât de deranjată de ideea șederii lor care, în retrospectivă, a fost destul de scurtă, dacă m-aș fi simțit mai bine, dar rămăsesem fără prieteni, media mea școlară era mai rea decât oricând și zilele de vară – indiscernabile una față de alta – le pierdeam aparent fără voia mea, cu o viteză incredibilă, întinsă pe pat.

Tanti Victoria era o veche prietenă a mamei mele, stabilită de ani buni într-un cartier lăturalnic al Parisului. Acolo se căsătorise cu un francez blond cu urechi mari, cu care avea doi fii, cel mai mic – Clement, pe care l-au adus cu ei în acea vară, fiind de vârsta mea. Dormeau cu toții în camera de oaspeți de la etaj, anterior plină de vechituri. În timpul zilei, părinții lui plecau în excursii prin Centru, mâncau pe terase diferite în fiecare seară, își iroseau salariile franceze pe lucruri inutile la prețuri moldovenești (odată au intrat în casă cu un tablou kitsch de mărimea unei foi A2 și o vază din imitație de marmură care încă se află undeva în casa noastră), iar pe Clement nu se deranjau să-l ia cu ei de fiecare dată. Uneori, impusă de situație, schimbam câteva vorbe cu el, dar conversațiile noastre erau grav limitate de bariera lingvistică, care nu era ameliorată prea mult de încercările mele primitive de a îngăima câte ceva în limba oaspetelui meu.

(Într-o după-amiază plictisitoare am făcut greșeala de a încerca să vorbesc în engleză cu Clement, în speranța că voi reuși cumva să stabilesc un mod de comunicare între mine și intrusul meu:

— *I'm going out to buy some ice-cream. Do you want a cone, a popsicle or...?* [2]

— OK, mi-a răspuns el după o scurtă pauză și a repetat răspunsul încă odată, confundând dezamăgirea din expresia mea cu neînțelegerea.)

Abia pe la sfârșitul primei săptămâni a șederii lor am început să-l văd pe Clement mai rar acasă. Crezând că era cu ai săi, nu am luat în seamă absențele băiatului – care nu mă deranjau deloc – până când, peste vreo două zile, într-o dimineată în care nu era nimeni în afară de noi doi acasă, s-a apropiat de mine și mi-a pus o întrebare pe care, chiar și cu nivelul meu atroce de franceză și accentul lui străin, am înțeles-o perfect:

— *As-tu un peu d'argent?* [3]

Jumătate de oră mai târziu, în arșița de vară, mergeam orbește cu Clement printr-o stradă îngustă a Centrului. Nu știam (printre multe alte lucruri) nici care era destinația pașilor mei. Țin minte că abia atunci, aflată pe trotuarul încins, în umbra streșinei unui magazin bisericesc cu iconițe îngălbenite de soare în vitrină, am realizat că nu ieșisem deloc din casă timp de aproape o lună întreagă. Orice senzație părea zdrobitoare: lumina era prea albă, fiecare sunet îmi reverbera în oase, mirosurile puternice și schimbările lor bruște ar fi putut să mă facă să leșin. Treceam pe lângă o terasă amenajată în fața unui magazin alimentar care mirosea puternic a fum de țigară și a ulei prăjit, vizavi de un bloc gri în construcție, când m-am întrebat de ce mă luasem după Clement care, în afară de faptul că era străin și nu știa Chișinăul prea bine, era și – mai mult sau mai puțin – un necunoscut.

După ce m-a rugat să-i dau bani în acea dimineată, acasă, m-am uitat la el muțeste timp de câteva secunde și cred că ceva în expresia mea arăta faptul că înțelesesem perfect cuvintele lui, pentru că atunci m-a ținut cu o privire insistentă: sprâncene încruntate, capul înclinat ușor pe o parte, cu o mână arătând undeva în spatele lui, peste umăr, de parcă ar fi vrut să spună: „Haide odată, ajută-mă, vino și tu să vezi...”. Aveam două bancnote de douăzeci de lei în buzunarul unei jachete de

primăvară, pe care le-am luat înainte să ieșim amândoi din casă și să pornim prin cartierul meu cu mirosul său de tei, eu urmându-l pe el, către o destinație necunoscută mie, în liniște mormântală.

