



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 IV, nr. 2, mai-august 2022

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 IV, Nr. 2, 2022

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF

Aliona GRATI, doctor habilitat în filologie, profesor, 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, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

Ludmila ȘIMANSCHI, doctor în filologie, conferențiar cercetător, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

Diana DEMENTIEVA, secretar de redacție, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

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.

Katica KULAVKOVA, academician, Academia de Științe și Artă din Macedonia, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, profesor universitar, Skopje, Republica Macedonia de Nord.

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, Muzeul Național al Literaturii Române din Iași.

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



Conceptie copertă: N. PROCOP; Pictură: *Hotelul Suisse*, foto de epocă, colorație Lică SAINCIUC.

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>

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 IV, No. 2, 2022

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

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

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

Diana DEMENTIEVA, editorial secretary, PhD in Philology, 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 HARJEVSKI, 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.

Katica KULAVKOVA, academician, Macedonian Academy of Sciences and Arts, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, professor, Skopje, RN Macedonia.

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 OPRÎŞ, 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, The National Museum of Romanian Literature Iaşi.

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



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: *Suisse Hotel*, vintage photo, colored Lică SAINCIUC.

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>

DIALOG

Aliona GRATI, Ion SIMUȚ Despre noile moduri de a gândi și de a alcătui istoria literară 6

INTERTEXT

Katica KULAVKOVA A Syncretic Interpretation of the Poem “Prince Marko’s Church”
by Blaže Koneski 12

Rodica GOTCA The Literary Specificity of the Textual Adventure Game
as a Form of Ergodic Literature 25

Lilia CECAN Al. Robot and the Complex Process of Reception Lyric Creation 33

Lia BOTNARI Terrifying Projections of Soviet Childhood 41

ACENTRICE

Mariana ȘLAPAC Contribuția femeilor arhitecte la dezvoltarea
arhitectural-urbanistică a Chișinăului 47

Lyudmila GERUS Cultural Heritage in the Educational Practice of the School Museum
(on the Example of the Museum of the History of the Village of Pogorilivka in Ukraine) 58

Tatiana PROCOP La réception de M.P. Moussorgski en Europe (II) 63

Fedora BURLAC National Chamber Choir of Republic of Moldova: History Files 70

LIANTUL SOCIAL

Ion CHIRTOAGĂ Orașul Galați până la începutul secolului al XIX-lea 78

Viorel GHEORGHE Din istoria patrimoniului municipiului Buzău 88

Aliona TOCARCIUC Surse de cercetare ale textilelor din Moldova 99

ORAȘUL MEU

Lidia KULIKOVSKI Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”:
o istorie zbuciumată, ca și istoria Basarabiei 106

GIUVAIERE CULTURALE

Natalia PROCOP Moara cu aburi – un simbol al Chișinăului industrial 118

IMAGINARUL LITEREI

Gloria-Cristi KOHANIUK *Chișinău – Orașul meu* 127

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Vlad GRECU Povestea din spatele creației a unui scriitor de spirit 128

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Nicolae Rusu, *De-ale lui Gheorghe*; Svitlana Bilyayeva, Yuri Boltrik, Olena Fialko, *Аккерманська фортеця. Дослідження 1999–2010 років*; Vlad Mischevca, *Între pace și război: Domnii fanarioți în contextul raporturilor internaționale (1774–1812)*; Tatiana Ciocoi, *China mea din viață și din cărți*; Victoria Rocaciuc, *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945–2010*; Ștefana Dicu, *Palmse* 133

Content

DIALOGUE

- Aliona GRATI, Ion SIMUȚ** About the New Methods of Thinking and Composing Literary History 6

INTERTEXT

- Katica KULAVKOVA** A Syncretic Interpretation of the Poem “Prince Marko’s Church” by Blaže Koneski 12
- Rodica GOTCA** The Literary Specificity of the Textual Adventure Game as a Form of Ergodic Literature 25
- Lilia CECAN** Al. Robot and the Complex Process of Reception Lyric Creation 33
- Lia BOTNARI** Terrifying Projections of Soviet Childhood 41

ACENTRICS STUDIES

- Mariana ȘLAPAC** Contribution of Women Architects to the Architectural-urban Development of Chișinău 47
- Lyudmila GERUS** Cultural Heritage in the Educational Practice of the School Museum (on the Example of the Museum of the History of the Village of Pogorilivka in Ukraine) 58
- Tatiana PROCOP** The reception of M.P. Moussorgski in Europe (II) 63
- Fedora BURLAC** National Chamber Choir of Republic of Moldova: History Files 70

THE SOCIAL LIANT

- Ion CHIRTOAGĂ** The City of Galați until the Beginning of the 19th Century 78
- Viorel GHEORGHE** From the History of the Heritage of the Municipality of Buzău 88
- Aliona TOCARCIUC** Research Sources of Textile from Moldova 99

MY CITY

- Lidia KULIKOVSKI** Municipal Library “B.P. Hasdeu”: a Troubled History, Like the History of Bessarabia 106

CULTURAL JEWELS

- Natalia PROCOP** The Steam Mill – Symbol of Industrial Chișinău 118

IMAGINARY OF THE LETTER

- Gloria-Cristi KOHANIUK** *Chișinău – My City* 127

THE OTHER’S WORD (journal’s inquiry)

- Vlad GRECU** The Story Behind the Creation of a Spiritual Writer 128

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

- Nicolae Rusu, *Of George’s*; Svitlana Bilyayeva, Yuri Boltrik, Olena Fialko, *Akkerman Fortress. Research from 1999–2010*; Vlad Mischevca, *Between peace and war: The Phanariot Gentlemen in the Context of International Relations (1774–1812)*; Tatiana Ciocoi, *My China of Life and Books*; Victoria Rocaciuc, *Narrative and Symbol in the Moldavian Book Graphics, 1945–2010*; Ștefana Dicu, *Palmse* 133

DESPRE NOILE MODURI DE A GÂNDI ȘI DE A ALCĂTUI ISTORIA LITERARĂ



Aliona GRATI



Ion SIMUȚ

Despre noile moduri de a gândi și de a alcătui istoria literară

Rezumat. Dialogul între Aliona Grati, redactor-șef al publicației *Dialogica*, și Ion Simuț, profesor la Universitatea din Oradea, critic și istoric literar, se duce pe marginea istoriei literare și a noilor moduri de a gândi și de a alcătui istoria literară. Autorul a două cărți de dată recentă *Literaturile române postbelice* (2017) și *Cum se scrie istoria literară* (2022) în care își expune propria teorie asupra istoriei literare și aplicarea ei practică, Ion Simuț consideră că îmbinarea criteriului estetic (cu tradiție și rezultate importante în perioada postbelică) cu cel politic nu doar va reînnoi metodologia de alcătuire a istoriei literare, ci va oferi o imagine autentică, necosmetizată a ceea ce s-a întâmplat în literatura română postbelică. Omul/scriitorul revoltat sau disident, în luptă cu constrângerile politice sau estetice, trebuie înfățișat alături de omul/scriitorul pasiv sau subversiv sau idealist creativ. Reacțiile scriitorilor la propria lor epocă sunt foarte diferite, reductibile în cele din urmă, potrivit lui Ion Simuț, la patru atitudini tipice, care se reflectă în patru literaturi (oportunistă, evazionistă, subversivă și disidentă). Într-o istorie totalizantă a literaturii române, literatura din Basarabia de după 1945 trebuie să aibă capitole separate la poezie, proză, teatru, critică, pentru că a avut o evoluție diferită, alt public, alt alfabet, altă cenzură, alte referințe și chiar alte aspirații.

Cuvinte-cheie: Ion Simuț, istoria literaturii române, istoria literară, criteriu estetic, criteriul politic.

About the new methods of thinking and composing literary history

Summary. The dialogue between Aliona Grati, chief editor of the *Dialogica* publication, and Ion Simuț, professor at the University of Oradea, history and literary critic, which reaches the edge of literary history and new ways of thinking and describing literary history. The author of two recent books *Literaturile române postbelice* (2017) (Post-war Romanian Literatures) and *Cum se scrie istoria literară* (2022) (How literary history is written like) in which he presents his theory on literary history and its practical application, Ion Simuț believes that combining the aesthetic criterion (with tradition and important results in the post-war period) with the political one will not only renew the methodology of presenting literary history, but will provide an authentic, unadorned image of what happened in post-war Romanian literature. The revolted or dissident man/writer, struggling with political or aesthetic constraints, must be portrayed alongside the passive or creative idealist man/writer. The reactions of the writers to their own era are very different, ultimately reducible, according to Ion Simuț, to four typical attitudes, which are reflected in four literatures (opportunist, evasive, subversive and dissident). In a totalizing history of Romanian literature, the literature of Bessarabia after 1945 must have separate chapters for poetry, prose, theater, criticism, because it had a different evolution, audience, alphabet, censorship, references and even other aspirations.

Keywords: Ion Simuț, The history of Romanian literature, Literary history, Aesthetic criterium, Political criterium.

AG: Domnule profesor Ion Simuț, de când, la Editura Școala Ardeleană, v-a apărut o carte intitulată *Cum se scrie istoria literară*. Atât denumirea editurii, cât și designul asemănător al copertilor leagă, la prima vedere, această nouă carte de cea apărută în 2017, *Literaturile române postbelice*. Trecând în revistă câteva titluri de articole și cărți ce vă aparțin: *Cele patru literaturi*, în „România literară”, nr. 29 1993; *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, 1994, *Istoriile literaturii române* (Iustin Popfiu, G. Călinescu, Emil Boldan, Ion Rotaru, Dumitru Micu, Alex. Ștefănescu), în *Istoriile literaturii române*, Cluj-Napoca în 2020 ș.a., observăm că tema revizuirii fundamentale, nu doar în sensul evaluării fiecărui autor în parte, dar și al istoriei literaturii române, v-a preocupat încă din anii '90 ai secolului trecut. Vă rog să ne spuneți ce legături sunt dintre aceste două cărți, mă refer la cele de la Editura Școala Ardeleană, *Literaturile române postbelice* și *Cum se scrie istoria literară*? Ele se reflectă reciproc? Se completează? Este cartea din acest an o continuitate a celei din 2017?

IS: Volumul *Literaturile române postbelice* e rezultatul unei viziuni proprii asupra istoriei literare, viziune explicitată în *Cum se scrie istoria literară*. Evident că această viziune proprie are antecedente, puncte de sprijin, filiații, pe care le explic în cartea teoretică. Prin urmare, cele două cărți se completează și se luminează reciproc. Avem puține cazuri de teorie a istoriei literare, avem și mai puține exemple de combinare a unei teorii proprii cu o anumită practică. Prin tradiție, istoria noastră literară a mers pe două filiere: una culturală, generalistă, de la origini (de la Iustin Popfiu) până la istoria literară cultural-sociologizantă a anilor 1960–1970 (tip Paul Cornea) sau ideologizantă (tip Z. Ornea); a doua filieră, estetică (îi putem spune chiar estetizantă prin exagerări), e cea mai glorioasă, ilustrată și teoretizată de G. Călinescu, preluată de succesori la fel de merituoși, din rândul cărora cel mai prestigios este Nicolae Manolescu. În ceea ce mă privește, am încercat o reformulare a istoriei literare tradiționale, prin reconectarea acesteia la contextul social și politic, într-un mod nou.

Am încercat să îmbin criteriul estetic cu criteriul politic în perspectiva pe care am aplicat-o literaturii române postbelice. Înclin să cred că principiul celor patru literaturi (oportunistă, evazionistă, subversivă și disidentă) poate fi aplicat și celorlalte literaturi est-europene care au trecut prin socialismul dictatorial. Se poate ușor verifica prin eficiența unei abordări asupra literaturii din Basarabia (sau, mă rog, Republica Moldova) din 1945 până în 1990 sau 1991. Criteriul estetic în istoria literară vrea să șteargă cu buretele toate eșecurile unei literaturi subordonate total politicii dintr-o anumită epocă. Din acest punct de vedere (estetic), literatura oportunistă nu există. O istorie politică a literaturii înregistrează și eșecurile, ca o ilustrare a victimelor unui regim politic (literatura de partid) sau economic (literatura comercială). A le ignora e sinonim (în alt plan: moral, religios sau filosofic) cu a considera că răul, urâtul, demoniacul nu există în lume. Se poate scrie o istorie a literaturii numai cu capodopere (deși nici acestea nu sunt toate sigure, pe termen lung), dar aceasta înseamnă o cosmetizare a adevărului. E ca și cum am scrie o istorie națională numai cu personalități pozitive și eroi, o istorie triumfalistă, fără a ține seama de vicisitudini, conflicte, personaje negative și dușmani sau adversari. O istorie politică a literaturii nu înlocuiește, nu înlătură o istorie estetică a literaturii, nu i se substituie, ci pur și simplu construiește alături o altă narațiune și ilustrează o altă viziune. Criteriul estetic se consideră, în mod abuziv, singurul legitim în istoria literară, pe când criteriul politic e mai democratic, mai tolerant, poate chiar puțin mai înțelept, mai uman, atunci când încearcă să explice și eșecurile, nu doar victoriile. Nu trebuie să fim neapărat existențialiști (sartrieni sau camusieni) pentru a înțelege că, până la urmă, orice operă e un eșec, fie în raport cu proiectul ei maximal, fie în raport cu anumite exigențe critice subiective, fie în raport cu un context diferit al receptării. Omul revoltat/scriitorul revoltat sau disident, în luptă cu constrângerile politice sau estetice trebuie înfățișat alături de omul/scriitorul pasiv sau subversiv sau idealist creativ. Reacțiile la propria epocă sunt foarte diferite, reductibile în cele din

urmă, așa cum am considerat eu, la patru atitudini tipice sau mai frecvente.

AG: Scrieți în *Argument* la cartea *Cum se scrie istoria literară* că registrul în care sună enunțul din titlu nu este interogativ și nici didactic, ci constatativ, cum, bunăoară, sună și afirmația din același compartiment de început: „Istoria literară nu se scrie, în mod evident, într-un singur fel, cu o strategie unică și un arsenal invariabil de metode”. Discursul cărții însă nu se alcătuiește doar din constatări, căci recunoaștem îndată maniera inconfundabilă a profesorului, criticului și istoricului literar Ion Simuț de a gândi literatura în dialog cu alți gânditori, informând pe marginea bibliografiei de referință, provocând discuții, oferind argumente și analize riguroase. Mie enunțul dumneavoastră din titlu îmi sună și ca o întrebare retorică. În același timp, găsesc că *Manifestul* în favoarea libertății de alegere a metodologiei din finalul cărții este răspuns. Istoricul literar Ion Simuț alege extinderea istoriei literare române, obsedate astăzi de criteriul estetic, și pledează pentru „pluralismul istoriografic”.

Ați criticat multiplu cantonarea istoricilor postcălinescieni într-o singură și unitară literatură română și ați promovat alcătuirea istoriilor ei „paralele”. Nu că nu ne-ar mulțimi pertinentele și edificatoarele argumente din textele mai sus numite, dar vă rugăm să ne mai spuneți odată de ce ar avea nevoie cultura română de o „lipsă de consens”, de o anulare a identității de păreri în ceea ce privește istoria literaturii române?

IS: Ce pledoarie ar mai fi necesară în favoarea pluralismului metodologic al istoriei literare? Nu se discreditează singur dogmatismul unei istorii literare exclusiv estetice, care se consideră singura legitimă? De fapt, o istorie literară exclusiv estetică nici nu e posibilă. Să ne uităm cu atenție în *Istoria...* lui G. Călinescu și să observăm câte alunecări în politic și ideologic se întâmplă. Și e foarte bine că se întâmplă. Dacă G. Călinescu ar fi fost la fel de sever cu perioada pașoptistă și perioada junimistă cum a fost cu Școala Ardeleană și cu începuturile literaturii, ar fi oferit un tablou

mult mai arid și mai neinteresant. De altfel, pe tot parcursul istoriei sale G. Călinescu este foarte atras de mediocrități (de genul Carol Scrob și Cilibi Moise), pe care le prezintă pe bună dreptate ca pe niște curiozități și ca pe niște cazuri de eșec și pitoresc ale esteticului corupt. Marii scriitori sunt mai bine puși în evidență, prin contrast, de figuranții din epocă, pe care Nicolae Manolescu nu-i consideră demni nici măcar de o listă de dicționar sau de un pomelnic. Evident că poezii mărunți de pe vremea lui Eminescu (Nicolae, Pralea sau Crețeanu) nu mai prezintă azi niciun interes, nici măcar ca personaje. E un gest semnificativ, dar nu de natură estetică, să-l faci pe Tudor Vladimirescu scriitor. Nicolae Manolescu scrie o istorie a literaturii mult mai consecventă în aplicarea criteriului estetic decât G. Călinescu. Criteriul estetic e inevitabil subiectiv și poate ajunge la bizareria unor supraevaluări sau subevaluări. Să vă dau un exemplu din evaluările lui Nicolae Manolescu. Pentru mine, e de mirare (mare mirare!) cât de rău e privit romanul *Noaptea de Sânziene* al lui Mircea Eliade (considerat ratat și neglijabil) și cât de bine sunt privite romane mediocre ale unor scriitori din imediata vecinătate a criticului. Nu numai din acest exemplu putem conchide că nici criteriul estetic nu e infailibil. Și mai ales nu e singurul valabil în practica istoriei literare.

AG: Eu fac parte din acea generație de literați fascinați de istoria lui G. Călinescu, dar și de teoriile reprezentanților formalismului rus, de cea a lui Roman Jakobson, de pildă, care afirma: „Dacă istoria literară dorește să devină o știință, ea trebuie să recunoască procedeul estetic drept unica sa preocupare”. Interesant e că promotorii *noii critici* (nouă în secolul trecut) au pornit discuții în jurul conceptelor de *istorie literară* și *istoria literaturii*, în sensul că ar face trimitere la realități distincte. Formaliștii numeau istoria literară *poetică*, disciplină științifică preocupată nu de *ce spune* poetul, ci de *cum spune*: de apariția unui nou tip de metaforă, a unei noi idei poetice etc. În cazul lor lucrurile sunt clare. În limba română însă binomul creează confuzii. Atunci când ați introdus în titlu sintagma „istoria litera-

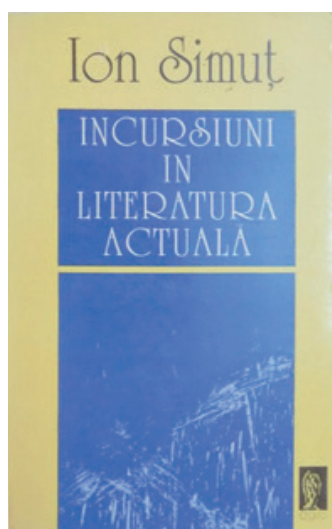
ră”, ați ținut cont de diferența de sens, pe care a stăruit Gustave Lanson (*Istoria literaturii franceze*) sau Roland Barthes (*Istorie sau literatură?*), la noi de Adrian Marino, de *istorie literară* pentru disciplina care cercetează istoria împrejurărilor, a repercusiunilor sociale etc. și de *istoria literaturii* – preocupată să evidențieze unicitatea, aspectul individual și ireductibil al faptului literar. Poate le considerați sinonime, ceea ce ar fi mai comod? Este necesară astăzi această precizare în limbajul unui specialist în literatură?

IS: Nu sunt sinonime istoria literară și istoria literaturii, dar nici antagonice. Una, istoria literară, este o noțiune cu o sferă mai largă de cuprindere. Istoria literară are un domeniu vast de aplicații. Eu consider istoria literaturii un caz special de istorie literară, în a cărei sferă mai integrez biografiile, sintezele (decupajele) pe secole sau epoci, istoria curentelor culturale sau literare, dicționarele de scriitori, edițiile critice, antologiile. Mi se pare o banalitate să spun că istoria literaturii e o formă de istorie literară, putem să-i zicem forma cea mai înaltă sau forma supremă. A diferenția sau chiar a opune istoria literaturii față de istoria literară mi se pare o complicație teoretică speculativă, indiferent cui aparține. Istoria literaturii este un caz special de istorie, așa cum sunt istoria artelor plastice, istoria muzicii, istoria arhitecturii, istoria teatrului ca spectacol. Fiecare are un alt domeniu și altă rezolvare, dar noțiunea comună tuturor este aceea de istoricitate. Din punctul meu de vedere una dintre temele esențiale ale unei istorii a literaturii este cum se nasc (în ce împrejurări) și cum se perimează (de ce?) operele literare. Criteriul estetic este el însuși variabil de la o epocă la alta, deci și esteticile care susțin operele se perimează. Această istoricitate trebuie relevată, această narațiune contează într-o istorie a literaturii. Unicitatea unei opere literare sau serialitatea alteia, excepționalitatea sau mediocritatea sunt poveștile relevante din marea narațiune care este istoria literaturii.

AG: În *Literaturile române postbelice* ați scris despre necesitatea multiplicării perspecti-

velor de studiere a literaturii române, care poate fi privită cel puțin prin patru ochene: *geografică, istorică, tipologică și politică*. Acestea – ochenele – se pot multiplica, totul depinde de capacitatea de flexibilitate a istoricului literar. În *Cum se scrie istoria literară* ați mai descris câteva direcții de înnoire și tehnici de cercetare care valorifică „instituțiile, ideologiile și culturalul”. Aveți o variantă a dumneavoastră de istorie politică a literaturii române (sau o „narațiune” cu „intrigă” dacă e să folosim instrumentarul teoreticianului Paul Veyne la care faceți referință). S-au scris deja mai multe sinteze sau „narațiuni” ale literaturii române, le faceți un inventar, un tablou sinoptic. Pe viitor, după toate probabilitățile, se vor înmulți până la o „o mie și una”, cartea dumneavoastră fiind și o provocare/ invitație în acest sens. Oare nu se vor zăpăci consumatorii acestor istorii ale literaturii române? Va mai rămâne ceva ce ar aminti o ierarhie de valori împărțită de o comunitate, studiată în școală? Se va mai spune – în unanimitate – despre un scriitori că e unul „mare”?

IS: Nu cred că există riscul ca un cititor obișnuit să se încurce în opțiunile axiologice diferite ale mai multor tipuri de istorii literare. Istoriile literaturii sunt pentru profesioniștii domeniului, care cunosc relativitățile de evaluare. Peste fluctuațiile de apreciere, rămâne valabil un canon didactic. Nu sperie niciun cunoscător puerilele contestări, de la origini până în prezent, ale lui Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Blaga, Arghezi, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Nicolae Breban. Știm cum s-au stins entuziasmele conjuncturale pentru scriitori de tip Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Demostene Botez, Laurențiu Fulga și alții, promovați de partidul unic și proslăviți în funcțiile de conducere ale Uniunii Scriitorilor. Puteți să-i notați aici și pe oportuniștii uitați din Basarabia. Vom crede în continuare în marii noștri scriitori, de dincoace sau de dincolo de Prut. În ceea ce mă privește, nu cred că pot fi detronați, ca mari scriitori basarabeni postbelici: Grigore Vieru, Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc și alți câți-



va, controversabili, nu mulți. Vârful ierarhiei de valori e întotdeauna ascuțit, nu plat, nu un platou generos, cum cred unii.

AG: De unde ar trebui să-și ia tehnicile de cercetare cei care își propun astăzi să alcătuiască o istorie a literaturii române? Ar trebui să sincronizeze cu inovațiile inter- și transdisciplinare ale timpului nostru apărute în plan național și internațional sau să privească în trecut, să recurgă la valorificarea experienței istoricilor noștri literari sub un alt unghi decât cel estetic?

IS: Tinerii și mai puțin tinerii noștri istorici literari au tehnicile de cercetare înnoite, nu mai gândesc ca noi, nici nu scriu ca optzeciștii (din generația regretatului Mircea Scarlat), șaptezeciștii (din generația lui Al. Dobrescu) sau ca șaizeciștii (din generația lui Eugen Simion și Nicolae Manolescu). Scriu o altfel de istorie a literaturii, o altfel de monografie sau biografie. Eu îi citesc cu mare plăcere și profit intelectual pe Oana Soare, Teodora Dumitru, Ligia și Adrian Tudurachi, Adriana Stan, Bogdan Crețu, Cosmin Borza, Andrei Terian, Mihai Iovănel, Alex. Goldiș, Claudiu Turcuș, Mihai Firică, Andreea și Doris Mironescu, Radu Vancu, George Neagoe și mulți alții. Ce revistă minunată de istorie literară s-ar putea face cu acest nou val al criticii și istoriei literare, cercetători sau universitari ajunși la maturitate și la clarificarea punctelor de vedere. Interdisciplinaritatea și inter-

naționalizarea studiilor culturale se află în locul privilegiat de vizibilitate. Ce trist e că niciunul dintre aceștia nu poate fi regăsit în „România literară” sau în atenția Uniunii Scriitorilor, barricadată într-un conservatorism îmbufnat și păgubos! Din generația anterioară celor pe care i-am menționat s-au afirmat pe deplin Corin Braga, Roxana și Antonio Patraș, Călin Teuțișan, Liviu Malița, Daniel Cristea-Enache, nume importante care configurează un tablou radical modificat al cercetărilor de istorie literară. Explorează alte teme, au alte idei, interpretări și valorizări decât noi, cei care mai suntem activi din generația optzecistă (Dan C. Mihăilescu, Nicolae Oprea, Adrian Dinu Rachieru, Al. Cistelean, Nicolae Bârna, Marian Victor Buciu, Theodor Codreanu, Nicolae Georgescu). Istoria literară a celor dinaintea noastră este mult mai deschisă spre universal prin comparatism, antropologie, ideologie, sociologie, studiul imaginului.

AG: Îmi permiteți să vă întreb de ce nu vă opriți niciodată prea mult la *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia* a lui Mihai Cimpoi? Dacă viața îmi va oferi această ocazie, îi voi adresa întrebarea și doamnei Irina Petraș, deoarece lipsa, în antologia *Istoriile literaturii române*, a vreunui autor și a oricăror referințe la literatura din Basarabia nu m-a bucurat. Departate de mine gândul să vă reamintesc sintagma „a cincea roată la căruță” din articolul dumneavoastră despre

literatura română din Basarabia, dar senzația că literatura din partea stângă a Prutului continuă să fie invizibilă atunci când se discută lucruri fundamentale pe partea dreaptă a Prutului nu mă părăsește.

Sunteți tentat să propuneți alcătuirea unor istorii paralele ale literaturii române din Basarabia sau, totuși, veți fi mai interesat să citiți o istorie care să nu facă diferență geografică?

IS: În secolul al XIX-lea, istoriile literaturii române se scriau pe provincii (Moldova, Muntenia, Transilvania), într-o alăturare geografică de istorii paralele. Până la constituirea statului român unitar, în cele două etape (1859 și 1918), nu exista o literatură română în acceptul totalizant de azi. Era o aspirație de unitate a unor literaturi regionale, chiar dacă existau interferențe. Limba comună, și ea sensibil diferențiată regional, nu era suficientă, deși era o premisă favorabilă pentru circulația și punerea împreună a manuscriselor, a cărților și a valorilor. Într-o anumită perioadă (ocupația austriacă), Bucovina avea o istorie separată de Moldova și Transilvania. E interesant conflictul dintre Aron Pumnul și Timotei Cipariu pentru alcătuirea unui manual (o antologie) de literatură română pentru gimnaziu. „Lepturariul” (cartea de lecturi) lui Aron Pumnul a obținut până la urmă aprobarea cenzurii. Problema e mai complicată și are un istoric, ce poate fi relatat numai prin prisma unei viziuni politice, nu estetice. Cum să integrăm literatura din Basarabia într-o sinteză generală de istorie a literaturii române?

Exact cum au procedat Aron Densusianu și alții, până la 1900, sau mai târziu, în interbelic, chiar Giorge Pascu, cu literaturile din Muntenia, Moldova și Transilvania: punându-le în capitale separate. După 1945, chiar dacă nu a trăit cu totul izolat, literatura din Basarabia are o istorie separată de literatura din România: interferențe și sincronizări au existat după 1965 și ele trebuie evidențiate ca atare, dar ca excepții. Într-o istorie totalizantă a literaturii române, literatura din Basarabia din perioada 1945–1991 (poate până azi) trebuie să aibă capitale separate la poezie, proză, teatru, critică sau, mai bine, la cele patru tipuri de literatură pe care le-am evidențiat, pentru că are o evoluție diferită, alt public, alt alfabet, altă cenzură, alte referințe, chiar alte aspirații. Dar literatura din Basarabia trebuie să existe într-o sinteză de istoria literaturii române, chiar dacă prin contribuția altui autor decât cel principal. Cu foarte puține excepții, criticii și istoricii literari din România nu cunosc literatura din Basarabia decât prin protagoniștii ei din 2000 înapoi, când scriitorii au circulat mai mult de o parte și alta a Prutului. E întristător de frecvent cinismul că nu există în literatura din Basarabia valori similare, echivalente sau comparabile cu cele din România postbelică. Dacă o privim prin prisma criteriului politic, e izbitor să constatăm că literatura din Basarabia ilustrează același fenomen de raportare la puterea și ideologia unei epoci totalitare ca și literatura din România.

AG: Vă mulțumesc frumos.

A SYNCRETIC INTERPRETATION OF THE POEM “PRINCE MARKO’S CHURCH” BY BLAŽE KONESKI



Katica KULAVKOVA

Member of the Macedonian Academy of Sciences and Arts, member of European Academy of Sciences and Arts (in Salzburg). PhD, Professor Emeritus of Literary Theory, Professor of Theory of Literature, Creative Writing and Literary Hermeneutics at the Faculty of Philology “Blaže Koneski” – State University of Cyril and Methodius of Skopje, RN Macedonia.

Macedonian writer, a theoretician of literature and a literary essayist.

Is founder of the International PEN Collection Diversity (www.diversity.org.mk) and is a honorary president of the Macedonian PEN.

Several books of essays and literary theory: *Figurative Speech and Macedonian Poetry, Pact and Impact, Stone of Temptation, Cahiers, Small Literary Theory, Theory of Literature, introduction* (2004, into English), *Hermeneutics of Identities* (2006), *The Demon of Interpretation* (2009), *The Pleasure of Interpretation* (2009), *Macedonian Temptations and other essays* (2012), *Open Poetics* (2016).

A Syncretic Interpretation of the Poem “Prince Marko’s Church” by Blaže Koneski

Abstract. Interpretative syncretism, as a coalition of critical methods (a trans-method), combines selected elements of several paradigms: poetic, stylistic, linguistic, cultural, mythical, historical, psychological, philosophical, and hermeneutical. It is not an ambitious synthesis, nor pure eclecticism, but rather an act of creative freedom. The following reading of the poem “Prince Marko’s Church” by the Macedonian poet Blaže Koneski (1921–1993) could be seen as an optional pattern of syncretic interpretation because of several reasons: the poem has dramatic and liturgical structure suitable to express both personal and collective memory; its narrativity is intertextually linked to the Macedonian historical and folk legend of King (or Prince) Marko (“Krale Marko”); the very act of understanding the poem is an act of therapy; its associations are linked to the biblical narrative of the “Weeping of Rachel”; it evokes a lot of ethical dilemmas concerning death and God, sin and forgiveness, confession and catharsis and, ultimately, the very sense of creation, i.e. the creation of good and evil. This is the ambivalent phenomenon coexisting in synchronicity. The Macedonian language even has a specific word uniting these antithetic meanings – “evilgood” (zlodobro). The *economy of evil* demystifies the genesis of the biggest human trauma and stigma: doing evil under the pretext of good. “Evilgood” is not only a cultural legacy, but also reality. To sacrifice the Other is not only a mythical image, but an “eternal present”. To interpret a poem sometimes means to look for the sense of absurdity.

Keywords: interpretative syncretism, hermeneutical cycle, coalition of methods, biblical intertext, economy of evil, evil-good, participation mystique, poetry therapy, Blaže Koneski.

O interpretare sincretică a poeziei „Biserica prințului Marko” de Blaže Koneski

Rezumat. Sincretismul interpretativ, ca o coaliție de metode critice (o trans-metodă), combină elemente ale mai multor paradigme: poetică, stilistică, lingvistică, culturală, mitică, istorică, psihologică, filosofică și hermeneutică. Nu este o sinteză ambițioasă, nici eclecticism pur, ci mai degrabă un act de creativitate liberă. Respectiva interpretare a poeziei „Biserica prințului Marko”, semnată de poetul macedonean Blaže Koneski (1921–1993), ar putea fi văzută ca un model opțional de interpretare sincretică din mai multe motive: poemul a are o structură dramatică și liturgică adecvată pentru a exprima atât memoria personală, cât și cea colectivă; narativitatea sa este legată intertextual de legenda istorică și populară macedoneană a regelui (sau prințului) Marko („Krale Marko”); însuși actul de a înțelege poezia este un act de terapie; asocierile sale sunt legate de narațiunea biblică „Plânsul Rahelei”; evocă o mulțime de dileme etice cu privire la moarte și Dumnezeu, păcat și iertare, confesiune și *catharsis* și, în cele din urmă, însuși simțul creației, adică crearea binelui și a răului. Acesta este fenomenul ambivalent ce coexistă în sincronism. În limba macedoneană chiar există un cuvânt specific care unește aceste semnificații antitetice – „Evilgood” („zlodobro”). *Economia răului* demistifică geneza celor mai mari traume și stigmatizări umane: a face rău sub pretextul binelui. „Evilgood” nu este doar o moștenire culturală, ci și realitate. A-l sacrifica pe Celălalt nu este doar o imagine mitică, ci un „prezent etern”. A interpreta o poezie uneori înseamnă a căuta sensul absurdului.

Keywords: sincretism interpretativ, ciclu hermeneutic, coaliție de metode, intertext biblic, economie a răului, *Evilgood*, participarea mistică, terapia poeziei, Blaže Koneski.

Introduction

The aim of this introduction is to give some theoretical reminiscences about poetry. The poetic code is able to integrate the historical, social, cultural, metaphysical, performative, cathartic and therapeutic functions. Poetic speech contains characteristics of an enigmatic, intuitive, prophetic, ritualistic, cathartic, mystical and magical 'speech act'. As a result, poetry is an excellent opportunity for the specific application of syncretic interpretation that requires a coalition of several interpretative paradigms. It is particularly suitable for the assimilation of unconscious psychic contents, of those 'passions of the soul' that are the same for all people, no matter how different their speech and alphabet, the ones Aristotle speaks of in his hermeneutic essay *Περὶ Ἑρμηνείας* [1], as early as the 4th century B.C. Poetry reflects the universal patterns through local mythical images. Taking into consideration that "archetypal patterns are included with a unique fullness in poetry, one may say that poetry makes a considerable contribution to religion, psychology and philosophy" [2, p. 243].

Some poems have the power to initiate certain psychical and mystical correlations with the "reflective reader" [2, p. 334]. The poems that include a collective experience are a powerful initiating act that moves the awareness of the reader and his/her imaginary world, changing the accepted moral, religious and psychological frames (taboos, stereotypes). The act of creation and reception of a poem is a ritual act of individuation [3], an act of integrating the fragmented pieces of oneself. Those poems that support the ritual/performance of individuation are suggestive, ceremonial and effective. Such poems are susceptible to psychotherapy or, rather, with their help *poetry therapy* (one form of the treatment known as bibliotherapy), highly popular in recent years, is performed. Poetry therapy is conducted by reading and writing such types of poems and related literary and near-literary forms (confession, epistle, dream, memoir). Therefore, we could, in that sense, speak of a specific literary genre whose dominant trait is

the ritualistic, psychological, cathartic and therapeutic one [5, p. 287-308].

Explication of the Text

As the shortest kind of hermeneutics, explication of a text (*explication du texte*) is a written or oral presentation of a text. To explicate a text means to adopt the basic elements that give meaning to it, on the level of expression and on the level of contents. An explication of a text does not contain the giving of comments, judgements or feelings. It argues while interpreting, pointing to appropriate examples, be they external (author biography, genre, epoch, writing opus) or internal (segments of the text itself). Explication is an aid primarily aimed towards the reader with the purpose to inspire, relieve or direct his/her intention and it includes several components in its composition or plan of interpretation: introduction, development and conclusion. It sometimes follows the text sequentially, word by word, part by part, and other times it focuses on two or three main parts, depending on the text itself.

The introduction is short and arranged after the entire text is completed. The exposition or development of the explication should be logical and composed according to the theme or the arrangement of the text, and all this should be well-supported and precisely quoted (signals, text markers). Also of importance are the conjunctions and other cohesive devices, as well as the coordination among paragraphs of the explication, in order for the reader to be able to follow the continuity of the argumentation and the conclusions. Quotations should be short and illustrative of the given argument. The conclusion provides a resume and a synthesis, therefore making it uncommon to repeat previously stated statements in this part.

"Prince Marko's Church" in the Context of the Poem "The Fortress"

In Blaže Koneski's (1921–1993) cycle of poems about Macedonian King Marko ("Prince Marko's Church", "The Fortress", "Sterna", "The Hill of the Dog", "The Breaking of Strength"), as

well as in several others that gravitate towards that cycle (“Howl // A Cry”, “Sick Doytchin”, “The Angel in St. Sophia”, “Icon”) contents from the Macedonian oral folklore are projected [6]. It is precisely the folk traditions, myths, legends, poems and even mythical images (personified in archetypal structures) that have the power to project the collective memory and be a medium connecting the collective unconscious, language and literature. The poetry of Koneski is rich in exemplifications of the Shadow archetype, actualized in the form of evilgood that is tightly linked to the Hero, and the Anima archetypes (actualized in the Mother, Woman, Sister).

All the poems from the Prince Marko cycle are based on one of the themes sung about in the folklore and announced by a motto-quote from a folk legend (intertextually). The two poems, namely, “The Fortress” and “Prince Marko’s Church” are particularly similar because they focus on the heritage of Prince Marko in the form of buildings (a fortress/support, a church). Both chronologically, as well as logically, the building of the fortress comes before the building of the church. The 70 churches are built by Marko as a testament for the redemption of the sin (hubris, evilgood) committed during the building of the stone fortress in Varosh (Prilep, Macedonia) when 70 innocent children (babies in diapers) died of hunger, thirst and heat.

The motto of the poem *The Fortress* says: “When he was building the fortress in Varosh, Marko collected a huge labour force, men and women, young and old. From Pletvar to Varosh they passed the stones from hand to hand. Seventy babies died in their cradles for lack of suckling.”

The motto of the poem *Prince Marko’s Church* says: “For his sins, for the seventy children that died when he was building the fortress, Prince Marko built seventy churches.”

The poem “The Fortress” is autonomous but can also be read as an introduction or a doublet to the poem “Prince Marko’s Church”. It introduces the theme of evil, sin and the nightmarish guilty conscience that also serves as an introduction into the raising awareness of

evilgood and giving an oath to build a new good that will be stronger than the committed evil. The poem poses the question – why do people, and especially great people and leaders, commit evil by defending themselves against evil? Why is good an introduction to evil, and evil a prerequisite of good? The universality of evilgood (doing evil in the name of good and as a resistance against evil) does not liberate the conscience of the individual, nor the collective conscience, from the guilt, the agony of self-blame and the memories. Marko realizes too late that “there was another justice” apart from his own [7], that “everything evens out in life/in the influx of good and evil”, that the Fortress (as a deposit for the good of the community) is powerless against the “inevitable advance of evil” (as a systemic constant of the human civilization, as well as the very being of the World, thus as an immanent cosmic principle). At one point, he says that even if he wanted to, he would not be able to change the course of history and would build the fortress again as a defense of the people against evil, so he would again sacrifice the children and go through the *ritual of sacrifice* which is the foundation of every culture [9; 10].

In the poem “Prince Marko’s Church”, however, the focus is on the church and, through it, on the motif of forgiveness and the redemption of sin. Sin is in its essence not transferable and it is thus immanently personal, making the trauma personal as well as the punishment. The poem poses the question of whether it is possible to right the great wrongs/sins by building monuments, by new sacrifices, through suffering and spiritual growth. This poem culminates in the drama of conscience and the internal conflict of the Ego with the unconscious. Prince Marko is simultaneously faced with his own and the general contradiction of humankind. The paradoxical order of the world is reflected upon the personal order. Finally, Prince Marko is the parable of the personal entity of the poet and should be read as a historical projection of an individual drama. The mythical image of Prince Marko has the semantic capacity to reflect the condition in which the lyric sub-

ject finds himself. It is a matter of transferring adopted images and meanings from legend and myth onto the current lyric subject (even onto the author of the lyric statement). Mythical images alleviate the decoding of the current enigmas of existence, be they individual or collective. Self-understanding as an initiation into the understanding of the world is a mechanism that enables the integration of both the repressed and unconscious contents in the consciousness of the subject. Understanding is half the forgiveness of the sin and soothes the guilty conscience, ultimately even inspiring good deeds.

To hear oneself and understand oneself means to accept oneself by making peace with the baggage of unconscious instincts, shadows, sinful/ forbidden thoughts, traumatic memories, and mysteries. It means to wake up the poet in oneself, his metaphorical, ironic, oneiric and mythical images, his paradoxes and oxymorons, his unconscious memory pulsating in the rhythm of a recently born consciousness, of a recently found speech, which is a world par excellence. For the world is reflected in speech and the poetic world in the poem. "All reflexive thinking is singing, and all poetry is thinking." [11, p. 248] We live in the language, but the essence of the language is not linguistic [12, p. 33]. That's why the word is saving the world [12, p. 111].

Composition

The composition of the poem "Prince Marko's Church" consists of a narrative and confessional continuity that can be reconstructed into seven points. Each of the seven segments is both independent as well as inseparable from the whole of the poem. Each of the segments (formal and semantic) is rounded up with a suggestive image, partially in the form of a narrative statement, partially as a lyric-dramatic performative:

- The cold semidarkness of the church is presented as a parable of the "mourning soul" (thus multiplying the theme of identity).
- The saints warn the subject not to enter the church.
- Despite the prohibition, the subject enters the church. The urge to enter the church,

i.e. one's "soul", the world of the unconscious, is stronger than the danger; the subject is ready to "meet himself right then and there". Here we notice a deliberate ambiguity, by introducing the mysterious phrase "right then and there", which suggests that self-recognition must take place immediately, or finally, once, as an act delayed for years.

➤ A ritualistic image is given of children "with palm-branches in their hands", an image that is yet to be clarified.

➤ A "woman's lament" is heard, of Rachel, "wailing her grief to the world".

➤ In the final fragment of the poem defeatism culminates – the futility of any attempt to redeem a sin, for there is no longer a spark in the hearth of the heart, as the fugitive "shall bear the church to [his] grave".

The title of the poem "Prince Marko's Church" gravitates towards this compositional framework, as it traces a semantic, as well as a cultural and historical diagonal, which encompasses the three motifs of sin, death and God, in one whole.

Narrativity

The narrativity of the poem "Prince Marko's Church" stems from the prototext of the folk legend of Prince Marko that serves as an inspiration to Koneski. The motto of the poem points to its semantic key, posting the three most important topoi in the poem: *sin, death, God*.

(1) *Sin* seen in the sacrifice of innocent children as a result of the construction of the Fortress is an actualization of the Shadow archetype.

(2) *Mortality* of man. No one has ever saved himself from *death*, but some die as innocent victims and others with a guilty and sinful conscience, and they do not rest in peace for which they must go through the ritual of purification.

(3) *God* is the ultimate Cosmic Consciousness that has the power to bring peace to one's soul if it is shared by the person dissociated from the shadow of the committed sin and the guilty conscience (which is the gravest punishment). God is the moral law. The moral law stands on

the very boundary between the conscious and unconscious, between vanity and trauma, between good and evil. Some (ambiguous) acts cannot be comprehended unless we face the moral law and look for God in ourselves. Not having a conscience is the other side of a guilty conscience, a source of evil and a shelter for evil. Justice is the Achilles' heel of humankind, for it is neither simple nor given in advance, as there are many different justices, just like truth, which is a mirage and not a given. The language of poetry is the language of understanding that helps us understand ambiguous acts, our own and those of others [12, p. 239-268]. The poem is the very moment when man faces moral judgement and names his fate. Once named (acknowledged) the fate becomes bearable, and evil need not be repeated.

The narrative descriptions in this poem are poetically structured, with a *unique rhythm that culminates in a dramatic manner*. The segments of the story are inseparable from the whole of the poem. In accordance with the dramatic rhythm, they intensify through repetitions (polysyndeton), but are linked in a manner characteristic of catharsis as an act that signifies not just liberation and purification from the powerful passions but includes an aspect of bringing the unconscious to the light of consciousness (a vision). What is unusual about it is that it is defeatist, solipsistic, it offers no liberating forgiveness, but an acceptance of fate, acceptance of the fact that one must live with the dark church for the rest of one's life (consciousness illuminates sin, but does not provide an amnesty for the conscience).

The narrative framework of the poem is filled with an *intimate monologue* (the 'I' form) that includes from time to time a reference to someone else (the destroyers, the saints, the believers), which emphasizes the dramatic character of confessional narration and intonation. This dramatic charge makes the poem readable as a 'ballad', even more so because the dramatic conflict has a tragic intonation and the dramatic character faces a tragic ending and self-sacrifice.

Characteristic for the "prophetic rhythm" of the poem "Prince Marko's Church" is the

illusion of a narration that it leaves with the reader. Its hermeneutic code is connected to the story with the help of which one can decode its enigma [13, p. 233]. This poem has ingrained in it, as a sacrifice in the foundation of the fortress, a story with an intimate intonation. The narrativity of the poem suggests the presence of the legend of the building of the Fortress, hence a "story within a story", and behind that legend, one can see the myth, until one arrives to the realms of the sacrifice archetype.

This *archetype of sacrifice* is actualized multiple times in the oral narratives of the Balkan people and it always points to the necessity and ritualistic nature of sacrifice when building bridges and fortresses, as an investment into the survival or the identity of the collective (Skadar, Vishegrad, Skopje, Vidin, Belgrade). The building of the Fortress (a monument to culture and a monument of the builder) incurs the building of 70 churches, the building of the churches incurs other sufferings, the new sufferings incur new sacrifices, new human drama and drama of humankind. To atone for the sin committed during the building of the Fortress, Prince Marko built 70 churches, one for each child that died. Such is the meaning of the testaments to culture and history. Such is the history of the culture of leaving a monumental trace behind oneself. The culture of sacrifice. The culture of justifying and making sense of evil. A ritual of committing evil under the pretense that it is done for the good of the people, always in the name of God.

The Archetype of Evilgood

In all the poems of the Prince Marko cycle, Koneski actualizes, very specifically, the motif of evil from the point of view of one of its paradoxical forms/existence, known among the Macedonian people as 'evilgood', when the doing of good includes evil or when the good does not exclude evil (hence the saying "all evil is for good" as a philosophical reminiscence of the hope that evil is a contribution for something good to happen and that great good deeds are not innocent and devoid of a dark side). Legends point to a

primordial link between good and evil, between the great idea to build a fortress to prevent the invasion of evil/the enemy, and the need to sacrifice the people to achieve that goal.

The tradition of evilgood is established as a higher, metaphysical and religious logic. The history of sin/hubris is the history of humankind. Evilgood is a powerful archetype that is actualized time and again in history as if it is vital for its existence. In that sense, one can say that the *history of humankind is a history of evilgood*. Evilgood is the epitome of survival. The constitutive principle of Good is Evil. That is the antinomy of history and humankind that repeats itself for otherwise the entire history of humankind would be annulled.

The ethical dimension is absent from the archaic, *primordial and mythic consciousness*, marked by the sensory experience in the world (visual, auditory, tactile, erotic). It forms later, in relation to the religious worldview, especially under the influence of monotheism. Namely, ethics stems from cognition/existence and not from immanence/essence of deities, the god-like creatures/creations and man. Polytheism is based on the awareness that the God of Evil and the God of Good are two sides of the same image of the world, two functions of the same identity, profane and sacred, solar and animistic.

Looking at Prince Marko from this perspective, *he is a parable of evilgood*. However, he, as any other ethicized and epically sung about character of a hero, is more often idealized than he is parodied. Sung about in the folklore, Prince Marko adjusts to the epic system of conventions. Prince Marko, as many other people of greatness who have indebted history and directed its course, is a representative of evilgood.

The poet's imagination, fed by the intimate experience, demystifies the man of greatness precisely from the point of view of the personal experiment of evilgood. *Sacrifice is transformed from an unconscious to a conscious act and, then, to a ritual with a cultural dimension*. Hence, the analogy between the two characters initiates the *process of individuation* through the conscious bringing to awareness of the interconnected-

ness of good and evil, often in an unsolvable conflict that serves as an introduction into the personal and collective tragedies.

The Principle of Transformation

The first thought when communicating with the poem "Prince Marko's Church" is that it *has a great dramatic, cathartic and psychagogic capacity* [14]. The impact of the poem is so great that *we share*, together with the imaginary lyric subject, the attack of the primordial images projected onto associative, religious and culturally recognizable visions of church artefacts (frescoes). The impact of the poem is so great, that we feel the elemental force of the unconscious in which the personal reminiscences are intertwined with the collective ones. We sense that were it not for the support from the collective memory (coded in the symbols of the Bible, the frescoes, the legends and history), people would get lost in the elemental force of the unconscious. We sense that, after the initial impact of the force, a light can be seen, a way out, but it can only be reached if we agree to transform.

It is a radical transformation in the plutonian sense of the word. It is a transformation through loss, suffering, death, as a pre-requisite to experience rebirth. Transformation is the price of salvation from the mindlessness that leads to an inner conflict with the unconscious and the repressed feelings of guilt and sin, the dark memories and urges, the ignoring of the truth that does not suit us, the underestimation of others' existence, the underestimation of the danger great deeds carry with them, the danger and the contradictory nature of the super-human efforts that demand personal and collective sacrifices.

In the case of "Prince Marko's Church", the lyric subject, the poet and the reader are all encouraged to face the need for a thorough, internal transformation because of two factors: first, from the cognitive (cultural) shock from the immanent "unity" of the good and evil in the archetype of evilgood that is cyclically actualized in history and, second, from the stylistic and rhetorical indications given in the poem it-

self. The stylistic and linguistic character of the poem, namely, are manifested to an ample degree to enable us to see in it what is also latent, hidden and mysterious. The poem is a system of expressed and hidden signs, stated clearly enough to provide us with an orientation in space and hidden enough to lead us on a quest.

Thus, not all is clear as it may appear at first glance, when we are absorbed by the dramatic and scenic quality of the poetic performance. The poem establishes an “associative rhetorical process, largely below the threshold of consciousness”, a “prophetic rhythm” emphasized by the rhetoric of the paronomastic harness of sound and meaning, with an enigmatic meaning [15, p. 307], as if it is a matter of discovering a dangerous secret, forbidden to tell.

Participation Mystique and Confessionalism

The poem “Prince Marko’s Church” has a confessional hue and can be viewed as *a rite of intimate confession*. The confession initiates the act of catharsis through identification with historical personages, co-entities, artefacts and legends. The confession is two-fold: on the one hand, it is a mystification of a confession (of the mythological and historical figure of Prince Marko) and, on the other, a personal confession of the poet. The confessions of both subjects coincide and are integrated in the poem. There is a transfer of the subject and his expression. Namely, in no instance is there a strict line of division between the imaginary and legendary lyric subject and the poet’s *I*. This ambiguity suggests a *slippery, fluid, double identity* of the narrating subject. The ambiguity of the narrating subject is also reflected on the relationship between the object and the subject of the poem (so much so that Prince Marko can be observed as part of the ‘object’ of the poem, as its backside!), thus leading to an interpretation of it as an indication of the ritualistic nature of the poem and what is called “participation mystique” [16; 4, p. 145-172; 17, p. 128-129; 18; 19].

As a reminder, Jung’s term “mystical participation” (taken from anthropology and

primitive psychology) suggests the mystical relationship between the subject and the object, resulting in a mysticism of the identity that is established between them. We are going to widen the meaning of this term by the identification that the three subjects in the poem make one with another, discreetly and implicitly (the imaginary lyric subject, the real subject of the poet and the reflected mythological and historical subject of Prince Marko) [20]. In “Prince Marko’s Church” the identities of several subjects are exchanged with a layered object of evocation (the identical nature of the church and the soul, the lyric subject and Rachel). Ultimately, the introduction of mystical participation into play stimulates the *performative act* of internal transformation of the subject and his identity. The poem itself suggests a belated act of becoming aware/transforming of the lyric subject, but hope for the reader as well, for he will be able to elevate the intimate experience of the poem and its performative nature or ceremoniousness and dramaticity, on the plane of initiation into one’s own, personal awakening.

The presence of the I-form in the poem is explicitly emphasized, thus suggesting a creative awareness of that process of ambiguous personality and a mutual transfer between the identity of the lyric subject and the lyric object. This discrete doubling of identity, in essence, evokes subtly the idea that history repeats itself, and that in paradigmatic situations as the building of the fortress and in characters like Prince Marko, many of our contemporaries, including the poet, would recognize themselves. Thereby, the identity of evil and good is integrated into an *evil-good* and evokes the prototype of the primordial God in whom black and white, dark and light are not yet separated (Black-God, White-God).

Actually, what is at play is a unilateral triangle marked by the role of the lyric subject, the lyric object and the poet. We immediately realize that the poem’s world is sensitive to the personal unconscious of the poet and it is a legitimate projection of the personal in the collective unconscious. Thus, an easier communication with the reader is established, and the

reader becomes part of that metaphysical scenic space where the act of individuation takes place. This act is reflected in the integration of the poet's Shadow within his personality [21]. It reflects the rite of integration characteristic for the historical figure of Prince Marko with his lyrical projection in the poem "Prince Marko's Church". This integration is captured in the paradoxical myth when the reversed, inverted side of his super-heroism is presented, of his idealized and glorified heroic acts, revealing them as more evil than good and deserving of as much glory as curse.

The Poem as an Act of Performance

The poem, in that sense, performs a discreet ceremonial influence (an archaic magic function) on the very edges of esthetic figures and functions and it sets a paradigmatic image of transformation, a Mandala of integration and of individuation. It is a potently articulated meditation over the paradoxical essence of existing and being (of existence and essence), and this is the reason it is powerful, and experienced as a ritual of purification from the excesses of the unconscious, as a light that shows the Way, perhaps the way out of some critical or dramatic situation.

The tragic hubris leads to human and inter-human conditions that are not sustainable, that demand a denouement, that take no compromise and for which there is no half-way solution. If the compromise is taken out, the final effect will remain, the extreme performance, the fatal ending, the solipsism, fatalism and the inevitable punishment. This poem is not melodramatic, but tragically hued, marked by the *tragic metaphysical qualities*, a difficult poem, an ominous poem, filled with hallucinogenic scenes, a poem echoing the Christian and particularly the Orthodox Christian moral code. Once again, what is fore-fronted is the impression that the world IS ruled by the principle of evilgood's "vicious circle".

The realization that there is no forgiveness is an initiation into accepting the punishment for the committed sin, not only as a logical, but as a desired order of events. The subject faces

a nightmare, feeling that he is losing his mind and "arched into a dome" carrying within himself the "cold void of the church". The first line "I built a church in a hidden place..." gains full meaning with the last line stating "I carry the church to my grave".

The narrative description of the entrance to the church turns into a performance of self-realization, a parable of facing one's own, personal unconscious, filled with repressed urges, feelings and images. It is, at the same time, a coming to terms with the Shadow, but not an abstract and distant Shadow, not the universal prototype of the Shadow, but one's own, personal and personified Shadow. The performance of the Shadow is an initiation into the Truth that presupposed a different Justice, a different system of virtues, a different vision of heroism. The mask (the Persona) inevitably comes off and the other, demystified face of the subject becomes visible (Prince Marko, the poet, the reader).

The entrance to the church "St. Dimitrija" [22] or, rather, the look at the frescoes (mural paintings as a text) unlocks the hidden masked face of the imaginary Marko, partly historic, partly mythological, partly intimate (auto fictional projection of the poet). Upon first crossing the threshold, one can sense the ominous silence and the heavy cold of the church, placed low beneath the ground, like the unconscious. In this hidden, subterranean, chthonic space in the twilight of the inner space (soul, essence) even the silence is "dark" and eerie. Two saints, on either side of the entrance, forewarn "Marko" not to enter deep inside, but alas, it is too late, there is no turning back, the circle must be completed, and the time is right for bringing the unconscious to consciousness and for transformation to take place:

- The walls start moving;
- The vague silhouettes from the frescoes come down in reality and approach Marko "silent, threatening / Faces, hideously suffering / Dark warriors.../ Mourners at a death bed, / Bodies pierced by spears, at the point of death / Writhing in final agony / children lost in the crowd / With palm-branches in their hands."

- A multitude of silent apparitions and ghosts tie Marko “into a knot after knot of nightmare (...) expecting something” from him.

- Not completely aware of what is happening, Marko talks to the apparitions, asking to start a dialogue: “Speak!” – I said”, but they keep on being silent and he remains “alone with my guilt”.

In this fight with the apparitions, Marko hopes for help from the ultimate Power and thus goes in front of the altar to pray. In that very moment the most shocking, dramatic and ritualistic revelation of the Apparition reflected in the church frescoes happens. This drama of enlightening the dark side of consciousness is carried out through a synesthetic rhetoric: the paintings cry, the frescoes scream in despair. At that moment, Marko sees the image of Rachel with her hands held high as she cries “over the dead youngsters, mourning in the universe”. This is the Orthodox and Byzantine pictorial version of Rachel surrounded by the dead children, but not those from several hundred years ago, not those from the primordial times, but those here in his consciousness, in his life.

What becomes evident is that a personification of the Anima archetype has taken place in the character of Rachel and that the Shadow has a face, cheek, voice, power. The interior of the church is a representation of the being and the soul of the poet. The soul opens up and starts confessing, telling, warning, punishing. The living word, as an embodied language, is ceremonial. Each blessing is preceded by a sin. Even hero sin. Sinlessness is fiction. Evilgood is the archetypal structure of the Shadow and it generates history. The world of the dead is a world, nonetheless. The invisible does exist. God is in multiple places at the same time. God is here. An epiphany takes place (revelation is the Christian synonym of bringing the unconscious to consciousness). Is a salvation in the here-and-now possible?

The Cry of Rachel (Biblical Intertext and Ecphrasis)

One of the frescoes in the church “St. Dimitrij” shows “The Cry of Rachel”. The Biblical Ra-

chel is the prototype of the Mother who dies/expires on the delivering bed, as she gives birth to the twins Joseph and Benjamin [23]. This fresco evokes the Biblical motif of *the sacrificial murder of the first-born children* by Pontius Pilate, in order to execute God’s son – Jesus Christ. The poem evokes the cultural and religious ritual of God worship. The fresco of the cry of Rachel – becoming and ecphrasis and an intertext in Koneski’s poem – has the dimensions of a primordial image of the “wailing her grief to the world” of every Mother whose children have been killed in the name of the higher Christian “common good”. Rachel, from the Mother who dies for her offspring and a Woman who dies to become a Mother, transforms into an image of the Anima of the lyric subject. Rachel is the double projection of the personal and the collective unconscious. She is the embodiment of the Anima archetype and the Great Mother, a personification of the ultimate consciousness-and-conscience. The archetype of the Mother, Woman and Anima are united (integrated) in one, so they can point the path towards individuation.

This path includes the crossing from one to another moral law, from one to another ideal, from one to another God. There is no virginal establishing of God. The personification of God is not indifferent, because it is not unique. The world has a completely different attitude towards the Higher Power, that includes various interpretations, different theosophies and different rituals. As one moves away from the prototype of the Higher Power, one faces the risk to be biased towards one’s own personification of God. The bias creates a series of other passions, some conflicting. The division between My and Your God begins. The narrative of religious identities, their genesis, their survival, begins.

The surge of primordial images, interpreted through the Christian prism (tradition), continues. It is no longer a matter of earthly wailing over a human sin, but a cosmic mourning for the Heavenly principle, for a higher ethics, from a superior Judgement that no one can ever evade, not Prince Marko, nor the martyrs-victims. It is a matter of the sacrificial foundation

of culture [9], it is about a culture that is not possible without sacrifice. It is about a world in which things are intertwined and not black-and-white, God is not just Good and Evil is not so godless. The paradox of Evil-Good.

The Shadow and Anima Archetypes

The Anima is the image of the woman in the psyche of man (and the Animus is the image of the man in the psyche of the woman). As transpersonal psychic structure, it is beyond strict social and moral dualism and antinomies, such as the antinomy of masculine vs. feminine, good vs. evil. As a heritage of collective unconscious, it gets its “conscious” connotation in the collective social context full of restrictive gender and moral dualisms. When repressed, the Anima causes fear, dramatic personal conflicts and stigmatizations.

The Shadow is part of the dark contents of the mind and its Persona, the masked image the subject has built for presentation before the world and himself. The Shadow becomes dangerous territory of man and his psyche, as long as he refuses to face the fact that the world is a paradoxical whole of good and evil, of light and darkness, and that the boundary between good and evil is discrete and delicate, and can be repressed in the deep shadows of the unconscious.

The Anima signals its presence in verbal and dream images, in some art and literary works. In the poem “Prince Marko’s Church” by Koneski there is a shocking conflict between the unconscious principles of the Shadow and the Anima. In this poem, the lyric subject (by its confessional intonation) sings of the meeting with the Shadow, the flash of the unconscious in the consciousness, the reflection of the collective Shadow in the personal and even the personal Shadow in the collective memory (legend, myth). The poem suggests the idea that history repeats itself by law, as evil repeats itself, and that evil is the instigator of history, even more so because the world and the consciousness (civilization) refuse to face its essence. Evil is a constant, particularly destructive in times of its violent repression, when it is not properly chan-

neled and when it comes out forcefully, unexpectedly, fueled for a longer period of time with negative passions, hatred, feelings of injustice and endangerment.

The facing with Rachel is cathartic. While reading the poem “Prince Marko’s Church” one feels, personally and irreplaceably, the condition of *shared enlightenment* among the poet, the lyric subject, his myth-historical projection in the character of Prince Marko and the reader. The poem, namely, witnesses the performance/drama of the mystical experience of the descent of the human into the divine, and the sacred into the human (god man, godly man, godly woman, integrated Heaven, Hell and resurrection) and the integration of the image of the Anima in the image of the Man.

The imaginary subject of the poem in which the author’s person is projected, wishes to save himself from the Shadow, running “crazed from the church” but faces the “cold emptiness of the church” again, for now he carries it within himself and there is no running away from it anymore, the dark silhouettes are now part of him, he himself is a church in which the cry of Rachel and the martyrs rises to heaven, so “there is no escape, no forgiveness”. He attempts to save his soul and wails: “Light up the lamps!”, but there are no lamps. He realizes that he is “a spent fire, a hearth of scattered ashes”. He already knows that he will “bear the church to my grave”, from now on, consciously. It is this awareness, formulated into language, that signals that there has been a deep and painful transformation of the consciousness and that the repressed contents and apparitions of the conscious mind have finally been, *linguistically and artistically, brought to consciousness*. This is the *mise-en-scène* upon which the unification of the fragmented and dispersed parts of the personality takes place, as a pre-condition for its restauration.

The primal urge of the repressed contents to be recognized and, thus, integrated, inspires the subject to learn the language of the collective unconscious through the treasury of the collective memory and folklore (myths, legends, biblical stories, sayings). Once the subject

decodes the enigmatic language/alphabet of the unconscious, he will be initiated into bringing it to the threshold of consciousness as well as ritualizing it (to repeat the same mechanism).

There are different traditions of ritualization of the deciphering of the enigmatic (the revelation of secrets and mysteries). One of them is the poetic tradition, understood as a form of immanent interpretation of the world. The poetic art stands on the threshold of consciousness. It helps the unconscious to articulate itself, in order to avoid a total destruction of the world that is under its rule. In this role of a “vent” and an “educator”, poetry performs an undeniable cultural and social function. The moral and religious being of the collective and its institutions of control, surveillance and coercion, are in a conflicting position towards the personal being of man, so poetry helps the individual to stand up to the discourses of power.

A Hermeneutic Circle

The hermeneutical circle [24], as the basis of all understanding, points to the need for the whole of the text to be interpreted with the help of its parts and the parts through the prism of the whole, and thus the circle repeats itself, spirally and ritually. The layered and polysemantic texts, including poems, should be read at least twice in order to understand the poem itself and how it understands the world. Understanding is preceded by reading, very often multiple time, until the moment when the meaning will be rounded off as an experience and it will be stabilized as a pattern and shared with other readers.

Thereby, even this interpretation of the poem “Prince Marko’s Church” should be understood as a series of readings done in different ways but with one superordinate interpretative aim, to present the process of understanding of the poem and in the poem. For we interpret not only the poem but also the world it reflects. The world that the poem “Prince Marko’s Church” reflects is enigmatic and we therefore consider the poem as the home of the enigma. The enigma has its own logos, its own meaning that must be recognized and deciphered. This de-

ciphering must not kill the poem, but unlock the entrance to it. Some poems have multiple entrances, multiple portals. Such is the poem of Koneski and this is why I consider the best interpretative strategy to be the pluralistic, dialogical, syncretic one.

I will not give a final word in the sense of a final interpretation, but I would like to point out the respect that the ending of the poem inspires and which might shed a different light on the meaningful whole and the dominant of the poem. Namely, the poem “Prince Marko’s Church” is a symbolic performance of the bringing to consciousness of the personal unconscious and repressed contents through the collective ones and vice versa, of the collective ones through the personal ones. In this sense, the role of the reader is active and effective. This is also a part of the ritual of realization of the world and self-cognizance. Apart from that, however, this poem should not be read as a manifesto of optimism and as a ticket to sin redemption. It, actually, very melancholically and solipsistically, forewarns that everyone carries their own Shadow of evil within themselves, just as the imaginary Prince Marko/the poet, carries within himself the church to the grave, for “there is no escape, no forgiveness, no memorial”.

Three concluding remarks are suggested by this interpretation. What the poem offers is a return to the faith in the word and its power. What it inspires, in the sense of some optimistic option, is related to the indication of the connection between the linguistic and artistic imagination and their role in the act of bringing the unconscious to consciousness in the individual, who is, after all, a projection of humankind. Even the awareness of the unforgivable nature of some sins is already a form of liberation from the excess of repressed content of the unconscious. The poem indicates an option of Orthodox coming to terms with reality that includes a realization of the gruesome severity of sin (evilgood) and an opportunity for transformation, not just a formal absolution and release from responsibility, which would implicitly mean legitimizing the perpetration of a new sin.

The hope that we can transform and learn a valuable lesson from history is a promise that the world can be a better place, if we are better people. This is the lesson of mercy, philanthropy; it is the principle of empathy and compassion.

The hermeneutic circle, however, does return at the very end of the poem, in the paradoxical realization expressed in a sentence-maxim, according to which “there is no memorial”. Prince Marko built the church to “tell the story” of him, to be a monument of remembering his deeds (both evil and good) but he realizes that “there is no memorial”. Has it all been in vain? This is the most difficult “semantic knot” in the poem that is open to further discussion.

Thus, the question is posed as to what a memory is. The question is posed – does death liberate from the moral burden or is it carried over, through the deeds (as a remembrance), into the collective memory? Is the collective unconscious a treasury of forgotten and trapped memories? Does the poet express a revolt against some cultural memories/monuments because they remind us of evil? Is memory doomed to oblivion? Does the poem, by standing against oblivion, actually perpetuate oblivion, even desperately? Does oblivion have a psychotherapeutic role, just like memory? Is it a cyclical change of times of oblivion and times of remembrance? The ending of the poem suggests an important paradox: what heroes leave behind as remembrance for future generations is actually not a remembrance, but something other than that. The question then rises, what is this Other thing?

This syncretic circle of interpretation begins and ends spirally, opening new semantic horizons as does the circle of the poem itself: by additional interpretative challenges to the reader, in search of its answer. For there is no one truth, as there is no one justice, right? The world is perfectly imperfect, isn't it?

References:

1. Aristotle. *On Interpretation*. Tranl. by E.M. Edghill, retrieved from <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Aristotle-interpretation.pdf>. Aristotel, *O tumačenju*. Prir. i preveo J. Talanga, Zagreb 1989 (Biblioteka Latina et Graeca, knj. XXV).
2. Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press, 1968.
3. To become a person means to achieve a wholeness of being through word and deed, to unite the human being and his entity (unconscious and conscious, infantile and rational, demonic and divine), to unite the individual existence of man with the universal and with God, with the right to keep the freedom of personal choice. The aware and integrated person can thus make their personal choice without panic and hysteria, without an atavistic pain, rage, hatred and misunderstanding (Jung, 1978, p. 259).
4. Jung, Karl Gustav. *Transcendentna funkcija, Dinamika nesvesnog, Odabrana dela*, tom 1. Novi Sad: Matica Srpska, 1978. p. 145-172.
5. Kulavkova, Katica (Кулавкова, К.). „Прологomena за една библиотерапија: психолошката и терапевтската улога на поезијата“. Поредокот на слободата. Скопје: МАНУ, 2019, с. 287-308. Prolegomena to a Bibliotherapy: The Psychological and Therapeutic Role of Poetry. *The Order of Freedom* Skopje: MANU, p. 287-308.
6. The quotes given are from the selection of poetry by Koneski *Places and Moments*, 1981.
7. “You didn’t watch us dying King Marko – we died./ You didn’t listen to our children screaming/ our little birds/ your hair would have fallen out – we listened. Your truth is damned, King Marko...” (quote from the poem “The Fortress”, translated into English by Andrew C. Harvey & Ann Penington [8] – all quotes in the text are from this translation).
8. Koneski, Blaže. *Poems*. Translated from Macedonian into English by Andrew C. Harvey and Anne Penington. London: Andre Deutsch, 1979.
9. Girard, René. *Les origines de la culture*. Paris: Hachette, 2006.
10. “Even if I had wanted to / I could not / Listen to the mothers’ heavy curses / While their children screamed in their cradles / On the empty stubble of the burning plain / Stretching their hands out / For a nipple to suck / Finding none / I knew I had to make a fortress / I had to / Against Evil.” (“The Fortress”)
11. Хајдегер, М. *Мишљење и певање*, превео Б. Зеџ, Београд, 1982, p. 248.
12. Hajdeger, Martin. *Jezik u pesmi, Iz jednog razgovora o jeziku, Put ka jeziku*. In: *Na putu k jeziku*. Transl. by Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2007.
13. Bessière, Jean. *Enigmaticité de la littérature*. Paris: PUF, 1993.
14. In order to achieve catharsis, the paradoxes of existence must first be optimized, for when tension is at its maximum, the weaknesses are seen but so is the way out.

15. Frye, Northrop. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Naprijed, 1979 [1957].

16. Lévy-Bruhl, L. *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Alcan, 1928. (Lucien Lévy-Bruhl, *The 'Soul' of the Primitive*. London: Routledge, 2017.

17. Agnel, Aimé. (ed.) "Participation mystique". In: *Dictionnaire Jung*, p. 127-128, Paris: Ellipses, 2008.

18. Winborn, Mark. (2021). *Participation Mystique: An Overview*, available at: <https://iaap.org/wp-content/uploads/2021/03/Participation-Mystique.pdf> [Winborn, Mark (Ed). *Shared Realities: Participation Mystique and Beyond* (Shiatook, OK: Fisher King Press, 2014)]

19. Lévy-Bruhl (1928) defines participation mystique or *mystical participation* as an *archaic identity*, as "a primordial connection of the primitive man to objects". Free of contradictory concepts, the primitive image of the world is mystical and pre-logical. It is subjected to invisible forces which exist in reality. Carl G. Jung places participation mystique in a different, more dynamic context of connections between the subject, the objective world and his inner being. The mystical part refers, as the name suggests, to an unconscious place, or to the inability of the individual (the subject) to differentiate himself from the object of perception with which he partially identifies, this being the characteristic of the primordial consciousness marked by the unconscious. The image of the object is transferred onto the subject. The collective unconscious has an unconscious identity that is transferred unconsciously in linguistic and other images and can,

thus, later, be interpreted, rationalized and serve therapeutic goals [17, p. 128-129].

20. "This is the great dramatic effect for the sake of which realism is sacrificed" in tragedies and poetic drama [2, p. 332-333].

21. The Persona is the mask (cheek, face) with which a person presents himself to the public, in front of others.

22. The church "St. Dimitrij" is the main church of the Marko's Monastery (Markov manastir) complex in the village Markova Sushica, in the vicinity of Skopje. The temple was built in the middle of the 14th century (1345), by the Macedonian medieval ruler Krale Marko (Prince Marko), who is the founder of the church (ktitor). Prince Marko is shown in royal dress, in the color of ochre, decorated with pearls and stones. In his left hand he holds a scroll reading "I built and wrote this divine temple". In that time to 'write' the church meant to paint it, to draw it with frescoes.

23. They are the sons of Jacob whom God blesses and renames to Israel or "the one who is strong in the fight against God". Jacob must work twice for 7 years to be given the right to marry Rachel, and in the meantime, he has sons with several other women, including Rachel's sister as well.

24. The Hermeneutic Circle (introduced to hermeneutics by the German theologian and interpreter F. Schleiermacher, 1768–1834) points to the fact that the parts of the text can only be rightly understood within its wholeness, and the wholeness only by way of intuitive connection of the parts, called 'divination'.

Note: The Translator is prof. dr. Ana Kečan.

THE LITERARY SPECIFICITY OF THE TEXTUAL ADVENTURE GAME AS A FORM OF ERGODIC LITERATURE

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umanistice, Universității de Stat din Moldova, program de doctorat: Teorie literară; cercetător, Centrul de Cercetări Filologice „Eugen Coșeriu” al Universității de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: teorie literară, critică literară, TIC. Articole publicate: *Iubita locotenentului francez: un exercițiu hermeneutic*; *De la civilizația cuvântului scris și a expresiei la cea a cuvântului în relație ș.a.*



Rodica GOTCA

The Literary Specificity of the Textual Adventure Game as a Form of Ergodic Literature

Abstract. In this article we present the textual adventure game, analyzing its literary specificity and the way in which the playful and the narrative interact in its structures. Marked by cybertextuality, the game can be seen as a narrative and analyzed semantically, semiotically and emotionally. The narrative experience offered by it is accessible only in the digital space, in which the character becomes the player, and the concept of homo ludens represents a hybrid of the reader and the writer.

Based on the theoretical visions of J. Derrida, K. Veale, B. Kuhn, H. Jenkins, O. Laas, J. Gogging etc., this article presents the textual adventure game as a literary form, with narrative functions, able to generate alterbiographies and represent a varied narrative architecture. The spatiality of the textual adventure game is defined by the four types of narrative architecture: evocative spaces, enacted stories, embedded narratives, and emergent narratives, which take this form of ergodic literature beyond what a traditional narrative entails.

This study analyzes both pre-digital works, in which the game was just a strategy, such as G. Boccaccio's "Decameron", "Composition No. 1" by Marc Saporta as well as adventure text games such as Bethesda's Elder Scrolls V: Skyrim (2011), World of Warcraft etc. The evolution of the game from narrative technique to the form of ergodic literature is a premise of the initiation of an individualized theoretical approach.

Keywords: adventure text game, literature, ergodic text, cybertext, hypermedia, video game, digitization.

Specificul literar al jocului textual de aventură ca formă a literaturii ergodice

Rezumat. În articolul dat prezentăm jocul textual de aventură, analizând specificul său literar și modul în care ludicul și narativul interacționează în structurile acestuia. Marcat de cybertextualitate, jocul poate fi văzut ca o narațiune și analizat semantic, semiotic și afectiv. Experiența narativă oferită de acesta fiind accesibilă doar în spațiul digital, în care personaj devine jucătorul, iar conceptul de homo ludens reprezintă un hibrid al cititorului și scriitorului.

Fundamentat pe viziunile teoretice ale lui J. Derrida, K. Veale, B. Kuhn, H. Jenkins, O. Laas, J. Gogging ș.a., acest articol prezintă jocul textual de aventură ca pe o formă literară, cu funcții narrative, capabilă să genereze alterbiografii și să reprezinte o arhitectură narativă variată. Spațialitatea jocului textual de aventură este definită de cele patru tipuri de arhitectură narativă: spații evocatoare, povești interpretate, narațiuni încorporate și narațiuni emergente, care trec această formă a literaturii ergodice dincolo de ceea ce presupune o narațiune tradițională.

Studiul dat analizează atât lucrări pre-digitale, în care jocul a fost doar o strategie, cum ar fi „Decameronul” lui G. Boccaccio, „Compoziția Nr. 1” a lui Marc Saporta cât și jocuri textuale de aventură precum Elder Scrolls V: Skyrim (2011) a lui Bethesda, World of Warcraft etc. Evoluția jocului de la tehnică narativă la formă a literaturii ergodice este o premisă a inițierii unei abordări teoretice individualizate.

Cuvinte-cheie: joc textual de aventură, literatura, text ergodic, cybertext, hypermedia, joc video, digitalizare.

The intense process of digitization, the evolution of artificial intelligence and programmed machines had an impact not only on social life, but also on the cultural one, a fact visible especially in literature. The evolution of ergodic literature from print to digital media has made it expand its range of forms, excelling in cybertextual products such as adventure games.

In his work, *Comparing Stories: How Textual Structures Shapes Affective Experience in New Media*, Kevin Veale defines the textual adventure game as a narrative form of media capable of producing subjective experiences, in which creative freedom and limitation blend harmoniously. The player is a high-performance hybrid of the reader and the writer who becomes a single person who interacts directly with the text and is creatively involved in structuring the story unfolded in the accessed virtual environment. [1, p. 152-155]

Adventure textual games are considered by Espen Aarseth ergodic texts that require a much deeper kinesthetic interaction than any other ergodic forms, emphasizing the idea that this type of reactive narrative experience can only be lived and represented digitally. [2]

Located in the area of interference of the epic with the dramatic, the textual adventure game can be seen as a narrative that, even if made under the brand of cybertextuality, is able to be analyzed semantically, semiotically and emotionally, discovering not only a complex narrative architecture, but and a philosophical perspective enhanced by the “alterbiography” that its user can create.

In what follows we will present the textual adventure game, analyzing its literary specificity and the way in which the playful and the narrative interact in it.

Although the perspective of the game as literature is still debatable, that of literature as a game has sufficient reasons to be recognized. This is emphasized by Joyce Gogging in his article *Play and Games in Fiction and Theory*, in which he demonstrates that the history of literature knows many fictional texts structured according to the model of a game, such as

G. Boccaccio's *Decameron* (1353) or G. Chaucer's *The Canterbury Tales* (1392). Another convincing case is that of V. Nabokov, who, being a passionate player of tennis and chess, discusses, in his works, the game as a narrative figure and motivates why it has its place in literary fiction. In a sequence from *Lectures on Literature* (1980) about J. Austin's *Mansfield Park*, he observes how the narrative thread merges with the card game, and the speculations in the game are parallel to Miss Crawford's speculations about getting married or not.

The game is also analyzed from a philosophical perspective, being placed alongside beauty as an autotelic and transcendental entity. In this regard, reference is made to F. Schiller's statement in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), where he states that “man plays when he is a man in the full sense of the word and he is a total man only when he plays” (*der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch is, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*). The impact of the game on the definition of man is due to the freedom “to play with ideas without serious consequences”, to stimulate creative thinking and the fact that it is a form of education.

The concept of “homo ludens” is brought to a new light in the case of adventure text games. Joyce Gogging, in his study, refers to the essay *Homo Ludens* (1938) by the Dutch historian Johan Huizinga, which presents the game in law, in art and in civilization, specifying that it has its own temporality (being clearly superior to chronological time, by creating its own chronotope in which it “juggles” with fictional worlds), is voluntary and autotelic, having no purpose outside it and transcends various forms of human experience. These ideas, enunciated in J. Huizinga's study, had a considerable impact on the study of literature and catalyzed numerous researches aimed at the interaction between playful and literary.

J. Gogging structures a route along which he places studies of the game, from Aristotle to Huizinga, parallel to which he places literary texts marked by the playful element. Starting

from *Decameron*, which he places at the beginning and continuing with *Composition No. 1* by Marc Saporta, *Pale Fire* by V. Nabokov reaches computer games, textual adventure games between 1970–80, and culminates with today's fictional worlds such as *World of Warcraft*.

Analyzing the attempts to study the game as part of literature, we notice the distancing of the game from what we call „literature“, this culminating in the sudden appearance of Ludology, in the early 1990s, a science concerned with the study of games and opposed to literary studies. Thus, the relationship between games and literature is recognized, even if it continues to face challenges, especially when confused with games and „commercial“ fiction, which does not fall into the area of literature, delimited above.

In relation to human existence, the game is perceived as an interface of it, consisting of a series of activities, experiences and processes, which are reduced to the “gamification” of life. In Huizinga's opinion, the game appeared long before culture, which offers the possibility to say that the game resulted in social constructions and that it is, simultaneously, a superior unit and a constituent element of the structures of manifestation of everyday life, which they transcends. In the same vein, Jacques Derrida expresses himself in *La structure, le signe et le jeu* (1967), where he presents free, indeterminate, dynamic, volatile and constantly decentralized play. Joyce Gogging's essay assembles these theoretical views on textual games to form a simultaneous launching pad for literary and game studies, given that “our lives are increasingly gamified” [3].

If the traditional literary text relies on the character and the transposition of the reader in his skin or on the lyrical self with which you can empathize, defining for the textual adventure game is his ability to generate “alterbiographies”. “Alterbiography” is a concept introduced by Gordon Calleja and capitalized by Kevin Veale in his study *Comparing Stories: How textual Structures Shapes Affective Experience in New Media*, which he defines as a subset

of the text in the game, as a result of the experience gained in the process of the player's interaction with the rules of the virtual world in the game. “Alterbiography” is defined primarily by ergodic [4] engagement, rather than cyber-textual [5] engagement. Even if the cyber-textual elements encountered and manipulated by the player condition the “alterbiography”. The complexity of the virtual environment presented by the diegetic world of a game text is directly proportional to the ability to produce an increased variety of alterbiographies, which does not depend on its structural ergodicity or cyber-textuality, as K. Veale observes, but on the possibility of exploration offered by the game.

An example of creating an “alterbiography” is visible at the beginning of the game *World of Warcraft*, where the player is asked to structure his own avatar/character through which he will explore the game (fig. 1):

The „alterbiography” appears as a lens used in the comparative analysis of the adventure text game. Its existence allows the argumentation of the idea that the experience offered by the games in the “open world” can be characterized by the degree to which it is open to alterbiographical employment. This concept is also relevant in the debates in the field of game criticism (such as that between John Walker and Brendan Keogh, in November 2011, on *Call of Duty: Modern Warfare 3* (Infinity Ward, 2011). [1, p. 150-152]

In her thesis *Gaming and Literature: Virtual Game Immersion in Contemporary Print Text*, Brittany Kuhn wants to answer the question of whether the cultural phenomenon – video games – began to be remedied by other narrative media, as happened with film and television. In her research, B. Kuhn observes that playfulness has always been a strategy fully used by writers (labyrinthine narratives, puzzle texts, texts that involve physical interactions through narrative means), even in pre-digital ergodic texts, such as *Pale Fire* (1962) by V. Nabokov. An example that confirms this structure is a page from *Pale Fire* where we can observe the combination of the narrative text with the po-



Fig. 1. World of Warcraft screenshot (setting of character/alterbiography).

etic one, of the notes with the impressions and indications that direct the reader in Nabokov's labyrinthine text (fig. 2).

Digital fiction writers have capitalized on the immersive sensory potential of the computer's multimedia capabilities, but this literature does not go beyond video games, which have created new strategies and managed to link the players' ergodic decisions to both his playful and narrative progression; an example would be *Bethesda's Elder Scrolls V: Skyrim* (2011). These adventure text games are remedies of video games, that is, the digital play environment incorporates structurally representative elements of older environments, such as literature. What must be delimited at this moment is that the textual adventure game is not an amalgam of borrowings from different canonical environments and no transposition of the old structures into new forms, but a remedy, a convergence of the new media.

In *Elder Scrolls V: Skyrim* (2011) the player has the role of the hero who must save the land of Skyrim, from the evil aroused after the king's death, to defend the land from dragons and the incursions of power-hungry neighbors. This game capitalizes on the subject of the adventure novels of medieval knights, and the actions of the gamer determine the evolution of this subject: the hero can save the declining world or perish. A rather suggestive presentation of the game is provided by the official trailer on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JSR-tYpNRoN0>.

The researcher also directs her study to the question of whether video games are an integral and mature genre to be structurally remedied by the printed literature, ie to make the reverse movement in this cycle. What B. Kuhn clearly delimits is that video games are literature and can no longer be covered by a sub-branch: digital literature. As an argument for this the-

tree of knowledge at a leering young Adam in rather ordinary but clean underwear, with the front of his advertised brief conspicuously and compactly shaded, and the inscription reads: *Nothing beats a fig leaf*.

I think there must exist a special subversive group of pseudo-cupids—plump hairless little devils whom Satan commissions to make disgusting mischief in sacrosanct places.

Line 92: the paperweight

The image of those old-fashioned horrors strangely haunted our poet. I have clipped from a newspaper that recently reprinted it an old poem of his where the souvenir shop also preserves a landscape admired by the tourist:

MOUNTAIN VIEW

Between the mountain and the eye
The spirit of the distance draws
A veil of blue amorous gauze,
The very texture of the sky.
A breeze reaches the pines, and I
Join in the general applause.

But we all know it cannot last,
The mountain is too weak to wait—
Even if reproduced and glassed
In me as in a paperweight.

Line 98: On Chapman's Homer

A reference to the title of Keats' famous sonnet (often quoted in America) which, owing to a printer's absent-mindedness, has been drolly transposed, from some other article, into the account of a sports event. For other vivid misprints see note to line 802.

Line 101: No free man needs a God

Fig. 2. Screenshot from *Pale Fire* by V. Nabokov.

https://onuploads.com/qr7kh6c8084p/Pale_Fire_by_Vladimir_Nabokov.pdf.html

sis, the researcher brings a 2014 publication of ELO (Electronic Literature Organization, 1999) which lists the forms and practices of digital texts, among which the video game is not found, which allows us to conclude that it is not digital literature, but literature, as an independent genre and equivalent to a category, not subspecies. According to ELO, digital literature includes:

- Hypertextual fiction and poetry (on or outside the Internet);
- Kinetic poetry made through platforms such as Flash;
- Computer installations;
- Chatbot – conventional character;
- Interactive fiction (point-and-click);
- Novels written by e-mail, SMS or blog;

➤ Computer generated poems or narratives;

- Wikis or collaborative writing projects;
- Online literary performances.

Many theorists of digital literature are against the consideration of video games literature because in them cannot be identified a stable „story” that can be critically analyzed semantically, semiotically and emotionally. [6]

This dilemma also attracts the attention of Oliver Laas, who observes in his study that the narrative vision of adventure text games comes from the works of researchers Brenda Laurel and Janet Murray, because both approached computer games in the context of literary genres such as epic and dramatic.

The structuralist poetics of Janet Murray's textual adventure games is based on the studies of Seymour Chatman and Vladimir Propp. The researcher argues that games and narratives are not diametrically opposed products, but rather the former are abstract narratives. Each game can be perceived as a symbolic drama because the player is a protagonist of it, as the reader translates into a character or narrator and every move in the game is similar to an event in the plot of the narrative.

Obviously, J. Murray's position has been challenged by ludologists and critics who believe that producing narrative (in the case of play) and being narrative (in the case of storytelling) is not the same thing, emphasizing that we must differentiate between the game – cultural product and the game – discursive object. Another counter-argument of theirs would be the impossibility of full translation without the loss of narrative content, as in the *Star Wars* game, in which only the racing sequences of the film of the same name are preserved, eliminating much of the content.

One answer to this translation problem is the concept of “transmedia storytelling” or “content flow between various distinct media”, which suggests that a *Star Wars* game that excludes some of the story's content is not a failed translation of the film, but a performance of the general fictional universe of *Star Wars*. Thus, the narrative content of the film passes from the cinematographic environment to the ergodic environment of the digital game, preserving the literary character and acquiring the playful and cybertextual feature. *Star Wars* games and applications serve as examples: <https://www.starwars.com/games-apps>.

Another reason for controversy was the spatiality, seen as a natural component of the narratives, where it has the role of creating a chronotope for action, while the games rely on navigating through space. To this observation, Henry Jenkins contrasts the fact that space in computer games has narrative functions because they belong to an old tradition of space stories.

The spatiality of the textual adventure game can be characterized by four “types of narrative architecture”:

1. *Evocative spaces*, based on the ability to evoke from the player's memory pre-existing narrative associations due to previous experiences, such as in the case of amusement parks that rely on the narrative skills of the visitors.

2. *Enacted stories*, which provide a stage for events, and the narrative is structured on two levels: general objectives and the conflicts of narrative elements and the micronarratives at the local level, such as memorable moments or “narrative hooks”.

3. *Embedded narratives*, presents that information that would facilitate a possible staging of the game. These appear in decisional moments in which the player has to overcome stages or challenges to advance in the narrative space.

4. *Emergent narratives*, which are shaped by the game and develop the player's narrative potential, giving him not only a fun environment, but also a creative one. An eloquent example is *The Sims* (2000), (fig. 3).

Thanks to these categories of H. Jenkins, textual adventure games get a firm argument in their position of narrative forms. What is a disadvantage in the narrative treatment of games is that their analysis applies grids of static theories in literary studies, while the textual adventure game is a mobile/dynamic form.

The change in approach also offers broader visions, so computer games integrate into the literary space as „non-trivial semiotic machines” (Julian Kücklich), as „interactive matrices” (Gabriele Ferri) and as „rules-based systems with which players interact in the today's world” (Jesper Juul).

Adventure text games are a component part of our lives because they transpose rules and actions from the immediate reality, which creates fiction, as Roger Callois observed. What Oliver Laas wants to emphasize in his study is that “textual adventure games are neither narratives nor texts, but can afford narrative in-



Fig. 3. Screenshot from Sims 1 (2000).

terpretations from players through a semiosis based on their rules” [7, p. 33-46].

The game is no longer a free entertainment, it synthesizes the way we conceive and interact with reality, giving us a distant/foreign hypostasis to examine ourselves (Chloé Delaume paraphrases A. Rimbaud’s statement “I am another” (*je est un autre*) to “game is another” (*jeu est un autre*). The revision of the relationship between literature and games leads to the revision of our life, which contains us as playful topics. [3]

The adventure text game is a form of ergodic literature that depicts the relationship of these two areas, literature and games, in which the reader/player/character is a hybrid that determines the subject of the action. Textual adventure games offer those who access them, through “alterbiography”, a diegetic world of virtual text, and the narrative environments created by the games make the gamer a protagonist (character) of a “transmedia story” that involves navigating it through cyberspace.

The playful has always been present in literature as a narrative technique, however the literacy of the game proved to be a rather controversial subject. The appearance of textual adventure games has put this subject in a different light, in literary studies, claiming, motivated, a comprehensive theoretical approach.

References:

1. Veale, Kevin. *Comparing Stories: How textual Structures Shapes Affective Experience in New Media*. PhD Thesis in Film, Television and Media Studies, University of Auckland, 2012. https://www.academia.edu/1996240/Comparing_Stories_How_Textual_Structure_Shapes_Affective_Experience_in_New_Media?email_work_card=view-paper [Accesat 05.05.2022]
2. Aarseth, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. London: The Johns Hopkins University Press Ltd., 1997, p. 202.
3. Goggin, Joyce. *Play and Games in Fiction and Theory*. URL: <http://journals.openedition.org/angles/2561>; DOI: <https://doi.org/10.4000/angles.2561> [Accesat 21.03.2022]
4. Ergodic – a phenomenon aimed at the reader’s effort, using a term learned from physics that de-

rives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning “thing” and “way”.

The concept of “ergodic literature” comes from the studies of the Norwegian researcher E. Aarseth, who states that: “the ergodic text presents an open structure, built dynamically, which requires the reader certain actions to be traversed.

The key principle of ergodicism is the possibility of choice, from which the reader of traditional texts is deprived, because he has no power over them, is satisfied with the role of a traveler, can make assumptions, can predict the development of the subject but cannot change it. In the ergodic text, the reader has the role of co-author, depending on the choice of which the narrative thread is built. In the ergodic literature, a non-private effort is required to allow the reader to traverse the text.” [2, p. 37]

5. Cybertext – “(cyber – *management, binding, commands*), the term is derived from the word *cybernetics*, invented by Norbert Wiener and designating the regulation and binding of systems in the field of static mechanics, technology and systems in the world of living organisms. Cybertext is not a «new», «revolutionary» form of text, with extraordinary navigation possibilities, due to the invention of the digital computer. It is not a radical break with traditional textuality.

Cybertext is a perspective on all forms of textuality, a way to expand the scope of literary studies to include phenomena that today are perceived as being outside, marginal to the field of literature or even in opposition to it. For virtual, ergodic, digital literature, cyberspace is the place where new generation literature has already elaborated its techniques and ways of reading, writing, interpreting”. [8, p. 34]

6. Kuhn, Brittany. *Gaming and Literature: Virtual Game Immersion in Contemporary Print Text*. PhD Thesis. https://www.academia.edu/38702709/Abstract_and_Introductory_Chapter_of_PhD_Thesis_titled_Gaming_and_Literature_Virtual_Game_Immersion_in_Contemporary_Print_Text_email_work_card=view-paper [Accesat 09.04.2022]

7. Laas, Oliver. *Narratives in Digital Games. Their Place and Function in the Study of Digital Games*. In: *Expanding Practices in Audiovisual Narratives*, eds. Raivo Kelomees and Chris Hales. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 29-58.

8. Ungureanu, Elena. *Dincolo de text: HYPER-TEXTUL*. Chișinău: ARC, 2014, p. 280.

Notă: Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului științific 20.8009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

AL. ROBOT AND THE COMPLEX PROCESS OF RECEPTION LYRIC CREATION

PhD Student, Doctoral School, Specialty: Romanian Literature at "Alecu Russo" State University in Bălți. Romanian Language and Literature teacher, Higher Didactic degree at Mihai Eminescu High School (Bălți); Coordinator of the Mihai Eminescu High School student theater performance group, Project Coordinator within the Ministry for Romanians Everywhere (2019) *Sala cu litere* "Eu, tu, noi, ...". Areas of interest: literary history, literary theory, cultural studies, didactics of the Romanian language and literature discipline. Published articles in specialized journals.



Lilia CECAN

Al. Robot and the Complex Process of Reception Lyric Creation

Abstract. Al. Robots is not part of the founding models of the era, but he grew up and trained at their school, being close to the notorious personalities of the time. The contacts with the intellectual and artistic elite generated the creative impetus of the young poet, Al. Robot. He manages to enter the sights of the authorized critical voices, G. Călinescu, Perpessicius, E. Lovinescu, benefiting from encouraging chronicles. Despite his death at only 25 years old, Al. Robot managed to create a name in the literary world through two poetry volumes: "Apocalips Terestru" (1932) and "Somnul singurătății" (1936), two unpublished poetry notebooks, organized in cycles: "Îmblânzitorul de cuvinte" (1968), "Plecările și popasurile poetului" (1968) and the proletarian collection "A înflorit Moldova" (1968), a novel in manuscript "Music-hall" (Viața românească, 1969, no. 11-12). There is a relative field of reference to Al. Robot's creation, consisting of selected writings, anthologies, pages of literary history, articles and notes. The aesthetic recovery exercises of Al. Robot's work is not recent. In the meantime, however, articles and studies were written about literary life in the interwar period, about the top personalities, in whose entourage the young Al. Robot was trained. The gradual recovery of Al. Robot's creation, the critical evaluations that appeared sporadically after the 1960s, the extensive studies on interwar literature managed, first of all, to shed light on fragments of the creation of a writer who disappeared prematurely.

Keywords: recovery, debut, hermeticism, anthology, trends of "young poetry", representative sample.

Al. Robot și procesul complex al receptării creației lirice

Rezumat. Al. Robot nu face parte din modelele fondatoare ale epocii, dar a crescut și s-a format la școala lor, aflându-se în preajma personalităților notorii ale epocii. Contactele cu elita intelectuală și artistică a generat elanul creator al tânărului poet Al. Robot. Izbutește să intre în vizorul vocilor critice autorizate, G. Călinescu, Perpessicius, E. Lovinescu, beneficiind de cronici încurajatoare. În ciuda morții sale la doar 25 de ani, Al. Robot a reușit să-și creeze un nume în lumea literară prin două volume de poezie: „Apocalips Terestru” (1932) și „Somnul singurătății” (1936), două caiete de poezii nepublicate, organizate în ciclurile: „Îmblânzitorul de cuvinte” (1968), „Plecările și popasurile poetului” (1968) și colecția proletară „A înflorit Moldova” (1968), narațiunea în manuscris „Music-hall” (Viața românească, 1969, nr. 11-12). Există un câmp relativ de referințe despre creația lui Al. Robot, constituit din scrieri alese, antologii, pagini de istorie literară, articole și note. Exercițiile de recuperare estetică a operei lui Al. Robot nu s-a de data recentă. Între timp, însă, s-au scris articole și studii despre viața literară în interbelic, despre personalitățile de vârf, în anturajul cărora s-a format tânărul Al. Robot. Recuperarea treptată a creației robotiene, evaluările critice, care au apărut sporadic după anii '60, studiile de amploare despre literatura interbelică au reușit, în primul rând, să pună în lumină fragmente din creația unui scriitor dispărut prematur.

Cuvinte-cheie: recuperare, debut, ermetism, antologie, tendințele „poeziei tinere”, eșantion reprezentativ.