Când mi-am dat seama că, luând în considerare toate resursele pe care le aveam la dispoziție, nu ar fi fost o problemă prea mare pentru băiat să-mi spună unde ne îndreptam, trecusem deja de străzile pe care le cunoșteam, cu bodegile, clădirile de oficii și buticurile lor cu frontoane de sticlă, susținând greutatea vechilor construcții neoclasiche, și ajunsesem pe strada îngustă a unui cartier de case particulare urbane cu garduri acoperite de plante agățătoare. Cu banii mei, al căror scop era un mister și, consecvent, o altă sursă de anxietate pentru mine pe durata întreagă a drumului, Clement a cumpărat un pachet de mâncare pentru pisici de la un supermarket în care intrasem anterior. Iar eu, urmându-l în umbra pereților răcoroși, înverziți de mușchi, nu m-am întrebat nici pentru o clipă în mod serios cum ajunseser băiatul să cunoască aceste străzi. Atunci mi se părea atât de evident – fiind plictisit de a sta în casă, curios, fără supravegherea părinților săi, nici nu îmi imaginam că poate să aibă altceva de făcut. Abia zile, săptămâni sau luni mai târziu după plecarea sa, în toamna lungă și caldă de aur arămiu ce a urmat, îmi revenea în memorie câte un detaliu al acelei desfășurări de evenimente care, deși nu contrazicea numai decât presupunerea mea inițială, cerea o explicație adăugătoare și îmi revela o dimensiune neașteptată a singurătății.

Din ziua aceea am mai zărit de câteva ori intersecția de unde, înspre vale, pornește acel șir de case, strada care coboară în jos către o amintire dintr-o amiază de vară trecută; dar cartierul, așa cum era atunci – deși puține sunt lucrurile care s-au schimbat – nu l-am mai văzut vreodată decât fragmentar, în amintirile mele. Țin minte o liniște de somn adânc ce era abia spartă de zgomotul orașului; soarele care stârnea, prin frunzișul de castani și tei, pete mișcătoare de aur topit pe zidurile joase ale vechilor case; mirosul arborilor și al pereților îmbătrâniți îmbinat cu cel de gaze de ȧșapament, venind din deal; curțile interioare a căror dezlănțuire văratcă de smarald, ascunsă după porți ruginii, sclișea vârtos sub soare. Clădirile erau, în majoritatea lor, case cu unul sau două nivele, cu acoperișuri joase din tablă și, în cazul celor cu trei niveluri (pe care acum le identific drept staliniste), ornamentate pompos în stil clasic. Totuși, tencuiala era pe alocuri iremediabil crăpată; ceea ce părea a fi o uzină părăsită ce-și ridica umerii cenușii spre cerul de azur; iar firma luminoasă a unui magazin alimentar, încorporat într-o construcție vădit interbelică revopsită în roz, pâlșia în umbră. În toate lucrurile frumoase persista un aer de ușoară decădere și îmbătrânire.

Cotind la stânga, printr-o poartă semideschisă ce ocupa spațiul îngust dintre două case, ajunsesem într-o curte interioară comună înconjurată din toate părțile de pereți și ziduri întunecate de verdeață. Către mijlocul curții – unde soarele de amiază, care înfierbânta toate șoselele, parbrizele și balcoanele din oraș, avea lumină și pentru o pereche de motănași ce săreau după musculițe aurii prin iarbă – stătea așezată pe o bancă o femeie în vârstă cu o pălărie înflorată.

— Bună ziua! salută deodată Clement, într-un accent ce mă făcu să mă opresc brusc și să mă uit la el.

Femeia de pe bancă își ridică ochii, zâmbi și, la rândul ei, răspunse politetei băiatului cu ceva și mai neașteptat:

— *Bonjour*, ai vrut să-i vezi din nou pe pisicuți? Să știi că te așteptau. După ce ai plecat, stăteau aici pe bancă unde te-ai jucat cu ei.

După felul în care se salutase, am observat că avea acel accent în franceză care arăta că o învățase tot la noi, în Moldova, pentru că nu suna ca cel al lui tanti Victoria, care era mai puțin pronunțat, cu un „r” abia audibil. Din ceea ce îi spuse în română însă, nu credeam că Clement înțelesese vreun cuvânt, dar, în același timp, acest fapt nu părea să-l deranjeze. El se apropie tăcut de pisicile care, după cum am observat apropiindu-mă, erau de fapt mai multe decât două și populau o parte mai mare a curții, ascunse prin unghere și sub bănci și tufe. Băiatul desfăcea atent pachetul de mâncare în timp ce ele se adunau, când necunoscuta își ridică privirea către mine și îmi zise, încă zâmbind:

— Dar tu cine ești?

Când nu am dat niciun răspuns, împietrită și nedumerită de tot ce se întâmpla în jurul meu, ea a râs și a continuat:

— Nu te teme, înțeleg. Ești prietena lui Clement, nu? Stai jos, spuse ea și îmi făcu loc pe bancă.

Cu reticență, m-am așezat lângă ea, simțindu-mă stânjenită și nu i-am răspuns nici la cea de a doua întrebare, ci doar am zâmbit și mi-am îndreptat privirea înspre pisicile pe care le hrănea Clement. De aproape, am putut observa că avea pe brațe o carte deschisă și că, amestecat cu parfumul ei, era un miros inconfundabil de țigări din tutun.