In the autumn of 1935, Al. Robot moves from Bucharest to Chişinău, to an environment “lazy in cultural events” [1, p. 120]. The young poet is silent philosophically about the reasons for his relocation. Some colleagues record his hectic existence during this period: “he was frail, washed, sick ... he did all the jobs. All that remained of him was a pencil with which he always scribbled poems for *Somnul singurătăţii*” [2, p. 6]. It seems that the relocation to the periphery had been premeditated, being also favorable for creation. Or Al. Robot was looking for a “spirit of the age” of Lovinescu origin, that is, “a ton of material and moral conditions that shape the lives of European peoples” [3, p. 262].

When he arrived in Chişinău, he found that the spirit of the city was lacking in momentum: “There are many newspapers. Russian dailies have a significant circulation and in general the Russian press has an echo in the Bessarabian world. Romanian newspapers are taken out of a spirit of imitation. But they also gain readers, especially when they attack either democratic or nationalist themes. The Jewish world represents the majority, it also forms the intellectuality and the producing environment. Beyond, the greatest power is held by the clergy, who were in the past a force with many properties. In general, Bessarabia suffers because it is maintained under a Slavic, obscure character. It should be Latinized, brought to a more generous culture and without theology.” [4, p. 132-233]

Certainly, the young poet was going through a difficult period of moral and aesthetic order. For conservative literary circles, he was a repudiated, disqualified, convicted individual. He was especially depressed by the chronicles which, without allowing any exercise of analysis on the text, ostentatiously rejoiced: “A unanimously accepted literary death: Al. Robot. Do you remember? The noisy, the talented, the brilliant, the wonder Al. Robot!” [5, p. 22-30]. The criticisms from the journal *Junimea literară* appeared immediately after the publication of the first volume. The people from the province executed him with satisfaction, stringing the teenager who dared to manifest: “With many brass

was the debut of Mr. Al. Robot. Some have sought to justify the fuss by the fact that the said gentleman is only 16 years old (since when did this literary quality reach its age?).” [6, p. 347]

From the opposing camp, he was promoted by the *Sburătorul* critics and his generation colleagues, among them great masters, as is the case of Eugen Ionescu: “The future lyrical constellation of Romanian literature designates, from now on, its possible stars. Al. Robot has a dynamism of insane energy [...] it is a descendant of a “modernism” – both as images and as a technique - western.” [7, p. 83] Vladimir Streinu in the chronicle “Câţiva poeţi tineri: Ştefan Baciu; Mihail (Haig) Acterian; Al. Robot; Cicerone Theodorescu” (*Revista Fundaţiilor Regale*) appreciates their “anthological” creation for the intellectualist direction of contemporary lyricism: “Young poets belong to different measures to modernism. Grouping them together has no other meaning than the variable loss of the nutrient, for which only time is responsible.” [8, p. 183]

Its meteoric appearance and tragic destiny are compared with the activity of D. Iacobescu (El. Țău) [9, p. 224-238], Aureliu Cornea (“Dicţionarul Scriitorilor Români” (R-L), 2001) [10, p 75-76]. The overall image of the poetic activity with verified and unpublished data, outlines, at the moment, the following nominal cartography.

Despite his death at only 25 years old, Al. Robot managed to create a name in the literary world through two poetry volumes: “Apocalips Terestru” (1932) and “Somnul singurătăţii” (1936), two unpublished poetry notebooks, organized in cycles: “Îmblânzitorul de cuvinte” (1968), “Plecările şi popasurile poetului” (1968) and the proletarian collection “A înflorit Moldova” (1968), a novel in manuscript “Music-hall” (*Viaţa românească*, 1969, no. 11-12). The literary route begins with its early debut in Bucharest, 1932, and ends in Chişinău, in 1941. The creation of Al. Robot appears reflected in dictionaries and anthologies of Romanian writers and Romanian writers of Jewish origin, but also in “Moldovan” literature, as a Soviet writer.

Al. Robot's name is retained by several histories of Romanian literature: Eugen Lovinescu, "Istoria literaturii române contemporane" (1938); G. Călinescu, "Istoria literaturii române de la origini până în prezent" (1941); Ov. Crohmălniceanu, "Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. II" (1974); Ion Negoițescu, „Istoria literaturii române” (1991); Al. Piru, "Istoria literaturii române" (1994); Mihai Cimpoi, "O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia" (1996); Ion Rotaru, "O istorie a literaturii române" (1996); Dumitru Micu, "Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism" (2000); Nicolae Manolescu, "Istoria critică a literaturii române" (2008); "Istoria literaturii moldovenești, vol. 3" (1989).

About the value of Al. Robot's lyrics, Dumitru Micu states: "If we are willing to see in Al. Robot a child-wonder, our enthusiasm must not, however, break out uncontrollably, but it is more prudent to weigh it with lucidity" [12, p. 17].

The year 1932 is the starting point of the biographical "anomalies" of the poet Al. Robot. In the first months of 1932, at the age of 16, he debuted with "Apocalips Terestru" volume, in March he entered on the radar of the security service, in the same year he left the Spiru Haret High School in Bucharest, and in October he was employed at *Rampa*, a daily newspaper for theater, music, art and literature. He was fit to succeed and sometimes made categorical and hasty decisions, in the adolescence spirit.

First of all, he had left *Rampa*, an excellent theater and literature newspaper, which defied the ministerial circulars by which, due to the turbulent period, young people were forbidden to participate in the cultural life of the country. About the generation of young people who publish often and, especially, very early, it is discussed in the press. They were blamed for their haste and ease, encouraged by journalism that involved a series of temptations. They were also blamed for the decision to give up the slow and laborious process of maturation in creation: "this fact makes many writers remain «young» until old age, that is, unrealized. Before creat-

ing an authentic poetry, they first create a poetic manner, which, of course, they consider the only valid genre of poetry" [13, p. 16]. Al. Robot was part of the new generation that struggled rather with its own contradictions: "Now young people do not have to fight with the elderly, but only with themselves, we see them otherwise agitated by the imperatives they submit to, not without internal debates" [14, p. 12].

Post-war modernist literature is the exclusive creation of the "Sburătorul" circle. Al. Robot's name is often registered in Lovinescu's diaries, along with the names of Mircea Eliade, Dan Petrașincu, Cella Serghi. We notice that in the first phase of "Sburătorul" we acted in the field of pure aesthetics and, to the stimuli of the new literary energies, with the intention to discover talents. Subsequently, new energies were discovered, showing goodwill towards all phenomena of literary differentiation. It is felt, during this period, in the creation of Al. Robot, the adherence to the invariables that E. Lovinescu had initiated at the time: "the refusal of dogmatisms", "the intellectualization of aesthetic experience", "the ennobling of expression". E. Lovinescu, the mentor, is satisfied with the poetic product of the disciple, noting in "Apocalips Terestru": "an original expression, with strictly personal and limited lexical material, with personal images, with a curious topic, with ellipses, with associations which give a hermetic appearance to his little poems" [15]. Previously, the critic recorded in a report "Cenaclul la d-l Lovinescu", the presence at "Sburătorul" of a "fifteen-year-old poet [...] who reads an airtight poem".

Consequently, the contact with the intellectual elite generated the creative impetus of the teenager Robot, displayed at the age of 16, when he debuted with the volume "Apocalips Terestru" (1932). He was not an ignored beginner, he had a "very good reception", chronicles were written that signaled the "early debut" that "amazed literary criticism" [12]. We note that "Apocalips Terestru" manages to get the attention of the exaggerated consecrated. G. Călinescu remarks, for example: "The lyrics of Al. Robot have the fluidity of a muddy river",

but he is reserved about the «false hermeticism» of the poems, at the same time, he addresses «a friendly greeting» [16]. Peressicius considers him “really sensational”, appreciates his lyrics, “sound art”, “suggestive cadences”, “carefully concealed mystery”, observes the hermeticism he motivates through age, remarks that “he is a conjurer, maybe even a true poet, whom time will force to adopt a personal instrument” [17, p. 317-318]. E. Lovinescu is impressed by the “personal message” perceptible in a “sense of the ancient, of the nostalgic evoked mythology” [15, p. 165].

It is known that debuts are not defining; as a rule, they are testimonies of courage and initiative, but they become essential for launching. Immediately after the debut, several events followed. He published lyrics in the *Revista Fundațiilor Regale* (March 1, 1934). The poems, published in the prestigious journal, were included in the “Antologia poezilor tineri”, written by Zaharia Stancu in 1934 [18]. The preface of the anthology is signed by Ion Pillat, in which he states: “the volume presents to the reviewer and the reading public a faithful face of young poetry largely unpublished or hidden in dailies and literary journals too little researched [...] Al. Robot is not the most unknown and its early notoriety is a corner spur of impulses”. Over the years, Paul Cernat mentions that the anthology deserves special attention for the quality and relevance of the selection; the tendencies of the “young poetry” of the time of 1934; its overall physiognomy. The anthology has a “generationalist” character that brings together debutant poets in volume, and the word “young” will be understood somehow and “insufficiently stated”. The sample proves, in time, representative in all aspects for the new generation: Dan Bota, Radu Gyr, Emil Gulian, Eugen Jebeleanu, Al. Robot, Eugen Ionescu, Ilarie Voronca, Virgil Gheorghiu and others. The poems of young anthologists compose a wide range of crises of interiority. Meanwhile, many of them had a tumultuous destiny, the stigma of totalitarian or other employment made it difficult for them to be considered. [19, p. 52-55]

Some verses by the poet Al. Robot appear in “Antologie de imagini din poezia nouă” by Scarlat Teodor, who reserves the right “not to label the final achievements, manners ...”, but seeks to present in this book a number of paralogisms, metaphors or suggestions, the subtleties of which gave me the impression of a successful leap, beyond the ordinary” [20, p. 27]. Following is the anthology by S. Podoleanu “60 scriitori români de origine evreiască” (1935) [21].

Some teenagers benefited from “golden” moments at the beginning, encouragement and wide openings and the biggest wish was to be accepted by the great literary journals of the time, usually severe and reserved with beginners, or at least to be hosted in daily newspapers, circulation journals with pages dedicated to literature. Few teenagers dared to embark on such an adventure, because there were conditions that initially required you to attend their circle and, in order to be accepted, you had to at least feel like an exceptional teenager [21]. Al. Robot had potential with certainty: “He seems to be a typical man of letters, a precious case in Stendhal’s time, when the man of letters, with prodigious availability for several genres, represents a landmark in a world of rebellious individuals.” [23, p. 119] At “Sburătorul” he was accepted and promoted. The cenacle nourished his state of exaltation, encouraged his spontaneity of inspiration, his freedom of expression. In a short time, he managed to provoke attention, but it was not enough, and the course of history had begun to change irreversibly: aesthetic situations had begun to become political engagements and the young Robot, wildly unleashed, reflected and wrote in his characteristic style. It had become inappropriate to speak of modernists, avant-garde, traditionalists in the 1930s, because aesthetic affinities were overshadowed by the brutally simplified political situation: right-left, democracy-fascism, “Moscow agents” – “Berlin agents” [24, p. 205].

Between March and April 1938, the poet published in the journal *Adam*, nicknamed “Adam – Convorbiri Literare de origine evreiască” [25, p. 19], three texts in verse, unpublished,

with a Jewish theme: “În târguri evrești”, “Ghetto”, “În cimitirul evreesc”. Before moving to Chișinău, Al. Robot collaborates with the left-wing newspapers, *Cuvântul liber*, *Bluze albastre*, *Facla*, *Floarea de foc* and the journals of the “New Generations”, *Discobol*, *Unu și bobi*. He did not graduate from high school, one of the reasons being the connection with the Security Note, of March 27, 1932, due to the fact that Al. Robot signs the *Manifesto of March 26, 1932* [26]. The issue of the journal *Floarea de Foc* (March 26, 1932), in which the *Manifesto* was published, came under the scrutiny of the Security Service [27].

From the confessions of Al. Robot’s wife, Robot Elena Lozovaia, the writer would have been convinced by the journalist Terziman, [28, p. 124-141] a true sea wolf in the press of the time [11], to come to Chișinău to make together *Gazeta Basarabiei* [28, p. 124-141]. In Chișinău, he met Nicolae Costenco, the editor of the journal *Viața Basarabiei*. The following details speak indirectly about the relationship between the two poets and journalists: Eugen Lovinescu, after some insistence, agrees to answer Al. Robot’s questions about the situation and state of literature in Bessarabia, then follows a micro-essay on lyrical poetry in Bessarabia, which Nicolae Costenco reproduces from *Gazeta Basarabiei* (no. 11, 1935, p. 1) in *Viața Basarabiei* (no. 9, 1936, p. 99) [29, p. 1]. In 1936, when the publishing house “Dreptatea” published “Somnul singurățăii”, the second volume of verses by Al. Robot, in *Viața Basarabiei* appears the review of Nicolae Costenco, signed with the name Rafail Radiana, who mentions that the poems “are not written for the general public, much less for the Bessarabian one”, it is because the volume “is rather a lyrical strangeness... He is so little Romanian in the craft of Mr. Robot’s art, and he is so much of the old civilization of France, that no one can be surprised by the fact of such a faint resonance which he aroused” [1, p. 120]. It is known from the press that Nicolae Costenco, the official poet of Bessarabia, asked for “Bessarabians in Bessarabia”, he considered that Bessarabia “needs

apostles, but especially from its bosom” [30, p. 113]. Starting from Sabin Manuilă’s study “Știința de carte a populației României”, Nicolae Costenco develops the idea of a progress of the coefficient of culturalization through regional resources, through an indigenous graft, any allogeneic element being considered, without discussion, “alien” [30]. Al. Robot publishes in the *Viața Basarabiei* a single poem “Basarabia” (no. 5-6, 1937, p. 66), a justified literary solidarity.

Ultimately, the harsh conditions of history push him into the arms of the Soviet regime. The year 1940 imposes in the biography of Al. Robot “true reversals of optics, fundamental changes of emphasis” [31, p. 23-79]. He started working for the newspaper *Octombrie, Moldova Socialistă*, then for the *Comsomolistul Moldovei, Scânteia leninistă*. From September 1940, until he enlisted in the Red Army in June 1941, Al. Robot was part of *Octombrie* journal team, a team of Transnistrian writers I. Ciobanu, P. Darienco and Bessarabian writers Em. Bucov, B. Istru, L. Deleanu, G. Meniuc. On May 15, 1941, he became a member of the Union of Soviet Writers of Moldova [32].

The times were turbulent and unpredictable. Although in Bucharest any glorification of the Jews is forbidden, Perpessicius is careful to publish a few poems, G. Călinescu, although he had been attacked by the fascist-romanian newspaper *Porunca Vremii* and the journal *Gândirea*, includes in *Istoria...* the profile of Al. Robot and other Jewish writers [33], Camil Baltazar laments him in the *Revista Fundațiilor Regale* (no. 11, November 1944).

The gradual recovery of Al. Robot’s creation, the critical appreciations that appeared sporadically after the ’60s, the monographic studies on interwar literature, managed, first of all, to recover fragments from the creation of a writer who disappeared prematurely from the literary circuit. The author’s recovery in the Moldovan Soviet Socialist Republic and the Romanian Socialist Republic began simultaneously in the 1970s. Andrei Lupan, in 1964, being in Bucharest, on the occasion of the days of Soviet culture around the 47th anniversary of the Socialist Rev-

olution in October, is interested in publishing in Chişinău the lyrical work of Al. Robot [34]. The reference fund, in addition to the two volumes published, was in the possession of Camil Baltazar. In two letters sent to Andrei Lupan, Camil Baltazar confesses “I have two unique volumes of the remarkable poet *The Departures and Stops of the Poet* and *the Tamer of Words*. There is also an original novel of his, which his brother, Casin, gave me to read in the past.” [35]

In Chişinău, near the Third Congress of Moldovan Writers, called “turbulent” (October 14-15, 1965), George Meniuc urges, appeals, stating: “We cannot forget (Teodor Nencev and Alexandru Robot), their books must see the light of day” (*Moldova Socialistă*, August 29, 1965). In 1966, Ion Ciocanu started the revaluation of creation (“Preambul la un destin poetic”, *Cultura*, August 6, 1966). In Bucharest, in 1968 (*Viaţa românească*, no. 11-12), the novel “Music-hall”, left in manuscript (written between 1936–1940, when Al. Robot settled in Chişinău), was published.

The literary descent is ratified, first of all, by the critics Simion Cibotaru (RSSM) in 1968 and Dumitru Micu (RSR) in 1985. Simion Cibotaru “makes available to the soviet reader the most representative works from the rich literary activity of the writer Al. Robot.” [36, p. 21] and declaratively establishes a research “objectively, with critical discernment. (...) In preparing a volume of selected works for printing, a certain selection of texts had to be made. With all the ideological and artistic deficiencies, characteristic of some writings from the period up to 1940, and which we cannot overlook...” [36, p. 13] The exegete emphasizes that in the strength of Al. Robot’s talent feels the roots of Paul Valéry, Ilarie Voronca, Ion Barbu, Tudor Arghezi. The biographical data are provided by Elena Lozovaia, the writer’s wife, and Liviu Casin, the poet’s brother, also a poet. Excerpts from the 1968 edition were taken from the collection of poetry and journalism “I have not proved to write” (1985), dedicated to the poets-soldiers Simion Mospan, Teodor Nencev, Alexandru Ro-

bot. Consecutively, Eliza Botezatu’s study also appears (“Poezia şi dialectica vieţii”, 1988).

Dumitru Micu captures the moment of sensation, the event, produced by the collection of poems “Apocalips Terestru”, belonging to a high school student [12, p. 5]. Dumitru Micu’s introductory study is defining for establishing the artistic profile of the writer [37, p. 6]. The critic makes pertinent remarks about the linguistic nonconformism produced by “grammatical and imagistic monsters” who seem to be knowingly. Thus, the young poet “proceeded on the basis of an aesthetic”. In “Limbaje moderne” (1988), the critic analyzes styles, looking for “figures”, completes a list of his own characters, assembled in different currents: Urmuz sits next to Pillat, Eluard, next to Voiculescu, Arghezi is competed by Fundoianu in combination with Al. Robot” [12, p. 21]. The novel “Music-hall” appears in the 1985 edition. Regarding this novel, critics appreciate: Diana Vrabie “în trepte (Al. Robot)”.

The latest edition “Alexandru Robot. Scrieri (Poezie. Proză. Publicistică. Eseu)” appeared in 2018, in Chişinău [11]. The author’s biography was completed by Iurii Colesnic, Dominte Timonu and D. Vetrov.

Alexandru Burlacu in the volume “Literatura română din Basarabia: anii ’20–’30”, an exegetical recovery of the literary interwar period, capitalizes on aspects from Al. Robot. The critic mentions that Al. Robot is one of the representatives of the first lines of Bessarabian literature and points to the osmosis of the poetic imaginary, which makes up a pronounced personal structure. [38, p. 126]

Aesthetic recovery exercises initiated the critics: Zaharia Stancu, Camil Baltazar, Ion Pillat, Perpessicius, Paul Constantinescu, Eugen Ionescu, Dan Petraşincu, Mihai Zamfir, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Constantin Ciopraga, Boris Marian, Adrian Dinu Rachieru, Nicolae Costenco (Rafail Radiana), Nicolae Bileţchi, George Meniuc, Mihail Dolgan, Ion Ciocanu, Mihai Cimpoi, Eliza Botezatu, Ioan Mânăscuţă, Nicolae Dabija, Arcadie Suce-

veanu, Gheorghe Doni, Ion Țurcanu, Alexandru Burlacu, Eugen Lungu, Elena Țau.

Colleagues of the generation recorded the presence of Al. Robot in the landscape of the '40s: Neagu Rădulescu in "Turnul Babel" (1940), a panorama of the literary world, at the end of the interwar period, evokes with lyrical and humorous accents some picaresque aspects of the young man who had recently become the new generation.

On the post-war writers the creation of Al. Robot exerted a special impact, also recorded by Eugen Lungu: "The interwar sent through us a sample of what we were and what we could be, thus renewing a thread with such brutality. Although he was never part of the must-read lists – my generation read him, adored him and even grazed him as much as their own cultural obsessions and limits allowed [...] None of the interwar [...] had had the impact that Al. Robot." [39, p. 12]

References:

1. Radiana, Rafail. *Al. Robot. Somnul singurătății. Poeme*. În: „Viața Basarabiei”, Nr. 1-2, 1937.
2. Fulga, Laurențiu. *Chișinăul – orașul basmelor. Reportaj cu dragoste, vutcă, bolnavi și moarte*. În: „Universul literar”, Nr. 217, 20 august 1938.
3. Lovinescu, Eugen. *Istoria civilizației române moderne*. București: Minerva, 1997.
4. Scurtu, Nicolae. *O epistolă necunoscută a lui Al. Robot*. În: „Litere”. Nr. 5-6, mai-iunie 2019.
5. *Cărți și reviste*. În: „Junimea Literară”, Nr. 1, 1935.
6. „Copil minune”: „Apocalips terestru”. În: „Junimea Literară”, Nr. 7.12.1932.
7. Ionescu, Eugen. *Război cu toată lumea*, volumul 2. București: Humanitas, 1992.
8. Streinu, Vladimir. *Câțiva poeți tineri: Ștefan Baciuc; Mihail (Haig Acterian); Al. Robot; Cicerone Theodorescu*. În: „Revista Fundațiilor Regale” (București). Nr. 4, aprilie 1937.
9. Țau, Elena. *Îmblânzitorul de cuvinte sau despre Al. Robot (1916–1941)*. În: „Basarabia” (Chișinău), Nr. 5, 1993.
10. Zăciu, M.; Papahagi, M.; Sasu, A. *Dicționarul Scriitorilor Români (R-L)*. București: Albatros, 2001.
11. Robot, Alexandru. *Scrieri. Poezie. Proză. Publicistică. Eseu*. Chișinău: Știința, 2018.
12. *Robot, Al.. Scrieri*. Prefață la volum: Micu, Dumitru. Ediție îngrijită de Aristide Popescu. București: Minerva, 1985.
13. Nicolau, Fl. *Poezia noastră tânără*. În: „Universul literar”, Nr. 18, 03 iunie 1945.
14. Piru, Alexandru. *Generațiile prezente*. În: „Universul literar”, Nr. 18, 03 iunie 1945.
15. Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane. 1900–1937*. București, 1975.
16. Călinescu, George. *Al. Robot: Apocalips terestru*. În: „Adevărul literar și artistic” (București), 1932, Nr. 611, 21 august 1932.
17. Peressicius. *Opere*, V. București: Minerva, 1972.
18. Stancu, Zaharia. *Antologia poezilor tineri*, cu 55 de chipuri de Margareta Sterian și o postfață de Ion Pillat. București: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1934.
19. Cernat, Paul. *Cărările pierdute ale poeziei unei generații pierdute. Antologia poezilor de azi (1934)*. În: „Caiete critice”, Nr. 7, (357), 2017.
20. Scarlat, Teodor. *Antologie de imagini din poezia nouă*. București: Litere, 1934.
21. Podoleanu, S. *60 scriitori români de origine evreiască*, (volumul I București, 1935; volumul II, București, f. d.), [online]. [Accesat: 1.7.2022]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.yumpu.com/ro/document/read/20095147/an-tologie-adevarulro>.
22. Opreș, Tudor. *500 debuturi literare. Istoria debutului școlar al scriitorilor români (1820–1980)*. Galați: Porto-Franco, 1991.
23. Vrabie, Diana. *Urme pe nisip*. Chișinău: Integritas, 2005.
24. Micu, Dumitru. *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București: Saecculum, 2000.
25. Mirodan, Alexandru. *Dicționar neconvențional al scriitorilor evrei de limba română*. Tel Aviv, 1986.
26. Sandu Tudor, Mircea Vulcănescu, Paul Sterian, Haig Acterian, Arșavir Acterian, Eugen Ionescu, George Mihail Zamfirescu, George Racoveanu, D. Ciurezu, Mircea Grigorescu, Ion Călugăru, Alexandru Vișanu, Mihail Arțăreanu, Jak Berariu, Dan Botta, George Acsinteanu, Emil Gulian, N. Crevedia, Alexandru Sahia, N. Carandino, Ștefan Călin, Ștefan Ilarie Chendi, Isalia Răcăciuni, Emil Botta, Dan Petrașincu, Dan Pantazescu, Al. Robot, Liviu Cazin, Ionatan X. Uranus, Constantin Fântâneru, Radu Popescu, Ghiță Ionescu, Ovidiu Papadima, Horia Stamatu, Const. Lucreția Vâlceanu, J. Lespezeanu și Paul Constantin Deleanu. (Ciornea, Carmen. *Floarea de foc sau Tudor Sandu*. În „Management cultural”, volumul XIX, Nr. 38, 2017, [online]. [Accesat: 1.7.2022]. Disponibil pe Internet la adresa: https://seaopenresearch.eu/Journals/articles/MI_38_11.pdf).

27. A.C.N.S.A.S., Fond Penal, dosar nr. 013495, vol. 2, f. 85. „Am onoarea a depune un exemplar din ziarul „Floarea de Foc”, în care 38 de intelectuali au semnat articole înfierând atitudinea D-lui Prim-ministru Iorga, guvernului și Prefecturii Poliției Capitalei, față de studenți. Dintre semnatori, cea mai mare parte sunt cunoscuți comuniști și simpatizanți comuniști, dintre care următorii au dosare la această Direcțiune și frecventează Cercul de studii marxiste.” Sandu Tudor, Eugen Ionescu, Mircea Grigorescu, Ioan Călugăru, Alexandru Sahia, Radu Popescu, J. Lespezeanu, Alfons Adania, Paul Constantin Deleanu, Haig Acterian. (Ciornea, Carmen. *Floarea de foc sau Tudor Sandu*. În: „Management cultural”, volumul XIX, Nr. 38, 2017 [online]. [Accesat: 1.7.2022]. Disponibil pe Internet la adresa: https://seaopenresearch.eu/Journals/articles/MI_38_11.pdf).

28. Terziman (numele adevărat Alterson-Terziman Isaac, evreu) și-a început activitatea la București, în 1920 se stabilește în Basarabia și scrie pentru publicațiile din București. În 1939, la 31 iulie, ziarul *România* îl angajează să publice un număr special dedicat Basarabiei. A fost în relații bune cu Pan Halippa și Ion Inculeț. Pan Halippa i-a încredințat secretariatul general la revista *Viața Basarabiei*, dar a întrerupt colaborarea când a început să aibă dubii referitor la onestitatea lui Terziman. În 1940 rămâne la Chișinău, iar în 1942 este învinuit de propagandă antisovietică, unul din motive: românizarea limbii moldovenești. Mort în GULAG în 1943* (Colesnic, Iurie. *Basarabia necunoscută*. Vol. 10. Chișinău: Epigraf, 2015).

29. Lovinescu, Eugen. *Poezia lirică basarabească*. În: „Viața Basarabiei” (Chișinău), Nr. 9, 1936. Preluat din „Gazeta Basarabiei” (Chișinău), Nr. 11, noiembrie 1935.

30. Costenco, Nicolae. *Necesitatea regionalismului cultural*. În: „Viața Basarabiei” (Chișinău), Nr. 3-4, 1937.

31. Botezatu, Eliza. *Poezia și dialectica vieții, (studii și eseuri despre G. Adam, L. Deleanu, B. Istru, N. Costen-*

co, A. Lupan, G. Meniuc, T. Nencev, Al. Robot). Chișinău: Literatura artistică, 1988.

32. Tărăță, Marius. *Aspecte ale activității scriitorilor moldoveni sovietici în anii 1942-1944*. În: „Tyragetia”, serie nouă, vol. VIII [XXIII], Nr. 2, Istorie, Muzeologie, 2014.

33. Cum s-a evaporat Robot, unul dintre poezii români de seamă din perioada interbelică. „A plecat și-a dispărut!” Călinescu, Eliade ori Lovinescu i-au deplâns moartea [online], [citat 08.06.2022]. Disponibil: <https://a1.ro/premium/cum-sa-evaporat-robot-unul-dintre-poetii-romani-de-seama-din-perioada-inter-beli-ca-a-plecat-sia-disparut-calinescu-eliade-ori-lovinescu-iau-deplans-moartea-id726322.html>

34. Săptămânalul „Gazeta literară”, USR, București, 05.11.1964, Zilele culturii sovietice în România, art. „Seară literară sovietică”, „Expoziția cărții sovietice”, „Pur și simplu” [online]. [Accesat: 08.06.2022]. Disponibil pe Internet la adresa: <http://www.andreilupan.com/loaditem.do?id=300110270>

35. 2 scrisori din partea lui Camil Baltazar din București în legătură cu editarea lui Al. Robot, 09.12.1964, Author: Baltazin Camil – București; Recipient: Lupan Andrei – scriitor, președinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1946-1955; 1958-1961) [online]. [Accesat: 08.06.2022]. Disponibil pe Internet la adresa: <http://www.andreilupan.com/loaditem.do?id=300020150>

36. *Скриеръ алесе* (Scrieri alese) de Al. Robot. Prefață la volum: Cibotaru Simion. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968.

37. Micu, Dumitru. *Limbaje modern, Momente și sinteze*. București: Minerva, 1988.

38. Burlacu, Alexandru. *Tentația sincronizării: eseuri despre literatura română din Basarabia, anii '20-'30*. Timișoara: Augusta, 2002.

39. Lungu, Eugen. *Eseuri, critica literară*. Selecție, studiu introductiv și note biografice de Eugen Lungu. Postfață de Ion Bogdan Lefter. Colecția „Literatura din Basarabia în secolul XX”. Chișinău: Știința – ARC, 2004.

TERRIFYING PROJECTIONS OF SOVIET CHILDHOOD

Profesoară de limba și literatura română, IP LT „Pan Halippa”, mun. Edi-neț, grad didactic II, doctorandă, anul IV, Școala Doctorală a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, programul de doctorat Literatura română, tema de cercetare „Perspective postmoderne ale copilăriei sovietice în literatura română din Basarabia”, coordonator Diana Vrabie, conf. univ. dr. Articole publicate anterior: *Proiecții ale copilăriei sovietice în romanul Copil la ruși de Leo Butna-ru și Iepurii nu mor de Savatie Baștovoi* // Intertext, Nr. 1, 2, 2017, p. 214-219, *Programul revoluționar comunist în spațiul basarabean* in: *Revolutions. The Archeology of Change*, Iași, editura universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2017, p. 567-573 etc.



Lia BOTNARI

Terrifying Projections of Soviet Childhood

Abstract. In the creative process, the relationship of childhood with the act of writing reveals tangential de-fining elements, because metaphorically speaking, the writer is a perpetual child (not in the sense of immaturity, but in the sense of permanent search, youthful and playful curiosity, exploring originality), which it allows him to constantly present his world through the prism of a unique aspect. The article highlights the specific features of some examples of Soviet childhood, identified in the novels *Din calidor* by Paul Goma, *Copil la ruși* by Leo Butnaru, *Grădina de sticlă* by Tatiana Țibuleac or in the story *Copii în cătușele Siberiei* by Spiridon Vangheli. The system of characters presented in these texts highlights a lesser-known side of the Soviet system, that of deportations/ immigration, abandonment etc. The numerous juvenile characters offer the reader a panoramic perspective on their childhood, as well as on the communist society with all its specific aspects. Among them po-litical dogmas, the cohabitation of patriarchal traditions with communist propaganda, atheism, pioneering, mul-tilingualism (especially Russian terminology) etc. Can be listed. However, this fact does not prevent the writers from presenting us with a sunny childhood, candid and full of age-specific adventures. In this way, the theme of childhood is always based on the idea of travelling in time, often nostalgic, meant to juxtapose the monotonous, complicated, problematic present of a fabulous, paradisiacal, mythical past, capitalizing on the dreams and aspi-rations of adults through the youthful perspective.

Keywords: Soviet childhood, (post)modern perspectives, playful, narrator, character, biography.

Proiectări terifiante ale copilăriei sovietice

Rezumat. În procesul creativ, relația copilăriei cu actul de a scrie relevă elemente definitorii tangențiale, deoarece metaforic vorbind, scriitorul este un copil perpetuu (nu în sensul imaturității, ci în sensul căutării per-manente, tineresc și jucăuș). Curiozitatea, explorarea originalității, care îi permite să-și prezinte constant lumea prin prisma unui aspect unic. Articolul evidențiază trăsăturile specifice ale unor exemple de copilărie sovietică, identificate în romanele *Din calidor* de Paul Goma, *Copil la ruși* de Leo Butnaru, *Grădina de sticlă* de Tatiana Ți-buleac sau în povestirea *Copii în cătușele Siberiei* de Spiridon Vangheli. Sistemul de personaje prezentat în aceste texte evidențiază o latură mai puțin cunoscută a sistemului sovietic, cea a deportărilor/ imigrației, abandonului etc. Numeroasele personaje juvenile oferă cititorului o perspectivă panoramică asupra copilăriei lor, precum și asupra societății comuniste. Cu toate aspectele sale specifice. Printre acestea pot fi enumerate dogmele politice, coabitarea tradițiilor patriarhale cu propaganda comunistă, ateismul, pionieratul, multilingvismul (în special ter-minologia rusă) etc. Acest fapt nu-i împiedică însă pe scriitori să ne prezinte o copilărie însorită, sinceră și plină de aventuri specifice vârstei. În acest fel, tema copilăriei se bazează mereu pe ideea unei călătorii în timp, adesea nostalgică, menită să juxtapună prezentul monoton, complicat, problematic al unui trecut fabulos, paradisiac, mitic, valorificând visele și aspirațiile adulților prin perspectiva tinerească.

Cuvinte-cheie: copilărie sovietică, perspective (post)moderne, jucăuș, narator, personaj, biografie.

Throughout history, the notion of *childhood* has undergone numerous semantic mutations, constantly being attributed new connections in relation to the social, economic, religious and cultural development of human society. If we talk about the literary approach of the notion, then we notice an increased interest of the authors given the fact that their artistic perception is constantly supplemented with sociological, psychological, civic and moral data on the concept, but also due to the aesthetic or fictional/imaginary component they dispose of.

That is why, more and more often, there is an insistence on writings with autobiographical background, in which the functionality of childhood memory intertwines with its special qualities, being evoked a universe in vivid colours, with meticulous details, with lost meanings, with an ideal image. In the creative process, the relationship of childhood with the act of writing reveals tangential defining elements, because metaphorically speaking, the writer is a perpetual child (not in the sense of immaturity, but in the sense of permanent search, youthful and playful curiosity, exploring originality), which allows him to constantly present his world through the prism of an always original aspect.

Analysing the concept of *childhood* as a theme and that of a *child* as a literary character in Romanian literature, Diana Vrabie states: "The subtle metaphor of human ingenuity, symbolic column of paradise lost, childhood hides in the fullness of its essence the candour of primary gestures, the unsaid defies utterance, the tumultuous throb send beyond words and sincere wonder becomes the engine of the universe. His quintessence is shaped by magic and dream, naivety and play, exuberance and ease, converted at the age of maturity into a dramatic nostalgia for the lost paradise" [1, p. 52]. This study highlights a typology of childhood hypostases as follows: *plenary childhood*, the one in which the child has loved ones, *unpleasant childhood*, when parents are missing or the child has undergone through significant events such as war, famine etc., *childhood under communism*, *childhood spent in rural areas*, but also *in urban areas*.

For the most part, the texts we put forward for studying the phenomenon of Soviet childhood naturally and exhaustively capitalize on this typology. Thus, the numerous youthful characters offer the reader a panoramic perspective on their childhood, but also on the communist society with all its specific aspects. Among these we can list: political dogmas, the cohabitation of patriarchal traditions with communist propaganda, atheism, pioneering, multilingualism (especially Russian terminology) etc. However, this fact does not prevent the writers from presenting us with a sunny childhood, candid and full of age-specific adventures.

Returning to these affective-existential experiences, vibrant pages appear about the childhood and adolescence of those born in the USSR, among which we list authors such as: Vasile Ernu, Leo Butnaru, Savatie Baştovoi, Emilian Galaicu-Păun, Tatiana Țăbuleac, Iulian Ciocan, Boris Vasiliev, Claudia Partole, Aureliu Busuioc, Liliana Corobca, Spiridon Vangheli, Vladimir Beșleagă and others. a. The list of those who have tangents with this period and whose writing is influenced in one way or another by the reminiscences of the Soviet Union and its denationalizing effects may continue. Even if the texts of some of the above writers do not fit into the postmodernist literary movement, they are valuable testimonies of the political influence on the changes that Bessarabia went through, how its citizens "turned" into *comrades*, but especially what effect had the policy and social change on childhood as a period of development of Soviet society.

The flow of the writers' affective memory presents the reader with an alchemical mixture between the personal experiences of the narrators and the historical data. We can admit that the biography of some works is consumed in the opposite direction, from text to existence, so the writing acquires, in this sense, a therapeutic effect, facilitating another way of presenting communism, from an individual perspective, i.e., the personal relationship with the political and social regime of that period. Of course, there are many more studies on communism, many

of which fall into the category of non-fiction. We will try, in this study, to find some tangents between the fictional/ non-fictional dichotomy using, particularly, the study coordinated by Liliana Corobcă *Panorama of communism in Soviet Moldova* [2] or *Sovietland. The Land of the Gulag* by Antoanela Olteanu [3]. These studies provide an exhaustive overview of the phenomenon of communism and the re-education of citizens in order to indoctrinate them for their subsequent transformation into Soviet comrades. In this way, “the deportation of intellectuals and the political elite ended the natural and historical development of the traditional culture, language and Romanian values. A state of disregard of the local population was created, of the abolition of any forms and attempts to preserve the national specificity, of pathological fear towards the other, which could be a potential traitor or moulder” [4, p. 168]. Terror, intimidation, prisons and labour camps for the enemies of the people are just some of the repressive measures discussed in detail in the work of Antoanela Olteanu, which provides a synchronous and diachronic perspective on the gulag phenomenon and its consequences.

Both the authors of the essays and those of the novels about childhood are formed in the last years of the Soviet regime, being, from this point of view, *the children of communism*, which facilitates the discovery of many similarities in their works. Therefore, the profiles of the children-outlined characters imply some identity fragmentisms that appear as a result of the tension between the imposed ideology and the reality of the childhood world. Of course, these fragmentisms cannot fail to mark adults as “authors of memories”.

The child, as a character, remains candid and curious to uncover the mysteries of the universe, that’s why the gallery of characters will be constantly filled with memorable exponents of the rural world (Trofimaş, Bobocel, Mitruţă, Ionică, joined by Lică, Sasha Vakulovski and slum children), of the city (Nătăfleaşă, Silică, Emiliaş, the line can continue with Marcel Pulbere, Iulian, Lastocika and the children of the

communes) or those brought from the rural environment for a city holiday or vice versa.

The specificity of the code of postmodernism aesthetics reveals the book, the intertext, the playful-ironic register and capitalizes on the writer’s linguistic inventiveness. In this sense, the research of the highlighted texts is an important impetus in order to identify the specific features of the youthful characters seen through the prism of the peculiarities of the postmodernist movement.

In the study of *Childhood and Society*, the Danish emeritus psychologist and psychoanalyst, Erik Erikson, draws attention to the need and importance of the notion of *childhood* in personality development: “it is human to have a long childhood; it is civilized to have an even longer childhood. Prolonged childhood makes man a technical and mental virtuoso, but at the same time leaves in him traces of emotional immaturity for the rest of his life” [5, p. 20]. Or what else is the inexhaustible source of technical and scientific developments, if not naive curiosity, the continuous thirst for knowledge and freedom of imagination shown by scientists combined with constant effort and ambition in the name of an idea?!

This explains the zeal with which each social system shapes its future citizens, using the education of children to give them “their own form of mature human identity, their unique version of integrity” [5, p. 20]. In this way, it is very clear that the mission of the ideological system, in general, and the Soviet system, in particular, was to “build” the new type of citizen – the Soviet comrade – in the image and likeness of Comrade Lenin proclaimed by the cult of personality as a socialist and communist ideological model, opener of roads and new horizons, brave hero of the struggle against the bourgeoisie and defender of the simple citizen!

In the literature identified both about and for children, child characters are defined in a relationship of permanent opposition to adult society, marked by numerous differences. The archetypal portraits of these reflect the anxieties and aspirations of the adults of the age they rep-

resent, the authors giving a relative importance to the dreams, fantasies, fears and aspirations of the reading children. However, we must keep in mind that child characters are not just the opposition of adult characters, they are part of a system of representations that varies from one era to another, from one current to another.

In this way, the theme of childhood is always based on the idea of a time travel, often nostalgic, meant to juxtapose the monotonous, complicated, problematic present to a fabulous, paradisiacal, mythical past, capitalizing on the dreams and aspirations of adults through the youthful perspective. This double approach, in which the past and the present are engaged, the individual and the collective is intended, especially, for children in order to shape them, to model them, to influence them at least indirectly. The perspective of the adult author, who most often narrates in the first person and tends towards the hypostasis of the child character, requires a continuous effort of communication with the real reader, addressing another age, an individual belonging to another world. As proof in this sense, we can remark on *Amintiri din Copilărie* by Ion Creangă, which, although presenting the childhood of the universal child, is strongly rooted in the era it evokes, increasingly losing its young reader due to the strongly archaic language.

The language of the text virtually forces the adult author to take a relative distance from the childhood dreams, from such symbolic and mythical representations, in order to succeed in constructing characters less distant from the future reader, more truthful, detaching himself from his childhood to objectify it for the act of narration.

The Soviet period paints, in Romanian literature, a new typology of childhood that manifests itself in the terrifying whirlwind of a world war and the years immediately following characterized by organized hunger and immeasurable poverty, deportations and immigration. These macabre events present children who live their own experience of knowing the world. For example, Paul Goma's child character from the autobiographical novel *Din Calidor*, unreserv-

edly submits his innocence "to the existence of pain and goes through childhood as an undeserved hell" mentions Ion Simuț. Paul Goma's childhood is strongly marked by history and this is clearly seen in the novel, whose narrator and character constitute a child.

In the same magnitude of the macabre events are presented the characters-children Olguța and Ionuț from the story *Copii în cătușele Siberiei* by Spiridon Vangheli. The author manages to bring to the fore the sufferings of the people chopped by the class struggle and the burning desire of some moulders and drones of the nation to "reckon" with those who until recently embodied the head of the village: teachers, priests, husbandman, mayors etc. and their families. The description of the road, the many human losses, the inhuman conditions of the journey, but especially the need to start all over again in an absolutely foreign and austere corner of the world, without acquaintances and relatives, without the necessary conditions to acquire food and proper clothing for the climatic conditions are only some of the oppressions to which the deportees are subjected. The image of the absolute happiness of children who go carolling on the New Year's Eve and who are given a baked potato as a gift is so desolate that it expresses, in a few words, the whole ordeal of these unlucky people. The disappearance of Ionuț, whose leg was later discovered, bitten by wolves, can be highlighted, in the same order of ideas. The author manages a very complicated writing exercise, to expose through a language specific to the youthful age to convey a strong message, based on so many stories of deported people and to keep a neutral tone throughout the writing, leaving a trace of hope, at the reader's discretion, for the future of his characters.

If, most often, the regression to the universe of childhood (autobiographical or fictional) has to do with what can be called the great literary topos of nostalgia, in the case of the novel *Grădina de sticlă* by Tatiana Țibuleac the mechanism that guided this narrative is more much a kind of amputation of the infested limb. The narrative is both violent and gentle, coupled with

love and therapy, anger and helplessness in the face of illness and death, the need for a family and its complete absence. We find that the presentation of childhood in its archetypal version is fragmentary and rudimentary, as an Arcadia, which is associated with naturalness, freedom, lack of social constraints or harmony with oneself and the world. On the contrary, childhood is not idealized, it does not represent the paradise realm, but becomes a lost premature good. Social and political changes, perestroika and population escalation are lost against the background of a personal drama, which is intensified by the abandonment of parents, the experience of the orphanage, the arrival of a stepmother, the activity of a glassmaker, the robbery, rapes etc.

The character of the narrative has dimensions anchored temporally and socially, references are made to historical realities such as: the activity of collecting bottles, Gorbachev's reforms, the prohibition of alcohol law, perestroika (economic reconstruction of Soviet society) and glasnost (political openness-transparency), as well as the damage from Chernobyl, the language of the era or the descriptions of a Soviet Chisinau. At the same time, the inner drama that the child goes through breaks her from these realities and "carries" her to a perfect timelessness, presenting us with an alienated character, without help, in suffering, an abandoned child on a desert island.

The observations on educational references are strongly influenced by political life, although we do not attest to propaganda elements, but rather to their continuity, as if the venom has already entered the blood, and what follows is a perpetual mobile mechanism, the manipulation of the masses continues, already having the experience of years of terror, discrimination and scorn. We identify the portrayal of the teacher and the indispensable pioneers, of the typical urban slums, all reflecting a problematic childhood, deprived of the ability to alleviate trauma by euphemism or playful spirit, the existential drama of the character is not overcome, but, on the contrary, is intensified by a frank, outraged, hateful language that requires revenge. Through

those experiences the protagonist is deprived of the incandescent part of life, she is forced to mature prematurely, to understand the existential complexity starting from the hardest side of things.

The wonderful world of childhood sometimes turns daily activities, through imagination, into a continuous game. Thus, the washed clothes, still steamed out, froze instantly in caricature positions, turning into accordion, triangles, snakes or seagulls, depending on the type of clothing or the texture of the material. The girl's clothes froze in silly positions "as if someone had drawn headless dwarfs on the clothesline" [6, p. 31]. The red wool dress she wore for several years in a row was hard to wash and especially hard to wring, but the girl does not complain and does not become ungrateful, on the contrary she plays with thousands of drops that turn into small diamonds because of the frost and were her first treasure! Play and imagination fail to protect her completely, the child quickly realizes the power of money to a distorted extent: "Then I understood that the ugliest people are surrounded by the most beautiful things. Raia was a frog, and a scabby one on top of that, but as of living, and she lived like a queen!" [6, p. 31]. Of course, these judgments could not be made independently, from here we conclude what kind of education she received at home and that the emotional aspect was neglected.

However, most of the time, the work stayed work, "what occupied a shelf in the closet, stretched for three meters outside. The curtains had to be brought first. I dragged them under my arm like doors, being careful not to smash them [...]. If something like this happened, Tamara Pavlovna would wash that thing again, cursing me for a long time [...]" [6, p. 32-33]. Swearing was not the only punishment for an adopted child, she was repeatedly hit by the new mother, sometimes for less significant reasons: "That's how I ruined the TV cover and I didn't have a name in that winter" [6, p. 33].

Lastochika makes significant efforts to understand her new mother, whom she does not exactly love, but with whom she feels emo-

tionally attached and to whom she feels morally indebted, in order to please her and to be less punished, but also for unravelling her own enigma: “how walking through misery and the taste for cleanness reconciled in her [Tamara Pavlovna]” [6, p. 32], her being obsessed with cleanliness and raising the child with the same habits. In addition, the girl learned to appreciate the money and to indulge in that condition, not to empathize with those around her because no one helped her when she needed and to steal from Tamara’s money: “I had stolen a lot of money and I kept them hidden in the basement, behind the pipe. I could buy anything I wanted. Why I was stealing, I don’t know. Not out of poverty, not out of hunger. She always gave me money. I rather stole from the belief that I deserved more, or at least equal. How else to punish her if not impoverishing her?” [6, p. 107]. Repeatedly, the narrator confesses contradictory feelings for the adoptive mother: hate and tender feelings, gratitude and resentment, the sense of injustice and exaggerated permissiveness, mixed with immense confidence. Lastochika records numerous cases of conflict between the characters, the reason being diverse, either educational or less. Is she trying to justify Tamara Pavlovna’s actions?! Is she trying to express her appreciation over the years for the fact that she was still chosen and that everything was left to her in the end?!

The social status of the parents is very important, so, in a similar situation were the children from single-parent families, especially if some of them also had the misfortune of being born illegitimate: “And among all others, the legitimate ones, as they say, the love children (the harshest hedge-born was not used, and the delicate bastard Italianism was not yet known in Negureni), as well as those given to richer families, had a somewhat special status – more reserved, more teased, more pushed...” [7, p. 107]. This category of children is represented by Victor C., “the most tormented of the

children of the Negurians [...] beaten, malnourished at home, thrown out when mother had her scoundrel over, ostracized, wronged by the bad world... But sometimes pitied by someone... «What is the child’s fault, little Victoras?»” [7, p. 108]. There is also a discrepancy, mentioned by Leo Butnaru, between the meaning of the child’s name and his faith of a defeated of society’s standards, but also of the existence, in general. Also, in the category of sympathized children are those born during the famine of 1946–1947, identifiable by the later confession of the cruel truth: “We were bragging about one more than the other: «We got our godparents over. Look at what they brought me!» Other kids were silent, not bragging. They did not have godparents, because they were born exactly during the famine” [7, p. 64].

The series of characters with unfortunate fate, portrayed in the above novels can continue. It is unquestionable that the playful, heavenly side of their childhood is strongly affected by specific features of their existence: lack of parents, lack of freedom to live where they want, lack of money and food etc. We attest to a whole range of child characters who are forced to mature prematurely, given the fact that they are subject to events clearly superior due to the complexity of their age of comprehension.

References:

1. Vrabie, Diana. *Lecturi în oglindă*. Chișinău: Prut Internațional, 2016, 252 p.
2. Corobcă, Liliana. *Panorama comunismului în Moldova sovietică*. Iași: Polirom, 2019, 861 p.
3. Olteanu, Antoanela. *Sovietland. Țara Gulagului*. Târgoviște: Cetatea de scaun, 2019, 580 p.
4. Olaru-Cemîrtan. Viorica, *Deportările în Panorama comunismului în Moldova sovietică*. Iași: Polirom, 2019, p. 157-169.
5. Erikson, Erik. *Introducere în Copilărie și societate*, trad. Mirela Badea și Brândușa Popa. București: Editura Trei, 2015, 528 p.
6. Țibuleac, Tatiana. *Grădina de sticlă*. Chișinău: Cartier, ed. II, 2018, 188 p.
7. Butnaru, Leo. *Lista basarabeană/ Copil la ruși*. București: Polirom, 2013, 362 p.

CONTRIBUȚIA FEMEILOR ARHITECTE LA DEZVOLTAREA ARHITECTURAL-URBANISTICĂ A CHIȘINĂULUI

Membbru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor; cercetător principal, Universitatea de Stat din Moldova.

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

Cărți publicate: *Cetatea Albă. Studiu de arhitectură medievală militară*. Chișinău: ARC, 1998; *Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea)*. Chișinău: ARC, 2004; *Arta urbanismului în Republica Moldova*. Chișinău, 2008; *Comparative Castellology. Discipline „In Statu Nascendi”*. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2012; *Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea)*. Chișinău: ARC, 2016; *Castelologia comparată. Arhitectura de apărare a Țării Moldovei între Occident și Orient*. Chișinău: ARC, 2020 ș.a.



Mariana ȘLAPAC

Contribuția femeilor arhitecte la dezvoltarea arhitectural-urbanistică a Chișinăului

Rezumat. La dezvoltarea arhitectural-urbanistică a Chișinăului, pe parcursul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, și-au adus aportul și femeile arhitecte. Prima femeie care a îmbrățișat profesia de arhitect în Basarabia a fost Etti-Roza Spirer, care a activat în perioada interbelică, în orașul Bălți. După cel de-al doilea război mondial a lucrat la Chișinău, fiind autorul proiectului de reconstrucție a fostului hotel „Suisse”. Alte femei care au practicat meseria de arhitect în perioada interbelică au fost Ecaterina Ocușco-Alhazova și Leonida Bulubico.

În anii postbelici, în domeniul arhitecturii s-au remarcat Albina Chiricenco, laureat al Premiului de Stat al RSSM, unul dintre autorii clădirii Circului din Chișinău pentru 2000 de locuri, și Elena Zabunova, autor al mai multor edificii locative și de menire socio-culturală. Prezintă interes creația Iuliei Skvorțova, laureat al Premiului de Stat al RSSM, unul dintre autorii complexului locativ „Porțile orașului” din Chișinău, și Tatiane Zaicenco, laureat al premiului „Alexei Șciusev”, autorul clădirii cinematografului „Patria-LUKOIL” și al complexurilor locative de pe str. N. Testemițanu și str. Ginta Latină. Merită de remarcat realizările arhitectelor Tatiana Lomova, Stella Stalinskaia, Galina Penbek, Ludmila Gofman, Nina Feldbrina, Nina Guzun ș.a. La dezvoltarea arhitectural-urbanistică a Chișinăului au contribuit de asemenea Tatiana Dorofeeva, Natalia Esina, Ludmila Klevenskaia, Sofia Priseajniuc, Vera Șarapova, Svetlana Ursu, Nina Guzun, Nina Corbu, Valentina Novic, Anna Comarnițaia, Nadejda Raietkaia, Tamara Boxan, Tamara Gorenco, Elena Belaia, Vera Coptu ș.a.

Cuvinte-cheie: Chișinău, arhitectura, Etti-Roza Spirer, Tatiana Lomova, Ludmila Gofman, Albina Chiricenco, Elena Zabunova, Iulia Skvorțova, Tatiana Zaicenco.

Contribution of Women Architects to the Architectural-urban Development of Chișinău

Abstract. Women architects also contributed to the architectural and urban development of Chișinău during the 20th century – the beginning of the 21st century. In Bessarabia Etti-Roza Spirer became the first woman who embraced the profession of architect and worked in the interwar period in Bălți. After the Second World War she worked in Chișinău, being the author of reconstruction project of the former hotel “Suisse”. Other women who practiced the profession of architect in the interwar period were Ecaterina Ocușco-Alhazova and Leonida Bulubico.

In the post-war years, Albina Chiricenco was the winner of the MSSR State Prize, one of the authors of the Chișinău circus building for 2000 spectators’ seats, and Elena Zabunova was the author of several residential and socio-cultural buildings, stood out in the field of architecture. The creativity of Iulia Skvorțova who was the winner of the MSSR State Prize, one of the authors of the “City Gates” housing complex in Chișinău, and Tatiana Zaicenco who was the winner of the “Alexei Șciusev” Prize, author of the “Patria-LUKOIL” cinema building and housing complexes from N. Testemițanu and Ginta Latină streets is of interest of us. It is worth noting the achievements of architects Tatiana Lomova, Stella Stalinskaia, Galina Penbek, Ludmila Gofman, Nina Feldbrina, Nina Guzun and others. Tatiana Dorofeeva, Natalia Esina, Ludmila Klevenskaia, Sofia Priseajniuc, Vera Sharapova, Svetlana Ursu, Nina Guzun, Nina Corbu, Valentina Novic, Anna Comarnițaia, Nadejda Raietkaia, Tamara Boxan, Elena Belaia, Vera Coptu and others also contributed to the architectural and urban development of Chișinău.

Keywords: Chișinău, architecture, Etti-Roza Spirer, Tatiana Lomova, Ludmila Gofman, Albina Chiricenco, Elena Zabunova, Iulia Skvorțova, Tatiana Zaicenco.

La dezvoltarea arhitectural-urbanistică a capitalei Republicii Moldova, pe parcursul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, și-au adus aportul mai multe femei arhitecte. În același timp, „în întârziata noastră societate medievală, profund patriarhală și predominant rurală, femeia rămânea mereu «un pas în spatele bărbatului». Folclorul menționează mereu femeia într-o poziție secundară, minimalizându-i acțiunile și prezența, oricare ar fi rolul pe care îl joacă. Nu este probabil întâmplător că, într-unul dintre miturile fondatoare românești, prezența feminină, un fel de Moiră, este o oiță, un simbol al supunerii docile. Iar mai aproape de arhitectură, cele câteva femei care au ctitorit mănăstiri și biserici sunt mai puțin vizibile decât legendara Ana, al cărei destin a fost să fie sacrificată întru gloria operei soțului ei, meșter zidar»” [1]. Stereotipurile de gen încetățenite în societate discriminau mult timp sexul frumos – femeilor li se rezerva un rol secundar în viața publică, iar dreptul de a exercita unele profesii, precum și cea de arhitect, era interzis. Însă „contribuția femeii în arhitectură, de la începuturile istoriei civilizației până azi, este esențială – la început doar implicită și limitată la organizarea spațiului interior și decorație, ea devine mai importantă și explicită în momentul în care femeile își câștigă dreptul de a face o școală, de a avea o diplomă și de a practica în domeniile arhitecturii și designului. Rămase multă vreme «invizibile», neglijate și trecute sub tăcere de istoricii arhitecturii, femeile arhitect au fost totuși elemente-cheie, definitorii pentru echipe de arhitecți și designeri” [2, p. 164].

De-a lungul istoriei profesia de arhitect era profund masculină, iar arhitectura – „o lume a bărbaților”. În România, doar la începutul secolului al XX-lea primele femei au putut absolvi Școala Superioară de Arhitectură din București (astăzi Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”), unica instituție de învățământ superior de acest tip în țară până în 1990. Avântul modernizării a declanșat afirmarea femeilor ca profesioniști în domeniul arhitecturii. Astfel, o serie de tinere inteligente, emancipate, talențate și devotate meseriei au completat „confre-

ria” de arhitecți. Printre pionerele arhitecturii românești care au contribuit la formarea școlii de arhitectură modernă în România se numără Virginia Andreescu Haret – prima femeie arhitectă din țară, Henrieta Delavrancea-Gibory, Maria Cotescu, Mimi Friedman, Maria Hogas, Antonetta Ioanovici, Ada Zăgănescu ș.a.

În Basarabia prima reprezentantă a sexului frumos care a îmbrățișat profesia vizată a fost Etti-Roza Spirer [3, p. 2] (Fig. 1a, b). S-a născut la 16 aprilie 1900, la Galați, în familia administratorului de moșie Leizer (Ludvig) Spirer și casnicei Betti Ghelbert. În 1925 a absolvit Școala Superioară de Arhitectură din București. Timp de șapte ani nu a putut găsi un serviciu stabil, trăind doar din câștiguri întâmplătoare. Din 1932 a fost angajată ca asistent al arhitectului municipal al orașului Bălți. Ulterior răspundea de toate lucrările de proiectare a construcțiilor civile comandate de Primărie, fiind în oraș unicul specialist cu studii superioare în domeniu. A fost autor al proiectului de reconstrucție a casei Hadji-Marcarov pentru sediul Primăriei, iar în 1934 s-a ocupat de refacerea casei Catarji-Bodescu pentru sediul Prefecturii. A pus în practică stilul modernist românesc, creând opere arhitecturale de valoare, care și astăzi fac cinste orașului Bălți. Printre acestea se numără clădirile Liceului industrial de fete (1933), Liceului teoretic de băieți „Ion Creangă” (1936) și Liceului de fete „Domnița Ileana” (1936). Se disting prin calitate și lucrările în domeniul arhitecturii locative – Etti-Roza Spirer este autoare a mai multor case de locuit din Bălți. În timpul celui de-al doilea război mondial arhitecta a fost evacuată în regiunea Saratov, Rusia, iar mai apoi în orașul Fergana, Uzbekistan. În 1944 a fost invitată de colegii săi de breaslă la Chișinău și angajată ca arhitect la biroul organizației „Dorstroi”, unde se ocupa de proiectarea clădirilor stațiilor de cale ferată din Uniunea Sovietică. În același an a participat la prima expoziție unională a arhitecților. Ulterior a activat la Institutul „Moldghiprostroï” în secția de arhitectură și construcții. Arhitecta a fost foarte stimată și apreciată de vestitul arhitect sovietic, originar din Chișinău, Alexei Șciusev. Îndrumată de Șciusev și secondată de arhitecții



Fig. 1a. Etti-Roza Spirer



Fig. 1b. Etti-Roza Spirer (a doua din dreapta) cu un grup de arhitecți chișinăuieni alături de arhitectul Alexei Șciusev, 1947. Sursa: <http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=1791&mode=view>.



Fig. 2a. Hotelul „Suisse” înainte de reconstrucție.

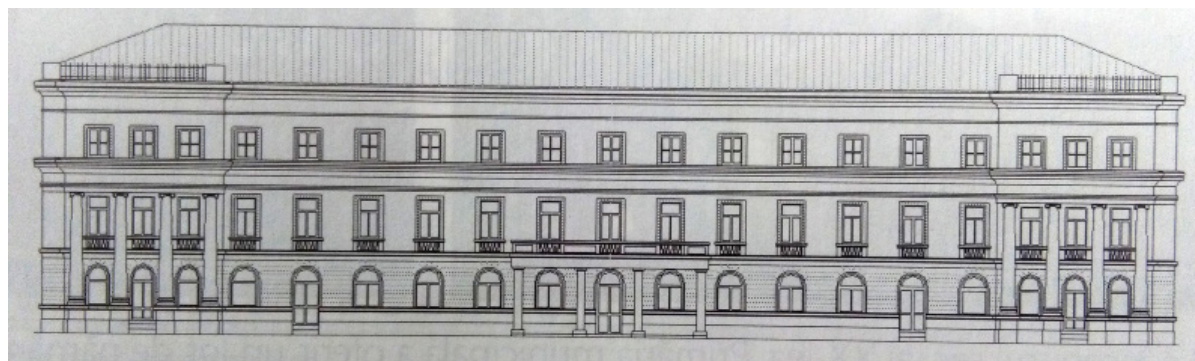


Fig. 2b. Fațada fostului hotel „Suisse” după reconstrucție. Proiect de reconstrucție. Arhitect Etti-Roza Spirer.

N. Gulavski și V. Alexandrov, Etti-Roza (Rozalia Ludvigovna) Spirer a reconstruit clădirea fostului hotel „Suisse” (1946) adăugându-i un etaj [4, p. 56] (Fig. 2). A participat la reconstrucția fostului Palat al Culturii transformat în Teatrul moldovenesc muzical-dramatic „A.S. Pușkin” (actualul Teatru Național „Mihai Eminescu”). După schițele ei a fost restaurat cinematograful „Odeon” (1945–1946) și reconstruită clădirea fostei Administrații funciare, care a crescut în înălțime cu un nivel (1945–1948) [4, p. 58]. În anii '50 ai secolului al XX-lea după proiectul arhitectei E.-R. Spirer a fost reconstruită clădirea fostului Liceu pentru băieți nr. 3 de pe str. A. Mateevici [4, p. 58]. Ultimul proiect al arhitectei este blocul locativ cu nouă niveluri de pe Bulevardul Negruzzi, de fapt primul edificiu plurietajat din RSSM realizat în tehnica cofrajului glisant. Etti-Roza Spirer a încetat din viață la 30 martie 1990 fiind înmormântată la Chișinău.

O altă femeie care a practicat meseria de arhitect în perioada interbelică la Chișinău a fost Ecaterina Ocușco-Alhazova, fiica pictorului Vladimir Ocușco. A proiectat clădiri particulare ș.a. A fost înmormântată la cimitirul romano-catolic din Chișinău. La acea vreme, în oraș a activat și arhitecta Leonida Bulubico.

În anii postbelici, în domeniul arhitecturii și urbanismului s-au remarcat Nina Feldbrina, Lilia Kriț, Tatiana Lomova, Ludmila Gofman, Stella Stalinskaia, Galina Penbek, Vera Kalușina



Fig. 3. Arhitectele Nina Feldbrina și Albina Chiricenco.

ș.a. [5, p. 62-77]. Toate au contribuit la formarea imaginii arhitecturale a Chișinăului.

Nina Feldbrina, absolventă a Institutului de Arhitectură din Moscova (1928), a elaborat o serie de planuri generale ale raioanelor chișinăuene, planuri de amenajare ale arboretumului din Chișinău ș.a. (Fig. 3). Lilia Kriț, absolventă a Institutului de Inginerie și Construcții din Odesa (1949), a proiectat clădiri rezidențiale și publice la Chișinău: Casa Tehnicii, hotelul Aeroportului, colegiul medical, școala nr. 34 ș.a. Tatiana Lomova, absolventă a Institutului Poli-



Fig. 4a. Tatiana Lomova



Fig. 4b. Palatul de Cultură al Feroviarilor. Arhitecți Semion Șoihet, Abram Vaisbein, Tatiana Lomova. Sursa: https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:MD.C.C._-Palatul_de_Cultur%C4%83_al_Feroviarilor_-_jun_2020_01.jpg.

tehnic din Lvov (1953), este autoare și coautoare a Palatului de Cultură al Feroviarilor (în colaborare cu Semion Șoihet și Abram Vaisbein) (Fig. 4), Teatrului Verde de vară (în colaborare cu Anatolie Kolotovkin), școlii nr. 56 și clubului Centralei Termice pentru 600 de locuri, toate din Chișinău. În dosarul de creație al Ludmillei Gofman figurează spitalul de traumatologie și ortopedie pentru 540 de paturi (Fig. 5a), corpul de chirurgie pentru 180 de paturi cu anexe de pe str. M. Eminescu, spitalul de copii pentru 300 de paturi de pe șoseaua Hâncești, policlinica pentru copii de pe Bulevardul Negruzzi, policlinica Direcției curativ-sanitare de pe str. 31 august 1989 (coautori Genadie Jinkin, A. Țigankov) (Fig. 5b, c), corpul de diagnostic al spitalului orașenesc nr. 1, Casa Editurilor (în colaborare cu V. Zaharov), toate din Chișinău, ș.a. Stella Stalinskia, absolventă a Institutului de Arhitectură din Moscova (1928) și Galina Penbek, absolventă a Institutului de Inginerie și Construcții din Odesa (1949), au activat mai mulți ani în cadrul Institutului „Moldghiprostroï”, contribuind la proiectarea și construcția diferitor programe de arhitectură civilă. Vera Kalușina s-a ocupat de elaborarea planurilor generale ale orașelor moldovene în anii imediat postbelici.

O altă personalitate creatoare în domeniul arhitecturii este Albina (Alla) Chiricenco (Fig. 6). S-a născut în 1949 în orașul Stupino, regiunea Moscova, Rusia. În 1961, după absolvirea Institutului de Arhitectură din Moscova, a fost invitată la Institutul „Moldghiprostroï” din Chișinău. Primele lucrări țineau de elaborarea planului general al orașului Chișinău și planurilor raioanelor Botanica, Râșcani ș.a. Ulterior s-a ocupat, împreună cu arhitectul S. Șoihet, de proiectarea clădirii circului pentru 2000 de spectatori (Fig. 7). În 1966 conducerea Uniunii Sovietice a decis să dăruiască Chișinăului, în cinstea jubileului de 600 de ani, un edificiu de interes public. Inițial s-a hotărât ca acesta să fie un circ standardizat (tip), dar arhitecții moldoveni au convins autoritățile unionale să aprobe un proiect individual. După examinarea mai multor locuri de amplasament (lângă piața centrală, pe locul viitorului Palat al feroviarilor, vizavi de actuala Casă a

modei ș.a.) a fost ales un teren de pe actuala str. Circului, 33. Clădirea a fost dată în exploatare în 1981. Sala mare a circului în formă de amfiteatru era destinată spectacolelor, iar pentru repetiții se folosea o arenă mică cu diametrul de 13 m. Un foaier spațios în două niveluri cu verande de vară se alătura sălii de spectacole. În componența clădirii circului intrau încăperi pentru artiști, personal auxiliar și animale, precum și o stație veterinară. La construcție erau utilizate elementele prefabricate-demontabile și betonul monolit. În exterior, pe fondalul suprafeței de sticlă, apărea o centură zigzagată din beton armat, individualizată deasupra accesului printr-o compoziție sculpturală reprezentând doi clowni. La acea vreme, circul din Chișinău ocupa al patrulea loc din lume și primul din Uniunea Sovietică după înfățișare și comoditate. În 1984 arhitecta Albina Chiricenco a devenit laureat al Premiului de Stat al RSSM.

Merită de remarcat eforturile creative ale arhitectei Iulia Skvorțova, absolventă a Institutului Politehnic din Tașkent (1961), laureată a Premiului de Stat al RSSM. Este unul dintre autorii complexului locativ „Porțile orașului”, amplasat la intrarea în oraș pe Bulevardul Dacia, dinspre Aeroportul Internațional Chișinău (coautori Arcadie Marcovici, Anatolie Spasov) (Fig. 8). Ansamblul rezidențial includea două grupuri de construcții din blocuri de beton armat situate pe ambele părți ale arterei de transport. Fațadele fiecărui grup erau dominate de elementele arhitecturale dezvoltate pe verticală, forma generală amintind un nai. Întregul ansamblu lăsa impresia de o poartă festivă, grandioasă. Cu timpul, acest complex cu înălțimea maximă de 70 m a devenit unul dintre cele mai recunoscute simboluri ale orașului Chișinău.

În peisajul arhitectural al capitalei Republicii Moldova un loc aparte îl ocupă creațiile Elenei Zabunova (Fig. 9). S-a născut în 1951 în orașul Ceadâr-Lunga. În 1968–1973 și-a făcut studiile la Facultatea de Arhitectură și Urbanism a Institutului Politehnic din Chișinău. Lucrarea sa de licență „Microraioul rezidențial pentru 18000 de locuitori din orașul Chișinău” a fost distinsă cu diplomă la concursul unional al proiectelor



Fig. 5a. Spitalul de traumatologie și ortopedie pentru 540 de paturi.



Fig. 5b. Policlinica Direcției curativ-sanitare de pe str. 31 august 1989. Arhitecți Ludmila Gofman, Ghenadie Jinkin, A. Țigankov (foto V. Șlapac).



Fig. 5c. Policlinica Direcției curativ-sanitare de pe str. 31 august 1989. Arhitecți Ludmila Gofman, Ghenadie Jinkin, A. Țigankov (foto V. Șlapac).



Fig. 6. Albina Chiricenco



Fig. 7. Clădirea ciroului. Arhitecți Semion Șoihet, Albina Chiricenco.
Sursa: <https://wikimapia.org/59718/ro/Circul#/photo/358308>.

studentești. Și-a început cariera profesională la Institutul „Moldghiprostroï” din Chișinău, iar în 1975 s-a transferat la Institutul „Chișinău-gorpoiect”, unde a lucrat sub îndrumarea reputatului arhitect Ghenadie Solominov. Iată ce scria Ghenadie Solominov despre Elena Zubnova: „... un arhitect cu insistență acerbă în obținerea soluțiilor arhitecturale dorite, ce tinde spre obținerea unui efect maxim cu mijloace minime. Are o atitudine deosebită față de formarea unui anturaj nou sau încadrat într-un

mediu existent. Abordarea creativă a soluțiilor diverselor situații îi permite să se afle într-o permanentă tensiune creativă” [6, p. 134].

În 1980–1989 a activat ca șef de grup de arhitecți, iar din 1989 a devenit arhitect-șef de proiect. Din 1991 a lucrat în domeniul designului privat, iar în 1998–2002 a ocupat postul de director al unei firme particulare de design. Din 2000 până la sfârșitul vieții a fost în fruntea atelierului propriu de creație în cadrul firmei „Institutul de arhitectură”.



Fig. 8. Ansamblul de locuințe „Porțile orașului”. Arhitecți Arcadie Marcovici, Anatolie Spasov, Iulia Skvortova.
Sursa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vorota_kishineva.jpg.



Fig. 9. Elena Zabunova

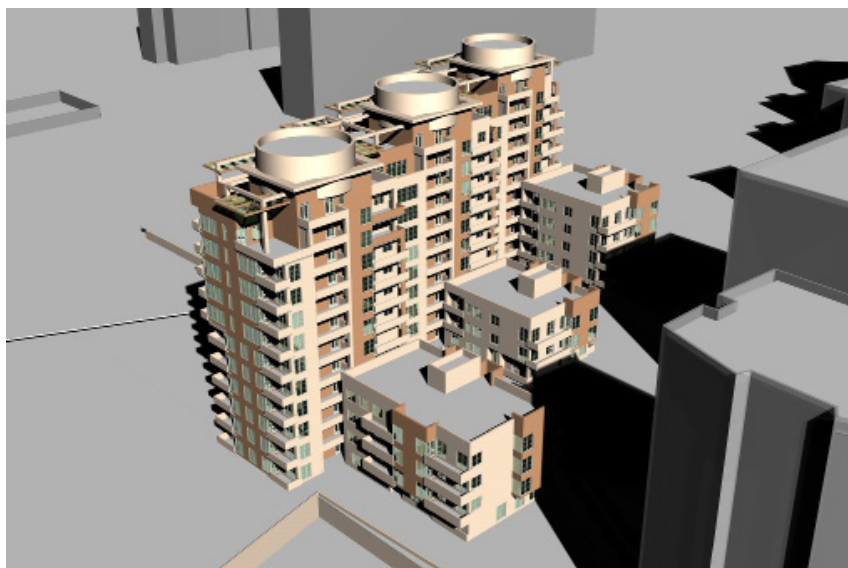


Fig. 10. Complex rezidențial. Arhitect Elena Zabunova.



Fig. 11. Restaurantul Mc Donald's de pe Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt. Arhitecți Vlad Modârcă, Anatolie Șolda, Elena Zabunova (foto V. Șlapac).

Elena Zabunova a lăsat un număr impresionant de proiecte (Fig. 10) și construcții realizate. Merită de menționat complexul rezidențial cu 20 de niveluri cu obiecte de menire socială de pe Bulevardul Păcii, complexul spitalului oncologic, căminul cu 22 niveluri de pe str. Arheolog Ion Casian-Suruceanu, poreclit de orașeni „Romanița” (coautor Oleg Vronschi) (Fig. 11), cartierul de locuit de pe str. M. Sadoveanu, maternitatea privată „Extramed”, case de rugăciuni ale diferitor confesiuni, restaurantul Mc Donald's de pe Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt (coautori Vlad Modârcă, Anatolie Șolda) (Fig. 12), complexul multifuncțional cu funcția rezidențială la intersecția străzilor Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni și Columna, clădirea de locuit de pe str. M. Kogălniceanu, complexul locativ-hotelier cu zece niveluri de pe str. N. Dimo, clădirea de locuit cu șase niveluri de pe str. Lacului, toate din Chișinău, ș.a. Mai multe lucrări ale arhitectei au fost distinse cu diplomele Uniunii Arhitecților din Republica Moldova. Elena Zabunova s-a stins din viață în anul 2012.

Următoarea reprezentantă a femeilor arhitecte din Republica Moldova este Tatiana Zaicenco (Fig. 13). S-a născut în 1950 la Telenești. În 1970, după absolvirea Facultății de Arhitectură și Urbanism a Institutului Politehnic din Chișinău, s-a angajat la Institutul „Chișinăugoproiect”. Printre numeroasele edificii construi-



Fig. 12. Căminul cu 22 niveluri de pe str. Arheolog Ion Casian-Suruceanu, („Romanita”).
Arhitecți Oleg Vronschi, Elena Zabunova. Sursa: https://locals.md/2020/10-zdanij-kishinyova-v-kotoryh-stoit-pobyvat-kazhdomu/romashka_locals-5/.

te după proiectele Tatiane Zaicenco se numără complexul rezidențial la intersecția străzilor Cuză-Vodă și Sarmizegetusa (Fig. 14); teatrul pentru copii pentru 200 de locuri; sala de cinema pentru 400 de locuri „Patria-LUKOIL” (Fig. 15); clădirea rezidențială cu șapte niveluri de pe str. Kiev; firma „IRALINA”; clădirea de locuit cu șapte niveluri de pe str. Burebista; pavilionul comercial pentru materiale de construcție de pe str. Lunca Bâcului; Biblioteca Liceului Petru cel Mare de pe str. Teatrului; ansamblul rezidențial de clădiri de locuit joase blocate de pe str. Cioacărlia; centrul comercial la intersecția dintre str. Miron Costin și Bulevardul Moscova; complexurile rezidențiale de pe str. N. Testemițanu și str. Ginta Latină, toate din Chișinău ș.a. Arhitecta este autoare a proiectului de restaurare a clădirii Institutului Patrimoniului cultural de pe str. 31 august 1989 (Fig. 16). Tatiana Zaicenco a

primit mai multe diplome ale Uniunii Arhitecților din Moldova pentru cel mai bun proiect al anului la diferite nominalizări. În 1991 arhitecta a fost distinsă împreună cu echipa cu Premiul Guvernului Republicii Moldova în domeniul arhitecturii „Alexei Șciusev” pentru proiectul de reconstrucție a fostului gimnaziu nr. 1 de băieți din Chișinău (astăzi Muzeul Național de Istorie a Moldovei).

La dezvoltarea arhitectural-urbanistică a Chișinăului au contribuit de asemenea Tatiana Dorofeeva, Natalia Esina, Ludmila Klevenskaia, Sofia Priseajniuc, Vera Șarapova, Svetlana Ursu, Nina Guzun, Nina Corbu, Valentina Novic, Anna Comarnițcaia, Nadejda Raietkaia, Tamara Boxan, Tamara Gorenco, Elena Belaia, Vera Coptu ș.a. Realitățile de astăzi cer implicarea tot mai activă a femeilor arhitecte în procesul de creație arhitectural-urbanistică.



Fig. 13. Tatiana Zaicenco



Fig. 14. Complexuri rezidențiale. Arhitect Tatiana Zaicenco (a, b, c).



Fig. 15. Complex de agrement „Patria-LUKOIL”. Arhitect Tatiana Zaicenco (foto M. Șlapac).

Referințe bibliografice:

1. Zahariade, A.M. *Arhitectura la feminin. Femei arhitect în România comunistă*. În: „Arhitectura”. București, nr. 2-3, 2017 (<https://arhitectura-1906.ro/2018/12/arhitectura-la-feminin-femei-arhitect-in-romania-comunista/>).
2. Dumitrescu, C. *Femei în arhitectură*. În: „Dilogos”, Vol. XVIII, nr. 35, 2018.
3. Dobrogean, L. *În memoria arhitectei Etti-Rosa Spîrîr*. În: „Vocea Bălțiului”. 10 (172), 7 martie 2008.
4. Nesterov, T. *Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică*. În: *Arta*. Chișinău, 2018.
5. Ostapov, A. *Activitatea Uniunii Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească*. În: *Arta*. Chișinău, 2019.
6. Orlov, M. *Arhitectura de neuitat a Elenei Zabunova*. În: „DAS Interiors”. 14, 2018.



Fig. 16. Fațada clădirii Institutului Patrimoniului Cultural de pe str. 31 august 1989. Proiect de restaurare. Arhitect Tatiana Zaicenco.

CULTURAL HERITAGE IN THE EDUCATIONAL PRACTICE OF THE SCHOOL MUSEUM (ON THE EXAMPLE OF THE MUSEUM OF THE HISTORY OF THE VILLAGE OF POGORILIVKA IN UKRAINE)



Lyudmila GERUS

PHD in the Study of Arts. Senior Researcher, Head of the Folk Art Department, Institute of Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine.

Cultural Heritage in the Educational Practice of the School Museum (on the Example of the Museum of the History of the Village of Pogorilivka in Ukraine)

Abstract. In the article was revealed the problem of preserving cultural heritage with the help of school museum. The prerequisites for the creation of the school Museum of the History of the village of Pogorilivka (Ukraine), its museum space and expositions ("History of the village, rural house, everyday life and weaving", "Room of ethnography", "Svetlitsa (front room) of bread") were considered. The village of Pogorilivka in Bukovina is one of the Ukrainian villages that have not lost their self-sufficiency and identity. The locality represents an ethnographic and folkloric valuable area, which led to the establishment of the School Museum of Village History. The main directions of the Museum's activity were analyzed as an element of the social structure that allows to learn, teach, educate, affirming ethnic identity. Conclusions were drawn about the fundamental practices of museum pedagogy. The importance of representative ethnic cultural symbols was determined; the need for their search was emphasized, possible ways of their active implementation in educational programs and in the modern socio-cultural environment was indicated. One of the central representative ethnic symbols of Ukrainians was identified ritual bread, widely represented in the "Svetlitsa (front room) of bread" of the Museum of the History of the village of Pogorilivka.

Keywords: cultural heritage, school museum, exposition, museum pedagogy, representative ethnic cultural symbols, ritual bread.

Patrimoniul cultural în practica educațională a muzeului școlar (în baza exemplului Muzeului de istorie a satului Pogorilivka din Ucraina)

Rezumat. În acest articol a fost revelată problema conservării patrimoniului cultural cu ajutorul muzeului școlar. Au fost luate în vizor premisele creării Muzeului școlar de Istorie a satului Pogorilivka (Ucraina), a spațiului muzeului și a expozițiilor sale („Istoria satului, casa rurală, viața de zi cu zi și țesutul”, „Camera etnografică”, „Svetlitsa pâinii”). Satul Pogorilivka din Bucovina este unul dintre satele ucrainene care nu și-au pierdut autosuficiența și identitatea. Localitatea reprezintă o zonă valoroasă din punct de vedere etnografic și folcloric, fapt care a determinat înființarea Muzeului școlar de Istorie a satului. Principalele direcții ale activității muzeului au fost analizate ca un element al structurii sociale care permite cunoașterea, predarea, educarea, afirmarea identității etnice. S-au făcut concluzii cu privire la practicile fundamentale ale pedagogiei muzeale. A fost determinată semnificația simbolurilor culturale etnice reprezentative, a fost evidențiată necesitatea căutării acestora, au fost indicate posibilele modalități de implementare activă a acestora în programele educaționale și în mediul socio-cultural modern. Unul dintre simbolurile etnice reprezentative centrale ale ucrainenilor este pâinea ceremonială, prezentată pe scară largă în „Svetlitsa pâinii” a Muzeului de Istorie a satului Pogorilivka.

Cuvinte-cheie: patrimoniu cultural, muzeu școlar, expoziție, pedagogie muzeală, simboluri etnice culturale reprezentative, pâinea ceremonială.

The world community is conscious of the cultural heritage as an independent spiritual phenomenon and an integral part of human civilization, having a number of essential social functions. To preserve and revive the historical past, an important place is given to its wide popularization, more complete coverage of monuments in the activities of museums, in the education system. This topic, although not new, is not losing its significance. Educational programs and public awareness, among others, contribute to a better and deeper understanding of the importance of protecting and promoting the diversity of cultural expressions [1].

In this regard, the challenge for pedagogy is to create the conditions to ensure that the young generation attracts the opportunity to be not only passive spectators, sightseeing, and they have a conscious understanding of value. The desire to participate actively in the preservation of cultural heritage.

Rural school museums play a special role in solving these problems. Despite the trends of globalization of the post-industrial society, until now in some Ukrainian villages it is evident that the established way, a careful attitude to traditions has been preserved, there are old-timers who remember the traditions.

The purpose of the article is to cover the activities of the school Museum of the History of the Village of Pogorilivka (Zastanivsky district, Chernivtsi region) as an important ethnocultural values translator, identifying on the basis of the analysis of the experience of the Museum fundamental directions of museum pedagogy, clarification of the role of representative ethnic cultural symbols, the principles of their search and active introduction into educational programs and the modern socio-cultural environment.

Pogorilivka village on Bukovina is one of the Ukrainian villages that have not lost their self-sufficiency and identity. It represents a valuable ethnographic and folklore area, where the preservation of archaic features of the living environment, the presence of custodians and carriers of intangible cultural heritage objects is

observed (rituals, folklore, folk costume, ancient techniques of making things, food etc.). These circumstances not least led to the establishment of the Museum in the school. At the initiative of the school director M.F. Pityk, the decision to establish the Museum was made at the Pedagogical Council in 2000. The team of enthusiasts, due to the professional qualities and special mission of the village school in comparison with the city, within two years managed to form museum expositions that open up the world of culture and everyday life of their village.

The work on the collection of exhibits was carried out by an organizing committee consisting of teachers, parents, village elders and students, headed by a teacher of history of the native land of V.D. Lastyuk [2, p. 2]. On May 15, 2003, the Museum of the History of the Pogorilivka village was opened to visitors. The Museum had about 1100 exhibits. The School Pedagogical Council approved the work plan of the Museum, organized the Public Council of the Museum under the chairmanship of M.F. Pityk, appointed Director of the Museum V.D. Lastyuk [3].

The Museum of the History of the Pogorilivka Village is located in three rooms: 1. "The history of the village, the country house, the way of life and weaving", 2. "The Room of Ethnography", 3. "Svetlitsa (front room) of the Bread". The exposition of the first room of the Museum contains monuments of different periods of the village history: Tripoli culture, Chernyakhov and Ancient Russian cultures, I and II world wars, Soviet times (collective economy, education, medicine, culture).

A separate place is occupied by the old interior of the Pogorilivka's hut: oven, homemade, table, bed, bench, chest and other household items, as well as an icon, photos. Clay products are widely exhibited: bowls, plates decorated with floral and geometric ornaments; various types of pots, ears, scoops, colanders, jugs, etc. There is a rich collection of coal irons and kerosene lamps. Different types of weaving tools are presented, such as type weaving, spindle, swift,

trowel, sledgehammer, spindle, loom, as well as samples of fibers, yarns, threads and products made of them: benches, towels, cloth for magpies.

In the "Room of Ethnography" is exhibited men's and women's clothing of the XVIII – early XX century, as well as embroidered towels, products from the vine, etc. In the "Svetlitsa (front room) of Bread" are collected items and devices necessary for the cultivation of cereal: crops plough, harrow, sickle, scythe, pitchfork, etc., for grinding grain into flour: pestle, millstones, etc., for making bread: trough for steam and dough, bread baking moulds, a fire iron, a bread shovel, etc.

The dominant "Svetlitsa (front room) of Bread" are various types of daily and ceremonial baking from flour. The number of representative exhibits includes various types of bread products: *kalatches*, *"paska"*, *"birds"*, *"crosses"*, *"korovai"*, etc.

Ceremonial consumption of cereals visualizes the attributes: *"didukh"* = sheaf of rye or wheat harvested at the time of harvest and used for Christmas holidays; wreath of ears symbolizing the end of harvest.

The appearance of the artifacts is appropriately supplemented with information about the bread placed on the thematic stands: "where did the bread come from", "our daily bread", "hungry year, hungry age", "war and bread", "bread is the head".

It is no secret that many of the present young generation do not know the purpose of most of the peasant household items, which, as happens, are still stored in the attics of rural huts. Once in the museum, these items are located in the arranged corners of the peasant life, in the way they used to stand in houses. Usually tools, objects in working condition, they are allowed to touch, to take in hand. In this is the special value of the rural school museum. When children sit at a spinning wheel or loom, lift a bread shovel or a poker, they get a real sense of a historical object that cannot be replaced by looking at illustrations. Through the discovery

of information and the practical testing of authentic objects, a series of old daily activities and holidays is established in the children's consciousness.

The Museum of the History of the Pogorilivka Village is the center of historical and local history work in the school and village. Based on the exposition of the Museum, the school reads special courses: "History of the Native Land", "Ukrainian Studies", "Museum Business", as well as organized the work of tourist and local history and museum circles. The presence at school of old objects stimulates the student's research into the history of the village, systematic, with the assistance of rural residents, replenishment of the Museum exposition with new monuments. Students conduct excursions at the Museum, perform research work and protect them in various competitions. The most active students take part in scientific and practical conferences of the Chernivtsi National University. Yu. Fedkovich, Chernihiv Historical Institute "T. Shevchenko".

The exhibits of the Museum are used in the work of literary-dramatic, folklore-ethnographic, vocal studios, dance ensembles.

An important component of museum pedagogy is the communication of students with old residents, who are happy to come to meetings, participate in holidays.

Thus, it is possible to deduce the fundamental directions of museum pedagogy:

- familiarization with the history and culture of the past directly through the material world;
- conducting special studies, interviews with old-timers, performing descriptions of the technology of making antique objects, recipes for cooking bread and other traditional dishes, drawing their appearance;
- updating of the results of research of the old, presupposing of carrying out by pupils reconstructions, replicas, as well as remakes, participation of children in theatrical events, in which are played out rituals, stories from the past of the village, etc.

The experience of the Museum of the History of the Village of Pogorilivka in terms of the preservation of cultural heritage demonstrates solid results and certainly deserves a wider introduction into the pedagogical practice. The long-standing traditions that have given the basis of modern culture in its meanings can and should serve as key structural units of educational programs. For example, the development of methodological materials to highlight representative ethnic cultural symbols and to understand the unity of their material and spiritual components. The potential of traditional culture can be realized as follows:

- study of objects of cultural heritage in the context of certain historical periods of its formation, with a view to identifying the most typical and archaic patterns that gave rise to the formation of ethnic groups that persist in the context of socio-economic changes, the appearance of borrowings and accumulations of external foreign cultural influences;
- creation of representations about objects of cultural heritage by artistic and creative transformation of knowledge obtained in the process of “communication” with historical objects in the museum and in an authentic environment;
- learning the experience of individual experience later participating in the preservation of historical intergenerational memory, search for ancestral roots, collection of antiquities, photography, compiling inventories, organizing exhibitions, theatrical performances, spectacular events.

One of the central representative ethnic symbols, which can be used in school programs, is ceremonial bread, brightly presented in the “Front room of Bread” of Museum of the History of the Village of Pogorilivka. The demand for this ethnic symbol is observed in many areas of modern urban society. In Ukraine, bread and salt on the embroidered “rushnik” is the established and highest manifestation of hospitality. Without bread in Ukrainians do not do any important event. Bread accompanies Ukrainians from the beginning to the end of life. With

him bless the young for a happy life, greet the mother with a newborn, enter for the first time into a new house, take a final journey. While performing important informative and adaptive-communicative functions in culture, bread reproduces certain norms of human behavior, reflects a system of values, identifies the basic ideological concepts of carriers of tradition.

In the current situation of disappearance of objects of traditional culture, the rural school and the museum of local history are the main translators of ethnocultural heritage. The Village School Museum is the true custodian of things that characterize the evolutionary development of the area, the distinctiveness of local crafts, objects, and the memory of heroes and famous countrymen. It forms a fund of photographs, ethnographic information. The important point is that the rural school museum works mainly in the educational sphere. The preservation of the precious collection of traditional monuments in the museum was mainly the initiative of local enthusiastic teachers, who formed museum collections, folklore groups and local history communities.

At the same time, it is important to note that the success of the development of a system of moral guidelines, expressed in respect for the native language and for the original culture, lies in the coordination of the joint efforts of State and local authorities, scientists and the public [4, p. 12]. The development of a policy conducive to the existence and development of traditions depends on the implementation of educational, scientific and educational, publishing, propaganda and exhibition activities. In order to prevent the disappearance and destruction of the cultural heritage of Ukrainians, due in part to the ineffectiveness of mechanisms for the practical use of the existing cultural and creative resources of the territories, as well as to the lack of funds for the implementation of measures to protect it, there is a need for targeted programs to identify, investigate, evaluate and document elements of cultural heritage throughout Ukraine. It is also important to give full support

to the enthusiastic and enthusiastic members who represent the cultural nucleus of society, who are able to transmit ethnocultural values and meanings through local history museums and other cultural and educational institutions.

References:

1. The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. Получено 8 апреля 2020 года из <https://en.unesco.org/creativity/convention> (дата доступа: 01.05.2021).

2. Архів Інституту народознавства НАН України, ф. 1, оп. 2, спр. 5815, с. 1. / Arhiv Institutu narodoznavstva NAN Ukraini, f. 1, op. 2, spr. 5815, c. 1.

3. Шкільний музей історії села Погорілівка – центр краєзнавчої роботи. / Shkilii muzei istoriії sela Pogorilivka – tzentra kraieznavchoii roboti. <https://nadoest.com/shkilenij-muzej-istoriyi-sela-pogorilivka--centr-kraieznavchoy> (дата доступа: 01.05.2021).

4. Герус, Л. *Збереження нематеріальної культурної спадщини: український досвід*. Народознавчі зошити, 2020, № 1, стр. 12. Gerus, L. *Zberejennia nematerialnoii kulturnoi spadschiny: ukraiinskij dosvid*. Narodoznavci zoshiti, 2020, № 1, str. 12.

LA RÉCEPTION DE M.P. MOUSSORGSKI EN EUROPE (II)

Master science du langage parcours didactique du français langues étrangères, 2020–2021, Université Caen Normandie, France; formateur au ENEFA Normandie Formation Avenirs, France; master langues, littératures et civilisations étrangère (spécialité: russe), 2014–2016, Université Caen Normandie, France; master en Filologie (langues romanes), Université d'État de Moldavie; domaine d'intérêt scientifique: linguistique, traduction, enseignement, art, histoire.



Tatiana PROCOP

The Reception of M.P. Moussorgski in Europe (II)

Abstract. Mussorgsky is named The “Dostoyevsky of Music” by Blaise Cendrars, a French writer with Switzerland origins. Passionate about Russian culture, using the pseudonyms of Freddy Sausey, Jack Lee and Diogenes, he left Switzerland at the age of 17, for a long stay in Russia. Blaise Cendrars is one of the many people interested in Russian culture.

In this article I will present Mussorgsky and the interest that Europe has shown for his activity and of course its importance for Russia and for Europe. I would show why he was not fully appreciated in Russia, and why France listened to him a lot? Mussorgsky became famous in Europe thanks to his immortal works, the most famous of which are the opera *Boris Godunov* and the concert *Pictures at an Exhibition*.

Why did the promotion movement start in Paris? Who started it and how? In order to answer all these questions, I consulted the authentic sources and several sources on the internet, the books of the national archive. The main information on the life of the composer and on the people who took care of the promotion of his music, I found in the works of I. Fyodorov, G. Denizeau, P. Kile, I. Moskalenko, and *Encyclopedia Universalis* consulted online. I found many quotes in the book published by the Alheim spouses (Moskva, 1912) and the Russian reviews *Novisti i birjevaya gazeta*, 1902; *Soviet music*, Nr. 12, 1949 even the thesis *Diaghilev and the music of the Russian Seasons* by Versenina, 2002.

Keywords: music, opera, Mussorgsky, Alheim, *The Five*, *Boris Godounov*.

Receptarea lui M.P. Moussorgski în Europa (II)

Rezumat. Mussorgski este numit „Dostoievski al muzicii” de către Blaise Cendrars, un scriitor francez de origine elvețiană. Pasionat de cultura rusească, folosind pseudonimele Freddy Sausey, Jack Lee și Diogenes, a părăsit Elveția la vârsta de 17 ani, pentru o călătorie lungă în Rusia. Blaise Cendrars este una din numeroasele persoane interesate de cultura rusească. În acest articol va fi prezentată creația lui Mussorgski și interesul de care s-a bucurat în Europa, va fi subliniată importanța activității lui pentru Rusia și pentru Europa. Se va analiza cauzele din care nu a fost apreciat la justa valoare în Rusia și se va explica de ce muzica lui s-a bucurat de mai multă popularitate în Franța. Mussorgski a devenit celebru în Europa datorită lucrărilor nemuritoare, dintre care cele mai cunoscute sunt opera *Boris Godunov* și concertul *Imagini la o expoziție*.

De ce mișcarea lui de promovare a început anume la Paris? Cine a lansat-o și în ce circumstanțe? Pentru a răspunde la toate aceste întrebări, au fost consultate surse autentice, cărțile arhivei naționale și sursele web. Referitor la informația despre viața compozitorului și despre persoanele care s-au ocupat de promovarea muzicii compozitorului rus, au fost cercetate sursele autorilor: I. Fiodorov, G. Denizeau, P. Kile, I. Moskalenko și *Enciclopedia Universalis*. Surse importante au servit lucrarea soților Alheim (Moskva, 1912) și revistele rusești *Novisti i birjevaya gazeta*, 1902; *Muzica sovietică*, Nr. 12, 1949, precum și teza *Diaghilev și muzica anotimpurilor rusești* de Versenina, 2002.

Cuvinte-cheie: muzica, opera, Mussorgsky, Hartman, Alheim, *Grupul Celor Cinci*, *Boris Godunov*.

En Russie dans les années 80 et 90 les œuvres de Moussorgski étaient peu connus. Ces opéras étaient présentés seulement sur les scènes privées. Les critiques russes étaient silencieuses après la mort du compositeur.

La France à cette époque a montré beaucoup plus d'intérêt à l'activité de cet artiste. Le fait est que, en 1874 le clavier de *Boris Godounov* (rédigé par l'auteur) a été amené à Paris par Camille Saint-Saëns (1835–1921). C'est un pianiste, organiste et compositeur français. Il appréciait beaucoup la musique et publie russe. En 1975 il a eu un tourné en Russie, dans le cadre duquel il a présenté son concert nr. 2 pour l'orchestre et forte-piano et aussi son opéra *Danse macabre*. Ces présentations ont été beaucoup aimées par Rimski-Korsakov et Cui et critiquait par Moussorgski [1]. Le dernier disait: «La pièce est embellie par la musique instrumentale très fine et piquante rédigée en style moderne, mais elle est très petite et beaucoup plus douce. Elle ressemble plus à une musique du salon.» [2] Plus tard, Walt Disney a créé un dessin animé appelait *Danse des squelettes* en se basant sur la musique de *Danse macabre*.

C'est à Paris, en langue française, qu' a eu lieu la première audition intégrale des autres œuvres de Moussorgski: *Des Chants et Dits, Sans Soleil!* (1909 – Paris), *la Berceuse de la Mort* (exécutée aux concerts de l'Exposition universelle de Paris en 1889), *La Guerre* [3, p. 858-889]. La Guerre fut même interprétée pour la première fois en Russie, à Moscou, quatre ans plus tard, que la version française de Paris. Enfin, c'est de Paris que partit ce mouvement d'admiration qui assura le succès mondial aux œuvres de Moussorgski. La première audition de ce cycle en Russie a eu lieu à Moscou le 23 Janvier 1902.

Mais seulement dans les années 90, en France sont apparus les premiers articles musicologiques sur Moussorgski. Les conjoints d'Alheym – Pierre d'Alheym et Marie – ont organisé des conférences – concerts composés par les œuvres de Moussorgski. C'est une belle chanteuse de musique de chambre, qui interprétait les pièces vocales. Les compositeurs français

de l'époque – A. Bruno, E. Chausson, L. Burgo Dyukudre, ainsi que des écrivains, poètes et critiques musicaux de Paris ont été les premiers juges de la musique de Moussorgski à l'étranger. L'interprétation de ses œuvres sont devenues à la hâte à chaque saison de concert [4].