— Eu sunt Natalia. Așa mă numesc. Dar pe tine? tuși puțin. Pe tine cum te cheamă?

— Sabrina.

După prima întrebare la care m-am simțit în stare să răspund, femeia a început să-mi vorbească mult mai liber și mi-a povestit cu o expresie încontinuu amuzată despre cum a apărut Clement pentru prima dată aici, venind în fugă din vale, alergând de un câine care s-a oprit la colț; cum s-a apropiat, după ce și-a recăpătat răsuflarea, să mângâie pisicile; spunea, periodic, „*N'est-ce pas?*” [4] către băiat pentru a-l include în conversație. Apoi, a pornit să vorbească despre pisici, cum le cheama pe fiecare (Murca, Kim, Music și toți ceilalți), despre cei care trăiau și cei care trăiseră alături de ele și – îndepărtându-se cu gândul și cu vorba tot mai tare în trecut – despre vecini, surori, frați, oameni ale căror nume și fețe există doar în amintire.

Dogoarea caniculară a amiezii era mai puțin intensă în umbra frunzișului dens și a pereților caselor ce împrejmuiau curtea. Totuși, era vară, așa că doamna Natalia a oferit să ne aducă niște compot rece din casă, pe care eu l-am refuzat politicos, din fireasca frică de a nu fi otrăvită de o posibilă hoată de copii. Clement nu băuse niciodată „*compote*” așadar, din stupida sa curiozitate, acceptă oferta și, spre mirarea (și ușurarea) mea, nu păru să fie afectat de băutura din cireșe târzii. Frica mea generală față de situație a crescut într-un salt brusc când, din senin, cerul de un albastru leneș fu acoperit de nori întunecați de ploaie care începuseră să toarne șuvoaie grele peste colțul nostru de lume și am fost nevoiți să intrăm în hol pentru a ne adăposti. Mă înfricoșa posibilitatea de a fi invitați în casa bătrânei, însă furtuna de vară nu se oprea, iar holul, cu tavanul său înalt ca o boltă, părea să devină tot mai rece și umbros.

Apartamentul ei avea o structură străină mie, o întunecime perpetuă, o înălțime neobișnuită și un miros de vechime care persista chiar și prin cel de vopsea proaspătă, de covoare noi și prin aroma caldă de cartofi prăjiți care venea din bucătărie. Prima ușă, direct în fața celei de la intrare, ducea către o sală mobilată eclectic, având ferestre îndreptate spre curte, mărginită de perdele groase, în care am fost poftiți să stăm pentru întreaga durată a furtunii. Din coridor, la stânga, se aflau baia și bucătăria, iar printr-o ușă albă din fundul sălii, puteai să ajungi și în ceea ce presupuneam a fi dormitorul gazdei noastre.

Așezați pe canapeaua de lângă peretele opus intrării în sală, eu și Clement ascultam răpăitul asurzitor al ploii și al bucăților de gheață ce cădeau pe streșinile și pervazurile din tablă ale clădirii, ca o pereche de refugiați în vreun război adăpostindu-se de căderea continuă de gloanțe și obuze. Senzația era intensificată de aspectul încăperii în care ne aflam, cu podeaua din scânduri vopsite uniform într-o nuanță maronie, tavanul înalt cu două bârne laterale, ferestrele lungi și înguste, perdelele albe care acopereau doar jumătatea de jos a geamurilor și piesele de mobilier roase de uzul continuu al unor oameni care cu siguranță au știut ce înseamnă războiul.

Adevăratul punct de atracție al camerei era dulapul cu vitrină care acoperea întregul perete din fața canapelei. Farfurii și cești cu margini aurite, fotografii monocrome înrămate, boluri din sticlă pentru dulciuri, câțiva nasturi, mușamale croșetate, două pușculițe din porțelan – toate își găseau

locul pe acele rafturi, ca într-un muzeu. Clement luă nonșalant o carte cu coperti groase din carton negru de pe raftul de sus, o deschise și o puse pe măsuta de cafea din fața canapelei, așezându-se din nou. Privind în jos, am înțeles imediat că era, de fapt, un album de fotografii. Conținutul era alcătuit din imagini de culoare sepie pe foi îngălbenite: o fetiță în îmbrăcăminte școlărească, un mire și o mireasă privind nemișcați spre noi de pe pagina albumului, o sală de clasă plină de elevi ce-și țineau ambele mâini pe masă, trei băieți în uniformă militară, câțiva nuntași lângă zestre, un copil cu ochi negri într-un palton larg, așezat pe prag în toiul iernii.

— În poza aceea eram în Uzbekistan, a zis gazda, care intrase, între timp, cu trei câni pline de ceai în mâini.

Împingând albumul la o parte, a pus cările pe aceeași măsută și s-a mai uitat încă o dată la fotografie, după care a continuat:

— Numai eu și mama ne-am întors de acolo. *Clément, regarde, c'est moi* [5].

Apoi, bătrâna scoase încă un album plin cu poze din anii ei de studenție la Institutul Politehnic: grupuri de tineri în capitală, blocurile de apartamente (care acum par aproape avariate) albe și noi ca niciodată; un timp și un oraș trecut, capturat pentru totdeauna în acel moment, pe peliculă. O imagine ale cărei pete de umbră și lumină încă mi-au rămas întipărite în memorie e o poză în care o Natalie mai tânără ține în brațe o pisică, pe o stradă din sectorul Râșcani (pe care cu greu am recunoscut-o), lângă un bloc aflat în construcție. Privind-o, m-am gândit întâi la pisică: de unde oare a venit, cum a ajuns în oraș, ce a făcut după ce a fost fotografiată și, în final, cum a murit? M-am gândit și la constructorii ale căror schele se înălțau dincolo de marginea de sus a fotografiei: cine erau ei, pe nume; ce curs al istoriei i-a adus pe toți în această capitală și i-a ridicat pe schelele de scândură? M-am gândit, apoi, la Natalia, la Clement și la mine.

În timp ce depănam toate aceste amintiri, scriind într-o seară de februarie, am primit un mesaj pe Messenger de la o persoană pe care nu o aveam în lista mea de prieteni, numită Clement Bissett. Scris într-o română ce dădea puțin de dorit, (dar care, totuși, mă mulțumea enorm) mesajul era relativ scurt. Vechiul meu prieten transmitea urări de bine mie și familiei mele, ne saluta pe toți călduros și avea o simplă rugămintă: „*Cea mare amiază unde la ploaia nu se termina, vreau să văd din nou. Transmite-mi imagini de la oraș. Și vreau să vezi Paris. Uite, niște imagini frumoase de la noi.*” Atașase câteva fotografii – făcute, probabil, cu telefonul lui mobil – ce aveau aura tipică, dar fermecătoare a unei urbe est-europene, unde poți simți, în aer, toate veacurile care au trecut.

Când am plecat să fac fotografii pentru Clement în partea orașului pe care a ajuns să o cunoască, cu teii ei care erau, de această dată, goi și cenușii, ajunsă alături de casa în care am petrecut ore în șir cu ani în urmă, am avut parte de o surpriză. Fațada – complet schimbată și revopsită în verde deschis – era cea a unui magazin de haine, iar în spate, unde poarta era încuiată, nu se mai vedea nicio pisică: nici Murca, nici Music, nici Kim.

Note:

1. (fr.) „A, mi-am uitat geanta în mașină, adu-o! Te rog!”
2. (eng.) „Mă duc să cumpăr înghețată. Vrei un con, o înghețată din suc sau...?”
3. (fr.) „Ai ceva bani?”
4. (fr.) „Nu-i așa?”
5. (fr.) „Clement, uite, asta sunt eu.”

Doctor în istorie, conferențiar universitar, șef Catedra Istorie și Geografie, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”. Domenii de interes științific: istorie, științe politice, cultura media, patrimonial cultural. Discipline predate: Politologie, Doctrină politice, Cultura politică și mass-media. Autor de publicații științifice. Cărți publicate: *Cultura Basarabiei în perioada interbelică (1918–1940)*. Chișinău: S.n., 2011. Coordonator de ediție împreună cu Valentina Ursu la lucrările: *Centenarul Unirii: Educația în spiritul valorilor naționale din perspectiva dialogului pedagogic*. Ediția I. Chișinău: Garomont Studio, 2019; *Educația în spiritul valorilor naționale și universale din perspectiva dialogului pedagogic*. Ediția II. Chișinău: Garomont Studio, 2020.



Larisa NOROC

TINERII DE ASTĂZI DORESC SĂ AUDĂ ADEVĂRUL ȘTIINȚIFIC

Stimată doamnă Larisa Noroc, anul acesta Republica Moldova consemnează o istorie de 30 de ani, timp în care, în viața noastră, a tuturor, s-au produs multe schimbări. Liberalizarea, reabilitarea drepturilor la exprimare liberă, deschiderea dosarelor, eliminarea cenzurii politice au modificat profilul științelor umaniste, în mod special, al celei istorice și politice. Sunteți doctor în istorie și conferențiar universitar, titular al unor cursuri de științe sociale și politice. Cum s-a schimbat fața acestor științe?