Moussorgski est devenu célèbre en Europe grâce à ces œuvres immortelles dont les plus connus sont l'opéra *Boris Godounov* et le concert *Tableaux d'une exposition*. On dit qu'il «sera donc le sauvage, qui mettra les doigts dans le nez de la musique, et choquera tout le monde» [5].

Pourtant à 30 ans, quand il s'attaque à sa première œuvre majeure, Moussorgski n'est pas ce «rustre musical» que l'on retiendra plus tard. Provincial, aisé, immergé dans les contes populaires, mais aussi dans la culture européenne (il parle parfaitement l'allemand et le français) il est le parfait «petit lieutenant de livres d'images» [5].

Cette partie de l'article décrit les personnes importantes en promotion de l'art de Moussorgski.

Maria Oleinine-D'Alheym et Pierre D'Aliheym – les promoteurs de l'art de Moussorgski M.P.

Pierre D'Alheym (né en 1862) – un défenseur bien connu de la musique russe (surtout Moussorgski) en France. Il a écrit le livre „Moussorgski”, et il a traduit en français les paroles de ses pièces vocales, qui étaient publiées sous le titre „Sept conférences”.

Maria D'Alheym, – est l'incarnation de la musique de Moussorgski – née en 1871 à Olénine, l'épouse de Pierre D'Alheym, une grande interprète des pièces comme: „*Enfants*”, „*Danse du mort*” etc. «Grâce à sa voix Mezzo-soprano très originale et sa récitation expressive et distinctive, elle est considérée comme une chanteuse russe de première classe».

Quand elle était jeune, elle faisait les cours de musique avec F. Platonova, la soliste du théâtre Mariinski, qui était amie et amatrice de Moussorgski. En février 1987 Marie, avec son père ont assisté à une soirée organisée par Ba-

lakirev M.A à l'honneur de son invité moscovite P.I. Tchaïkovski. Parmi les invités étaient: N.A. Rimski-Korsakov, A.K. Liadov, les frères V.V. et D.V. Stassov. Devant ce célèbre public la jeune chanteuse a interprété les romances et les chansons de M.A. Balakirev, M.P. Moussorgski et P.I. Tchaïkovski. Elle était accompagnée par Balakirev et son frère Alexandre. Sa voix a impressionné le public, surtout Stassov qui lui a proposé de faire les cours de chant avec une chanteuse A.N. Molas, qui était étudiante de A.S. Dargomyjski. (Après son voyage de 1844–1845 à Paris, Dargomyjski a commencé à s'intéresser de près au folklore de son pays. Il a effectué un travail d'étude important sur la langue russe parlée et sur les manières d'exploiter sa prosodie dans le cadre d'œuvres musicales. Ce travail, joint à celui de Glinka, a permis de jeter les bases d'un nationalisme artistique qui sera aux fondements de l'école musicale russe, d'où sortira le Groupe des Cinq.)

Après ses études de musique qui duraient jusqu'à 1891, elle est allée à Paris avec sa sœur Varvara où elle a continué ses études vocales avec le professeur M. Blanchet.

Les premiers concerts présentés par la chanteuse ont eu lieu à Paris et à Bruxelles en 1896 [5]. Elle interprétait les chansons des membres du Groupe des Cinq, surtout de son compositeur préféré. Dans la même année elle avec son mari ont organisé un cycle des conférences-concert sur l'activité de Moussorgski. Les musiciens et les écrivains parisiens connus ont assisté à ces concerts, qui ont eus un grand succès. Dans la même période son mari a édité à Paris le livre *Moussorgski* [6] qui contient l'information sur la vie et l'activité de ce compositeur.

Les articles concernant ces concerts sont apparus pour la première fois en 1902 dans le journal *Novosti i birjevaia gazeta*, le 4 décembre, Nr. 341. Stassov a écrit plusieurs articles: *Qui pourra surmonter?*, *Concernant les concerts de Mme Olénine-D'Alheym*, *Les concerts de Mme Olénine d'Alheym à Moscou et Saint-Petersbourg* (Novosti, 1902, 17 janvier, 4 avril et 11 décembre, No. 17, 93, 341, 16 décembre, No. 346).

Stassov disait dans son article «Qui pourra surmonter?»: «Son interprétation était caractérisée par une expressivité, le grand goût, la récitation dramatique. Elle chantait en quatre langues, et son répertoire était énorme.» [7]

C'était elle qui en 1910 a écrit un livre «Zavety Mossorgskogo». Dans la même année son mari a traduit en anglais son livre «Moussorgski», réalisé aussi à Paris.

Tous les deux ont fondé à Paris une Société musicale „*La maison du Lied*” („Maison du Chant”, 1908; à Moscou – 1912), qui est devenue le centre de propagande de la musique vocale russe à l'étranger. Dans celle de Moscou elle organisait les concours internationaux. [8, p. 3-4] (Tous les programmes on retrouve dans *Alheim, Marie Olenine d'*: 1912, 17-18, 27, 34, 51-52, 58 etc.).

Il y a des livres qui proposent la description de ces concerts écrit par Marie d'Alheim: Les concours de «*la Maison du Lied*» (1912) et *Concerts de Marie Olénine-D'Alheym* [1912], Le legs de Moussorgski [1908]. Les livres parlent de ces concerts à Moscou, Londres, Bruxelles, Kharkov, Paris. *Maison du Lied* publié en français à Moscou en 1908 par la *Maison du Lied*, dépositaire à Paris la librairie Eugène Rey, 8 boulevard des Italiens. En 1910, on peut lire dans le journal des débats, sous la signature d'André Chevrillo: «Une telle figure, une telle âme, une telle musique, j'ose dire ce génie interprétant le génie, voilà une harmonie unique et grâce à laquelle ceux d'entre nous qui assistèrent l'autre jour à la séance que Mme Olénine-D'Alheym consacrait au leader de Moussorgski ont connu une sensation bien rare à Paris, et rare en toute vie (...).» [9]

Claude Debussy (compositeur français 1862–1918) après avoir assisté au concert, écrit ses impressions sur les œuvres de Moussorgski dans *la Revue blanche*: «Personne n'a parlé de ce qu'il y a de meilleur en nous avec accent plus tendre et plus profond (...)» [9].

Il faut mentionner que la musique de Moussorgski était plus compréhensible pour le public, plus claire, et elle était présentée si sou-

vent que c'était inévitable de faire abstraction et de ne pas s'en habituer. Dans le programme des conférences – à côté des titres de chaque chanson on trouvait l'inscription «*première audition*», ce qui attire plus le public.

Le voyage en Russie de Marie D'Alheim en 1896 s'est avéré infructueux. Elle a compris que la propagande devait continuer en France et en Belgique coûte que coûte.

Les critiques musicales de Paris et Bruxelles parlaient de plus en plus d'une chanteuse peu commune qui vient de Russie, et qui était encore inconnue. Grâce à son activité visant la promotion de la musique de Moussorgski à Paris et en Belgique ce compositeur est devenu populaire aussi en Russie. Le journal „Nouvelles” le 12 Décembre, 1901 Kruglikov critique musical a écrit: «Il a longtemps que je suivais dans les journaux français l'activité d'une merveilleuse chanteuse. Le titre de cet article porte son nom. Il y a 5 ans elle fait promouvoir la musique vocale de Moussorgski avec une grande ardeur à Bruxelles et notamment à Paris. Le couple D'Alheim ont l'attraction particulière pour Moussorgski. Ils ont beaucoup fait pour lui... Ils ont tout fait pour présenter au public occidental Moussorgski, cet inconnu (...)»

En décrivant une des conférences organisée par D'Alheim il disait: «A Bruxelles, à la Maison du peuple elle a chanté devant 2 milles personnes, qui étaient fort impressionnées par son interprétation de l'opéra *Khovanshchina* qui a duré depuis 8 heures du soir jusqu'à 1 heure du matin.»

En 1914 Olénine D'Alheim a présenté à l'opéra à Moscou S.I. Zimin les partis de Marfa (opéra *Khavranschina* de Mousorgski) et *Kar-men* (Karmen G. Bizet).

En 1918 la chanteuse est revenue à Paris avec son mari. Elle avait fait le tour d'Europe et après l'Union Soviétique. Son dernier concert a eu lieu en 1942 à Paris occupé. Elle avait 73 ans. La chanteuse a mené une vie sociale active: Pendant la première guerre mondiale elle a été la participante du mouvement de la résistance, en 1946 est devenue membre du parti commu-

niste français, était membre du Conseil du paix en France, du Comité des femmes françaises et société «France-URSS». A l'âge de 90 ans elle est revenue en Russie et elle est morte à Moscou à l'âge de 101 ans.

Cette chanteuse a une vraie reconnaissance mondiale et son activité est considéré comme un pont entre les cultures russe et française.

Stassov appréciait beaucoup l'activité des conjoints D'Alheim et écrivait beaucoup sur leur activité. Son article «*Sur le concert de Mme Olénine d'Alheim*» avait un tel succès que le journal qui l'a publié, a été immédiatement vendu, et l'auteur lui-même n'était pas en mesure d'obtenir pour lui-même une exemplaire. [10, p. 97]

Les Saisons Russes à Paris

Les Saisons Russes à Paris ont été ouvertes le 19 mai en 1908, il y a plus de 100 ans, quand la capitale française fut connaissance avec l'opéra *Boris Godounov* dans le cadre de festival «*Les saisons russes*» organisé par Boris Diaghilev. A cette époque-là on ne pouvait pas imaginer que cette production deviendrait le prologue aux grands festivals esthétiques annuels, qui durera jusqu'à la mort du maestro en 1929.

En mars Diaghilev avait que 36 ans, mais le public français avait déjà pris connaissance avec son talent en 1907, quand il a organisé la saison des «*Concerts historiques russes*» dans le cadre desquels ont assisté: N.A. Rimski-Korsakov, S.V. Rachmaninov, A.K. Glazunov, F.I. Chaliapine [11].

Il a étudié attentivement deux versions de l'opéra (celle de 1874 et celle rédigée par N.A. Rimski-Korsakov) et a proposé sa version qui était un peu différente des deux autres. Il a donné le rôle le plus important au *Couronnement de Boris Godounov*. Il disait: «Ce passage devrait être mis en scène de manière à ce que la respiration des français soit coupée». Il a même demandé de prolonger la scène de la présentation des boyards et le clergé. Sur ce ton festif le monologue lugubre de Tsar Boris devrait devenir beaucoup plus solennel [11].

Mais ce que devrait vraiment surprendre le public français, selon l'avis de Diaghilev, c'était le fait qu'à cette cérémonie devront participer environ trois centaines d'acteurs. Il a invité le metteur en scène très connu à cet époque là, Alexandre Sanin qui organisait avec succès les scènes de foule. C'était vraiment incroyable, comment on pouvait diriger une foule si grande sur la scène et en même temps obtenir une harmonie sonore. Diaghilev n'a pas révélé son secret au public. En général, la réponse est facile. Le metteur en scène a fait entrer le chef de chorale (Feliks Blumenfeld) sur la scène qui était en perpétuel mouvement en changeant ces rôles en permanence, ce que les spectateurs n'observaient pas. Le décor était lui aussi surprenant. C'est K.F. Iuon, A.Ya. Golovin et A.N. Benoi et Yaremic qui s'occupaient de tout ça [11].

Le 18 mai 1909, le Tout-Paris que Serge Diaghilev a convié à la générale des Ballets russes, dans un Châtelet rénové, en prend plein les yeux et les oreilles. Un déchaînement de rythmes sauvages, une orgie de couleurs... *Les Danses poloviennes du Prince Igor* de Borodine plaquent les spectateurs dans leurs fauteuils. Après avoir révélé à la France la musique (cinq concerts en 1907), puis l'opéra russe (*Boris Godounov* avec Chaliapine, en 1908), Diaghilev fait découvrir la chorégraphie telle qu'elle s'épanouit au théâtre Maryinski de Saint-Petersbourg. Et qu'emblématisent des étoiles de première grandeur comme Tamara Karsavina et Anna Pavlova, mais aussi comme Adolph Bolm et Vaslav Nijinsky. Les Parisiens avaient oublié que la danse peut être un art viril; une révélation que confirmeront les autres programmes mis à l'affiche: *Cléopâtre*, où Nijinsky est l'Esclave d'or, *Les Sylphides*, où il a le rôle du Poète.

A la Première représentation de l'opéra *Boris Godounov* à Paris a fait la connaissance avec une autre personnalité remarquable Misia Drothing (ou Misia Sert) – une pianiste née à St-Petersbourg élevée en Belgique, qui a activé à Paris. Les journalistes l'ont surnommé la «Reine de Paris». Gracieuse et séduisante, Misia devient le modèle des plus grands peintres de

l'époque: Toulouse-Lautrec, Bonnard, Odilon Redon, Vuillard et surtout Renoir qui la représentera plusieurs fois, notamment dans un célèbre portrait daté de 1904 (Portrait de Mme Nathanson, Londres, National Gallery) [12].

Bouleversée par l'opéra *Boris Godounov*, elle s'engage à ses côtés en apportant un soutien financier aux Ballets russes. Son appartement du 244, rue de Rivoli en devient l'annexe. Et l'égérie rose des Ballets russes assiste à toutes les représentations [13]. Elle propose la jeune couturière à Diaghilev comme créatrice de costumes pour les Ballets russes. Alors elle est devenue amie et collaboratrice avec Diaghilev pour l'organisation des saisons russes à Paris.

Le décès de Diaghilev amorce la fin du règne de la reine de Paris Coco Chanel se charge de la toilette funéraire. *La seule femme de génie que j'ai rencontrée*, dira la styliste, l'une des rares amies à lui être restée fidèle [13].

Le succès de «Boris Godounov» a inspiré Diaghilev et lui a ouvert la porte pour l'organisation des saisons russes à Paris chaque année (il imaginait de faire les saisons consacrées seulement aux opéras russes), mais les projets étaient changés. Entre 1910–1912 l'opéra n'était pas présent dans le programme des saisons russes. Diaghilev était concentré sur la danse. Seulement à partir de 1913 les saisons ont commencé dans le théâtre De Champs Elysées et ont continué à *Drury Lane* à Londres comprenant 3 opéras. A Paris ont été présenté *Boris Gadunov* et *Khovranchina* et à Londres a été jouée *Pskovityanka* (premier opéra de Rimski-Korsakov). «Boris Godounov» a été écouté avec le même enthousiasme mais tous les regards étaient tournés vers *Kovranchina* [14].

Serge de Diaghilev est mort le 19 août 1929 mais l'activité qu'il a commencé dure jusqu'à nos jours. En 2013 la France a rendu hommage à cette grande personnalité, et à son impressionnante carrière en organisant Les Saisons Russes au Théâtre Le Champs-Elysées, qui ont été présentées du 9 au 12 juillet. Les concerts ont été organisés par la Direction Artistique (Andris Liepa et George Isaakyan), Direction Musicale

(Alevtina Ioffe), avec l'Orchestre, le Chœur et le Ballet du Théâtre National Musical «Natalia Sats» de Moscou. Après, Au programme participent 7 ballets, toujours portés par les Étoiles, les Solistes et le Corps du Ballet du Bolchoï.

Conclusion

Dans cet article je voulais présenter l'intérêt que l'Europe a montré pour l'activité de Moussorgski et bien évidemment son importance pour la Russie et pour l'Europe.

A la fin de mes recherches je me permets de confirmer que Moussorgski a été bien écouté en Europe grâce aux activités passionnantes de Diaghilev, qui organisait des Saisons Russes à Paris et qui partageait le travail passionnant avec son amie Misia Drothing, et aussi grâce aux couple Maria et Pierre D'Alheym qui ont fait un travail énorme pour présenter la musique et la culture russe dans le monde. Le milieu musical parisien ont fêté l'arrivée de la musique russe à travers la figure de Rimsky-Korsakov, qui était ami le plus proche de Moussorgski. Diaghilev, qui n'avait enchanté les Parisiens que par ses chorégraphies mais par l'opéra *Boris Godounov* et les autres œuvres immortelles de ce compositeur.

Les russes de cette époque confondaient allègrement les peuples à l'est de l'Allemagne les englobant dans une même entité artistique sous la couleur slave et se ménageant ainsi quelques désillusions futures lorsque leur vision de la situation géographique et musicale se préciserait. L'opéra *Boris Godounov* était censuré parce qu'il était tourné contre le tsar et pouvait provoquer les révoltes. Le travail de Rimsky-Korsakov, le couple d'Alheym, Diaghilev et Misia Drothing a fait connaître l'histoire et la culture russe à travers des œuvres de Moussorgski (*Boris Godounov* et *Kovrantchina*) et des autres compositeurs russes.

L'intérêt pour lui est gardé jusqu'à nos jours. Sa musique a eu reprise par plusieurs compositeurs européens pour la création de leur propre musique ou pour arrangement spécifique de la musique originale. Le premier musicien a arrangé l'œuvre de Moussorgski pour

l'orchestre fut le compositeur et chef d'orchestre russe Michail Touchmalov (1861–1896). Maurice Ravel [15]: en fait l'orchestration de la musique des *Tableaux d'une exposition* en 1922 à la demande du chef d'orchestre russo-américain Serge Koussevetsky, ce dernier en effectue la création le 19 octobre de la même année. Cette orchestration comprend un important solo de chorale dans le dernier morceau. Cette démonstration virtuose d'un maître du coloris a prouvé sa popularité en concert et dans l'industrie du disque en étant la version la plus jouée, mais Ravel met la promenade entre les tableaux *Samuel Goldenberg et Schmuyle* et *Limoges*.

D'autres versions très différentes du modèle classique ont été interprétées par des groupes de rock progressif et des ensembles de jazz et de folk, dont celle du trio de rock progressif Emerson, Lake & Palmer dans leur album de 1971 *Pictures at an Exhibition*, ainsi qu'une version pour synthétiseur par Isao Tomita en 1975 qui fut utilisée pour le court-métrage d'Osamu Tezuka *Tableaux d'une exposition*.

Ce sont les musiciens européens et américains qui utilisent souvent les certains extraits de *Tableaux d'exposition*. En 2002, le compositeur de musique électronique Amon Tobin [16] paraphrase *Gnome* pour le titre *Back From Space* de l'album *Out from Out Where*. Carl Craig et Moritz von Oswald, autres compositeurs de musique électronique, réalisèrent en 2008 une revisite de la version de Ravel dans l'album *ReComposed*. En 2003, le compositeur et guitariste Trevor Rabin [17] réalise une adaptation pour guitare électrique de *Promenade*, jouée dans l'album de Yes *Big Generator*, qu'il inclut ensuite dans son propre album *90124*. En 2006, le violoncelliste Didier Petit inclut les Tableaux, et en particulier *la Grande Porte de Kiev*, dans la suite *Wormholes* interprétée par lui-même, Camel Zekri, Edward Perraud, Lucia Recio et Etienne Bultingaire (Buda Musique 860139). Le début de *La Grande Porte de Kiev* a été utilisé par Michael Jackson en introduction de sa chanson *History*, dans le second CD de son album [18].

«L'art, a dit Moussorgski, n'est pas un but, mais le moyen de parler aux hommes», – de leur parler pour leur dire les choses essentielles. Pierre-Emmanuel Leplay disait de Moussorgski: «il est sans aucun doute l'un des compositeurs les plus géniaux de son temps, innovateur, visionnaire, annonciateur de techniques et de procédés du XXe siècle.» [19]

Comme était marqué dans le livre *Concert de Marie Olenina D'Alheym*: «Nul ne peut s'approprier ce que donne Moussorgski, et dans la forme où il le donne, car l'art de Moussorgski, où il excellait, consistait à ce livrer lui-même, en un geste qui fût sien, et le restât.» [20, p. 37]

«Moussorgski disait la vérité à travers de sa musique, il rechercher une beauté idéale, détachée de la réalité» [21] et Mme Reichel a souligné à la conférence consacrée à ce compositeur: *Sincérité, honnêteté, authenticité – modestie à prendre dans ce sens-là – et recherche d'une forme inédite qui nous dévoile une vérité; voilà certainement les grandes lignes de force de la pensée du compositeur.*

Bibliographie:

1. Mirkin, M.Yu. *Camille Saint-Saëns*. [consulté en ligne le 14.03.2015]. URL <http://www.c-cafe.ru/days/bio/000219.php>
2. Kenigsberg, A. *Danse macabre OP 40*. [consulté en ligne le 16.03.2015]. URL: http://www.belcanto.ru/sm_saint_macabre.html
3. Bellaigue, C. *Un Grand Musicien réaliste – Moussorgski*. Dans: „Revue des deux mondes”, 5-e période, tome 2, 1901, p. 858-889. [consulté en ligne le 10.11.2014]. URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Un_Grand_Musicien_r%C3%A9aliste_-_Moussorgski
4. Fiodorov, I. *Moussorgski, Jizni i tvorcestvo russkogo kompozitora, 2007–2014*. [consulté en ligne le 10.12.2014]. URL: [Belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)
5. Pressnitzer, Gil. *Modeste Moussorgski, Boris Godounov, Esprits Nomades*. [consulté en ligne le 12.01.2015]. URL <http://www.espritsnomades.com/siteclassique/moussorgskiborisgodounov.html>
6. Alheim, (de), Pierre. *Moussorgski*, Paris: imprimerie Lambert, S du M. de France, 1896. [consulté en ligne le 12.01.2015]. URL: archive.org
7. Stasov, A. *Kto odolet*. Dans: „Novosti i birjevaia gazeta”, No. 17, 17.01.1902.
8. Ollenine, Marie. *Alheim, Marie Olénine, Concert de Marie Olénina-d'Alheym à Moscou, Kharkov, Londres, sixième concours international*, La maison du Lied, 22, boulevard de Smolensk à Moscou, Moskva: Tovaresskaya tipografiya A.I. Mamontova, 1912, p. 3-4.
9. Stil, André. *L'Académie Goncourt, L'homme*, Edition Grasset and Fasquelle, 1982, sans pages.
10. Stasov, B. *Lettre à Stasov Kruglikova partir 16 décembre 1902*. 1949. Dans: „La musique soviétique”, n. 12, p. 97.
11. Moskalenko, Iuriy. *S cego nacinalis' «Russkie sezony» Sergeya Deagileva v Parije?*, 2000. [consulté en ligne le: 05.05.2015]. URL: [dans Skola jizni.ru](http://www.skola-jizni.ru)
12. Rodoni, Laureto. *Il tempo sospeso di Bonnard*. [consulté en ligne le: 05.05.2015]. URL: <http://rodoni.ch/misia/index.html>
13. Misa, «Raine de Paris». Dans: „Le point”, le 26.08.2012, mise à jour le 05 mai. [consulté en ligne le: 05.05.2015]. URL: http://www.lepoint.fr/culture/misia-reine-de-paris-26-08-2012-1499278_3.php
14. Versinina, Irina. *Deagilev i muzyka Russkikh sezonov*, Nr. 12. [consulté en ligne le: 10.04.2015]. URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200201202>
15. Ravel, Maurice, *Tableaux d'une exposition*. [consulté en ligne le: 05.05.2015]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DbBkVwbVTs8>
16. Tobin, Amon. *Back From Space*. [consulté en ligne le: 05.05.2015]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IzOgoO2-FLs>
17. Rabin, Trevor. *Promenade*. [consulté en ligne le: 07.05.2015]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oTrTAS5KS5k>
18. Jackson, Michel, *History*. [consulté en ligne le: 07.05.2015]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ybPQ4UpLncA>
19. Lephay, Pierre-Emmanuel. *En attendant le livre sur le génie russe*, 29 Décembre 2011 Lacavalerie Xavier, Moussorgsky editeur Actes Sud, 2011.
20. Alheim, (de), Marie. *Concert de Marie Olénina-d'Alheym à Moscou, Kharkov, Londres, sixième concours international*, La maison du Lied, 22, boulevard de Smolensk à Moscou. Moskva: Tovaresskaya tipografiya A.I. Mamontova, 1912, p. 37.
21. Reichel, Mathilde. «L'art ne doit pas se contenter d'incarner la beauté»: lettre à Paulina Stassova, juillet 1873, op. cit., p. 288. Cité par Reichel, à la Conférence Moussorgski, Association Lied et Mélodie, septembre 2013. [consulté en ligne le: 10.04.2015]. URL: http://www.liedetmelodie.org/wp-content/uploads/2013/10/Conf%C3%A9rence-MOUSSORSGSKI_version-site-internet.pdf

NATIONAL CHAMBER CHOIR OF REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORY FILES

Ph.D. student, Academy of Music, Theatre and Fine Arts. Choir artist, Public Institution Organ Hall, Chişinău, Republic of Moldova. Domenii de preocupare: muzicologie.



Fedora BURLAC

National Chamber Choir of Republic of Moldova: history files

Abstract. The National Chamber Choir (artistic director and main conductor Ilona Stepan) takes an important place in the contemporary musical heritage of the Republic of Moldova. The present article is dedicated to the history and evolution of the National Chamber Choir during the first stage of its development. This unique artistic group appeared in 2002 as the first private musical group in the Republic of Moldova thanks to the initiative and sponsorship of the Union Fenosa Cultural Foundation. Some important aspects of the National Chamber Choir's evolution are studied. Among them: crystallization of the individual style as a chamber choir; recognition on the international level related to the participation at the prestigious European choir competitions; the identification of the major stylistic directions of the choir's repertoire; the establishment of the genre palette of its repertoire: from choral miniature to large-scaled vocal-symphonic works like passion, requiem, oratorio, cantata. The Choir's programs are presented in various artistic staffs: a cappella, with piano, organ, orchestra, soloists, etc. The Choir repertoire tends to extend the limits of music of academic tradition, applying to the phenomenon of non-academic music culture: habanera, carols, spirituals, tango, jazz, etc. Thanks to the National Chamber Choir history, a special inclination towards the Spanish repertoire, and, in a broader sense, the theme of Hispanicity, is identified, representing a unique feature of this choral group.

Keywords: The National Chamber Choir, Ilona Stepan, professional choral art, Union Fenosa Cultural Foundation, Hispanicity, Javier Busto, Matías Antón Mena, A tu lado, Xavier Montsalvatge i Bassols, Conto negro.

Corul Național de Cameră al Republicii Moldova: dosare de istorie

Rezumat. Corul Național de Cameră (director artistic și prim-dirijor Ilona Stepan) ocupă un loc important în patrimoniul muzical contemporan al Republicii Moldova. Prezentul articol este dedicat istoriei și evoluției Corului Național de Cameră în prima etapă a dezvoltării sale. Acest grup artistic unic a apărut în 2002 ca primul grup muzical privat din Republica Moldova datorită inițiativei și sponsorizării Fundației Culturale Union Fenosa. Sunt studiate câteva aspecte importante ale evoluției Corului Național de Cameră. Printre acestea: cristalizarea stilului individual ca și cor de cameră; recunoașterea la nivel internațional legată de participarea la prestigioase concursuri corale europene; identificarea direcțiilor stilistice majore ale repertoriului corului; stabilirea paletei genurilor: de la miniatură corală la lucrări vocal-simfonice de amploare precum pasiunea, recviem-ul, oratoriul, cantata, suita ș.a. Programele colectivului sunt prezentate în diverse componente interpretative: a cappella, cu pian, cu orgă, cu orchestră, cu soliști etc. Repertoriul corului se extinde peste limitele muzicii academice, conținând genuri non-academice, precum: habanera, colindul, spirituals, tango, jazz etc. Datorită istoriei Corului Național de Cameră identificăm o înclinație deosebită către repertoriul spaniol și, într-un sens mai larg, către tema hispanității, care reprezintă o trăsătură unică a acestui grup coral.

Cuvinte-cheie: Corul Național de Cameră, Ilona Stepan, arta corală profesionistă, Fundația Culturală Union Fenosa, Hispanitate, Javier Busto, Matías Antón Mena, A tu lado, Xavier Montsalvatge i Bassols, Canto negro.

The National Chamber Choir was created, largely, due to some essential transformations that took place in the cultural realities of the Republic of Moldova at the beginning of the 21st century. The changes that have taken place are related to the emergence of the private sector in the sphere of showbiz, the formation of patronage and sponsorship phenomena in the music art. It is known that in the Republic of Moldova the first private artistic group was the *Union Fenosa Choir*, which later passed from its original status to the current one, becoming a state-funded formation, having the status of *The National Chamber Choir* that operates within the public institution named the *Organ Hall*.

The purpose of this article is to review the first historical period of the choir, which includes its training stage, competitions, repertoire selection, recording of three CDs, etc.

The *Union Fenosa Foundation* was established on September 26, 2000 with the aim of conducting philanthropic and sponsorship activities. In a short period of time, the Foundation „has managed to make itself known in the Republic of Moldova through various activities that support and promote culture, arts, sciences and sports” [1, p. 4]. Among musical events sponsored by *The Union Fenosa Company*, we will nominate the following: in 2001 the Foundation supported the international festival *The Day of New Music*, 10th edition, *Spanish Music Recital* by soprano Anastasia Buruiană and guitarist Constantin Andrei on November 25, 2001. On June 28, 2002, a Chamber Concert by the National Chamber Orchestra, conducted by C. Sagarra (Spain) [1, p. 4] and on May 24, 2002 a *Concert for friends* with the participation of the *Gloria Choir* (conductor – Oleg Constantinov) have been organized [2, p. 4]. Of course, this list can be extended.

Only in 2002 the Foundation took a step of historical importance to the culture of our country: it goes from holding separate musical events to setting up, for the first time in Moldova, a private mixed choir (chamber choir). The *Union Fenosa Choir* was officially established on March

18, 2002, bringing together 34 young artists, students and graduates of the State University of Arts (AMTAP). The first concerts of the group that took place on July 6 and 7, 2002, aroused the enthusiasm of the public, a fact reflected in the *Nuestras Noticias Newsletter* of the foundation [3, p. 3]. The special role of the President of the *Union Fenosa Group* in Moldova, Ignacio Ibarra, in the appearance of this group deserves to be appreciated. It is his inspired idea to create, for the first time, a professional artistic collective under the umbrella of *Union Fenosa* [3, p. 3].

Here is how I. Ibarra explained his idea at the time: “I was surprised by the angelic voices of the young people in your country and it was my dream to highlight them, bringing them together in an exceptional choir, to promote art and beauty both in Moldova and anywhere in the world where *Union Fenosa Company* is present.” [3, p. 3]

It should be noted that *The Union Fenosa Company*, through its foundations, supports culture not only in the Republic of Moldova, but also in other countries of the world. For example, in Spain, the country where it was founded, the company funds the Museum of Contemporary Art in Madrid, but the establishment of a chamber choir remains an unprecedented initiative for *Union Fenosa*. The realization of such a project was due to the presence on the Moldovan land of some traditions of choral interpretation, which also confirms I. Ibarra: „In other European countries, „the choir” no longer holds the place of a professional genre because, the amateurs take care of him.” [4]

I. Stepan, head of the Choir Conducting department and director of the Choir at the Academy of Music Theatre and Fine Arts, was invited as conductor and artistic director. She gathered around her the best former and current students of the respective department. This was the condition of I. Ibarra: the members of the choir should be trained and formed specialists. Thus, a group of musicians have been soon organized and become the only professional chamber choir in Moldova.

The relatively short but very fruitful period of the activity within the *Union Fenosa Cultural Foundation* brought the fame of the choir in the country and abroad. The group promoted professional choral art in the Republic of Moldova, holding concerts in various localities, but also in the capital. Beginning with those times till nowadays, the team takes part in socio-cultural solemnities of national and European significance, but also of local importance. These concerts are most often performed outdoors and are meant to popularize professional art.

All the concerts of the choir during the studied period were presented in the form of charities as an investment of the company in the cultural development of the Republic of Moldova. These events took place in the conditions of crowded halls, which confirms the constant interest of the public and the high artistic level of the mentioned group.

The programs of the first concerts that took place on July 6 and 7, 2002 in the Organ Hall were composed of the most popular choral works for choir from different eras and national cultures being signed by O. Lasso, A. Scandelli, H. Wolf, P. Cesnokov, H. Texon, S. Drăgoi. Among the most remarkable concerts we also nominate the *Christmas Concert* at the M. Bieșu Opera and Ballet National Theater, on January 11, 2003, the Concert dedicated to *Women's Day*, March 7, 2003 and the vocal-symphonic concert in collaboration with the Teleradio-Moldova Symphony Orchestra (artistic director and main conductor Gheorghe Mustea), on June 6, 2003, which took place at the Organ Hall, as well as the concert at the *Inauguration of the Catholic Cathedral* in Chisinau, October 11, 2003, etc.

An important event in the evolution of the choir took place on April 25, 2003, when, on the occasion of the Holy Holiday of Easter, Ferenc Liszt's *Requiem* for men's choir was performed, for the first time in Chisinau. Performing vocal soloists were four men selected from the *Union Fenosa Choir*: Iurie Cealic, Ion Savan, Andrei Otean, Andrei Caraman, the invited instrumentalists were Dumitru Hanganu, Simion Luchian, trumpet; Alexandru Țapeș and Marcel

Suceveanu, trombone; Ion Todei, percussion and Anna Strezeva, organ.

It is well known that F. Liszt's choir music is not exactly comfortable in vocal interpretation, the composer's creation being based, in general, on a thinking focused on the principles of instrumental music. Here is what academy professor V. Boldurat said: "Liszt's *Requiem* was prepared by the men's Choir led by I. Stepan for a private project in Madrid, Spain (April 2003). For me as a professional, this premiere was «something divine», because, what other choir would have undertaken such a mission, to expose a creation so sophisticated from the technical point of view, but also with rigorous stylistic requirements. With regard to the general sound of the choir and the ensemble as a unity, what I. Stepan does for the timbre unification of choral parties and voices, in particular, can, in fact, be performed only electronically, as only in music studios can be obtained."

On June 6, 2003, the cantata *Who Shakes the Dew* (*Cine scutură roua*) for soloists, choir and orchestra by V. Zagorschi was performed, on folk lyrics processed by Grigore Vieru, with the participation of the National Symphony Orchestra of Teleradio-Moldova and the soloists Mihai Munteanu and Maria Țonin. The presentation of these two large-scale works set's an important direction in the choir's activity, related to its collaboration with various artistic groups in the country, with the aim of interpreting large-scaled vocal-symphonic opuses.

Another tradition established by *Union Fenosa Choir* was the annual organization of concerts dedicated to *Hispanic Day*, in which the creations of Spanish composers were mostly performed. These are the concerts that took place on October 12, 2002 and 2003. We will refer, in particular, to the one in 2003 in which the Spanish repertoire was completed with creations by French composers based on Spanish theme. Thus, choral miniatures signed by M. Ravel, M. de Falla, C. Saint-Saëns, J. Ma Benavente, J. Rodrigo, Ma Teresa Oller, J. Guri-di, A. Hose, E.L. Chavarri, E. Sanches Fuentes, R. Noble, F. Alonso were performed.

The acquisition of the Spanish repertoire of different epochs and genres became one of the constant elements of the evolution of CUF, a fact confirmed by the organization on June 22, 2004 of a Choral Event of Spanish and American Music with the participation of pianist Serghei Constantinov and the Guitar Ensemble of Union Fenosa Foundation.

We will briefly analyze two pieces that belong to Spanish composers from the choir repertoire. First of them named *A tu lado* by Javier Busto and Matías Antón Mena [5] was recorded during a *live* production by *The Union Fenosa Choir* during the above mentioned event in June 2004. This choral miniature capitalizes on the traditions of Spanish music, both genetically (*habanera*) and stylistically. It is well known that traditional Spanish music, in general, and the genre of *habanera*, in particular, is distinguished by advanced metrical and rhythmical thinking based on contrast, and sometimes in conflict, overlapping binary and ternary patterns. We can demonstrate this by involving the syncopated rhythmic drawings (m. 2, 4, 6 and so on) within the measure of 2/4, where the drawing of a dotted eighth with a sixteenth linked with a quarter is used. In this way, the emphasis is on the weak time, creating a typical effect for the given genre. We notice that the given procedure is used, especially at the end of musical phrases.

Another characteristic decrease typical to Spanish music is found in mm. 10, 14, 55, 59

etc.: two dotted eighths followed by two sixteenths, which „unbalance” the basic metric pulse. In fact, these models serve as the basis for the metrical and rhythmical concepts of the whole miniature. As an example serves m. 20 where this game of ternary and binary models takes place (break of sixteenth-three sixteenth and a triplet). In the last section (m. 52 and on) we notice a vertical combination of the various rhythmic patterns (two triplets in the soprano’s part in which the melodic line is exposed and the dotted rhythm sixteenth-eighth-sixteenth and a triplet, in the other parts, those ones having the accompanying role).

These rhythmic peculiarities caused by the national specificity of the musical language require from the conductor and the choristers a rhythmic precision, the mastery of combining the contrasting designs maintaining the basic metrical pulse.

As for the intonation aspect of the miniature it is noteworthy that the whole creation is based on a simple but expressive melody, which is easily memorized thanks to special procedures: repetition of musical phrases, inflection from the minor to the parallel major tonality (m. 8), the internal structure of the incipient section *aabb* and other methods.

The alternation of the sections is done with the change of the homonymous minor-major modes, a procedure also revealed in the sound colors played by the choir. The skill of properly modeling the position of the vocal sound

A tu lado by Javier Busto and Matías Antón Mena

determines the obtaining of the desired timbre colors that ensure the creation of one or another atmosphere dictated by the modal exchange between the sections.

Referring to the interpretation requirements of contemporary choral music, the contemporary Russian choir conductor and pro-

fessor B.G. Tevlin believes that the new choral works "... go ahead of the possibilities of performing art, allow to the choir conductor to look for vocal paints, sound strokes, reveal the artful interweaving of voice, understand the architectonics of episodes, hear pauses, to not be afraid of the rigidity of the chords" [6, p. 173].

Molto espressivo

32 52 53 54 55

mf

Quié-re-me co-mo_a_u-na som-bra, ó-ye-me co-mo_a_un la-ti-do, pe-ro

mf

Quié-re-me co-mo_a_u-na som-bra, ó-ye-me co-mo_a_un la-ti-do, pe-ro

mf

Quié-re-me co-mo_a_u-na som-bra, ó-ye-me co-mo_a_un la-ti-do, pe-ro

mf

Quié-re-me co-mo_a_u-na som-bra, ó-ye-me co-mo_a_un la-ti-do, pe-ro

sub. p

A tu lado by Javier Busto and Matías Antón Mena

Based on the findings of B.G. Tevlin, we can easily appreciate the interpretive qualities of the conductor I. Stepan who has the ability to reveal the concept of any creation, managing to obtain a special chorus sound deduced from the refinement of her aesthetic sense.

Thus, listening to the interpretation of *A tu lado* we notice a certain emotional restraint, the lack of exaggerated contrasts, even in the culminating moment (m. 52) factors that determine a treatment without vulgarity. It is also worth noting an appropriate to the genre, sound emission which ensures the impeccable intonation of the group, the homogeneity of the voices and the substrates of the choral texture. These procedures create a transparent, soft choir palette with watercolor shades, and the inherent passion of the musical score is rendered inwardly. Therefore, I. Stepan's interpretation as a conductor corresponds to the composer's concept, adequately conveying the artistic message.

The second creation, entitled *Canto negro*, is signed by another Spanish composer Xavier Montsalvatge i Bassols [7] and represents a

complex choir score, which puts the performers in front of several tasks with increased difficulty. First of all, the specifics of the choral score are related to the fact that each party has its own musical material that does not coincide with the others neither in rhythmic nor intonation aspect. In the soprano's part, repeated musical phrases are used, divided into different intervals, such as perfect quartets and fifths, seconds and large sixths. We mention that the rhythmic pattern manifested in the first measures is preserved later (as a rhythmic *ostinato*), while the tone and structure of the intervals are subject to change.

Alto, initially has two monorhythmic lines divided into thirds with the involvement of long sounds (half note), and then their game involves other intervals, but also shorter durations. In the treatment of the tenor party, it is worth paying attention to two specific moments: first of all, it is built of three superimposed voices (mm. 19-30) and organized complicated from a rhythmic point of view. Secondly, tenors often imitate traditional Spanish instruments, a fact confirmed by the involvement of the onomato-

poeia: *yam-bam-bo*, *yam-bam-be*, *a-e!*, likewise, by involving *ostinato* rhythmic patterns with the change of the pitch of the sounds according to the modification of the harmonic plan. If the first model, that of the tenors, is associated with the imitation of the instrumental bass or the guitar, the second one – from the bass part, models the specifics of the interpretation on differently tuned drums.

The compositional specificities depicted in the *Canto negro* score allow its evaluation as an *a cappella* creation with a high degree of interpretive difficulty, the realization of which is possible only in the case of a professional, well-trained band. According to the Russian musicologist A. Ushkarirov, it is within the chamber choir that favorable conditions are created for the interpretation of highly complex choral scores, here including the contemporary repertoire, as well. [8, p. 96] Thus, the overlapping of absolutely different rhythmic designs for any choral part, the presence of a complicated

harmonic plan given in the *Animato* tempo are optimal interpretive requirements, mostly for a numerically reduced vocal-choral composition, whose sound would reflect the multitude of details that enrich the choral texture. In this sense, we also support the statement of the Romanian musicologist D. Botez with reference to the subtlety of the interpretive qualities of the chamber choir, which also has the conviction that: “diction, rhythm etc. – it is perceived immediately”, reason for which “for such a choir we need very good elements”. He also states that „the small defects in a large choir, coming from weaker elements, are often lost in the sound mass and sometimes escape even to the most experienced listener” [9, p. 20].

The complexity of musical language, unstable tonal logics (achieved by moving from the initial key *A major* through *B flat major* and *E flat major*, *F major* etc.), the divided process that adds density to the choral texture, the simultaneous combination of various means of musical

Canto negro

Animato (♩ = 84)

Musik: Xavier Montsalvatge (*1912)
Worte: Nicolás Guillén

Yambambó, yambambó_yambé yambambó yambambó_yambé

Yam! bam! Yam! bam!

Yambambó yambam - bé Re-

Yam - bam - bó yam - bam - bó yam - bam - bó yam - bam - bó

Yam! yam...

5

7

yam - bam - bó yam - bambó_yambé yam - bam - bó

bom! Re - pica el congo solongo bom! Re-

pica el congo solongo Re - pica el negro bien negro

yam - bam - bó yam - bam - bó yam - bam - bó

Canto negro by Xavier Montsalvatge i Bassols

expression and the imitation of musical instruments presents difficulties that have been successfully overcome by the *Union Fenosa Choir*, argued by the interpretation model kept on CD.

Returning to *The Union Fenosa Choir's* activities, we cannot ignore the European tours and the participation at the international tours and competitions. We will briefly list the choir performance in chronological order. On September 18 – 22, 2002, *The Union Fenosa Choir* participated in the 5th edition of the *Europe and its Songs International Choral Festival*, which took place in Barcelona, where it won three major awards: *Best Choir* in the Mixed Choir category (professional groups up till 40 persons); the title of *Best Conductor*, awarded to I. Stepan; in addition, the group won the *Grand Prize* for Best Festival Choir.

In December 2002, *The Union Fenosa Choir* together with the Madrid Philharmonic Orchestra participated in a *Christmas Concert* organized by Siemens, led by the Spanish conductor Pascual Osa. On April 15, 2003, the choir took part in a concert organized by the Madrid City Hall at the *Real Iglesia de San Gines Church*. Following a successful evolution at the 50th *International Habanera and Polyphony Festival*, Torrevieja, Spain (August, 2004).

Another prestigious competition, the *International Romantic Music Performance Competition*, held from 6 to 10 November 2003 in the Czech city of Vlahovo Brezi, brought impressive results: *Grand Prize* in the Mixed Choirs category, *Best Men's Choir Award*; and the *Best Conductor Award* accorded to I. Stepan.

On November 15, 2003, the ensemble was invited to the Choir Competition in Avilés, Asturias, and on December 30, 2003 *The Union Fenosa Choir* is taking part of the *New Year's Eve Concert* in La Coruña, together with the Galician Symphony Orchestra. International performances are complemented by the Choir's participation in the inaugural concert of the *Year of Santo Xacobeo* in the *Santa Iglesia de Santiago de Compostela Cathedral*: the event took place on January 1, 2004.

In January 2005, the *Union Fenosa Cultural Foundation* was disbanded and the Choir was left without its official status, without financial support, without a rehearsal room and, respectively, without management. At the same time, thanks to the efforts of the artistic director of the choir, I. Stepan, but also to the enthusiasm and loyalty of the members, the group continued its activity. In May 2005 at the *International Festival of Orthodox Music in Hajnowka*, Poland, the ensemble won the Second Prize in the category of professional choirs.

We draw some conclusions. The short but very fruitful period of *The Union Fenosa Choir's* activity both nationally and internationally represents a stage of becoming that led to the artistic and interpretive maturity of the choir. We will list the most important of its features:

- a distinctive interpretive style of the collective was formed;
- the choir has performed internationally, winning several prestigious awards in European choral art competitions;
- the choir contributed to the completion of the musical heritage of the Republic of Moldova by launching three CDs, two of which are made by the entire choir, including a *cappella* choral music: *Concierto Coro Union Fenosa* (2002) and the *second Choral Entertainment* (2003); and the third, performed with the participation of the men's choir group, includes *Requiem* by F. Liszt, for men's choir, soloists and organ;
- the historical-stylistic directions of the choir's repertoire were drawn: pre-classical, classical, romantic, contemporary music;
- a genuine palette of repertoire was established (from the choral miniature to the large-scaled vocal-symphonic genres like *passion*, *requiem*, *oratorio*);
- choral works signed for different interpretative components were approached: a *cappella*, with the accompaniment of organ, piano, orchestra, vocal-symphonic with the involvement of soloists;
- in terms of extending the limits of academic music, the specifics of the choir can be

explained by the interest in non-academic music, like the *folk song* (*habanera*, *carol*, *spirituals*), jazz music, *tango*, etc.;

- thanks to the history of the formation of the group, the choir has a special inclination towards the Spanish repertoire, and, in a broader sense, towards the theme of Hispanicity, which is a special feature, even unique, of this choral group.

References:

1. *The Union Fenosa Foundation was inaugurated*. In: Nuestras Noticias. Newsletter. Union Fenosa Group in the Republic of Moldova, March 2003, no. (20), p. 4.

2. *O vos omnes by Pau Casals in memory of the late Victoriano Reinoso y Reino*. In: Our News. Newsletter. Union Fenosa Group in the Republic of Moldova, May 2002, no. 5 (12), p. 4.

3. *Union Fenosa gathered the voices of angels in an exceptional choir*. In: Our News. Newsletter. Union Fenosa Group in the Republic of Moldova, July 2002, no. 7 (14), p. 3.

4. A quote from the interview conducted by the author of this article with Ms. Adriana Chiriac, former director of communication and external relations at Union Fenosa.

5. Javier Busto born 1949 in Hondarribia, Basque Country, Spain is a Spanish choral music composer and conductor. He was initiated to choir direction by Erwin List. So, in 1978 he founded the Eskifaia Choir in Hondarribia and later, in 1995, he founded the second choir – Kanta Cantemus Korua. J. Busto has pre-

sented his compositions at the Fourth World Symposium on Choral Music in Sydney, Australia in 1996, and was guest conductor of the Tokyo Cantat in 2000. His choirs have won first place awards in France, Italy, Austria, and Germany. Busto has served on the jury of composition and choral competitions in Spain, France, Italy and Japan.

6. Батюк, Ирина Валерьевна. *Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки*. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999, стр. 173. Contemporary choral music: theory and interpretation. Sketches. M.: MGC im. P.I. Chaykovscogo, 1999, str. 173.

7. Matías Antón Mena born 1957 in Torrevieja, Alicante, Spain, is a Spanish writer and poet. He completed his master's degree at the University of Murcia. He participates in the foundation of the Board of Habaneras and in the drafting of the bases of the internationalization of the Board. He writes several volumes of poetry, including *Girones de corazón* (Heartbreaks), *Huellas del sol* (Sunprints), *La soledad autótrofa* (Autotrophic loneliness), *El verbo que me habita* (The verb that inhabits me). Matías Antón Mena has written lyrics for habaneras nationally and internationally, as well as *A tu lado* the mandatory choral work for the 50th Jubilee edition of the *Habaneras and Poliphony Festival* in Torrevieja, Spain, 2004.

8. Botez, Dumitru. *Treatise of singing and choral conducting*. Bucharest: Council of Socialist Culture and Education. Vol. I, 1982, p. 96.

9. Ушкарев, Анатолий Федорович. *Основы хорового письма*. Москва: Музыка, 1986, стр. 20. Ushcaryov, Anatoli Feodorovich. *The basics of choral writing*. Moskva: Muzyca, 1986, str. 20.

ORAȘUL GALAȚI PÂNĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA



Ion CHIRTOAGĂ

Doctor habilitat în istorie, conferențiar cercetător la Institutul de Istorie. 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.