De la 1991 la 1921 istoria cercetării și predării științelor socio-umaniste a avut o cale sinuoasă. În primii ani de democratizare, procesul de afirmare a adevărului științific era destul de complicat. În funcție de coloratura parlamentelor și guvernelor, situația cercetătorului, cadrului didactic a fost diferită în ceea ce privește accesul la informația ce reflectă evenimentele istorice și politice din trecut. O perioadă complicată a fost cea dintre anii 1994 și 2009. Îmi aduc bine aminte vizitele unor emisari politici la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” pentru a verifica orarele, planurile de studii. Aceștia nu-și ascundeau iritarea la vederea

unor titluri de cursuri precum: Istoria Românilor, Regimuri totalitare contemporane, Mișcarea națională în Basarabia de la mijlocul sec. al XIX-lea la 1917, Filosofia românească etc. Cu toate acestea, istoricii doritori de schimbare, au stat pe poziții și și-au apărat convingerile.

În anii 2000 lucram asupra tezei de doctorat pe tema „Renașterea culturii Basarabiei 1918–1940”. O bună parte din istorici care au asistat la analiza lucrării mele îmi sugera să modific denumirea temei dacă vreau să fiu promovată. Teza conținea informație de arhivă, memorii ale martorilor oculari și alte documente care demonstau că Basarabia interbelică a avansat mult din punct de vedere cultural și al conștiinței naționale. Sunt convinsă că perioada interbelică a fost o perioadă de cotitură pentru istoria românilor din stânga Prutului, timp în care s-au trezit și s-au dezvoltat sentimente naționale care au făcut posibilă, peste ani, calea independenței de după 1991.

În primăvara anului 2017 am devenit șefa Catedrei istorie și geografie. Presiunile ideologice de odinioară rămăseseră în trecut. În prezent, universitățile au libertatea de a propune planuri de învățământ cu discipline care să le dezvolte studenților competențe variate. Este

important de menționat că astăzi planurile de învățământ conțin cursuri la libera alegere. Adică, profesorii pot propune mai multe discipline, iar studenții fac alegerea. Acest lucru permite studentului să aibă un traseu individual, să contribuie la propria dezvoltare profesională.

Este la fel de adevărat că profesorul este liber să facă cercetare în funcție de interesul său științific. Dar, desigur, sunt probleme și la acest capitol. Una din probleme o constituie accesul la informație. Este necesar de menționat că, în anul 2021, rămân încă secretizate unele dosare cu privire la represiunile politice ale regimului totalitar, precum și unele acte cu privire la așa-numita „Troică specială” a NKVD a RSSM, a foametei din 1946–1947 ș.a. Acestea se află în arhivele Ministerului de Interne sau SIS. De exemplu, eu mi-am propus să studiezi problema deportărilor din satul meu de baștină, Ghidighici. Când am mers la arhiva Ministerului de Interne cu un șir de demersuri din partea instituției în care activez, nu mi s-a permis să lucrez nici măcar cu catalogul de date ca să văd cel puțin ce documente există în fonduri. Mi s-a invocat „dreptul la secretul informației personale” și mi s-a cerut procura notarială de la persoanele supuse represiunilor. Evident că multe persoane supuse represaliilor fie nu sunt în viață, fie nici ele, nici rudele lor de gradul I nu pot fi convinse să meargă la notar pentru a face procură. O altă problemă este de ordin financiar. Activitatea de cercetare este insuficient apreciată, cercetătorul o face mai mult din abnegație și voluntariat.

Sunteți și cadru didactic universitar, conferențiar, dar și șeful Catedrei de istorie și geografie la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”. Este evident faptul că lucrurile nu mai arată ca în urmă cu 30 de ani, că nu mai sunteți restricționați să vorbiți adevărul de la catedre. Îi mai interesează pe studenți acest adevăr, adică cel care a fost obnubilat și interzis timp de decenii sau generația de azi este orientată spre altă realitate?

Tinerii de astăzi doresc să audă adevărul științific, bazat pe argumente. Este de menționat că în era digitală studenții au acces la diferite surse de informare, unele din acestea prezentând păreri subiective sau manipulări. Iată de ce profesorul trebuie să fie deschis spre discuții, atent și receptiv la întrebările tinerilor, să susțină prin dovezi și argumente adevărurile științifice și să combată falsurile. Am observat că studenților de azi le plac lecțiile interactive, analiza/rezolvarea situațiilor de problemă.

Activitatea de pedagog cere multă dăruire, muncă și disciplină. Trebuie de spus că norma didactică a unui cadru didactic din învățământul superior, foarte mare, este alcătuită din activitatea didactică, metodică și științifică. Profesorului îi este complicat, poate chiar imposibil să fie excelent la toate capitolele. De exemplu, în decursul unui an de studii, un conferențiar universitar trebuie să realizeze 680 de ore, în mare parte auditoriale. În prezent, când numărul studenților este în diminuare, profesorul trebuie să fie preocupat și de promovarea ofertelor universității sale.