Orașul Galați până la începutul secolului al XIX-lea

Rezumat. Timp de peste două secole Galați a fost unicul port al Țării Moldovei prin intermediul căruia Moldova exporta produsele sale agrare în regiunile pontice și mediteraneene. De aici se trimiteau la Istanbul cantități mari de produse alimentare sub formă de zaherea și se importau obiecte produse de meșteșugarii străini, unele dintre ele ajungând și în țările vecine. Începând cu anul 1834, vapoare cu aburi austriece făceau curse regulate până în Galați. De asemenea, se făcea comerț de tranzit cu țările germane, sporea importanța construcției de nave militare de mari dimensiuni ș.a. Localnicii se bucurau de condiții prielnice pentru producerea diferitor bunuri materiale, dar mai ales de poziția geografică favorabilă pentru efectuarea schimbului de mărfuri, ceea ce le permitea să câștige bani din comercializarea produsele lor.

Demersul este o prezentare panoramică a orașului Galați prin prisma consemnărilor și relatărilor mai multor călători și negustori care l-au vizitat până la începutul secolului al XIX-lea. Din cauza dominației străine, numărul locuitorilor din oraș era foarte mic. În cursul timpului, orașul Galați, de altfel ca și alte localități din Moldova, a suportat numeroase pagube materiale din cauza confruntărilor militare pe care le duceau marile puteri. Orașul a cunoscut o ascensiune în dezvoltarea sa abia după ce a fost lichidată dominația străină asupra spațiului românesc extracarpatic.

Cuvinte-cheie: Galați, port, vamă, comerț, negustor, administrație otomană, zaherea, biserică.

The City of Galați until the Beginning of the 19th Century

Abstract. For over two centuries, Galați was the only port of Moldova. Through which agricultural products from Moldova were exported to the Pontic and Mediterranean regions, also large quantities of food products in the form of army provisions (*zaherea*) were sent to Istanbul, as well as a lot of objects produced by foreign craftsmen were imported, some of them also reaching neighboring countries. Starting from 1834, Austrian steamships made regular runs to Galați. Also, there was transit trade with the German countries, the importance of the construction of large military ships increased, etc. The locals enjoyed favorable conditions for the production of various material goods, especially the favorable geographical position for carrying out the exchange of goods, which allowed them to earn money from the sale of their products.

The approach represents a panoramic presentation of the Galați city in the light of the records and itineraries of several travelers and merchants who had visited it until the beginning of the 19th century. Due to the foreign domination, the number of inhabitants of the town was very small. In the course of time, the town of Galați, as well as other localities in Moldova, suffered numerous material damages due to the military confrontations carried out by the great powers. The city experienced an upswing in its development only after the foreign domination over the Romanian extra-Carpathian territory was liquidated.

Keywords: Galați, port, customs, trade, merchant, ottoman administration, army provisions (*zaherea*), church.

Primele mărturii ale unei așezări umane în zona municipiului Galați s-au depistat pe malul estic al bălții Mălina (în nord-vestul municipiului), unde au fost descoperite fragmente din ceramica de tip Stoicani-Aldeni, unelte confecționate din silex și os, datând din neolitic. Tot în această zonă, pe malul sudic s-a descoperit un sceptor de piatră aparținând culturii Coșlogeni de la finele Epocii Bronzului. În vatra orașului s-au găsit vârfuri de săgeți din fier provenite dintr-un mormânt tumular datând din secolul IV î.Hr. La Barboși au fost descoperite vase grecești, datând din secolul V î.Hr. Barboși au fost o importantă localitate dacică fortificată ce a durat aproape 500 de ani. Aici s-a descoperit și un sanctuar. Orașul s-a dezvoltat pe moșia unei străvechi așezări dacice, existente în secolele VI-V î.Hr., la vadul Dunării care, începând cu perioada celor două războaie a împăratului Traian cu dacii, în 101–102 și 105–106, va cunoaște influența civilizației romane. Noua așezare daco-romană din secolul III d. Hr. de la sud de locul actualei Biserici Precista de la vadul Dunării fu nimicită de apele fluviului care străbat malul stâng. Descoperirile făcute în ultimii ani demonstrează continuitatea așezării din secolele VII-XI de lângă Vadul Dunării: tezaurul de la Galați format din 12 monede de argint bizantine emise între anii 613–685, o monedă bizantină din vremea împăratului Mihail IV Paflogonianul (1034–1041), dar și mormântul cuman din partea vestică a Bisericii Precista. Descoperirile arheologice menționate demonstrează faptul că pe moșia Galați au existat așezări umane din perioada anterioară întemeierii statului românesc de la est de Carpați. Faimosul călător turc Evlia Celebi a scris la mijlocul secolului al XVII-lea că la Galați ar fi fost cetate [1, p. 362, 731], opinie neconfirmată de către alte surse istorice. Probabil, aici e vorba de Valul Traian de Jos, rămășițele cărora, în 1722, le-a văzut, la o jumătate de milă de Galați, fostul cazac Filip Orlik [2, p. 142].

Prima menționare documentară a localității Galați datează din 1445. În două acte voievodale este menționată localitatea Galați, aflată pe malul Dunării, unde se prindea pește, utilizat la alimentarea locuitorilor, inclusiv a călugărilor

unor mănăstiri. Pescarii din Galați aveau anumite venituri de la această ocupație economică, utilizată la întreținerea membrilor familiilor respective. Venituri de la această ocupație economică avea și puterea centrală, care periodic renunța la perceperea lor pentru a nu periclita interesele unor consumatori. În actul semnat de domnul Ștefan al II-lea se menționa că el scutea două care ale mănăstirii Humor, trimise „să aducă pește de la Galați...” de vama cuvenită domniei. La 8 octombrie 1454 deja Petru voievod scutea de vamă domnească, de brudină (taxă de trecere a vadurilor) și de vama de târguri două care ale mănăstirii Humorului, trimise „să aducă pește de la Galați (și) de la iezero, de la bălți sau de unde ar fi” [3, p. 233; 4, p. 202].

Importanța localității Galați a crescut după ce în iulie-august 1484 turcii au cucerit Chilia și Cetatea Albă, orașe prin intermediul cărora întreprinzătorii din Moldova efectuau legături comerciale intense cu alte țări, utilizând în acest scop vasele fluviale și maritime. O parte a produselor alimentare din Moldova, transportate anterior la Chilia, după 1486 erau aduse în porturile Reni și Galați. De la Dunăre produsele din Moldova luau calea spre porturile de pe litoralul pontic, iar uneori, după cum reiese din sursele documentare ulterioare, ajungeau și în Marea Mediterană. În localitatea Galați au început să se așeze cu traiul negustori și meșteșugari veniți din sate și din alte orașe, care au schimbat aspectul localității. Pe timpul primei domnii a lui Petru Rareș, Reniul și Galații au obținut aspectul unor localități urbane, figurând ca atare pe harta călătorului sas din Transilvania G. Reichersdorffer, care a vizitat Moldova în anii 1527 și 1535 [3, p. 221, 235]. În 1546 este menționat „drumul Galaților”. Pe acest drum, mărfurile țării, fiind duse spre portul Galați, erau transportate spre Istanbul cu ajutorul corăbiilor. Printre mărfurile principale era „grâul pentru Galați”, menționat într-un document din 1582 [5, p. 228].

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea Imperiul Otoman trecea printr-o criză economică, care a creat condiții favorabile pentru apariția unor grupuri banditești dispuse să jefuiască locuitorii pașnici. Grupuri de bandiți au apărut

și în teritoriul de pe cursul inferior al Dunării de Jos, aflat sub administrația otomană. Deoarece forțele otomane locale nu erau suficiente pentru a restabili ordinea în ținut, Poarta a fost nevoită să apeleze la ajutorul românesc. Între 8 și 17 august 1565, Suleyman I i-a comunicat domnului Moldovei că a luat cunoștință de informația privind „apariția unor rebeli și a unor haramini” înarmați pe Dunăre, lângă cetatea Chilie, care cu bărcile lor făceau incursiuni de jaf și în ținuturile Rumeliei, adică în Balcani. Au fost date porunci strașnice beifului de Silistra să ia bărci din Chilia și Brăila și să-i prindă: „Se cere ca domnul să înarmeze toate caicele (bărcile – n.n.) din Galați (Kalas) și să pună mâna pe acești rebeli, care jezuiesc pe negustori, tulburând satele și orașele. Dacă printre ei s-ar găsi musulmani, supuși otomani, să fie aruncați în închisoare.” [6, p. 39]

În timpul războiului dintre Imperiul Otoman și cel Habsburgic (1593–1606) s-au creat condiții favorabile pentru a ataca și recuceri cetățile otomane pe Dunăre și Nistru. Potrivit relatărilor misionarului croat Alexandro Comulao (Komulovici) din 14 octombrie 1594, domnul Moldovei Aron Tiranul, cu 21 mii ostași a „mers sub cetatea Chilie” [7, p. 369]. În aceste lupte se implicau și unele forțe din afara Țării Moldovei. În 1595 nobilul raguzan Paolo Giorgi relatează: „Cât privește trecerea cazacilor, ungurilor și moldovenilor spre țara turcilor spre Galați, localitate pe Dunăre în Moldova va trebui depusă o silință extremă de a se porni cât mai curând, căci în iuțală stă asigurarea succesului.” [7, p. 391]

Prin Galați treceau negustorii veniți din Liov, care se îndreptau cu sau fără marfă spre Istanbul. În vara anului 1608 călătorul armean Simeon Lehați din Liov a plecat cu treburi la Istanbul, trecând și prin Moldova. Atunci el relatează că a „ajuns la Galați care este ultimul oraș al Moldovei” [8, p. 347]. Prin Galați treceau unii negustori cu mărfuri, care venind din Istanbul se îndreptau spre Liov. Italianul Tommaso Alberti, venind cu mărfurile sale din Istanbul și la 3 decembrie 1612 trecând Dunărea cu barca, a „ajuns la Galați, oraș pe malul Dunării, stăpânit de domnul Moldovei. Am descărcat mărfu-

rile din luntre și am stat în acel loc toată ziua pentru a lega mai bine baloturile și a găsi care pentru călătoria noastră... Ne-am simțit foarte bine (acolo), am găsit pește mult și bun adică: moruni proaspeți, nisetri, păstrugă în cantitate foarte mare și la un preț foarte ieftin, aproape pe nimic; mare mulțime de iepuri cu cinci bani unul; n-am găsit găini și alte păsări toate lucrurile fiind prădate de tătari încă de acum patru luni.” [8, p. 360] În această perioadă, la vest de Nistru uneori pătrundeau nogaii în frunte cu mârzacul Cantemir din neamul Mansur, aflat în Crimeea, cauzând localnicilor mari pagube materiale și umane. La întoarcere negustorul italian a trecut tot prin Moldova: „La 4 mai 1613 am plecat din Kamenita cu 62 de care mari, fiecare car cu câte 6 cai, încărcate cu felurite mărfuri, adică blănuri de samur, de răs, de iepuri și stoffe de kermezină, țesături de mătase și multe alte mărfuri pentru a duce totul la Constantinopol... La 15 (mai) am ajuns în orașul Galați, și acolo am descărcat marfa spre a o îmbarca în luntre, ca să trecem Dunărea” în drum spre capitala otomană [8, p. 364-365].

În 1621 sultanul Osman al II-lea a ocupat portul Reni, unde a introdus administrația otomană. Rămânând singurul port al Moldovei, orașul Galați a continuat să joace cu rol tot mai mare în comerțul intern și extern al țării. În 1641 episcopul catolic Petru Bogdan Bakșici, trecând prin Moldova, relatează că orașul Galați „are din belșug pește și tot felul de vite ca: boi, vaci și alte patrupeze; are multe vieți și produce grâu destul. Aici este schela Dunării unde domnul ia vamă de la călătorii care trec din Turcia pentru a merge în Moldova, Polonia și Ungaria sau Transilvania; pe aici trec toate caravanele care vin din Constantinopol, fie pe apă sau pe uscat; corăbii și vase mari care vin din Marea Neagră pe Dunăre, încarcă grâu și alte mărfuri aici, în orașul Galați. În acest loc își are reședință un jude, pentru că ei îl socotesc drept oraș, și asemenea localități poartă numele de târg... un loc de negoț sau oraș comercial: în fiecare săptămână se ține târg și vin mulți negustori turci, armeni, greci, români și uneori și catolici, dar rareori, deoarece nu se găsesc în apropiere, în Turcia,

locuri apropiate care să fie locuite de catolici.” [9, p. 226-227] În 1630 călugărul catolic Paolo Bonici relatează că în orașul „Galați este schela domnului Moldovei pentru mărfurile care merg din Turcia în Polonia și invers. Întreaga vamă a Moldovei se arendează vameșilor pe 15 sau 40 mii de scuzi și aceștia pun după aceea oamenii lor de încredere în toate schelele, dar schelele principale sunt Galați de pe Dunăre și Hotinul de pe Nistru” [9, p. 20]. Iar Niccolo Barsi, care s-a aflat pe teritoriul Moldovei între 1633-1639, relatează că în orașul Galați „se aduc... mărfuri din Constantinopol și Trapezunt, iar din acest oraș se vinde unt și brânză. Aici locuiesc moldoveni, turci, greci, unguri. Se găsește pește din belșug, morun, icre negre, nisetri și crap” [9, p. 82-83]. În 1652 călătorul Robert Bargrave relatează că la Galați a găsit „bere foarte bună și un mied minunat (și alte băuturi – n.n.). Acest oraș este foarte bine îndestulat cu diferite merinde, mai ales cu pește, care este atât de ieftin încât pentru valoarea a două pence am avut mai mult decât îndeajuns pentru hrană a 5 sau 6 inși. Aici se găsește și miere din belșug și cea mai bună pâine... Orașul nu este mare dar clădirile sunt frumoase și bune... sunt zidite și acoperite cu șindrilă, pusă una peste alta și armonios împodobite.” [9, p. 486] De la Galați se trecea și în stânga Prutului cum a procedat Paul de Alep: „Am plecat din Galați în dimineața de miercuri a lunii octombrie (1656) și am trecut prin... Reni.” [1, p. 282] În 1670 misionarul Francesco-Maria Spera relatează că biserica catolică din Galați, „oraș comercial lângă Dunăre”, avea multe prăvălii [10, p. 209]. În 1676 călătorul francez Jean-Baptiste Tavernier relatează: „De la Iași la Galați (erau) 8 zile (de mers). Toate mărfurile sunt taxate acolo fiecare în parte și plata vămii se ia la Iași, după țidula pe care negustorul se îngrijește să o aducă de la Galați, unde se înscriu pe cuvântul lui mărfurile pe care le declară.” [10, p. 525]

Pe la Galați intra în Moldova noul domn la tronul țării numit la Istanbul. Aici el era întâmpinat cu mare fast de către boierimea locală. În 1676 călătorul francez De La Croix relatează: „... Boierimea din Galați se înfățișează la trecerea domnului, însoțită de oastea de pedestri

și călări, cu mai multe carete și o mulțime de căruțe, cai și catâri încărcăți cu provizii pentru hrana domnului și a suitei sale, până la Iași, care este la 4 zile de la Dunăre.” [10, p. 259] Populația orașului Galați și altor localități din Moldova uneori era afectată de epidemii de boli virale. Englezul italianizat Giovanni Battista de Burgo relatează: „În 1681 bântuia ciuma la Galați, în toată Moldova, Serbia etc...” [10, p. 570]

În timpul războiului dintre Imperiul Otoman și cel Habsburgic (1593–1606) s-au creat condiții favorabile și pentru ca instituțiile catolice din Italia să-i susțină pe coreligionarii lor din Țările Române extracarpatice. În 1595–1596 misionarul Francesco Pastis din Candia relatează că la Galați era o biserică catolică fără preot [7, p. 639]. Peste o perioadă de timp, la Galați a fost numit un preot catolic, dar el activa în condiții materiale nefavorabile. În 1630, aflând-se în Galați, călugărul Paolo Bonici relatează despre necesitatea de a susține material preotul catolic local, deoarece în oraș erau puțini enoriași: „Aici la Galați sunt vreo 16 case (familii de catolici – n.n.) cu biserică și fără preot... Și catolicii aceștia ai noștri se fac ortodocși pentru că nu au preot, îndeosebi în ceasul morții... În țările acestea preoții nu pot să trăiască dacă nu au vreun ajutor din altă parte și dacă nu știu limba valahă (română – n.n.)... sau cea ungurească sau cea germană, nu vor putea realiza nimic.” [11, p. 16-17, 27] Adică era necesar de a cunoaște limbile enoriașilor (ungară sau/și germană) și a comunității majoritare din oraș. În 1636 misionarul Benedetto Emanuele Remiondi relatează despre „o biserică (catolică – n.n.)... clădită din lemn (se afla – n.n.) în orașul... Galați... aici locuiesc 12 familii de unguri catolici fără preot și uneori vin în acest oraș câțiva negustori catolici raguzani pentru mărfurile și negoțul lor” [9, p. 94]. În 1641 episcopul Bakšici relatează că în orașul Galați „sânt 41 de catolici pentru împărtașanie și 8 copii; sânt de origine maghiară, dar puțini din ei mai știu ungurește ci vorbesc românește. Au o biserică de lemn, acoperită cu paie, lungă de 12 pași și lată de 5 pași, cu două uși, închinată Sf. Nicolae... N-au nimic pentru efectuarea slujbei, și rareori vin aici preoți, pe de

o parte pentru că sânt puțini catolici, iar pe de altă parte pentru că sunt cam departe de alte localități, unde se găesc preoți (catolici – n.n.)...; ar dori mult să aibă un preot care ar putea să-și agonisească traiul...” [9, p. 227] În 1643 misionarul Bartolomeo Bassetti relatează că „biserica din Galați... este din lemn, acoperită cu șindrilă... Este lungă de 16 pași, largă de 7... Case de catolici sunt 13; suflete – 53; de împărțășit – 48. Nu este paroh.” [9, p. 180] În 1645 misionarul Francesco Maria Spera relatează că „în biserica de la Galați este un preot care slujește... fără a fi hirotonisit, și așa declară toți acești poporani” [9, p. 387]. În 1650 misionarul Bonaventura din Campofranco menționează că orașul Galați „are o biserică (catolică – n.n.). Sunt vreo 30 familii de unguri. Nu are nici un venit.” [9, p. 438] În 1652 Francesco Maria Spera relatează că „la Galați își are reședința părintele Sebenico, misionar” [9, p. 391]. Într-o dare iezuită din 1654 se relatează că un preot catolic avea reședința la Galați [9, p. 507]. În 1659 episcopul Marian Kurski relatează că „biserica din Galați e fără preot” [9, p. 463]. În 1668 misionarul Vito Piluzzi relatează că biserica catolică din Galați era fără preot [10, p. 79]. În 1670 misionarul Giovanni-Battista relatează că la Galați „Biserica este făcută din nuielă împletită și acoperită apoi cu pământ. Înăuntru sunt două altare, făcute de părintele Antonio Rossi misionar apostolic; are odăjdii nu prea bune, două potire și o cruce de argint și unul din numitele potire s-a pierdut din cauza părintelui Benedeto Ballati, misionar apostolic, când a slujit în acel loc; are acea biserică o vie și șase sau șapte prăvălii care se închiriază cu un taler imperial pe lună, și din banii arătați a treia parte se dă cântărețului și două părți preotului și acolo este acum ca paroh părintele Antonio Rossi, misionar apostolic” [10, p. 218]. Iar misionarul Francesco-Maria Spera în același an precizează că preotului catolic din Galați „i se da 300 de aspri pentru hrană. Acolo sunt 50 suflete de catolici localnici, câțiva negustori și câțiva armeni.” [10, p. 109] La 26 august 1671, nuntialul papal Vito Piluzzi de Vignatello raporta: „La Galați stă părintele Antonio Rossi din Mundeano, care dă asistență religioasă și acelor catolici care se află

la Chilia, la Ismail și la Brăila, cetăți de la granițele Turciei fără biserici” catolice [10, p. 91, 560]. În 1672 călătorul italian Cornelio Magni relatează că la Galați: „... m-am dus să văd bisericile și am găsit trei sau patru deosebit de însemnate – am găsit una catolică în care slujea părintele din familia Rossi” [10, p. 105]. În 1682 misionarul Vito Piluzzi relatează că la Galați era „biserică de lemn acoperită în felul celor italiene multumită priceperii părintelui del Monte... casa... cu o grădină în bună stare... are trei vii, două cumpărate de părinte... Sunt trei case de catolici locuind statornic acolo: aceștia – împreună cu negustorii și cu alții s-ar ridica la treizeci de suflete. Părintele mai are grijă și de bieții catolici care se află la Brăila și la Babadag și care sunt negustori raguzani” [10, p. 375]. În 1683 episcopul catolic polon Iacob Dluski a numit Galații printre cele patru localități din Moldova, unde preoții catolici aveau condiții normale de trai [9, p. 227]. Prin urmare, cu susținerea comunității catolice preoții acestei confesiuni puteau să supraviețuiască cu succes în orașul Galați, mai având venituri de la vii, prăvălii ș.a.

La Galați erau mai multe biserici ortodoxe ridicate în diferite perioade de timp. În 1641 episcopul Bakșici relatează că în orașul Galați „sunt 100 de familii de români... cu peste 2600 de suflete, toți schismatici (ortodocși – n.n.). În acest oraș se află o biserică mare (ortodoxă – n.n.) de zid și frumoasă, ridicată de domn și închinată Sf. mucenic Dumitru; este vecină cu biserica noastră (catolică – n.n.); (locuitorii) au 8 biserici de lemn, acoperite cu șindrilă și paie, ca și (biserica) noastră.” [9, p. 180] În 1643 misionarul Bartolomeo Bassetti relatează că în Galați sunt „case de schismatici 3000 (probabil, de 10 ori mai puțin – n.n.), socotindu-se aici și turcii și celelalte neamuri. Suflete 1300. Șase biserici și o mănăstire a grecilor (ortodocșilor – n.n.) unde stau 8 călugări” [1, p. 24]. Una din bisericile ortodoxe a fost ridicată de către Vasile Lupu. În 1653 călătorul sirian Paul de Alep relatează că recent Vasile Lupu a construit biserica Sf. Dimitrie [1, p. 26]. Paul de Alep mai relatează că „în acest oraș sunt opt biserici, cele mai multe din piatră: două închinare Maicii Domnului, două

Sf. Nicolae, două Sf. Dumitru, una Sf. Mihail și a opta – Sf. Paraschiva și Sf. Gheorghe” [1, p. 291]. În Galați se afla și mănăstirea Sf. Nicolae, care între 1642 și 1654 a servit ca reședință pentru patriarhul Athanasie al III-lea de Patellarios oferită de către Vasile Lupu [12, p. 191]. Trecând prin Moldova în 1701, starețul Leonte relatează: „Orașul Reni e mai frumos decât Galați”. Însă sub raport spiritual, lucrurile se poziționau invers: „Dar, consemnează pelerinul, nu sunt mănăstiri ca la Galați” [13, p. 629]. În 1782 călătorul polon Josef Mikocha relatează: „Orașul Galați nu are mai mult de trei sute de locuitori (capi de familie – n.n.) constând din greci, români, armeni și evrei. Mai sunt și turci, care obișnuiesc să se oprească uneori o bucată de timp aici numai din cauza comerțului și traficului din Constantinopol.” [10, p. 141]

În Galați era și o biserică armeană. În 1661 călătorul bulgar Vlas Koicevici relatează că la Galați: „Catolici sunt 126 de suflete... Aici sunt două mănăstiri de ale schismaticilor (ortodocșilor – n.n.) și două alte biserici de ale lor de lemn, iar armenii au una de lemn” [2, p. 295]. În 1743 călătorul ungar András Patai relatează că „orașul Galați, așezat pe malul Dunării, odinioară având mulți catolici, acum abia numără 20 de case de catolici” [2, p. 298, 302]. În 1743 misionarul Francescantonio Manzi relatează că la Galați și în împrejurimi locuiau 50 familii de catolici, biserica fiind din cărămidă, acoperită cu olane și țiglă. Ea avea trei imobile – două dughene, o pivniță, care au fost arse în 1739 de ienicerii turci. Mai avea și o vie mică [2, p. 234]. În 1745 misionarul Giovanni Maria Ausilia relatează că la Galați erau 11 familii de catolici [2, p. 447]. În 1762 misionarul Giovanni Hrisostomo dei Giovanni relatează că la Galați erau doar 5 capi de familie [6, p. 206].

Prin Galați Moldova exporta sare. Pe la 1695 sultanul Mustafa II, la sugestia lui Constantin Brâncoveanu, domnul Țării Românești, a emis un firman în care se menționa că la Silistra, Nikopol, Rusciuk și în alte schele din Balcani se vindea „sare cumpărată de tagma negustorilor din părțile Moldovei și din schela numită Galați...” [2, p. 142].

La Galați, în biserica Sf. Gheorghe, închinată la Ierusalim, a fost înmormântat hatmanul Mazapa. În 1722 Filip Orlik, unul din foștii discipoli ai hatmanului, a vizitat Moldova și a menționat că la 10 iunie a sosit „la Galați pe Dunăre (care este – n.n.) într-o poziție frumoasă, dar orașul e sărăcăcios. Locuitorii ne-au primit cu multă cinste și mi-au adus o știucă și un crap mare pentru masă. Seara m-am dus la biserica Sf. Gheorghe, unde am văzut mormântul răposatului Mazepa... ne-a întâmpinat egumenul acestei biserici și mănăstiri..., care ține de muntele Athos.” [14, p. 156] Biserica Sf. Gheorghe din Galați a fost ridicată „prin osârdia dumnealui Hagi Mihalache în timpul lui Istrate Dabija Voievod, în anul 7172, deci 1664, aprilie 1”, așa cum reiese din inscripția bisericii. La construirea ei s-au utilizat materiale de construcție din castrul roman de la Barboși (cartier al Galațiului), iar ctitorul, probabil un negustor, a închinat biserica Sfântului Mormânt de la Ierusalim. Hatmanul Mazepa a fost înmormântat în biserică, în mijlocul navei, într-un mormânt cu boltă construit din cărămizi. Mormântul lui Mazepa a fost refăcut de mai multe ori până când i s-a pierdut urma, odată cu demolarea Bisericii Sf. Gheorghe. În zilele noastre două cartiere (Mazepa I și II) din municipiu poartă numele fostului hatman ucrainean, iar într-un parc de pe strada Basarabiei i s-a ridicat o statuie.

D. Cantemir menționa că la Galați se afla „piața cea mai vestită de pe întregul Danubiu. Aici, de două sau de trei ori în fiecare an, trag navele nu numai din locurile învecinate cu Pontul – din Crimeea, din Trapezunt, de la Sinope, de la Constantinopole – ci (și) din Egipt..., și se întorc încărcate cu lemne din Moldova – de stejar, corn, brad – precum și cu miere, ceară, sare, unt, salpetru și grâne – lucru de pe urma căruia nu puțin câștig dobândesc toți locuitorii Moldovei.” [10, p. 295]

Galații și alte localități din Moldova au suferit mult în timpul confruntărilor militare din ultimul sfert al secolului al XVII-lea. În 1686 Philippe le Masson Du Pont, inginer francez în serviciul statului polonez relatează că Galați, unul din cele mai mari orașe din Moldova, a fost rui-

nat: „Nu se recunosc locurile unde fusese târguri și sate, decât prin ruinele lor și prin roadele pe care le află în vecinătatea lor, semințele răsărind mereu pe pământul care este foarte bun.” [15, p. 258] Situația orașului s-a complicat din nou în timpul ostilităților habsburgico-ruso-otomane din 1735-1739. În 1736 la Ismail au iernat ienicerii. Potrivit relatărilor cronicarului turc Mehmed Sabbî, „temând-se (demnitarii otomani – n.n.) de eventuale atacuri din partea dușmanilor de prin părțile Oceakovului, Moldovei și Hotinului... li s-a poruncit ogeakurilor (campaniilor – n.n.) de tunari și de arabagii (cărugași – n.n.) să ierneze în cetățile Chilia, Ismail și Brăila” [16, p. 459]. Războiul a cauzat otomanilor mari pagube materiale și umane. Potrivit relatărilor lui Ion Neculce „pere turcii ca frundza, de pica pre Dunări în gios, și le aduce Dunărea trupurile pre la Galați și pre la Smil” [6, p. 257].

Condiții favorabile la producerea diferitor bunuri materiale și poziția geografică propice efectuării schimbului de mărfuri permitea localnicilor să câștige bani pentru produsele lor. Prin schela Galați domnul Moldovei trimitea la Istanbul cantități mari de produse alimentare sub formă de zaherea. În 1757–1758 Scarlat Ghica, domnul Moldovei, comunica „la Poartă că în schela Galați au fost încărcate 19300 chile de grâu și 2700 chile de orz, în diverse vase. În același timp, se promite că vor fi depuse toate eforturile pentru transportarea la schelă a întregii cantități de zaherea, în afară de cea necesară pentru însămnțare.” [6, p. 258] În aceeași perioadă Scarlat Ghica comunica la Poartă „că după dezghețarea Dunării au fost trimise la Constantinopol prin schela Galați, o dată 98900 chile de zaherea și altă dată 48104 chile...”, în total circa 147 mii tone de zahirea. Orașul Galați servea ca loc de staționare a marilor demnitari otomani în timpul trecerii lor prin Moldova. În 1757–1758 Scarlat Ghica comunica unui vizir „că au fost trimiși oameni ca să pregătească cele trebuincioase la menzilirile (locuri de staționare – n.n.) Sultan Kișlași și Galați, pe unde urma să treacă vizirul, care iernase la Babadag și se îndrepta spre Moldova” [13, p. 629]. În 1782 călătorul polon Josef Mikocha relatează: „Orașul Galați

nu are mai mult de trei sute de locuitori (capi de familie – n.n.) constând din greci, români, armeni și evrei. Mai sunt și turci, care obișnuiesc să se oprească uneori o bucată de timp aici numai din cauza comerțului și traficului din Constantinopol. Portul este întotdeauna plin de corăbii care vin aici de la Constantinopol ca să ia grânele și celelalte furnituri, pe care domnii Moldovei și Țării Românești trebuie să le predea Porții.” [2, p. 266] Din cauza dominației otomane populația orașului Galați nu creștea, numărul ei limitându-se la 300 de familii.

Călătorul turc anonim din 1740 menționa că la Galați își avea „reședința un serdar (comandant – n.n.) de ieniceri, fiind pus anume la cererea intendentului pescăriei și a boierilor pentru a ține în frâu pe numeroșii lazi care vin acolo ca salahori și dau adeseori prilej de încăierări. Schela Galați este frecventată de corăbii din Constantinopol și Egipt. La Constantinopol se exportă cherestea și sare în droburi.” [13, p. 499-500] Cu transportarea produselor alimentare, colectate de la plugarii români din Moldova se ocupau unii militari turci din kadiatul Brăila, care supravegheau încărcarea cerealelor în corăbiile venite din Istanbul la schela Galați de către unii întreprinzători particulari. Raguzanul Stephan Raicevici, care din 1775 a fost agent neoficial al austrieilor în Principate, relatează: „Vara trag în porturile Galați și Brăila, așezate pe malurile Dunării, un număr mare de vase turcești, care aparțin lazilor, ce navighează de la Trapezunt și care sunt toți ienicerii... Muntenii și moldovenii sunt siliți să-și trimită toate grânele în aceste două târguri, unde negustorii... cumpără după cum vor ei atât în ceea ce privește prețul, cât și măsura. De obicei, bieții țărani sunt foarte mulțumiți când se pot întoarce vii și nevătămați în bordeiele lor și sunt foarte fericiți când aduc ceva bani. De obicei, ciurma contribuie în acest timp să facă șederea în cele două porturi încă și mai primejdioasă.” [6, p. 301, 308-309] În 1784–1785 vizirul Iusuf pașa comunica „serdarului de Galați că supusul creștin... Bedros efendi, saraful transportului fiscului de stat, împreună cu asociatul său Megarâ, având capital de câte 50 de pungi de aspri, în

total 100 de pungi, au dificultăți la transportul de zaherea din schela Galați. În acest sens i-au scris serdarii, atât valiul de Oceakov cât și Ali pașa, serasker de Ismail, că au greutăți din partea lazilor, a negustorilor de kapan (din Istanbul – n.n.)”. Beii cu ienicerii lor tot mai des îndeplineau funcția de păzitori ai orașului Galați de atacurilor dușmanilor interni și externi. La 24 octombrie 1786 sultanul Abdul Hamid I beiu turc din acest oraș de pe malul Dunării „în locul decedatului Osman aga de ieniceri... din schela vecină a Galaților a fost numit zabitul Mehmed ca să se ocupe cu încărcarea și transportul vaselor cu zaherea, iar ca serdar (comandant – n.n.) la aceeași schelă a fost numit Iakub din campania... (a) 64-a, care a dat dovadă că este un bun administrator al neferilor (ostașilor – n.n.), având grijă și de paza orașului și de transportul zaherelei” [6, p. 309].

Autoritățile turcești împreună cu cele moldovene rezolvau diferendele apărute între întreprinzătorii de la Istanbul și vameșii de la Galați. La 9 noiembrie 1786 Abdul Hamid I poruncea lui „Ibrahim stegar... al marelui vizirat, numit mubașir al serdarului de Galați... și voievodului Moldovei (Constantin Mavrocordat) să rezolve pricina creștinului... Bedros, saraf al monetăriei împărătești care având vase pentru negoț de zaherea, la Galați, a ajuns la încurcături bănești cu vameșii de Galați... și cu asociatul său Macarie..., de la care avea de luat o sută de pungi de aspri” [6, p. 391-392]. La 1 octombrie 1795 domnul țării Alexandru Calimachi anunța Poarta că chestiunea abordată de negustorii kapanului din Istanbul care s-au plâns împărăției „că domnul nu procură și nu transportă zaherea la schela Galați pentru aprovizionarea capitalei” urma să fie rezolvată până la Sf. Dumitru [6, p. 362].

Prin Galați la Istanbul era transportat și materialul de construcție, pregătit în Moldova pentru capitala otomană. La 16 aprilie 1788 sultanul cerea domnului Moldovei „să procure și să expedieze 1136 bucăți de scânduri de tei... la schela Galați. De aici fiind încărcate în vase, urmau să fie transmise la Poartă.” [6, p. 318]

Uneori, produsele alimentare, colectate de la plugarii moldoveni pentru turci și aduse

în Galați, autoritățile otomane le transportau la depozitul imperial din Isaccea. La 18 aprilie 1787 Abdul Hamid I i-a poruncit domnului Moldovei Alexandru Ipsilnati ca „toată cantitatea de făină rămasă între cetatea Oceakov și Moldova să fie transportată la schela Galați și predată nazârului Brăilei... Apoi zahereaua de mai sus să fie încărcată în vase, transportată și predată intendentului de hambar... din Isaccea.” [6, p. 402] La Galați se opreau și unii negustori străini care transportau produse alimentare la Istanbul. Dintr-o scrisoare nedată din secolul al XVIII-lea se vede că negustorul Popovici din Austro-Ungaria a încărcat grâu la Zimnicia (Bulgaria actuală), pe care l-a transportat la Istanbul, făcând o oprire în portul Galați [2, p. 394]. La mijlocul secolului al XVIII-lea călătorul francez Charles-Claude de Peyssonnel relatează că „de la Vidin la Galați trebuie să închiriezi vase anume. Chiriile sunt de obicei de la 28 până la 30 de piaștri și de la Rusciuk la Galați de la 15 până la 20. Orașul Galați este schela cea mai însemnată din Moldova. Acest oraș se află sub autoritatea unui dregător moldovean numit de voievod – are titlul de pârçălab. În toate orașele Moldovei este câte un ofițer turc, numit beșli-agasî de care ascultă musulmanii stabiliți acolo sau care vin acolo pentru treburile lor. Cele mai multe mărfuri îndreptate spre Moldova sunt debarcate la Galați și tot acolo se îmbarcă cele care vin din Moldova.” [6, p. 409] De posibilitățile Moldovei de a exporta materie primă prin intermediul portului Galați erau cointerestate și unele mari țări europene. În anul 1775 Rusia a înființat primul consulat local, iar în anul 1805 Franța și Anglia au organizat vice-consulate.

Însă la Galați soseau și negustori care tindeau să cumpere de la țărani români cereale la prețuri derizorii pentru a le vinde cu mare profit în capitala otomană. Pe la 1800 autoritățile Moldovei cereau celor din Istanbul să regleze mai strict aceste tendințe, care periclitau interesele producătorului român și ale cumpărătorului din Istanbul. Aceste și alte nelegiuiri urmau a fi curmate în conformitate cu firmanul lui Selim al III-lea din 29 septembrie 1802, care prevedea cumpărarea produselor alimentare

din Moldova fixate doar în Galați de către negustorii numiți de către Poartă [2, p. 402].

La Galați activa și un șantier de construcție a vaselor fluviale și maritime. La mijlocul secolului al XVIII-lea Peyssonnel relatează că în Galați „sunt chiar mai multe șantiere unde sunt construite, foarte ieftin, vase de negoț de orice mărime pentru navigație pe Marea Neagră și pe Dunăre. Mi s-a spus la Galați că erau tot atât de bune catargele din Moldova ca cele din nord”, adică din țările scandinave [2, p. 627]. În 1768 agentul comercial german Nicolaus Ernst Kleeemann relatează că la Galați sunt „vase mari cu trei catarge, care de cele mai multe ori erau încărcate cu grâne pentru Constantinopol. De asemenea, se construiau atunci (altele) la șantierul de acolo.” [13, p. 326] În 1779 Georg Lauterer menționează că „la Galați se mai află un șantier important de vase, în care anual se construiesc aproape 10-12 corăbii maritime noi cu 2 și 3 catarge și se repară mai multe corăbii vechi, de aceea, se face mare consum anual de stejar și alte lemne bune pentru construirea de nave, precum și de gudron, smoală, cânepă și fierărie, primele sunt procurate din Moldova și Polonia la preț foarte ieftin, iar cuiele și fierăria sunt aduse din Bosnia”. La 25 iulie 1787 marele vizir Iusuf pașa ordona domnilor Moldovei și Munteniei să trimită prin brațul Sulina „cele două galioane... construite la schela Galați, având lungime de câte 45 de arșinuri” [6, p. 326]. În 1794-1796 marele vizir İzzet Mhmed pașa cerea domnului țării Mihai Suțu „să trimită prin schela Galați, chereșteaua ce se tăia din pădurile moldovenești fiind necesară pentru galioanele... arsenalului amiralității... deoarece în schele de mai sus era numai un rest de 27 stâlpi și grinzi..., 200 000 fiind lipsă, poruncește ca chereșteaua să fie adusă cu plutele, să fie încărcate în vase la schela Galați și trimisă în grabă, cât timp marea este liniștită” [6, p. 386]. Potrivit scrisorii consulului austriac Merchelius din București, negustorul Atanasie Sakelarie urma să trimită din Galați la Rusciuk caice, boia, plumb și lână [6, p. 414].

În timpul războaielor ruso-turce din sec. XVIII și începutul secolului al XIX-lea, orașul Galați a suferit din cauza ambelor armate be-

ligerante. În 1780 diplomatul polon Kajetan Chirzanowski relatează că „orașul Galați, așezat pe Dunăre, a fost ars de turci în timpul ultimului război, ca să scoată din el pe muscali, ce țineau aici o garnizoană destul de puternică. Acum însă a fost construit din nou mai regulat și mai frumos. Pârcălabul (chelarul) dregătoriei... este guvernatorul orașului și comandantul portului. În port sunt magaziile moldovenilor și muntenilor în care se așază produsele ce urmează a fi transportate în Marea Neagră: vinuri, multe fructe uscate, lână, piei, sare etc. Pe uscat sunt duse la Constantinopol vitele (bovinele – n.n.) și caii. [...] Armenii din Polonia se ocupă cu negoțul Turciei cu Polonia și vin aici în portul Galați, de unde se duc sau pe mare sau pe uscat la Constantinopol. Locuitorii acestei țări socotesc că sunt două momente mai potrivite pentru navigația pe Marea Neagră, anume primăvara în aprilie și toamna în septembrie. Dacă e vântul bun te ducе din Dunăre pe Marea Neagră până la Constantinopol în trei zile.” [13, p. 451] În 1798 călătorul francez Joseph Parant relatează că „portul Galați este schela cea mai însemnată din Moldova. Este așezat pe țărmul de miazănoapte al Dunării, cam la 40 leghe de gurile ei. Acest oraș este sub autoritatea unui dregător moldovean, pe care-l ține domnul acolo cu titlul de pârcălab. Ca în cea mai mare parte din celelalte orașe, acolo se mai află un dregător turc numit beșli-aga, pentru a exercita autoritatea asupra musulmanilor, ce se află acolo, și a judeca pricinile lor. La Galați este locul de desfacere pentru cele mai multe din mărfurile trimise în Moldova și în țările vecine. Cel puțin acolo se încarcă aproape toate cele care pleacă din Moldova.” [17, p. 1305] În martie 1806, din Iași demnitarul rus A. Ciartoriiski primea știrea că pâinea adunată de cu toamnă (1805) la Galați era încărcată în corăbii pentru a fi transportată la Istanbul [18, p. 618].

În 1806 guvernul rus și-a introdus trupele sale în Principate fără a declara război Imperiului Otoman. După intrarea trupelor ruse în cetățile otomane de pe teritoriul Moldovei (în afară de Ismail) s-a început „inventarierea” trofeelor de război. Un interes deosebit prezentau vasele fluviale din orașele Reni și Galați, care

puteau fi înarmate și utilizate în scopuri militare. La 6 ianuarie 1807 generalul Meiendorf raporta comandantului rus din Principate, Michelson: „Am trimis din partea mea la Reni și Galați pe căpitan-locotenentul Akimov pentru cercetarea vizuală a bărcilor și altor genuri de vase și acum printr-un raport el mi-a transmis că a găsit în Reni 4 bărci mari cu o lungime de circa 10 picioare, 6 mici. Toate aceste vase pot avea artilerie: câte un tun (de calibru de – n.n.) 6 ori 8 funturi și 4 falconete la o barcă mică... Dar toate acele vase urmează a fi întărite cu membri suplimentari (de echipaj pentru deservirea – n.n.) artileriei, iar pentru tunuri se cer a fi construite afeturi” [19]. Pe 31 mai 1807 maiorul Beratov raporta superiorilor că turcul Pambukci din Reni trimitea cereale din hambarele din acest oraș otomanilor, care se aflau în cetatea Ismail, asediată de trupele ruse. Fiind arestat, Pambukci cu încă trei familii de turci numărând 39 persoane (15 de sex masculin și 24 – feminin), au fost trimise la Galați [20].

După 1812 importanța orașului Galați creștea tot mai mult. Începând cu anul 1834, vapoare cu aburi austriece făceau deja curse regulate până în Galați. Aici se făcea un important comerț de tranzit cu țările germane. Sporea importanța construcției de nave militare de mari dimensiuni. În 1850 Statele Unite ale Americii și-a deschis la Galați un viceconsulat, transformat în 1858 în consulat.

Fiind menționat pentru prima dată în surse istorice în 1445 localitatea Galați după ocuparea Chilie (1484) și a Reniului (1621) a devenit unicul port al Moldovei, prin intermediul căruia locuitorii ei făceau legături economice intense cu orașele de pe litoralul pontic și chiar din Marea Mediterană. Însă din cauza dominației străine numărul locuitorilor din oraș creștea foarte încet. Orașul a început să se dezvolte mai repede după ce, treptat, a fost lichidată dominația străină asupra spațiului românesc extracarpatic.

Referințe bibliografice:

1. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. VI. București, 1976.
2. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. IX. București, 1997.
3. Giurescu C.C. *Târguri sau orașe și cetăți moldovene din secolul al X-lea până la mijlocul secolului al XVI-lea*. București, 1997.
4. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. I. București, 1968.
5. Ciurea D. *Câteva date pentru istoricul Galaților (sec. XVI-XVII)*. În: Studii și cercetări științifice. Istorie. Anul VIII, fasc. I, 1957. Ed. Academiei Române.
6. *Catalogul documentelor turcești*. Vol. II (1455–1829). Întocmit de M. Guboglu. București, 1965.
7. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. III. București, 1971.
8. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. IV. București, 1972.
9. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. V. București, 1973.
10. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. VII. București, 1980.
11. În 1632 Bonici mai relata că în Galați se aflau 20 case de catolici. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. V.
12. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. VIII. București, 1983.
13. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. X, partea I. București, 2000.
14. Cantemir D. *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*. Vol. II. București, 2007.
15. *Cronici turcești privind Țările Române*. (Extras). Vol. III.
16. *Letopisețul Țării Moldovei*.
17. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. X, partea a II-a. București, 2001.
18. Hurmuzaki. E. *Documente privind istoria României*. (Seria nouă). Vol. IV. București, 1974.
19. Arhiva de Stat Istoric-Militară a Rusiei (A.S.I.M.R.), F. 14 209, r. 5/165, d. 1, f. 2.
20. A.S.I.M.R., F. 14 209, r. 5/165, d. 31, f. 16, 20.

Notă: Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului științific 20.8009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

DIN ISTORIA PATRIMONIULUI MUNICIPIULUI BUZĂU



Viorel GHEORGHE

Doctor în științe aerospațiale, membru al Comitetului Român pentru Istoria și Filosofia Științei și Tehnicii Divizia de Istoria Tehnicii, al Comisiei de Istorie a Orașelor din România și al Societății de Științe Istorice. Domenii de interes: istoria aviației, istoria tehnicii, istorie urbană, istorie militară. Cărți publicate: *Modernizarea orașului Buzău 1880–1950. Arhitectură. Urbanism. Igienă*, Buzău: Editgraph, 2018; coautor *Istoria realizărilor românești în domeniul propulsiei aerospațiale*, București: Printech, 2008; *Contribuții românești în domeniul propulsiei aeronautice*, București: Printech, 2013; *Confruntări aeriene româno-sovietice. Misiuni de bombardament, vânătoare, recunoaștere și lansări de parașutiști (21 iunie 1941–23 august 1944)*, Buzău: Editgraph, 2017.

Din istoria patrimoniului municipiului Buzău

Rezumat. Articolul prezintă date inedite din istoria municipiului Buzău. Cercetarea se axează, în particular, pe istoria patrimoniului material al municipiului Buzău. Se reconstruiește istoria parcurilor din orașul Buzău înainte de Primul Război Mondial și a Palatului Comunal după 1944.

În anii Vechiului Regat, orașul Buzău a cunoscut un interesant proces de modernizare. Edilii buzoieni au încercat în anii de dinaintea Primului Război Mondial să aducă orașul la standarde europene. După 1877, Buzăul începe o serie de acțiuni de modernizare și înfrumusețare. Drept urmare, aspectul orașului s-a schimbat destul de mult. Primăria a acordat atenție întreținerii parcurilor publice, prin plantarea puieților, instalarea statuiilor și a clădirilor de agrement. Crângul a intrat și el în vederile edililor pentru a fi transformat într-o grădină publică veritabilă.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, până în august 1944, Buzăul a fost relativ puțin afectat. După 23 august situația s-a schimbat dramatic, iar pe teritoriul orașului s-au purtat lupte grele cu armata germană. În ziua de 27 august 1944, Palatul Comunal a ars în totalitate. Autoritățile locale au început, în toamna anului 1944, lucrările de restaurare a acestuia. În 1949 se încheie astfel refacerea Palatului Comunal, dar din motive financiare, interiorul nu a fost niciodată restaurat autentic. Palatul Municipal a renăscut însă, spre bucuria locuitorilor.

Cuvinte-cheie: municipiul Buzău, Vechiul Regat, al Doilea Război Mondial, Palatul Comunal, Crâng, parc, grădină, Bufet, restaurare.

From the History of the Heritage of the Municipality of Buzău

Abstract. The article presents new data from the history of the municipality of Buzău. The research focuses, in particular, on the history of the material heritage of the municipality of Buzău. The history of the parks in the city of Buzău before the First World War and of the Municipal Palace after 1944 is being reconstructed.

During the years of the Old Kingdom, the city of Buzau experienced an interesting modernization process. In the years before the First World War, The mayors of Buzău tried in the years before the First World War to bring the city up to European standards. After 1877, Buzăul began a series of modernization and beautification actions. As a result, the appearance of the city has changed quite a bit. The town hall paid attention to the maintenance of public parks, by planting saplings, installing statues and recreational buildings. The Grove also entered the views of the city councils to be transformed into a real public garden.

During the Second World War, until August 1944, Buzăul was relatively little affected. After August 23, the situation changed dramatically, and heavy battles were fought with the German army on the territory of the city. On August 27, 1944, the Municipal Palace burned completely. The local authorities began, in the fall of 1944, the works to restore it. In 1949, the restoration of the Municipal Palace was completed, but for financial reasons, the interior was never authentically restored. However, the Municipal Palace was reborn, to the joy of the residents.

Keywords: Buzau municipality, Old Kingdom, World War II, Municipal Palace, Grove, park, garden, Buffet, restoration.