Aveți cursurile cu studenții celor câteva facultăți ale universității: cu viitori filologi, istorici, artiști plastici, psihologi. Care din ei este mai interesat de științele filosofice, politice, economice? Și ce politică are universitatea Dumneavoastră în acest sens?

În societate persistă încă reticența față de cursurile de orientare socio-umană, din motiv că acestea și-au căpătat o imagine negativă în perioada sovietică. Chiar și unii profesori ne întreabă dacă predăm încă la aceste discipline marxism-leninismul sau economia politică dogmatizată. Desigur, conținuturile acestor discipline au evoluat mult și scopul lor este nu de a îndoctrina, ci de a forma studenților un orizont larg de cunoștințe, de a dezvolta cultura lor politică, mass-media, economică etc. Un filolog nu poate să dea o analiză corectă unei opere literare, de exemplu, romanului lui Marin Preda

„Cei mai iubiți dintre pământeni”, un pictor nu poate să ilustreze o lucrare, un manual cu conținuturi istorice, fără a cunoaște contextul istoric și politic al perioadei. Un psiholog nu va putea să înțeleagă acțiunile, nu va da apreciere corectă atitudinilor unei persoane fără a înțelege mediul social și politic în care aceasta a fost educată. Eu sunt convinsă că discipline socio-umaniste sunt foarte importante, pentru că ele contribuie la educarea cetățeanului, le dezvoltă cultura civică, dar și competențe economice etc. Planurile de învățământ prevăd includerea disciplinelor de orientare socio-umană. Politica UPSC este de a

ajusta aceste cursuri la domeniul de învățământ. De exemplu, la specialitățile de psihologie se predă filosofia domeniului, psihologia politică, cultura politică și mass-media, economia socială. Cei de la arte plastice ascultă filosofia culturii, estetica artelor plastice, dar și bazele antreprenorialului sau micro-macro economia etc.

Stimată doamnă doctor Larisa Noroc, vă mulțumesc frumos și vă urez succese în noul an de învățământ!

Interviu realizat de Rodica GOTCA



Relevanța temei, structura complexă și pictura veridică a caracterelor sunt doar unele din calitățile noului roman al lui Oleg Serebrian *Pe contrasens* (Cartier, 2021). Discursul construit cu multă îngăduință – expresiv, domol, aflat într-o ascensiune treptată de impaciență și fiind dotat minuțios cu variate nuclee simbolice, analogii, contradicții, digresiuni, retrospective, analize psihologice, precum și cu numeroase încifrări semiologice –, îl prezintă pe autor drept un adevărat inginer al scriiturii românești. Ca și în cazul narațiunii lui Umberto Eco, de exemplu, acest roman se plasează la granița dintre ficțiune, mister și realitate, având un eșafodaj de date de natură psihologică, istorică, geografică, culturală și de alte cunoștințe enciclopedice.

Pe contrasens este cel de-al treilea roman dintr-o trilogie istorică și psihologică, ce constituie o panoramă socio-politică a secolului al XX-lea, văzută prin filiera unor crize psihologice trăite în perioade și circumstanțe diferite de membrii familiei von Randa, originari din Bucovina. Personajele Marta din *Cântecul Mării* (2011) și Woldemar din cartea intitulată analog (2018) se regăsesc episodic și în romanul *Pe contrasens*, totuși acesta nu este neapărat o continuare a primelor. De fapt, fiecare dintre cele trei romane poate fi citit independent, fără careva dificultăți de înțelegere. Romanul *Pe contrasens* expune confesiunile talentatului matematician Alex von Randa. Mărturisirile cuprind 30 de caiete și sunt cuprinse într-o narațiune-cadru a cărui povestitor este chiar nepotul său, Woldemar. Caietele reconstituie ascensiunea spectaculoasă și apoi ruina dramatică a personalității tânărului neconformist. Perspectiva spațială, cu accentul pe spațiul închis al frământărilor din conștiința personajului, se situează, în mare parte, în Germania, protagonistul fiind student la Universitate din Göttingen, apoi angajat la un centru nazist, secretizat, de la Peenemünde, specializat în proiectarea rachetelor aerobalistice. Narațiunea-cadru este situată, la fel, în Germania, dar la o distanță de câteva decenii de la ultimul an menționat în confesiunile personajului principal. Atitudinea protagonistului față de anumite caractere masculine debusolează cititorul, Alex este marcat de prietenii sale deosebit de idealizate pe care le are de-a lungul anilor. Moartea primului său prieten, Enno, îi influențează mult profilul psihologic. Fiind mereu în căutarea acelei identități pierdute în copilărie, personajul principal se pomenește într-o perpetuă căutare a sinelui, fie prin încercarea de a se forma pe el însuși după modelul lui Enno, fie prin căutarea acestui prototip în alte caractere masculine, mai întâi în persoana lui Irmin, apoi în cea a lui Wolf, fiul lui Irmin și a Linei.

Totodată, *Pe contrasens* recrează, în cheie simbolică, lumea de coșmar a celui de-al Doilea Război Mondial. Tensiunea psihologică, cauzată de lupta naratorului-actor cu propria conștiință și dublată de starea de

alertă instaurată în lume din cauza ideilor paranoice ale lui Hitler, menține cititorul într-o încordare crescândă pe întreaga durată a lecturii. Surprinsă de nenumărate ori, tema războiului reprezintă unul dintre cele mai marcante aspecte ale existenței umane. Acum, în interpretarea originală a lui Oleg Serebrian, cititorul ajunge să conștientizeze felului în care acesta afectează mentalitatea și structura sufletească a omului, dar și cum luptele de pe „frontul subconștientului” debordează conștientul individului până la trecerea în fapte concrete, istorice. Autorul încearcă astfel să adreseze o invitație cititorului secolului al XXI-lea, să înțeleagă mizele și efectele catastrofelor universale, așa cum este războiul.

Pe contrasens este indubitabil ținta de interes a mai multor categorii de cititori, fiindcă, din punct de vedere compozițional, se înscrie în registrele mai multor tipuri de roman: istoric, psihologic, bildungsroman, *mystery roman*, roman polițist și roman polifonic. Lectorul este nevoit să fie atent, precaut, pregătit să evalueze și să revizuiască neîncetat, pentru că textul încorporează perspective diferite. Un fapt contat este mai apoi contrariat, apare impresia paradoxală că sensul se retrage pe măsură ce se formează, prin aceasta se creează un sentiment de incertitudine radicală, insurmontabilă. Cititorul este invitat să citească conștient: să simtă, să iubească, să călătorească alături de Alex: „Oricum, constat că nu se găsesc frazele potrivite ca să fac să înțelegeți ce mi s-a întâmplat, pentru că nu e vorba de fapte, ci de stări, niște stări care nu se lasă descrise”. Cartea acceptă doar să fie trăită. Protagonistul îndeamnă cititorii să se refugieze în acea dimensiune salvatoarea, dar și diabolică, în care Ceilalți nu pot pătrunde – lumea interioară a fiecăruia dintre noi.

Situarea protagonistului pe *contrasens*, adică împotriva tuturor, se întrevide de la bun început, prin caracterul și acțiunile sale, dar și prin atitudinea pe care o manifestă față de viață. Cuvântul „*contrasens*” înseamnă și „lipsit de sens”, or, decizia hotărâtoare a protagonistului se trage anume din această lipsă de sens pe care o trăiește: „... am înțeles cum am trăit și că nu mai puteam trăi nici astfel, nici altfel. Ne luăm zilele atunci când nu mai avem pentru cine sau pentru ce exista. În viață ne ține fie dragostea și grija pentru cineva, fie sentimentul unei datorii, certitudinea unei meniri. În momentul când constăți că nu ai nici una, nici cealaltă, ajungi la punctul zero, descoperind abia atunci că moartea e o fatalitate, iar viața o șansă unică.” În pofida acestui sfârșit fatidic, care ar da impresia unui subiect închis, terminat, cartea provoacă la numeroase discuții și reflecții, care generează variate interpretări.

Diana DEMENTIEVA



Cartea *Mica istorie din albumul de familie* de Valentina Rusu Ciobanu și Lică Sainciuc (Editura Arc, 2018) este una din cele mai frumoase producții editoriale din câte mi-au căzut în mâini în ultimul timp. Înscriindu-se în contextul în care cotidianul, viața obișnuită a omului a devenit obiectul de interes și locul de întâlnire al artelor și științelor, cartea impresionează mai ales din punct de vedere estetic.

Mai întâi ca obiect, este frumos ilustrată cu imagini în straturi creând impresia de spațialitate, de volum, iar gama de culori amintește producția grafică de altădată. Fotografii alb-negru și în tehnica sepia, cărțile poștale și actele civile sunt reabilitate și înnobilate cu ajutorul programelor de calculator contemporane, în felul acesta se creează impresia de simultaneitate a timpurilor și evenimentelor, de încununare a vechiului și noului. Cele peste 200 de pagini din hârtie de calitate superioară în format mare te cuceresc și îți provoacă (re)trăiri concomitente: de la nostalgia după trecut până la admirația contemporaneității. Ele te întorc în timp, la istoria *trăită* în spațiile mici ale familiilor, pe acele insulițe care au configurat discret ansamblurile istoriei mari și, totodată, îți oferă prilej să dezvălui și să înțelegi esența a ceea ce rămâne după viețile trăite de alții, a ceea ce transcende vremurile și se înfățișează cu prospețime într-un prezent continuu.