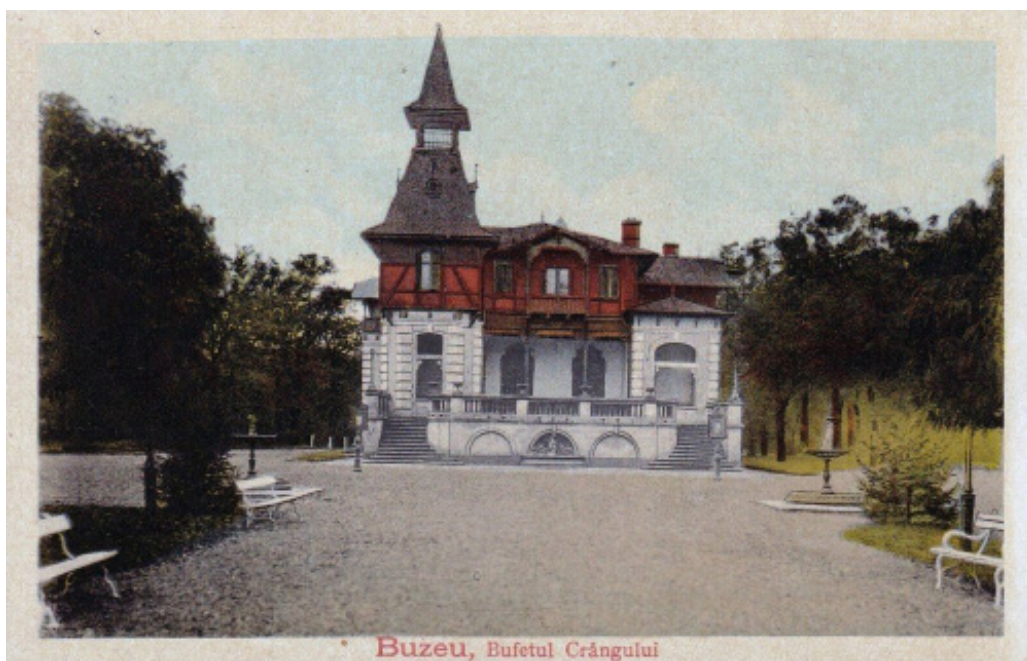


Fig. 1. Prima variantă constructivă a bufetului din Crâng. Colecție personală.

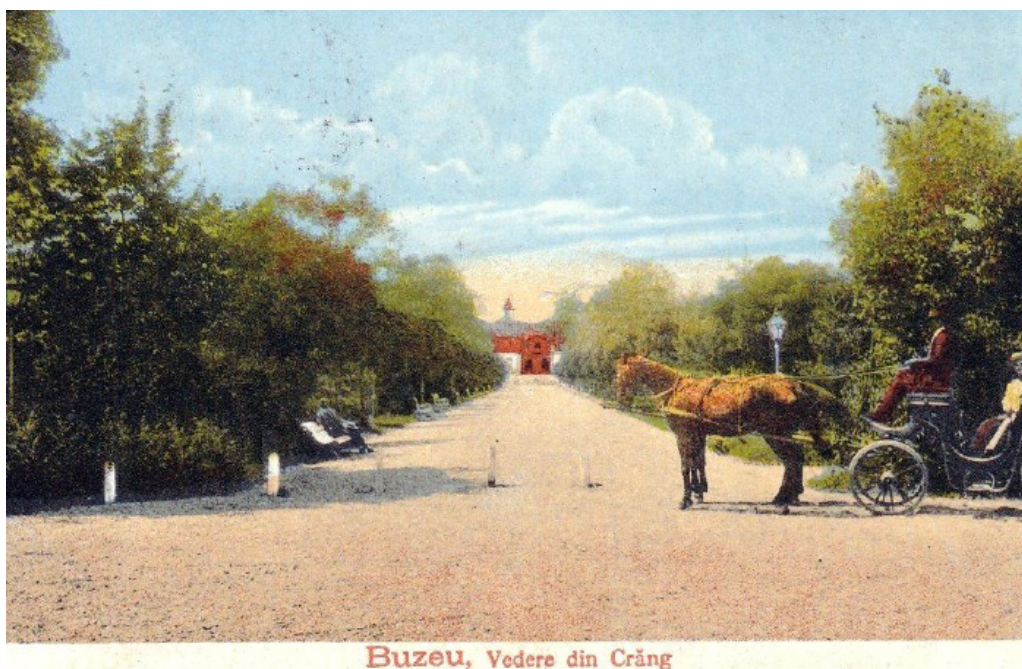
A. Parcurile orașului Buzău înainte de Primul Război Mondial

Crângul este o veche rămașiță al vechiului codru al Vlăsiei, atestat documentar în vremea lui Radu de la Afumați (1522–1529). Se afirmă fără a exista date certe, că Radu cel Mare (1495–1508), ctitorul Episcopiei Buzăului, printre alte bunuri a înzestrat-o cu 600 pogoane de pădure, interzicând însă locuitorilor să taie copaci, opreliște deseori încălcată. Episcopia avea dreptul de a tăia lemne din Crâng, prevedere care în timp s-a văzut că pune în pericol chiar existența acesteia. Începând cu anul 1828, Crângul a fost folosit de orașeni ca loc de promenadă, pădurea fiind în continuare proprietatea Episcopiei. În anul 1852, domnitorul Barbu Știrbei a trecut, pădurea prin ofis domnesc, în proprietatea orașului Buzău pentru a face din ea „Grădină Publică, loc de verdeață pentru înlesnirea orașenilor în zilele de sărbătoare, cu condiția de a nu se tăia lemne dintr-ânsa” [1]. Prin această decizie a fost salvată bătrâna pădure de la distrugere.

Ca urmare a acestei hotărâri domnești, chiar din 1852, pentru că locuitorii își pășteau animalele în Crâng (numit în epocă și Dumbrava), autoritățile au dispus scoaterea vitelor și rămătorilor de aici și angajarea unui paznic. Crângul a fost stăpânit de Primărie până în anul

1870, când s-a tăiat și defrișat chiar în mijlocul ei o suprafață extinsă, pentru a se face o piață „pentru tragerile la semn”, necesară unităților militare locale. Guvernul a considerat că Primăria a încălcat hotărârea domnească din 1852 și a dat în judecată autoritățile locale. Procesul s-a încheiat abia în 1876 iar guvernul a luat decizia de a trece Crângul în proprietatea definitivă a Comunei buzoiene. Situația juridică a Crângului a făcut obiectul ordinii de zi a ședinței din 29 ianuarie 1881 a Camerei Deputaților, fiind adoptată legea prin care s-a recunoscut Primăriei dreptul de proprietate asupra pădurii. Aceasta a fost publicată în „Monitorul Oficial” din 19 aprilie 1881. [1]

După 1877, Buzăul, ca majoritatea orașelor din Vechiul Regat începe o serie de acțiuni de modernizare și înfrumusețare. Crângul a intrat și el în vederile edililor pentru a fi transformat într-o grădină publică veritabilă. S-a avut în vedere plantări de puieti în luminișuri, amenajarea de alei și a unui stabiliment de tir, drenarea apelor pluviale. Pentru a realiza aceste obiective, au fost angajați 6 lucrători ca ajutoare ale grădinarului Iohann Waldlik, plătiți cu 50 lei lunar. În anul 1883, bugetul orașului a prevăzut suma de 300 de lei, pentru cumpărarea de arbori, din care o parte au fost plantați în Crâng.



Buzeu, Vedere din Crâng

Fig. 2. Vedere din Crâng spre vechiul bufet.

Băncile de lemn aflate pe aleile acestuia, au fost reparate [2]. Peste ani, în 1908, bugetul orașului era în continuare zgârcit față de Crâng. Erau prevăzuți pentru a se cheltui doar 1000 de lei. Cu acești bani s-au plantat brazi și au fost reparate serele și băncile [3].

În 1882, în lungul Căii Dumbravei, a început construirea cazărmilor, inițial pe un teren de 8.93 hectare. [4] Din 1883 una dintre aceste clădiri a fost folosită de recent înființatul Regiment 7 Artilerie. În 1888, primăria a acceptat ca un teren din imediata vecinătate a Crângului să fie folosit ca teren de instrucție de către călărași. [5] Staționarea permanentă a soldaților la marginea Crângului nu a fost totdeauna benefică, dacă luăm în considerare memoriul percepturului de la Bariera Parcului, care la 24 februarie 1900 sesiza administrația locală că „militarii din cazărmile de lângă Crâng au cauzat stricăciuni arborilor și ierbii din pădure”. [6]

Bufetului, construit în incinta Crângului, funcționa din 1859. La ședința Consiliului Comunal din 4 ianuarie 1887, pe lângă alte măsuri legate de administrarea și protejarea pădurii Crâng, se menționează și închirierea acestui bufet pentru o perioadă de 3 ani. Plata chiriei urma să se facă în patru rate trimestriale iar dreptul de exploatare se acorda prin licitație publică. [7,

f. 1] Bufetul a fost demolat și reconstruit în 1897, respectând trăsăturile arhitecturii populare românești și mai cu seamă pe cea din zona Chiojdu. Tot prin licitații, organizate anual, era cosită iarba și erau tăiați copacii uscați. De exemplu contractul încheiat în 1883 stipula și obligația de a se rezerva Primăriei 44 și jumătate de care cu fân, fiecare de 750 oca, pentru hrana celor 13 cai ai Comenzii de Incendiu și alte 14 care pentru boii folosiți la căruțele Serviciului Salubrității. [8]

„Îmbunătățirile din pădurea Crâng” a fost una dintre problemele prioritare ale ședinței Consiliului Comunal din 9 ianuarie 1887, hotărându-se ca principalele lucrări să fie cele de împrejmuire, reamenajarea drumurilor vechi, tăierea arborilor bătrâni și a acelor care se află pe linia drumurilor ce se vor deschide. S-a intrat în tratative cu inginerul silvic Elenterescu, care a depus două tablouri care conțineau esența și dimensiunile fiecărui arbore. Acesta a propus spre aprobarea Consiliului și un proiect de exploatarea acestor arbori în antepriză, care a fost respins, considerându-se mai avantajoasă exploatarea lor în regie, ceea ce urma să aducă Comunei beneficii de 7200 lei. [7, f. 4] În conformitate cu hotărârea Consiliului Comunal, prin care s-a stabilit amenajarea unei căi de legătură între oraș

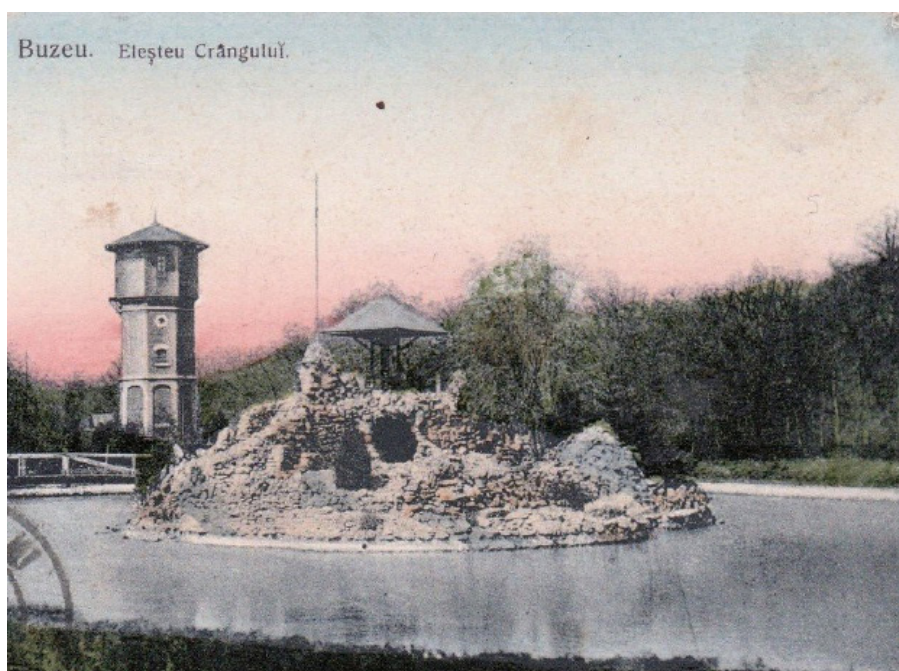


Fig. 3. Vechiul turn de apă și insulița din Crâng, înainte de Primul Război Mondial.

și Crâng, au fost expropriate terenuri din prelungirea străzii Gârliței, al cărui pavaj fusese refăcut. Licităția pentru construirea noului bulevard s-a organizat la 15 ianuarie 1887, lucrările fiind încheiate la 31 martie 1888. A primit numele de Bulevardul Parcului, iar din 1896, „I.C. Brătianu” ca semn de omagiu adus memoriei marelui om politic român. În 1891 a fost pavată, pentru a deveni o arteră de circulație modernă iar în 1892 pe noul bulevard au fost amplasate 46 de canapele, completate cu alte 40 în 1908.

În anul 1891, grădinarul orașului Franz Marti a plantat 200 de mesteceni, cumpărați de la pepiniera bucureșteană a lui Louis Lagvray, iar de-a lungul aleeilor 200 de tei. [9, f. 10]

Importante amenajări au fost efectuate în anul 1897 când s-a realizat betonarea heleșteului și construirea unui stăvilă, repararea pavilionului pentru muzica Regimentului 8 Dorobanți, amenajarea insuliței, a unui pavilion și a podului de acces la grotă artificială de aici. Acest an a reprezentat și momentul începerii lucrărilor de alimentare cu apă a orașului. Într-o primă fază s-a încercat găsirea unei surse de apă în zona Oborului, pentru că era foarte aproape de oraș. În urma analizelor s-a demonstrat că această apă nu corespunde așa că următoarele foraje au fost efectuate în Crâng. În baza analizelor efectuate

la București, s-a hotărât folosirea sursei de aici [10]. Licităția din 20 iunie 1897 a fost câștigată de inginerul Emil Boianovici [11], care a construit primul castel de apă, după care s-a procurat și instalat locomobila care acționa instalațiile de pompare, s-au forat puțurile necesare și s-au montat conductele pentru alimentarea cu apă a orașului. Pentru întreținerea peluzelor din Crâng au fost montate două guri de apă. Al doilea rezervor de apă din Crâng a fost realizat în anul 1907 de către inginerul Mihail Lorentz. De asemeni a mărită și îmbunătățită stația de pompare. Lucrările la Uzina de apă au continuat în 1913, când același inginer Mihail Lorentz a făcut alte foraje. La solicitarea Primăriei, Serviciul Tehnic al Casei Pădurilor din București a întocmit un plan de sistematizare, lucrare realizată de arhitectul peisagist, inginer A. Bonet. În anul 1911 a fost revizuit angajamentul de înfrumusețare, lucrări realizate sub îndrumarea inginerului silvic C. Rădulescu. Acesta a întocmit un raport în care menționa că pădurea era traversată prin mijloc de o șosea largă, în prelungirea bulevardului, cu alei radiale și două șosele interioare. Ca specii de arbori existau: stejar pedunculat, ulm, arțar, tei și ghindar. Etajul predominant era format de copacii seculari și în mai mică măsură de molizi și brazi. Expertul conchidea că acest



Fig. 4. O altă imagine cu rezervoarele de apă din Crâng. Colecție personală.

etaj era foarte slab, atât din cauza vârstei înaintate a stejarului, cât și prezenței a numeroși dăunători. S-a propus folosirea de material săditor din pepinieră pentru plantarea gurilor, aprobarea tăierilor doar pentru regenerare și deschiderea unor alei spre vest. Materialul săditor a fost procurat de la Pepiniera Lacul Tei din București (1300 puiți în valoare de 17510 lei) și de la Administrația Casei Pădurilor (10000 puiți în valoare de 20000 lei). [12] Pentru întreținerea Crângului erau angajați un grădinar șef, un ajutor, un șef de echipă, 2 lucrători grădinari permanenți, 9 angajați pentru opt luni pe an, un grădinar al pădurii și un altul pentru Bulevardul I.C. Brătianu. [12]

Casa de la grădina publică, construită în 1906, a fost înlocuită în 1910 cu casa grădinarului folosită atât de grădinar cât și de pădurar. Era o clădire în stil venețian, lucrare începută în 1909 și finalizată la 20 octombrie 1910. Pentru această construcție primăria a cheltuit 8847,50 lei. [13] O altă construcție existentă în Crâng, era clădirea paznicului care se găsea la intrare, spre bulevardul I.C. Brătianu. [14]

Crângul în toată această perioadă a fost principalul loc de promenadă al locuitorilor din Buzău, dar în același timp, alături de Teatrul Moldavia, a devenit locul de desfășurare al serbărilor școlare sau al festivităților prilejuite de

sărbătorile naționale. Vecinătatea acestei bătrâne păduri cu orașul a avut și o altă importanță pentru că de aici venea „un râu de aer curat” [15]. Veritabilă comoară a Buzăului, Crângul a fost făcut celebru de Ion Andreescu în pictură și Hortensia Papadat-Bengescu în literatură.

O altă grădină publică importantă a Buzăului în acești ani a fost cea din centrul orașului, între strada Târgului și Calea Unirii. Înainte de a se construi Palatul Comunal avea o suprafață de 1978,50 m.p. și o formă dreptunghiulară. Ea a luat ființă în anul 1867 prin înțelegerea dintre Consiliul Comunal al urbei Buzău și a Comitetului permanent al județului, care au hotărât desființarea pieței „Iliescu” din mijlocul orașului și formarea, în locul ei, a unei grădini publice. [16, f. 27] Era împrejmuțată, spre străzi, cu grilaj de fier, iar în spate, spre pasaj, cu gard de scânduri vopsite. În interiorul grădinii se afla un puț de piatră cu pompă și un bufet sub care era un beci. [17] În zilele de sărbătoare, grădina publică era locul de întâlnire al orașenilor, iar din 1900, marțea și sâmbăta, între orele 20 și 23 cânta muzica Regimentului 8 Dorobanți cu toate că nu exista un chioșc special amenajat pentru acest lucru.

Construirea Palatului Comunal a marcat o nouă etapă în istoria acestei oaze de verdeață din mijlocul urbei Buzău. Pe de o parte, prin exproprierea clădirilor dintre pasaj și strada



Fig. 5. Buzău, Școala Normală.

Episcopiei suprafața ei se va mări considerabil, însă va rămâne neîngrijită și chiar va dispărea în această perioadă a construcției. După terminarea edificiului, în 1903, o nouă grădină publică avea să se configureze în dreptul fațadei principale a Palatului Comunal. [18]

Un mic parc a fost obținut în anul 1891, prin transformarea curții bisericii Banu, din imediata apropiere a liceului „Hașdeu”. Ideea amenajării acestui spațiu verde i-a aparținut lui N. Knechtel, șeful grădinilor publice ale statului. Tot el a realizat și planul după care s-a realizat această grădină publică. [9, f. 4]

Ca mai toate orașele al căror început se pierde în negura istoriei, Buzăul a crescut și s-a dezvoltat până dincolo de mijlocul secolului al XIX-lea, fără o sistematizare sau o organizare a arterelor urbane sau a construcțiilor. Casele s-au înșirat unele lângă altele, îndesându-se spre inima târgului și răsfrându-se spre mahalale, după legi ale bunului plac. Nu au existat opreliști din partea administrației locale decât pentru cei nevoiași; cei bogați își construiau case durabile, cu multe acareturi, unele chiar cu grădini. Foarte puțini dintre cei care și-au construit case, și-au amenajat și grădini pe măsură. A existat însă și o excepție și anume grădina – parc, particulară, Marghiloman.

Grădina și parcul au avut o suprafață de 2628 de m.p. Terenul pe care s-a construit aceas-

tă frumoasă grădină aflat în zona de sud-est a localității a fost cumpărat de Iancu Marghiloman în anul 1867 de la Primăria orașului. [16, f. 32] Pe acest teren, înainte ca el să fie cumpărat, tineretul mahalalei petrecea în postul Paștelui prin hore fără lăutari, așa numitele „seci”. [16, f. 34]

După moartea acestuia, fiul său Alexandru Marghiloman construiește în mijlocul parcului vila „Albatros”, o frumusețe pentru Buzăul acelor ani, creează alei, peluze și un eleșteu. Realizează astfel cea mai reușită grădină – parc din orașul Buzău, a cărei eleganță era apreciată și recunoscută în multe orașe ale țării. Între anii 1902–1903 parcul a fost împrejmuțat cu zid de piatră. Din păcate după moartea lui Alexandru Marghiloman, vila și grădina au intrat într-un proces de degradare continuă.

Edilii buzoieni au încercat în anii de dinaintea primului război mondial să aducă orașul la standarde europene. Un oraș lipsit însă de parcuri și de grădini ar fi fost anacronic. Chiar dacă au cheltuit sume destule de mici pentru întreținerea parcurilor, măcar au reușit să păstreze în bune condiții Crângul. Fără eforturile Primăriei, astăzi, acest frumos monument al naturii este greu de crezut că ar fi supraviețuit.

B. Refacerea Palatului Comunal după 1944

Până în august 1944, Buzăul a fost relativ puțin afectat de război. După 23 august situația



Fig. 6. Clădiri din Piața Dacia, înainte de 1914.

s-a schimbat dramatic, iar pe teritoriul orașului s-au purtat lupte grele cu armata germană, care încerca să se retragă spre Transilvania. În ziua de 27 august 1944, Palatul Comunal, unde se pare că se baricadaseră soldați germani, a fost incendiat de tirurile tancurilor sovietice. În urma acestui incendiu, Palatul Comunal a ars în totalitate. Au mai rămas în picioare doar zidurile exterioare.

Distrugerea Palatului a fost un șoc pentru buzoieni. Războiul își arătase din plin partea sa urâtă. După ce supraviețuise cu bine Primului Război Mondial și ocupației germane, bombardamentelor aeriene sovietice, engleze și mai ales americane, Palatul Comunal a fost distrus în urma unui banal schimb de focuri, între câțiva soldați germani și un tanc sovietic.

Distrugerea Palatului Comunal a produs și dificultăți majore funcționării normale a serviciilor comunale. Lipsite de sediu, acestea au trebuit mutate în diverse imobile, care se găseau libere. Serviciul administrativ, caseria, registratura, contenciosul au fost mutate într-un sediu provizoriu de pe strada C. Iarca, serviciul tehnic într-o altă casă, tot de pe strada Iarca, percepția, starea civilă, aprovizionarea erau mutate într-un imobil de pe strada Pictor Andreescu, iar serviciul contabilității se găsea tocmai în clădirea serviciului salubrității. Această împrăștiere a serviciilor făcea ca primăria să funcționeze

greoi și inefficient. Soluția de moment a fost ca toate aceste servicii să fie mutate în localul școlii primare nr. 2 fete. Pentru că această clădire era deteriorată de bombardamente și incendii, primăria a alocat suma de 1,2 milioane lei pentru punerea ei la punct. [19]

Problema refacerii acestei clădiri emblematică s-a pus încă din 23 septembrie 1944. Primarul Gheorghe Marinescu s-a adresat Casei Autonome a Asigurărilor de Stat pentru recuperarea despăgurii datorate. Palatul Comunal a fost asigurat în 1940, pentru suma de 45.876.740 lei. Era nevoie de această despăgubire „pentru refacerea palatului spre a fi pus în funcțiune”. Din păcate pentru buzoieni, în condițiile economice dificile din perioada următoare, această sumă de bani nu a mai reprezentat mare lucru. [20]

În ziua de 24 decembrie 1944 a avut loc ședința Consiliului de Colaborare, în clădirea Școlii nr. 2 de fete, acolo unde funcționa provizoriu primăria orașului Buzău. La această ședință au participat prefectul județului, primul președinte al Tribunalului Buzău, reprezentanții unităților militare, conducătorii tuturor instituțiilor locale sau aflate în subordinea primăriei, dar și o serie de reprezentanți ai comunității. În cadrul acestei ședințe s-a discutat pe larg despre refacerea Palatului Comunal și despre modalitățile de finanțare a acestui proiect. Primarul



Fig. 7. Palatul Comunal și grădina din jurul său.

M.I. Dragomirescu a prezentat câteva dintre motivele pentru care Palatul Comunal trebuia refăcut. *„Necesitatea refacerii acestei perle, cu păstrarea intactă a arhitecturii exterioare, este urgentă, deoarece acest Palat Administrativ, va adăposti atât serviciile Primăriei cât și ale Prefecturii. Toată strădania noastră trebuie depusă în acest scop, stimulând cetățenii orașului și județului, de a-și da obolul lor cu toată dragostea, cu credința că posteritatea nu va avea decât cuvinte de laudă pentru toți acei care au muncit și au ajutat la refacerea acestei clădiri în forma care a fost, clădire care conta ca una din cele mai frumoase din țară.”* [21, f. 9]

Refacerea Palatului Comunal interesa nu numai primăria, ci și prefectura județului Buzău, care urma să funcționeze tot în această clădire. Se dorea de către autoritățile locale ca lucrările de refacere să înceapă chiar din primăvara anului 1945. Primarul Dragomirescu menționa că a cerut Serviciului Tehnic să întocmească planurile și devizele în timp util. Problema cea mai gravă o reprezenta însă lipsa fondurilor necesare pentru demararea lucrărilor. Bugetul din acel moment al Primăriei nu permitea nici măcar începerea acestora. Se spera ca prefectura și Ministerul Afacerilor Interne să aloce fonduri, pentru a se putea demara lucrările de refacere. Pentru

a spori aceste fonduri, primarul Dragomirescu a propus Consiliului de Colaborare și alte măsuri printre care perceperea unei suprataxe la spectacolele de cinema și teatru, la toate actele emise de Primărie și Prefectură și deschiderea unei linii de credit. Contribuția benevolă a populației orașului și județului era de asemenea o soluție binevenită. Tot primarul a propus constituirea unui comitet pentru reconstrucția Palatului Comunal, format din membrii ai Consiliului de Colaborare, foștii primari care erau în viață, precum și de alte personalități locale sau naționale. Înființarea unei comisii tehnice care să studieze rezistența a ceea ce a mai rămas din Palatul Comunal era de asemenea o prioritate. [21, f. 2]

După primarul Dragomirescu a luat cuvântul generalul Procopiescu, prefectul județului. El a precizat că serviciile prefecturii vor rămâne tot în Palatul Comunal pentru că nu există nici o șansă de a construi în perioada următoare un palat administrativ județean. De aceea, va exista o strânsă colaborare cu primăria pentru refacerea Palatului Comunal. D. Fiñescu, membru în Consiliul de Colaborare și auditor financiar, a propus introducerea unei taxe de 5 lei pentru fiecare kilogram de vin sau țuică care intră în oraș precum și solicitarea unui ajutor din partea societăților industriale buzoiene. Tot Fiñescu a



Fig. 8. Vila Albatros, în forma inițială.

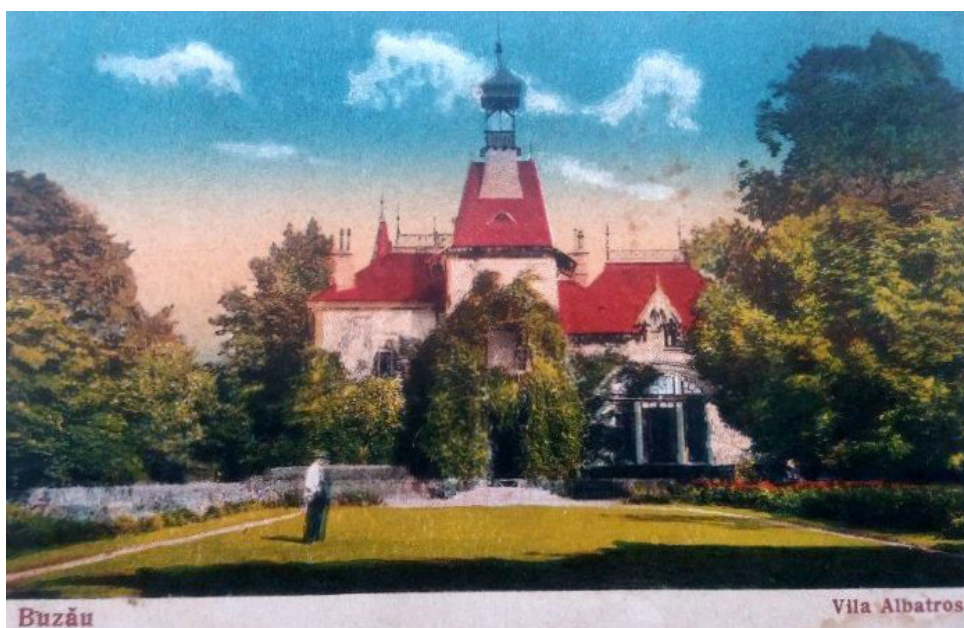


Fig. 9. Vila Albatros, după modificările facute de Alexandru Marghiloman.

propus constituirea unui comitet activ de acțiune, format din prefect, primar, prim-președintele tribunalului și arhitectul orașului, care să se implice imediat în refacerea Palatului Comunal.

Arhitectul Alexandru Rădulescu, șeful Serviciului Tehnic din cadrul primăriei, a susținut că reconstrucția interioară a Palatului Comunal trebuie să cunoască o serie de modificări, față de planurile originale, pentru a realiza suficiente spații, necesare serviciilor prefecturii. Subsola și mansarda urmau și ele să fie amenajate, pentru a putea găzdui aceste servicii.

Inginerul Alexandru Georgescu, șeful Uzinelor și Intreprinderilor Comunale Buzău (UICBZ), a susținut ca în Palatul Comunal să nu mai fie găzduite acele instituții care nu au legătură cu administrația locală, cum era Judecătoria Mixtă. În schimb, UICBZ ar putea să-și mute sediul tot la Palatul Comunal, pentru a fi în contact permanent cu conducerea primăriei.

P. Șerdinescu care era șeful serviciului contencios a susținut că un împrumut pentru refacerea Palatului Comunal ar fi extrem de împovăraător pentru autoritățile locale, iar dobânzile

plătite ar depăși capitalul împrumutat. De aceea, autoritățile locale ar trebui să se bazeze doar pe posibilitățile lor și pe ajutorul oferit de cetățeni sau firme industriale.

Primarul Dragomirescu a considerat că Șerdinescu are dreptate și obținerea unui împrumut ar fi ultima variantă la care se poate recurge. De asemenea, a susținut propunerea arhitectului Rădulescu, pentru o reconfigurare a spațiilor interioare, dar cu păstrarea integrală a arhitecturii originale. [21, f. 2]

În perioada anilor 1945–1946 a fost executată prima parte a lucrărilor de refacere a Palatului Comunal. Acestea au constat în transportul molozului, curățarea și stivuirea cărămizilor și a materialului lemnos care mai putea fi refolosit, dărâmarea acelor ziduri care nu mai erau sigure, dărâmarea bolțișoarelor de cărămidă de la subsol, ridicarea unor ziduri noi de cărămidă, refacerea planșeelor de beton de la subsol, parter și etaj, realizarea acoperișurilor, a streșiniilor, burlanelor și jgheaburilor, precum și învelirea cu tablă galvanizată a tuturor acoperișurilor. Pentru aceste lucrări, primăria a cheltuit suma de 4.466.029 lei.

În cursul anului 1947, primăria dorea să realizeze partea a doua a lucrărilor de refacere a Palatului Comunal. Serviciul Tehnic preconiza să realizeze tencuieli interioare și exterioare, pardoseli de scândură, beton, mozaic și parchet, tâmplăriile de brad și stejar pentru toate ușile și ferestrele, scările din beton armat, sobele de teracotă, instalațiile sanitare, de apă, de energie electrică. După încheierea primei faze de refacere a Palatului Comunal, s-a decis de către Ministerul Lucrărilor Publice ca prefectura județului să-și păstreze sediul tot în Palatul Comunal. Acest lucru a impus o serie de modificări în proiectul de refacere, care „nu afectează prea mult planurile și nici nu influențează cu ceva asupra vechii arhitecturi a Palatului, pe care Primăria vrea să o respecte.” Valoarea totală a lucrărilor din faza a doua era estimată la opt milioane lei. [22]

În cursul anului 1948 și în prima parte a anului 1949 s-a lucrat la refacerea Palatului Comunal, prin încredințare directă. Regimul comunist a decis însă ca de reapararea acestei

clădiri să se ocupe una dintre noile întreprinderi de stat din domeniul construcțiilor. La 20 mai 1949, delegatul Comitetului Provizoriu al Orașului Buzău, arhitectul Alexandru Rădulescu și arhitectul Simion Penchea, directorul Întreprinderii nr. 4 de Construcții Civile și Industriale, au semnat un contract pentru repararea radicală și consolidarea Palatului Comunal. Conducerea provizorie a orașului, inițial nu a fost de acord cu sumele cerute de Întreprinderea nr. 4, pe care le-a considerat prea mari și a dorit ca lucrările să se reia în regie proprie. Arhitectul Penchea a fost suficient de flexibil și a fost de acord cu reducerea cheltuielilor. Pentru lotul II trebuiau efectuate mai mult lucrări de finisaje, printre care tencuieli interioare fine, pardoseli de ciment, scafe, glafuri, scară interioară din beton armat, cu trepte din beton armat și mozaicat, ventilații, montarea ușilor și ferestrelor etc. De data aceasta, totalul sumei s-a ridicat la 18.925.896 lei cu aproape 12 milioane lei mai puțin decât la prima înțelegere. [23]

În 1949 se încheie astfel refacerea Palatului Comunal. Arhitectura exterioară originală a fost păstrată spre deosebire de interioare care au fost refăcute într-o variantă mult simplificată, cu influențe din arhitectura sovietică stalinistă. Ultima lucrare importantă a fost reprezentată de montarea în turn, a unui nou ceas, realizat de o echipă de meseriași de la Uzinele „1 Mai” Ploiești.

Clădire emblematică a Buzăului, Palatul Comunal a avut o existență dramatică, dar a reușit să renască după fiecare distrugere.

Referințe bibliografice:

1. Serviciul Județean Buzău al Arhivelor Naționale (în continuare SJBZAN.), *Fond Primăria orașului Buzău*, dosar 2/1911, f. 5.
2. *Ibidem*, dosar 5/1882, f. 28.
3. *Ibidem*, dosar 2/1909, f. 13.
4. *Ibidem*, dosar 1/1882, f. 47. Primăria și-a dat acordul pentru construirea acestor cazarmii pe terenurile sale cu condiția ca Ministerul de Război să intervină pe lângă guvern, iar acesta să aprobe trecere în proprietatea orașului a „ciairului Episcopiei”, o zonă din preajma Oborului. Nu a acceptat în schimb prelungirea „pieței pentru dare la semn”, pentru că aceasta ar fi dus la distrugerea multor arbori.



Fig. 10. Piața Dacia, la sfârșitul anilor 1960.

5. *Ibidem*, dosar 1/1888, f. 1.

6. *Ibidem*, dosar 2/1900, f. 11. Comandantul Diviziei 5 Infanterie a ordonat efectuarea unei anchete imediate. Aceasta a pus în evidență faptul că plângerea funcționarului primăriei conținea numai „neadevăruri”, făcute cu scopul de „a pune vrajbă între garnizoană și primărie”. Rezolvare tipică pentru acele vremuri. Prezența unităților militare lângă Crâng a provocat și alte probleme Primăriei, după darea în funcțiune a căii ferate Buzău-Nehoiășu. Terenurile de tragere fiind tot în zona Crângului, iar calea ferată amintită ocolindu-l, au fost situații când în timpul tragerilor de instrucție gloanțele au lovit trenurile, provocând mare spaimă în rândul călătorilor. A fost nevoie ca Primăria să găsească alte terenuri pentru poligoanele armatei.

7. *Ibidem*, dosar 1/1887, f. 1, 4.

8. *Ibidem*, dosar 11/1905–1907, f. 27.

9. *Ibidem*, dosar 1/1891, f. 4, 10.

10. *Ibidem*, dosar 3/1897, f. 19. Primele foraje au fost efectuate în zona numită „între gârle la obor”. Acestea au fost realizate în bune condiții, iar după ce s-a pompat până s-a limpezit apa, au fost luate probe care au fost trimise spre examinare laboratorului doctorului C.I. Istrate. Analiza acestui savant a pus în evidență faptul că apa conținea numeroase impurități și că era improprie ca pentru băut. Vestea nu a picat bine pentru autoritățile locale. Primarul Nicu Constantinescu a luat decizia efectuării unei contraexpertize la laboratorul de chimie al Școlii Naționale de Poduri și Șosele din București. Rezultatul a fost însă similar cu cel al doctorului C.I. Istrate și anume apa nu era potabilă. În urma sfatului inginerului bucureștea N. Cucu, primarul a acceptat efectuarea unor noi foraje, dar de data aceasta în zona Crângului. De data aceasta, forajele

realizate de A. Pellerin au dat satisfacție. Analiza apei a fost efectuată acum de laboratorul Institutului de Hidrologie și Meteorologie, iar în aprilie 1898, Consiliul Sanitar Superior a aprobat folosirea acesteia pentru aprovizionarea orașului. În anul 1913 când a fost forat un alt puț, analiza apei a efectuat-o Victor Babeș.

11. Emil Boianovici era croat de origine, stabilit la Buzău după 1877. Era arhitect și inginer și s-a implicat în mai multe proiecte de dezvoltare urbană la Buzău. După moartea sa, una din străzile orașului i-a purtat numele pentru o perioadă, ca semn de prețuire pentru activitatea sa.

12. V. Nicolescu, *Crângul, prestigios parc natural al Buzăului*. În: „Școala buzoiană”, 1978–1979, p. 148–156.

13. SJBZAN, *Fond Primăria Orașului Buzău*, dosar 3/1909–1910, f. 32.

14. *Ibidem*, dosar 16/1905–1907, f. 23.

15. Dr. George Angelescu, *Raport generalu de stare igienică și asupra serviciului medical al orașului Buzău pe anul 1893*, Tipografia Alexandru Georgescu, Buzău, 1894, p. 5.

16. SJBZAN, *Fond Constantin Dumitrescu*, vol. IVC, f. 27, 32, 34.

17. Idem, *Fond Primăria orașului Buzău*, dosar 78/1883, f. 31.

18. *Monitorul Comunei Buzău*, anul III, nr. 55, 1 decembrie 1902, p. 2.

19. Idem, dosar 28/1944, f. 1.

20. Idem, dosar 6/1944, f. 3.

21. Idem, dosar 10/1944, f. 2, 9.

22. Idem, dosar 41/1947, f. 1.

23. Idem, *Fond Comitetul Provizoriu Oraș Buzău*, dosar 23/1949, f. 60.

SURSE DE CERCETARE ALE TEXTILELOR DIN MOLDOVA



Alina TOCARCIUC

Doctorandă, Școala doctorală Științe Umanistice a Universității de Stat din Moldova; lector universitar, Facultatea de Design a Universității Tehnice a Moldovei.

Surse de cercetare ale textilelor din Moldova

Rezumat. Evoluția artei textile din Basarabia, RSSM și, respectiv, Republica Moldova este bazată pe tradiții transmise din generație în generație, care au suferit mai multe modificări condiționate de dezvoltarea industriei chimice, automatizarea procesului de lucru, dar și schimbarea mentalității omului odată cu procesul de urbanizare a localităților rurale. Reconstituirea tabloului evoluției artei textile presupune analiza detaliată a celor mai diferite surse: documente de arhivă, fotografii, schițe ale covoarelor, colecții muzeale, cercetări de teren ale autorului ș.a. În articolul de față au fost examinate sursele de cercetare ale artei textile, care au permis urmărirea parcursului acestui domeniu prin prisma tradițiilor și inovațiilor, implementate cu succes în centrele contemporane de artizanat, care au mai multe specializări: alegerea și țesutul covoarelor, broderia artistică religioasă și cea laică, confecționarea articolelor vestimentare și a pieselor textile de interior. De menționat că informațiile oferite de sursele de cercetare scrise sunt întregite de cele materiale și completate de rezultatele expedițiilor de teren, fapt ce permite să se obțină o viziune de ansamblu asupra tradițiilor și inovațiilor din arta textilă. În diferite etape, s-au realizat cercetări ce au abordat subiecte ca: apariția centrelor de artizanat și dezvoltarea industriei casnice, simbolismul țesutului ca îndeletnicire artistică, semnificația pieselor utilizate la înfrumusețarea locuinței, clasificarea pieselor în funcție de mai mulți factori. Totuși, la etapa actuală de cercetare nu există un studiu multilateral care ar integra dezvoltarea complexă a artei textile în spațiul dintre Prut și Nistru.

Cuvinte-cheie: arta textilă, tradiție, inovație, surse scrise, surse materiale, dosare de arhivă, artizanat.

Research Sources of Textile from Moldova

Abstract. The evolution of textile art in Bessarabia, MSSR and respectively Republic of Moldova is based on traditions passed down from generation to generation, which have undergone several changes conditioned by the development of the chemical industry, automation of the work process, but also the change of human mentality with the urbanization process. Reconstructing the picture of the evolution of textile art involves a detailed analysis of the most diverse sources: archive documents, photographs, sketches of carpets, museum collections, field research of the author etc. This article examined the research sources of textile art, which allowed to follow the path of this field through the prism of traditions and innovations, successfully implemented in contemporary craft centers, which have several specializations: choosing and weaving carpets, religious artistic embroidery and the secular one, the making of clothing and interior textiles. It should be noted that the information provided by the written research sources is complemented by the material ones and supplemented by the results of field expeditions, the fact that allows to obtain an overview of the traditions and innovations in textile art. At different stages, research was carried out on topics as: the emergence of craft centers and the development of home industry, the symbolism of weaving as an artistic occupation, the meaning of the pieces used to beautify the home, classification of the pieces according to several factors, etc. However, at the current stage of research there is no multilateral study that would integrate the complex development of textile art in the space between Prut and Dniester.

Keywords: textile art, tradition, innovation, written sources, material sources, archive files, crafts.

Argument. Evoluția artei textile este bazată pe tradiții transmise din generație în generație, care au suferit mai multe modificări dictate de dezvoltarea industriei chimice, automatizarea procesului de lucru, dar și schimbarea mentalității omului odată cu procesul de urbanizare a localităților rurale. Studiind literatura de specialitate cu referire la evoluția artei textile din Basarabia, RSSM și, respectiv, Republica Moldova constatăm că în istoriografia națională există o serie de publicații care în diferită măsură se referă la subiectul discutat de noi. În anumite perioade de timp cercetătorii au abordat problema apariției centrelor de artizanat și dezvoltarea industriei casnice, simbolismul țesutului ca în-deletnicire artistică, semnificația pieselor care și-au găsit o largă răspândire la înfrumusețarea locuinței și a omului, au fost propuse clasificări ale pieselor în funcție de mai mulți factori, s-au descris articolele disponibile din colecțiile muzeistice naționale sau locale [1]. Trebuie să constatăm însă că la etapa actuală de cercetare nu există un studiu multilateral care ar integra dezvoltarea complexă a artei textile, tradițiile și inovațiile din acest domeniu important al tezaurului țării.

Surse scrise și materiale. Reconstituirea tabloului evoluției artei textile presupune analiza detaliată a celor mai diferite surse la care s-a făcut apel și care reprezintă performanța unei cercetări științifice. În așa fel, ne propunem să examinăm sursele de cercetare ale artei textile, care permit să se urmărească parcursul acestui domeniu prin prisma tradițiilor și inovațiilor, implementate cu succes în centrele contemporane de artizanat, care posedă mai multe specializări: alegerea și țesutul covoarelor, broderia artistică religioasă și cea laică, confecționarea articolelor vestimentare și a pieselor textile pentru înfrumusețarea locuinței. În context, am selectat și examinat diverse categorii de surse, și anume: 1) surse scrise (documente de arhivă, acte oficiale, foi de zestre, inscripții și însemnări pe covoare și broderii, liste de inventariere, izvoade, cataloage, fotografii de epocă, schițe de covoare utilizate de meșterii contemporani pentru a reproduce covoarele vechi moldovenești) și 2) surse materiale (piese documentate în custo-

dia muzeelor naționale și regionale, piese bisericești din patrimoniul locașurilor de cult), toate fiind coroborate și completate de datele cercetărilor noastre pe teren din ultimii ani. Totodată, în baza surselor identificate am putut clasifica și descrie piese laicele și bisericești, fiecare având o tipologie extinsă în funcție de materii prime utilizate, funcționalitate, simbolism.

Sursele scrise ocupă un loc special în intenția noastră de a restabili tradițiile și de a identifica inovațiile din arta textilă. În calitate de surse scrise întâietatea revine dosarelor de arhivă, izvoadelor averii bisericilor și mănăstirilor întocmite în secolele XIX–XX, mai ales odată cu numirea unui preot paroh sau stareț la mănăstire, sau întocmite cu diferite ocazii: construcția edificiului ecleziastic și sfințirea lui, lichidarea sau transferul comunității monahale, închiderea bisericii sau mănăstirii în perioada sovietică.

O bună parte a surselor studiate sunt inedite sau abordate în alte studii pentru a examina aspecte diferite de cel propus de noi, în așa fel, mai multe informații sunt introduse în circuitul științific pentru prima dată. Prin intermediul datelor din dosarele de arhivă au fost descoperite ateliere, arteluri unde se lucrau în a doua jumătate a secolului al XX-lea numeroase piese textile și vestimentare, se prelucra materia primă necesară: mătase, in, lână. De asemenea, au fost determinate atelierele unde se lucrau textile pentru uz bisericesc, care sunt foarte importante pentru demersul nostru investigativ. În această ordine de idei, ne-au fost de un real folos dosarele păstrate la Agenția Națională a Arhivelor (ANA), Direcția Generală Arhiva Națională (DGAN), îndeosebi Fondul 2 (Cancelaria guvernatorului Basarabiei), Fondul 6 (Administrația guberniei Basarabia), Fondul 205 (Dicasteria Duhovnicească din Chișinău), Fondul 208 (Consistoriul Duhovnesc din Chișinău), Fondul 1135 (Episcopia Chișinăului, ce integrează și Formularele de serviciu ale mănăstirilor din Eparhia Chișinăului), Fondul P-3046 (care face referire mai ales la activitatea locașurilor de cult din perioada sovietică) etc.

Astfel, izvoadele bisericești din secolul al XIX-lea, precum și listele de inventariere a bi-

sericilor, mănăstirilor în perioada lichidării lor în primele decenii postbelice au pus în evidență mai multe piese textile care se regăsesc în patrimoniul locașurilor de cult: covoare, covorașe, bedernițe, steaguri brodate, veșminte liturgice cusute cu fir de aur sau argint, veșminte preoțești, unele fiind lucrate în atelierele mănăstirești din Basarabia și introduse în premieră în circuitul științific. Aflăm că creșterea ovinelor la mănăstirile de maici crea condiții favorabile pentru dezvoltarea meșteșugului de realizare a covoarelor, comunitățile monahale idioritmice (cu trai de sine) dispunând de materie primă proprie. De asemenea, schiturile și mănăstirile de maici au cunoscut o veche tradiție a vopsitului, practicat de secole, prin valorificarea unei mari diversități de surse tinctoriale, care necesită a fi studiate și readuse în activitatea centrelor de artizanat contemporane. Până la sfârșitul secolului al XIX-lea coloranții au fost obținuți exclusiv din surse naturale. De exemplu, la mănăstirea Hâncu, încă pe timpul aflării aici a comunității monahale a călugărilor, era dezvoltată creșterea ovinelor (doar în anul 1941 au fost luate de bolșevici 230 de ovine [2]), astfel ca pielecelele și lâna obținută erau utilizate pentru confecționarea îmbrăcămintei și încălțăminteii călugărilor [3]. Ferme de oi existau în mai multe localități din Basarabia (ferma de oi din comuna Pohrebea, r. Dubăsari ș.a.), lâna fiind utilizată mai ales la țeserea covoarelor și confecționarea vestimentației.

În baza surselor de arhivă a fost urmărită, de exemplu, activitatea atelierului pentru confecționarea covoarelor de la mănăstirea de maici Tabăra, care era amplasat într-o clădire mănăstirească, în imediata apropiere de stăreție. În anul 1945, complexul monahal Tabăra includea 80 de căsuțe-chilii, atelierul de confecționare a covoarelor era așezat în 5 chilii, având dimensiunile interioare de 124,0 m² și cele exterioare de 155,0 m² [4]. Renumitele covoare moldovenești țesute la mănăstirea Tabăra erau cunoscute și apreciate în țară și peste hotare, reprezentând adevărată valoare istorico-artistică, iar la închiderea mănăstirii s-a recurs la transferarea maicilor și surorilor de ascultare mai ver-sate în alesul covorului la o fabrică specializată

deschisă în orașul Strășeni [5, p. 10-12]. Hărnicia călugărițelor de la Tabăra a fost exploatată de autoritățile locale sovietice, Fabrica de țesut covoare de la Strășeni le-a făcut renumite în fosta RSSM. În anul 1959, la această fabrică au activat 428 de meșterițe, dintre care mai mult de jumătate erau fostele monahii de la mănăstirea Tabăra. După închiderea mănăstirii în 1960, maicile iscusite în arta covorului au fost impuse să lucreze în arteluri, iar după 1971 – în cadrul Asociației Meșteșugarilor din RSSM [6].