Mai apoi, structura de colaj cu imagini și texte, scrisori și acte în facsimile, scheme, arbori genealogici, hărți și note marginale, aglomerări de obiecte având patina trecutului pe foaia de tipar creată de tehnologiile sofisticate ale zilei de azi sunt pe gustul postmodernității. Sensibilitatea momentului este satisfăcută vizual și textual, poveștile de familie îmbracă imagini grafice, dar și cuvintele unor povești evocate de Valentina Rusu Ciobanu, un adevărat și prețios depozitar al evenimentelor care s-au produs timp de un secol în familie, dar și comunitatea de locuitori ai Chișinăului.

Așadar, modulele alcătuite în jurul familiilor pe linia mamei și a tatălui lui Lică Sainciuc, care, de fapt, a gândit conceptul și a realizat lucrările de paginare, creează un album, așa cum am zis, de sensibilitate postmodernă. Adică, oricine are posibilitate să cunoască și să admire estetic poveștile acestei faimoase familii care a dat câțiva reprezentanți de anvergură în artele plastice din această parte a Europei. Se va vedea că ramurile genealogice ale familiei se extind până în St. Petersburg, Lituania și Georgia, rădăcina de bază se înfige însă în Chișinău, în zona veche unde este durată Casa – cetatea neamului și forjeria membrilor ei talentați. Pe bărbați mai ales, istoria îi poartă prin lume. Nevoia studiilor, a câștigurilor sau cererea armatei îi desparte de femeile și copii care rămân să-i aștepte în căminul familial. Periodic, căminul familiei devine un centru cultural întrunind personalități cunoscute. Astăzi, casa este un adevărat muzeu cu lucruri devenite deja vestigii, dar și cu personaje vii, frecventabil de prietenii apropiați ai familiei și, uneori, de presa curioasă.

Un album de familie e și el un obiect de muzeu, de memorie și dăinuire. „Cel mai evident lucru, concluzionează autorul, e că oamenii se nasc, trăiesc, se înconjoară de lucruri, iar după ce mor, unele dintre lucruri îi supraviețuiesc. De aici e și jindul de a-și prelungi existența prin lucruri”.

Poezia Zinei Izbaș este o altă formă, întruchiparea în cuvinte a omului Zina Izbaș: delicată, simțitoare, firavă și la fel de puternică, ca o trestie (spune metafora celebră a lui Blaise Pascal). Volumul *Baladă cu timp rebel* (Editura Pontos, 2020) adună poezii de atmosferă. Sunt mici și emoționante mărturisiri despre urmele adânci pe care le lasă – pe un astfel de suflet – vremile, iată din nou ostile. Dar și despre cum să te protejezi de ele, compensându-ți viața curentă cu întoarceri în timp, în copilărie, la valorile și reperele ei: mama, tata, neamul, satul drag Marinici, focul din vatră, basmele, doina, tradițiile etc. Acestea îi structurează versurile, alcătuindu-le mesajul transparent, clar, fără ambiguități. Cu alte cuvinte, nu mesajul este punctul forte al acestei poezii, ci stările variate amintind litania psalmilor, jelania doinelor, tristețea elegiilor și bucuria pastelurilor. Stările se alimentează din dispozițiile autoarei care nu vrea să facă altceva decât să fie sinceră: „E alb, e promoroacă la ferestre.../ De-aseară noaptea și-a prins alb la gene,/ Un vis frumos cu el vrea să mă cheme.../ S-a rătăcit în alb printre troiene./ În sobă arde focul, alb în gânduri,/ Pisica toarce albă și pufoasă,/ Cutreier albe văi și dealuri, rânduri/ De amintiri ce mă aduc acasă” (*Iarna la Marinici*). Poezia este deci pentru Zina Izbaș „lumina ce vine din interior” și pe (prin) care ea o (se) dăruiește omenirii.

Poeta pare să nu fie preocupată de experimentele poetice, totuși unele texte surprind atât imagistic, cât și prin forma proaspătă a versurilor, cum de pildă e „autumnală”: „Ca o petală de pădărie/ secunda unui timp/ se ascunde în scoica/ mării de vise și speranțe/ așternute pe frunza/ acestei toamne/ persistente nesățios/ în primăvara ei/ cu pomi ninși de flori/ pe tâmpla scufundată/ în gânduri și rânduri/ colorate cu senin/ secunda acestui timp/ rotește provocator/ labirintul toamnelor/ ce încă or să vină/ la mulți, mulți ani!”. Poemul pare a fi o dedicație, cu atât mai mult este reprezentativ pentru poeziile din volum și, desigur, o reprezintă pe autoarea lor, mereu dedicată Binelui.

Aliona GRATI



Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: Tipografia Centrală, 2021. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537, Anul
III, nr. 2, 2021, 140 p.
Tiraj 150 ex.