Constatăm că pentru studiul aspectelor legate de piesele textile, laice și bisericești din perioada sovietică sunt semnificative dosarele din custodia Direcției Arhiva organizațiilor social-politice (DAOSP) a Agenției Naționale a Arhivelor. Astfel, Fondul 51 (Comitetul Central al Partidului Comunist al Moldovei) include documente cu referire la anii 1940–1991, stenograme și procese-verbale ale consfăturilor, planuri de activitate ale atelierelor și întreprinderilor producătoare de textile și articole textile, dări de seamă statistice și financiare, rapoarte de activitate și de îndeplinire a planurilor de producere și de comercializare a produselor finite, fișele de constituire a artelurilor, documente de participare la festivaluri, la concursuri republicane și unionale. Fondul R-1142 integrează dosare ce se referă la artelul din orașul Tiraspol „Kustșveiprom” a Uniunii Moldovenești de Industrie. De asemenea, au fost consultate dosarele din cadrul DAOSP privind activitatea fabricilor de confecții și producere a textilelor (Fabrica de filat bumbac din Bender, Combinatul de mătăsuri din Bender), meșterii cărora deseori îndeplineau comenzi de stat pentru producerea costumelor în stil național pentru festivaluri (Festivalul Internațional al Tineretului, Moscova, 1957; Olimpiada de la Moscova, 1980), precum și costume pentru participanții ansamblurilor de dansuri și cântece populare, dar și păpuși-suvenire îmbrăcate în haine naționale. În context, o sursă importantă constituie documentele ce se referă la funcționarea cooperativei meșteșugărești din RSSM, care și-au reluat activitatea după 1944, pentru coordonarea activității cărora a fost fondat, în anul 1945,

Consiliul cooperativelor meșteșugărești, care a funcționat până în 1957.

Aparte au fost examinate dosarele cu referire la activitatea plasticienilor în cadrul Fabricii de Covoare de la Ungheni, a artiștilor plastici care propuneau schițe pentru covoare noi, inspirate din vechea tradiție moldovenească. De altfel, în RSSM se organizau expoziții în cadrul cărora artiștii plastici și meșterii populari aveau posibilitatea de a-și expune lucrările, care, ulterior, erau preluate în calitate de model, de etalon pentru producerea în serie la fabricile specializate.

De menționat că Fondul Artiștilor Plastici, reorganizat în anul 1958 în baza Secției Moldovenești a Fondului Artiștilor Plastic al URSS, integra și Secția de tapiserie, în cadrul căreia activau artiști plastici care propuneau numeroase schițe de covoare, costume, alte piese textile, îndeplinind astfel comenzile de stat pentru fabricile de confecție din RSSM. Mai multe piese textile – costume în stil național, covoare – erau adesea expuse și comercializate în salonul Fondului Plastic din Chișinău, care avea și o filială în orașul Tiraspol [7, p. 323]. Fondul 2906 (DA-OSP) reprezintă dosarele personale ale criticilor de artă și artiștilor plastici ai Uniunii Artiștilor Plastici.

Activitatea meșterilor în domeniul artei textile populare, mai ales secția de artă decorativă populară, a devenit cunoscută grație documentelor ce se referă la Casa Republicană de Creație Populară, fondată în anul 1968 drept Casa de Creație Populară, iar peste un an obține statut de Casă Republicană.

O altă categorie de surse scrise constituie inscripțiile documentate pe covoare sau broderii, ce indică anul lucrării piesei, adesea numele și prenumele meșteritei, venind în ajutorul nostru pentru identificarea artizanilor și încadrarea cronologică a textilelor descrise. Asemenea piese vechi, cu inscripții țesute pe covoare sau brodate, au fost identificate mai ales în perioada desfășurării Festivalurilor sau Târgurilor Covo-ului, precum și la mănăstirile de maici Hirova, Tabăra ș.a.

Un loc aparte revine recensămintelor populației, fiind trecuți pe listă meșteșugari de

diferite specializări: croitori, cojocari, blănari, țesători, datele fiind importante pentru completarea tabloului ocupației populației în vederea confecționării materiei prime și a pieselor textile, specializarea artizanilor, repartizarea lor neuniformă în medul urban și rural pentru deservirea unor anumite categorii de populație. Prezența meșteșugarilor este consemnată în mai multe buletine cu caracter statistic, care ne permit să realizăm și un studiu comparativ privind evoluția meseriilor legate de arta textilelor, interesul populației, dar și a statului în dezvoltarea și promovarea artizanatului prin includerea, de exemplu, a centrelor de creație („Casa părintească” din satul Palanca, r. Călărași), în rutele turistice de nivel local sau internațional.

Presa timpului ne oferă, la rândul ei, informații valoroase pentru a încheia studiul despre arta textilelor, completate de diferite fotografii de epocă și schițe propuse în ajutorul meșterilor și artizanilor mai ales din mediul rural. În special, vom sublinia importanța revistei „Femeia Moldovei” (fondată în anul 1951), a săptămânalului „Cultura” (fondat în anul 1954, și în baza căruia, în 1972, au fost create ziarle „Literatura și arta” și „Învățămintul public”), a revistei „Moldova” (fondată în 1966), a ziarului „Tinerimea Moldovei” (care își trage originea încă din anul 1928). Actualmente, este foarte semnificativ rolul presei electronice, digitalizarea și informatizarea oferind acces rapid la informație. Sursele electronice de azi contribuie substanțial la diversificarea informației, care necesită însă verificarea corectitudinii, coroborare cu alte surse scrise sau documentare pentru a preveni eventualele erori.

Colecțiile muzeale reprezintă una din cele mai importante categorii de surse materiale. Astfel, pentru studiul textilelor vechi, a covoarelor și broderiilor au servit, în primul rând, colecțiile muzeelor naționale (Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală, Muzeul Național de Istorie a Moldovei), precum și cele regionale/locale din alte localități din spațiul actual al Republicii Moldova, care ne-au fost accesibile și deschise pentru cercetare. În majoritatea localităților vizitate de noi au fost atestate mu-

zee locale cu statut special, în cadrul cărora se păstrează piesele textile (s. Stârcea, r. Glodeni; s. Beșalma, r. Comrat; s. Boldurești, r. Nisporeni; or. Orhei; s. Tabăra, r. Orhei ș.a.), dar și muzee în curs de devenire, cum ar fi muzeul în formare din satul Cărbuna, r. Anenii Noi sau cel din satul Sadaclia, r. Basarabeasca. În acest caz, meritul efectiv al profesorilor de istorie sau educație tehnologică, a unor mecenazi și iubitori de artă este incontestabil, ei contribuind la salvarea unui compartiment valoros al patrimoniului cultural prin concentrarea într-o instituție muzeală, descrierea, catalogarea și păstrarea pentru posterioritate. Este și un exemplu de educare *prin* și *pro patrimoniu*, de includere a instituțiilor de învățământ preuniversitar, a administrației publice locale și a societății civile în valorizarea și promovarea patrimoniului cultural, în cazul nostru, a pieselor de artă textilă – covoare, scoarțe, lăicere, păretare, broderii și articole vestimentare, piese bisericești. Din păcate, numeroase piese se păstrează în muzeele locale în condiții ce nu corespund întocmai cerințelor, altfel fiindu-le afectată integritatea. O serie de piese necesită restaurare urgentă, repertoriere.

Festivalurile, târgurile de covoare, concursurile ocupă un loc aparte în categoria de surse în cercetarea noastră, deoarece în cadrul acestora sunt etalate valențele istorice și artistice ale textilelor de o vechime considerabilă. De regulă, Târgul covorului conține mai multe compartimente: Covorul Tradiție, Covorul Istorie, Covorul Contemporaneitate, Covorul Prieten și Covorul Sentimental, fiind prezentate piese valoroase din patrimoniul muzeelor, dar și lucrările țesute de artizanii contemporani, urmând adesea vechile schițe ale covoarelor. Anume în cadrul unor asemenea târguri sunt expuse pentru public piese de unicat, de o deosebită raritate, aflate în colecțiile private ale meșterilor sau ale colecționarilor, numărul cărora este în creștere ultima vreme. Covorul tradițional ocupând un loc de cinstă printre preferințele colecționarilor, ceea ce face mai dificil accesul pentru a studia veritabilele piese ale artei textile. Adesea mai multe piese textile, mai ales covoarele moldovenești, pot fi găsite pe diferite

site-uri specializate în comercializarea pieselor de anticariat. Nu e de mirare, întrucât covoarele tradiționale, vechi, sunt de mare căutare grație proprietăților lânii și în legătură cu tendința de utilizare a produselor ecologice.

Deopotrivă cu festivalurile laice, un loc aparte revine celor cu tematică religioasă, valoroase pentru cercetarea noastră. Astfel, unele piese lucrate de maicile de la mănăstirea Hâncu sunt expuse anual, de Duminică Mironosițelor, în cadrul Festivalului Cântecului Pascal „Hristos a Înviat” și expoziția de Paști „Măinile Maimei”, inițiată în anii 2000 [8].

Obiectivele festivalurilor, târgurilor de covoare și a concursurilor sunt de a promova țesutul covoarelor și ale altor textile din lână și de a contribui la valorizarea lor pe plan extern. Proiectele în cauză sunt inițiate pentru a reanima arta țesutului. Sunt comori ce transmit peste secole informații nescrise prin ornamentele lor cifrate, dar foarte prețioase.

Un loc deosebit ocupă **cercetările de teren** din ultimii ani, rezultatele fiind utile pentru identificarea, repertorierea și descrierea pieselor laice și de cult, brodate, păstrate în muzeele, bisericile și mănăstirile din țară. În context, subliniem și rolul istoriei orale ce deține un loc important în studiul nostru, completând rezultatele cercetărilor de teren și a documentelor de arhivă. Informatorii din diferite localități au venit cu date inedite, nevalorificate anterior, cu privire la modul de confecționare a textilelor, păstrarea tradițiilor și implementarea unor metode noi de lucru, precum și alte aspecte semnificative care completează tabloul evoluției domeniului. De asemenea, lucrul în teren a oferit posibilitate de a identifica meșteri artizani sau chiar ateliere, centre unde se profesa sau se practică la etapa actuală broderia, alesul covoarelor. Arealul geografic este foarte vast, incluzând numeroase localități din nordul, centrul și sudul Republicii Moldova, inclusiv raioanele din stânga Nistrului. Cercetările de teren au permis o anumită zonare a apariției și dezvoltării meșteșugurilor de țesere a covoarelor și a broderiei artistice, care au evoluat în funcție de criteriile economice, sociale, dar și etnice. Astfel, au fost



identificate diferite piese ca abordare tehnică și decorativă în satele românești, ucrainene, poloneze, ruse, găgăuze, bulgare și satele mixte, tendințele în materie de port, culoare, formă, decor influențându-se reciproc (ex.: cazul satului Stârcea, r. Glodeni, care este un sat mixt, în care conviețuiesc polonezi, români, ucraineni). În căutarea pieselor originale, care nu au fost reflectate în alte publicații, am realizat deplasări pe teren, astfel, informațiile și imaginile pieselor sunt introduse în premieră în circuitul științific, valorizate din punct de vedere științific, devenind parte importantă a patrimoniului cultural.

De asemenea, subliniem rolul **fotografiei** pentru studiul nostru. În calitate de surse de cercetare, imaginile din perioada interbelică și din primii ani postbelici confirmă prezența la biserici și mănăstiri a unor covoare de preț. De regulă, fotografiile în grup ale comunității monahale se realizau pe covoare vechi, pe care se așezau maicile, astfel aceste poze au ajuns să fie surse valoroase indirecte de cercetare. Fotografiile în grup ale comunității monahale de la Vărzărești în perioada interbelică certifică prezența covoarelor tradiționale, lucrate cu motive geometrice și vegetal-floristice. De altfel, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea în Basarabia au fost atestate mai multe ateliere de fotografie, iar după cel de-al doilea război mondial, la Chișinău, în

anul 1967, este creat Studioul creativ de artă fotografică, care și-a schimbat în 1975 denumirea în „Fotojurnalist”. Fotografia mai mult răspândită în a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea a devenit un suport important pentru cercetare, fapt ce ne-a permis să reflectăm asupra pieselor textile de interior, articolelor vestimentare, ceremoniilor de botez, nupțiale și de înmormântare, în cadrul cărora textilele ocupă un loc distinct, sunt acțanți nemijlociți ai acestor rituri de trecere.

Protagoniști ai fotografiilor care au servit ca surse de cercetare sunt persoane înveșmântate în cămașă cu altiță, în rochii-ie, covoare expuse în cadrul expozițiilor. Un loc aparte vom rezerva fotografiilor-document, mărturii dureroase ale basarabenilor deportați în tragicul an 1949. Ajunse în frigurile Siberiei, mai multe moldovence încercau să păstreze tradițiile vechi, croșetând, brodând sau alegând covorașe din materii prime aflate la îndemână. Era unica posibilitate în acea perioadă de a decora locuința, de a forma departe de țară un mic colțișor de patrie folosind piese textile.

În concluzie vom menționa că piesele textile au devenit veritabile pagini ale istoriei poporului nostru, iar pentru studierea evoluției artei textile este necesară examinarea în bloc a surselor materiale și scrise. În fondurile Agenției Naționale

a Arhivelor, Direcția Generală Arhiva Națională și Direcția Arhiva organizațiilor social-politice, am identificat mai multe dosare cu referire la activitatea locașurilor de cult, inventarierea mănăstirilor odată cu lichidarea lor, informații despre atelierele și artelurile de confecționare a textilelor, precum și dosarele personale ale cercetătorilor care la timpul său au studiat covoarele naționale sau alte aspecte ale artei textile. Sursele de cercetare scrise sunt întregite de cele materiale: colecțiile muzeelor locale și naționale, schițe și fotografii, completate de rezultatele expedițiilor de teren ale autorului, fapt ce permite să realizăm o viziune de ansamblu asupra tradițiilor și inovațiilor din arta textilă.

Referințe bibliografice:

1. Kalašnikova, Natalia; Postolachi, E. *Covorul moldovenesc = Moldavski kover = Le tapis moldave*, Chișinău: Timpul, 1985, 40 p.; Elena Postolachi, *Moldavskoe narodnoe tkacstvo*, Chișinău: Știința, 1987, 250 p.; *Covorul moldovenesc = Moldavski kover = Moldaviancarpet* / aut.-alcăt.: Zelenciuc, Valentin; Postolachi, Elena. Chișinău: Timpul, 1990, 132 p.; Maria Marco, *Particularitățile covoarelor populare de pe teritoriul de confluență etnică din raionul Camenca*, În: „Buletin științific”, Ediția 3, Chișinău, 1990, p. 153-163; Postolachi, Elena. *Covorul moldovenesc în dificultate*, În: Akademos, 2011, nr. 4 (23), p. 113-119; Condricova, Liliana. *Valoarea istorico-artistică a veșmintelor bisericești*, În: Akademos, nr. 4 (27), 2012, p. 165-169; Buzilă, Varvara. *Covoare basarabene. Din patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Republica Moldova / Bessarabian carpets. The National Museum of Ethnography and Natural History of the Republic of Moldova*, București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Mardare, Gheorghe. *Arta covoarelor vechi românești basarabene. Magia mesajului simbolic*, Chișinău: Cartier, 2016, 334 p.; Condricova, Liliana; Tocarciuc, Alina. *Simbolismul, tipologia și uzualitatea țesăturilor lucrate în centrele de artizanat din Moldova*. Studiu preliminar, În: „Știința în Nordul Republicii Moldova: realizări, probleme, perspective”. Conferință națională cu participare internațională, 2019, ediția a 3-a, Bălți (Tipogr. „Indigou Color”), 2019, p. 398-402.
2. Agenția Națională a Arhivelor (ANA), Direcția Generală Arhiva Națională (DGAN), F. 1135, inv. 2, d. 497, F. 2v-4.
3. Agachi, Alexei. *Istoria Mănăstirii Hâncu, 1677–2010*. Chișinău: Pontos, 2010.
4. ANA, Direcția Arhiva organizațiilor social-politice (DAOSP), F. 51, inv. 19, d. 188, f. 50.
5. Condricova, Liliana. *Mănăstirea de maici Tabăra. Destin sub soviete*. În: Magazin Istoric. București, nr. 1, 2013, p. 10-12.
6. Goberman, David. *Kovri Moldavii*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
7. Kishinev. *Entsiklopediya*. Glav. red. Moldavskoi sov. ensiklopedii, 1984, p. 323.
8. Participarea Mănăstirii Hîncu la Expoziția pascală „Măinile Mamei”, <http://manastireahincu.md/participarea-manastirii-hincu-la-expozitia-pascula-miunile-mamei/> (vizitat 13 august 2016).



**BIBLIOTECA MUNICIPALĂ „B.P. HASDEU”:
O ISTORIE ZBUCIUMATĂ, CA ȘI ISTORIA BASARABIEI**



Lidia KULIKOVSKI

Doctor în pedagogie, conferențiar universitar, director adjunct Cercetare și Inovație a Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”. Domenii de preocupare: biblioteconomie, pedagogie. Cărți editate: *Biblioteconomie: Studii, cercetări, recenzii, prefețe, eseuri, interviuri*. Bibl. Municipală „B.P. Hasdeu”. Chișinău: Magna-Princeps, 2008; *Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” – bibliotecă inovantă*. Autor de proiect L. Kulikovski, echipa de creație: G. Scobioală, T. Coșeri, T. Fiodoruc, T. Foiu, L. Cășlaru, L. Pânzari. 2009; *Biblioteca modernă: Glosar de termeni uzuali*, 2018 etc.

Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”: o istorie zbuciumată, ca și istoria Basarabiei

Rezumat. Articolul analizează erorile care au intervenit în scrierea istoriei celor două importante biblioteci din Chișinău: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” și Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Istoria Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, încâlcită de vremuri, vasalitate și regimuri, necesită cercetări, precizări, contestări și demonstrații prin documente istorice, de arhivă ale istoriei instituționale. În urma unei cercetări îndelungate în Arhivele de Stat ale Republicii Moldova, ale României și ale Bibliotecii Științifice Regionale din Odesa, a textelor unor personalități ca Ștefan Ciobanu și Gheorghe Bezviconi, s-au găsit destule și convingătoare documente care demonstrează că Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” are, în acest an 2022, 145 de ani de o importantă existență și de contribuție culturală la dezvoltarea intelectuală a capitalei. Numită la început *Biblioteca Publică a Orașului Chișinău*, biblioteca municipală a fost fondată de primarul de Chișinău Carol Schmidt în 1877, care, ulterior, în 1903, i-a oferit cel mai bun local din istoria ei – încăperea „Pasaj” din clădirea Primăriei. După 1944, istoriografia sovietică și, în special, Petru Ganenco, a introdus confuzii și a impus o altă istorie bibliotecilor din Chișinău.

Cuvinte-cheie: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 145 de ani de la fondare, Carol Schmidt, Chișinău.

Municipal Library “B.P. Hasdeu”: a Troubled History, Like the History of Bessarabia

Abstract. The article analyzes the errors that intervened in the writing of the history of the two important libraries in Chisinau: the Municipal Library “B.P. Hasdeu” and the National Library of the Republic of Moldova. The history of the Municipal Library “B.P. Hasdeu”, entangled by times, vassalage and regimes, requires research, clarifications, contestations and demonstrations through historical, archival documents of institutional history. Thus, following a long research in the State Archives of the Republic of Moldova, Romania and the Regional Scientific Library in Odesa, of the texts of personalities such as Ștefan Ciobanu and Gheorghe Bezviconi, enough and convincing documents were found that demonstrate that the Municipal Library “BP Hasdeu” has, in this year 2022, 145 years of a important existence and cultural contribution to the intellectual development of the capital. Called, at the beginning, the Public Library of the City of Chisinau, the municipal library was founded by the mayor of Chisinau Carol Schmidt in 1877, who, later, in 1903, offered it the best premises in its history – the “Passage” room in the City Hall building. After 1944, Soviet historiography and, in particular, Petru Ganenco, introduced confusions and imposed a different history on the libraries of Chisinau.

Keywords: Municipal Library “B.P. Hasdeu”, 145 years since its foundation, Carol Schmidt, Chisinau.

Marcarea unei aniversări nu este altceva decât celebrarea viitorului.

Când cumpănim viitorul unei biblioteci, timpul este altfel măsurat. În timp real putem înfrâna, controla viitorul, acest generator de nesiguranță, prin transformarea lui într-o varietate specială a trecutului – într-o carte de istorie a trecutului instituțional, de vreme ce întrebarea „Încotro mergem?” se referă aproape întotdeauna și la „Unde ne aflăm?”, aceasta referindu-se și la „De unde venim?”.

Noi, la Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, preocupați de viitorul instituției, am încercat să răspundem acestor întrebări printr-o cercetare (care a durat vreo trei ani, concentrând toate resursele posibile pentru a scrie istoria noastră. A fost un obiectiv înverșunat, angajat, fără variantă de eșec. A fost un proiect ambiționar (includea toate definițiile, sinonimele din Dex-online ale acestui termen) care reflecta sensul *a dori sau a căuta cu ardoare* trecutul adevărat al bibliotecii. Aventura cercetării s-a materializat în volumul „Biblioteca Municipală Bogdan Petriceicu Hasdeu din Chișinău (1877–2002). Etape, contexte, conexiuni și incursiuni istorice”. Partea I (1877–1950).

Monografia a fost, în acel timp (20 de ani în urmă), un fel de *dezamorsare* a viitorului, o confruntare cu timpul prin deschiderea trecutului instituției noastre (foto copertă volum). Pentru că de prin anii '90, două biblioteci mari din Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova (în continuare BNRM) și Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” (în continuare BM), pretindeau la întâietatea fondării. Fiecare dintre ele se baza pe aceleași documente istorice, dar înțelese și abordate diferit în crâncena dorință de a avea o istorie respectabilă. Astfel BM și-a editat o istorie, care a limpezit foarte multe lucruri și totodată a descoperit foarte multe pete albe în acel hățiș istoric.

Istoria Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, încâlcită de vremuri, vasalitate și regimuri, ne îndeamnă la cercetări, precizări, contestări și demonstrații prin documente istorice, de arhivă ale istoriei instituționale. Asta face o bibliotecă care are o istorie (neîntreruptă),

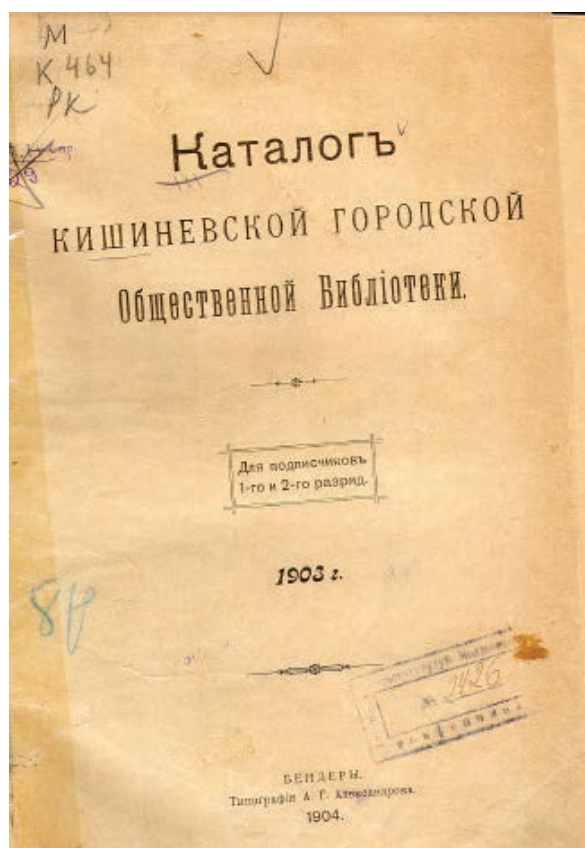


cu același nume de la deschidere până în prezent: *Biblioteca Publică a Orașului Chișinău* (în continuare BPO). Anul 2022 este unul aniversar – 145 de ani de existență și de contribuție culturală la dezvoltarea intelectuală a capitalei – și, cu atât mai mult, ne angajăm să scoatem în evidență și în atenția publică date și materiale, care atestă existența ei în sociopolisul chișinăuian, începând cu data inaugurării.

Reprizele de scrimă BNRM : BM au fost lansate odată cu publicarea istoriei BM. Scrimeriile sunt numiți și trăgători, ei nu joacă, ci trag. Ei nu acumulează puncte, ci tușe sau lovituri. Planșa de scrimă fiind îngustă, deplasările sunt, în principal, pe direcția înainte și înapoi. Tușele BNRM: BM au durat mult, cu supărări, încrucișări de săbii și împăcări. Împăcarea părea un fel de tratat de neutralitate între aceste două instituții. Profesorul universitar Ion Madan și-a asumat rolul de pacificator, propunându-ne ambelor biblioteci să celebrăm aniversările în comun – de exemplu 125 și 150 de ani de lectură publică la Chișinău, cunoscând foarte bine istoria BNRM scrisă de Petru Ganenco [9]. Ambele biblioteci au refuzat. Fiecare dorea o istorie, a ei.

Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” și-a descoperit istoria printr-o ambiție-proiect de cercetare istorico-politică. Astfel, pentru prima dată, în 2002, și-a sărbătorit aniversarea adevărată (așa credeam noi), de 125 de ani de istorie, răsturnând ideea sovietică precum că, de la eliberarea Chișinăului, din 1944, ne tragem (idee vehiculată de mulți istorici, oameni din domeniul educației și culturii din perioada sovietică, fiecare bazându-se pe o unică sursă [10, p. 55-58], ca adevărul pur).

În 1973, la Biblioteca orășenească „A.A. Jdanov” din Chișinău se vorbea numai de marea aniversare de 30 de ani care se va produce în 22-23 august 1974. Am participat la festivi-



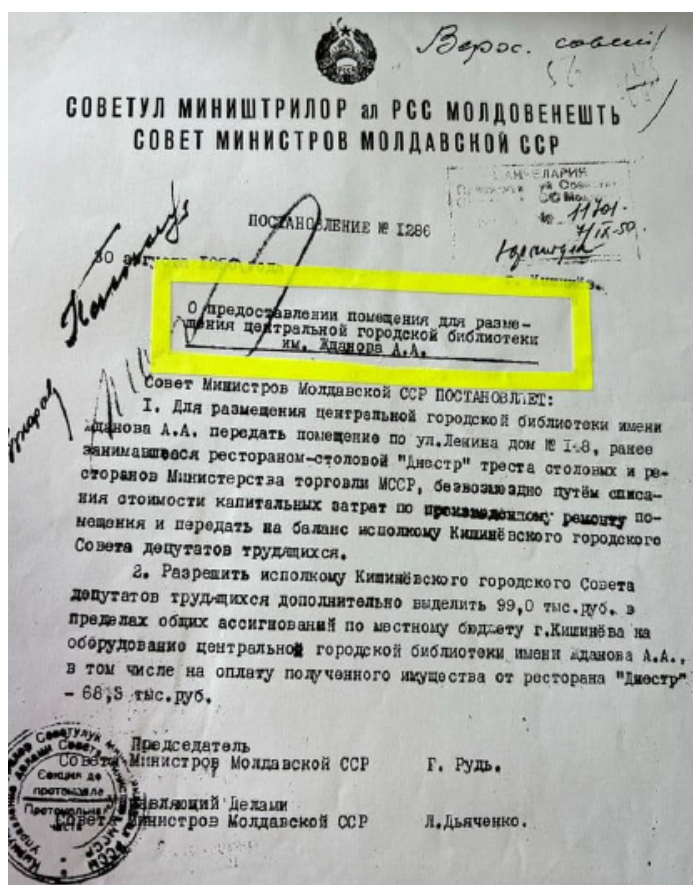
tățile planificate și, atunci, mi-am asumat angajamentul de cercetare a istoriei bibliotecii. Dar timpul ambiției, al angajamentului și al proiectului de cercetare a istoriei BM „B.P. Hasdeu” a venit la sfârșitul anilor ’90, după transformările structurale și cele de conținut al colecțiilor. Cercetarea și documentarea istorică, deloc ieftină, a solicitat deplasări de săptămâni și luni în arhive și biblioteci din afara țării. Expres, pentru acest proces, a fost angajată cercetătoarea Maria Ișaev care a scuturat, în sens literal, Arhivele de Stat ale Republicii Moldova, României și Bibliotecii Științifice Regionale din Odesa. Studiul, pe care conf. univ. istoricul Gheorghe Palade l-a clasificat drept „O contribuție valoroasă la cercetarea istoriei culturii basarabene”, în studiul său introductiv, la monografia amintită [8, p. 6-11], a apărut în 2002, exact în anul aniversării a 125 de ani de existență.

Eram fericiți, împliniți, ceea ce ne-am propus – să demonstrăm că BM are o istorie mai veche și nu din 1944, cum a revendicat istoriografia sovietică și a afirmat Petru Ganenco. Însă nu am abandonat ideea de a clarifica, prin

cercetări, unele neconcordanțe, unele aspecte învăluite în mister pentru că încă mai lipsesc anumite piese din Puzzle-ul numit Istoria BM. Dar situația era de așa natură de parcă încheiasem un pact, după lungi tratative cu BNRM, de divizare în două a istoriei primei biblioteci publice din Chișinău, pe care o respectam neabandonând preocuparea de cercetări concentrate pe marginea aspectelor neelucidate de istorie a BM. Starea aceasta ne motiva să identificăm tot mai multe materiale și informații cu privire la data deschiderii Bibliotecii publice din Chișinău. Punem la îndoială acel pact/armistițiu referitor la începuturile BM, mai ales când au existat personalități notorii care s-au aflat mai aproape, temporal, de eveniment, care au prins-o în viață, în plină activitate ca de exemplu:

Ștefan Ciobanu, în cartea sa *Chișinăul* (1996), își începea compartimentul cultural cu: „Din manifestările culturale sub stăpânire rusă, ar merita să fie remarcată activitatea tipografiei Eparhiale din Chișinău care a contribuit la menținerea unei continuități culturale românești în Basarabia...” și biblioteca... „Ca să pună bazele unui început de cultură, *primăria orașului Chișinău* deschide în anul 1832 o *bibliotecă orașenească*. În primele decenii ale existenței acestei biblioteci, activitatea ei era mai mult decât redusă din cauza lipsei de cititori, de la anul 1880 încoace, această bibliotecă, compusă aproape exclusiv din cărți rusești, ia o dezvoltare destul de mare. Biblioteca enumeră astăzi peste 100 de mii de exemplare și are un număr mare de abonați...” [3, p. 56].

Gheorghe Bezviconi, în al său „Semimileniu” al Chișinăului, scria „În 1832 s-a fondat *Biblioteca orașului Chișinău*. O râvnă deosebită pentru crearea ei a depus Dr. Petre Vas. Maneaga, născut în 1782 în Valahia și care cel dintâi proiecta codificarea tuturor legilor locale. Nobilimea a donat pentru Bibliotecă diferite volume și bani, încât solemnitatea deschiderii acestui focar de cultură a întrunit toți reprezentanții intelectualității din Chișinău: Sorocunski, arhiepiscopul Grigore al Irinopolului și Nerses al armenilor, Antim al Arcadiopolului, lt.-generalul Kohanoscki, gen. Ceremisinov, boierii: Donici,



Krupenski, Rosetti, Kohanovski, Polonski, Pruncul, Cristi și alții.” [1, p. 54].

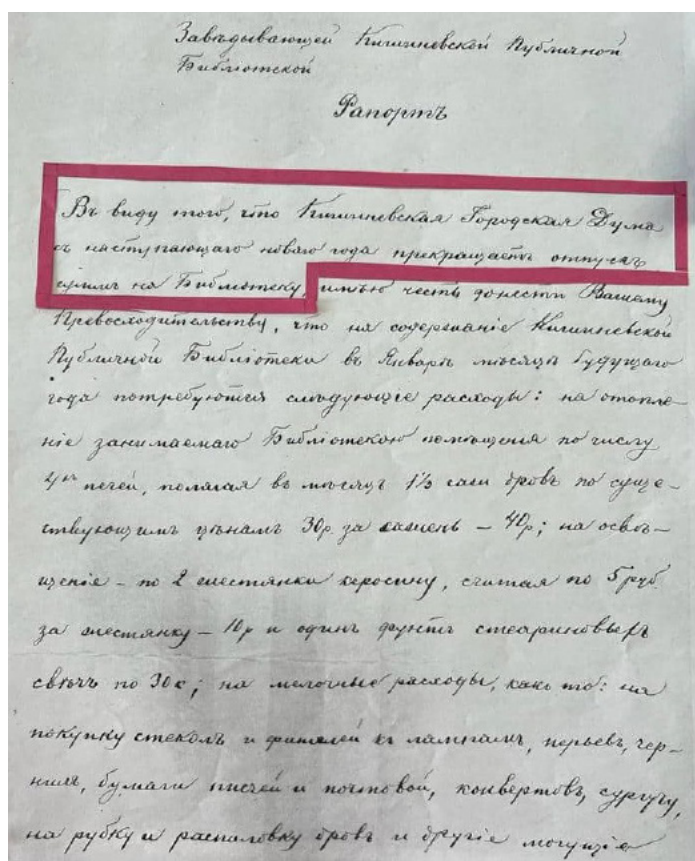
Doi cercetători ai perioadei de stăpânire rusă afirmă că Primăria orașului Chișinău a deschis o bibliotecă orașenească. De unde a luat Petru Ganenecul că în acest an se deschisese *biblioteca gubernială*? Chiar nu știau respectabilii citați nimic de deschiderea bibliotecii guberniale? Petru Ganenco a dedus, a inventat din interese instituționale? („... procedeu de altădată de a omite, a tăinui etape importante din istoria Basarabiei” [8, p. 12]. Rămâne să demonstrăm.

Pentru a întări dreptatea noastră, aducem un extras din lucrarea „Trei ani de gospodărie municipală. 1934–1935–1936” cu informații despre activitatea BM: „...urmărind capitolul cultural facem popas la BM. Această instituție de răspândire a culturii, a cărei existență e *pusă sub auspiciile primăriei, datează de un secol...* (urmează rezultatele activității BM, ilustrate cu statistici, L.K.). Localul bibliotecii a fost completamente reorganizat, iar ca lectură să se poată face în condiții de confort, sala a fost în-

zestrată cu mese mici și comode, pentru câte o persoană...” [7, p.1 60].

Maria Ișaeu a identificat mai multe erori și neconcordanțe în *Istoria BNRM* semnată de Petru Ganenco [8, p. 136–142] și ale dr. Alexe Rău [8, p. 142–144]. Recunoaște și erorile sale. Dar cea mai gravă greșeală a ei este divizarea istoriei între BNRM și BM (benefică pentru noi un timp), din neînțelegerea faptului că P. Ganenco a inventat și a lipit de Biblioteca orașului Chișinău termenul *gubernială* [9, p. 148].

Petru Ganenco și Maria Ișaeu (unicii care au scris despre istoriile bibliotecilor BNRM și BM) discutau adeseori între ei. Ganenco a avut *curajul și onestitatea*, scrie M. Ișaeu, *să-și recunoască greșelile de cercetare, încercând să rescrie istoria BNRM. Ne-am bucurat sincer... dar s-a stins prea devreme decât se putea...* [8, p. 148]. Și-a recunoscut afirmațiile greșite și dr. Alexe Rău, directorul BNRM, în stilul său inconfundabil: l-a angajat pe istoricul Ion Varta să cerceteze și să scrie o monografie despre istoria adevărată a BNRM pe care o dorea lansată



la aniversarea bibliotecii de 175 de ani. Nu s-a realizat. Presupunem că nu a mai găsit I. Varta nimic nou în Arhiva Națională în care munea (n-a prezentat niciun text). De aici se ridică întrebarea: Rămânem la singura sursă „veridică” a lui Petru Ganenco? Cercetăm mai departe...

Mai întâi să aflăm ce reprezenta totuși, în acești ani, BM, chiar dacă numărătoarea anilor începe cu 1877. Avea o colecție recunoscută de călătorii pentru mulțimea de cărți în limbi străine, cu precădere în limba franceză. Localnicii o apreciau pentru secția de istorie locală *Basarabiana* (în rusă: *Бессарабоведение*). E greu să cuprinzi 145 de ani de existență a BM. Venim cu exemple dintr-un singur an – 2012 – a cărei activitate e similară ca preocupări, scopuri, obiective cu ceilalți ani, începând cu anul 1844 și până în perioada interbelică, anul 1924.

Principala preocupare a personalului bibliotecii a fost satisfacerea necesităților de lectură a chișinăuienilor, în măsura capacităților, a necesităților de lectură cu caracter științific. În acest scop, colecția s-a îmbogățit cu opere științifice de popularizare, îndreptare, tutoriale, cărți rare

(scumpe) și vechi din punct de vedere istoric. Domeniile cunoașterii se completau cu exemple-lipsă, solicitate de cititori. Biblioteca nu se limita doar la achiziția de cărți, dar se adresa la instituțiile și asociațiile științifice și obștești cu demersuri de donație a lucrărilor editate de acestea. Metoda se dovedea eficientă: în 1912, au primit ca donație 891 de volume (713 de cărți și 52 de titluri de ediții periodice și alte materiale) [7]. Printre entitățile donatoare se regăsesc universități, institute din Basarabia și Rusia, alte instituții de învățământ, organizații științifice și de stat, biblioteci precum: Comitetul de statistică al Basarabiei, Tipografia regională, tipografii private, Magazinul de cărți „Educație”, Societatea biblioteconomică, Casa de credite din Chișinău. În 1912, un număr mare de persoane a donat cărți *Bibliotecii Publice a Orașului Chișinău* (în continuare – BPC) – autori locali, simpli cetățeni, redactori de ziare și reviste locale.

Munca internă era pusă pe temeinice principii profesionale reieșite din prioritățile asumate: sporirea calității colecției, susținerea educației prin toate mijloacele (chiar dacă era un timp

în care ți se spunea ce anume trebuie să citești). Biblioteca și-a întocmit: 1) Catalogul sistematico-alfabetic al cărților și articolelor din revistele secției *Basarabiana*; 2) Indicele bibliografic tematic al cărților din colecția bibliotecii *Istoria Rusiei în perioada imperatorului Alexandru II* (apropo, în ziua deschiderii BPO, la 19 octombrie 1877, Alexandru al II-lea se afla la Chișinău împreună cu medicul său, N. Pirogov).

Biblioteca elabora și edita (deci, făcea cercetare!) lucrări bibliografice literare și tematice. În anul aniversar 1912 (35 de ani de la fondare) a publicat un volum bibliografic despre opera și viața scriitorului A.S. Pușkin (cărți, articole din reviste prezente în colecția BPO); Indicele bibliografic (la fel, bazat pe colecția bibliotecii) dedicat scriitorului V. Jukovski.

Cărțile primite (cumpărate sau donate) erau imediat catalogate (descrise pe fișe și introduse în cele trei cataloage ale bibliotecii: două cataloage sistematico-alfabetice (după autori) pentru sala de lectură și împrumut și al treilea – un catalog de subiecte (în alfabetul titlurilor). Așa cum mii de cărți au intrat în ultimul deceniu de dinaintea aniversării în colecțiile bibliotecii, direcția bibliotecii a adresat un demers către Duma orașenească de a publica volumele VI și VII ale catalogului (ultimele au fost editate în 1904). Administrația locală a aprobat cererea și a bugetat suma cerută de 100 de ruble pentru anul 1913. În același an au și fost publicate.

Totodată, bibliotecarele își asumau să urmărească („следить”) și să intervină, să influențeze lectura adolescenților. Erau convinse că sunt datoare, ca bibliotecare, să-i păzească de lectura tabloidelor, a literaturii de bulevard („бульварные”) și romanelor pornografice, propunându-le literatură necesară vârstei. Nu reușeau încă. Un exemplu care ilustrează nereușita: un cititor adolescent a cerut cartea *Sanin* de M. Arțăbașev, dar l-au refuzat – cartea nu se împrumuta pentru vârsta lui; atunci a cerut ceva din A. Verbițkaia, însă bibliotecarele i-au recomandat ceva din clasici, la care cititorul a răspuns: „Clasicii au îmbătrânit de tot...”. Ca, după câteva zile, să intre triumfător la bibliotecă și să le spună că a citit și *Sanin*, și Verbițkaia... „Și cazuri dintre

acestea au fost multe”, rezumă Daria Harjevski.

Acest exemplu mi-a amintit un caz similar cu cititoarea Carolina (clasa a patra!) a bibliotecii „Ștefan cel Mare” (povestită în *Jurnalul Bibliotecarului*, p. 21) căreia, cu riscul de a pierde un cititor, Dumitru Crudu nu i-a împrumutat romanul pentru adulți *Schimbarea la trup*. Concluzia managerului și scriitorului D. Crudu a fost exprimată într-o frază proverbială: „Uf, cât de delicată și de periculoasă mai e și meseria de bibliotecar” [p. 22]. În toate timpurile cititorii sunt la fel.

Statistica lecturii în 1912 e una pozitivă: 5613 de abonați care au vizitat biblioteca de 100908 de ori și au citit 133 345 de cărți – sunt cifrele anului 1911. La sala de lectură au fost cu 99 de cititori mai puțini decât în anul precedent. Cum lămurește directorul Daria Harjevski această reducere statistică? Totul se datorează *Anului aniversar*. În 1912, Basarabia marca 100 de ani de stăpânire rusească. Cu această ocazie, a fost organizată *Expoziția jubiliară pedagogică a Basarabiei*, în organizarea căreia era implicată și biblioteca. Expoziția a fost deschisă exact în zilele când BPO împlinea 35 de ani de funcționare. Biblioteca a muncit mult pentru prezența sa la această expoziție: a pregătit materiale și a avut standul său aniversar în care au fost expuse peste 1000 de cărți, hărți, planuri, concentrându-se mai mult pe colecția secției *Basarabiana* care păstra documente din sec. XVI, XVII, XVI-II și de la începutul secolului XIX în limbile română, sârbă ș.a. Lucrările prezentate au stârnit interesul publicului. Cu ocazia acestei expoziții, toate instituțiile de stat au transmis spre expunere lucrările lor din ultimii ani, care ulterior au rămas în colecția bibliotecii.

La expoziția jubiliară au fost prezentate lucrările bibliografice. Așa cum se împlineau 75 de ani de la trecerea în neființă a scriitorului A.S. Pușkin, BPO a prezentat, într-un mod ludico-teatral, *Bibliografia A.S. Pușkin*. Drept artefacte la prezentarea bibliografiei, au fost bustul poetului, scrisorile sale, pagini din manuscrise, fotografiile casei lui Inzov, în care locuia Pușkin (inclusiv ruinele acestei case), portretul generalului Inzov, Planul orașului Chișinău de pe vremea lui Pușkin. Toate atributele acestea făceau

prezentarea lucrării bibliografice captivantă și lumea se înghesuia la standul bibliotecii. Au mai fost prezentate și alte câteva bibliografii amintite mai sus, dar și *Cărți vechi și rare referitoare la anul 1812*.

Expoziția a fost o bună ocazie de a prezenta biblioteca publicului chișinăuian, vizitatorilor din regiune, dar și celor străini. Angajații bibliotecii au prezentat tipizatele utilizate de BPO în activitatea lor ca implementări inovative: modelele de fișe de catalog, de fișa cărții, fișe statistice, diagrame și cartograme, cu multă răbdare demonstrând și explicând ce beneficii aduc aceste tipizate în inovarea activității și ce eficiență au ele în organizarea muncii. Au pregătit 15 fotografii editate calitativ, expunând spațiile interioare ale bibliotecii. Cum menționează, în raportul anului 1912, Daria Harjevski, „biblioteca, în mod neașteptat, atât de mult a provocat interesul publicului, încât timp de 10 zile, fără întrerupere, bibliotecarii au fost nevoiți să ofere informații cu explicații” („Библиотека неожиданно так заинтересовала публику, что пришлось в течении 10 дней непрерывно давать объяснения”). Bibliotecarii de la alte tipuri de biblioteci (particulare, școlare, a diferitor asociații și societăți), din alte localități, târguri și orașele erau foarte interesați de aceste tipizate, mai ales de fișa cărții-calendar. Angajații bibliotecii lămurau celor care se adresau cum se utilizează aceste tipizate, oferind descrierea tipizatelor cu modele. Un interes deosebit au stârnit diagramele și cartogramele, care arătau circuitul cărții, curba creșterii numărului de cititori, a satisfacției cititorilor, a împrumutului sau a lecturii în sălile de lectură, a vizitelor. Putem recunoaște că BPO era o bibliotecă inovatoare în vremurile ei, iar ceea ce făcea ea în măsurarea activității o putem numi „evaluare prin indicatori de performanță”.

O mare atenție atrăgeau cărțile scumpe în coperti originale, confecționate manual sau cu materiale noi, necunoscute în procedeele de grafică și editare de carte. Majoritatea oamenilor întrebau: ale cui sunt aceste bogății? Mulți dintre vizitatorii expoziției întrebau: a cui este biblioteca, unde se află, care-s condițiile de înscrisiere... Deși funcționa de 35 de ani în plin

centru al orașului Chișinău, biblioteca era, în același timp, necunoscută. Nedumerirea Dariei Harjevski era explicabilă: *Cum așa, doar lunar publicăm rapoarte despre activitatea bibliotecii în presa locală...* (în rusă: «Хотя в местных газетах ежемесячно печатаются отчеты о деятельности библиотеки»). Cât de mult seamănă oamenii de atunci cu oamenii de acum... Participarea la această expoziție a fost și o ieșire în lume a bibliotecii, lucru ce trebuie făcut la o aniversare – una mai frumoasă nici că se putea. Dacă era o festivitate aniversară, ar fi participat oameni care utilizează și cunosc biblioteca – cititori, șefi, parteneri. La expoziția aniversară, biblioteca a fost descoperită de sute, mii de oameni care nu aveau idee de existența ei.

BPO Chișinău a avut ani de glorie și dezvoltare cum n-au avut multe biblioteci publice din alte orașe și regiuni. S-a deschis doar ca sală de lectură (primii 15 ani de existență); apoi, în 1891, se extinde, deschizându-se abonamentul (secția de împrumut la domiciliu și secția pentru copii și adolescenți); în 1900, se deschide, în cadrul ei, biblioteca pentru copii „A. Pușkin” cu sală de lectură și împrumut. În 35 de ani de dezvoltare, funcțiile ei s-au extins considerabil – activitatea ei demonstrează acest fapt, iar prezența memorabilă la *Expoziția jubiliară pedagogică a Basarabiei* (în rusă: «Бессарабская юбилейная школьная выставка»*) arată o instituție cu orientare corectă, profesională, instituție matură, care are ce arăta atât cititorilor chișinăuieni, cât și altor orașe și țări.

Ca să vă pătrundeți de cele expuse, venim cu date interesante din activitatea BPO în anul 1912. La secția *Sala de lectură* media zilnică era de 126 de vizite; lectură în incintă – 219 de cărți, reviste, ziare; lectura ușoară (literatura artistică, povești, publicații de divertisment) a constituit 66,2%, iar cea serioasă (științifică) – 33,8 %; cele mai solicitate domenii au fost: beletristica, domeniul referințe, manualele, istoria, istoria literaturii, dramaturgia, filozofia, jurisprudența; în acest an, colecția s-a completat cu foarte multe volume bibliografice și de referință; dispune de 136 de titluri de ediții periodice; a înregistrat 2618 de cititori activi: 2075 de bărbați și doar 528

de femei (în raport, cifrele sunt date fără comentarii; „doar” e cuvântul nostru – L.K.), 938 de creștini** și 1680 de iudei (evrei); sala de lectură a înregistrat 38 805 de vizite (bărbați – 33645 și femeile – doar 5160); au fost oferite pentru citit, în sala de lectură, 42470 de cărți, reviste, ziare...

La secția Împrumut media zilnică era de 146 de cărți, reviste, ziare; lectura ușoară (literatură artistică, povești, publicații de divertisment) a constituit 88,2%, iar cea serioasă (științifică) – 11,8%; cel mai solicitat domeniu a fost beletristica.

Primăria a cumpărat bibliotecii un aspirator (pe vremea aceea!). Biblioteca era bine dotată – în 2011; au cerut primăriei să le cumpere un aparat de dezinfecție a cărților.

BPO a fost biblioteca novatoare care, în condițiile deloc faste pentru instituțiile de cultură, elabora și își tipărea cataloagele, făcându-le publice. Primul catalog a fost editat în 1898. Până în anul aniversar 2012 a publicat 7 volume de cataloage, cam la fiecare 10 ani ceea ce dovedește că era un organism în creștere continuă în slujba necesităților orașenilor.

Tipărea și împărțea rapoartele de activitate pentru a consolida imaginea de bibliotecă activă, vie. Rapoartele conțineau anexe, comentarii de una-două fraze care reflectau esența întocmirii lor.

Rapoartele BPC aveau aceeași structură: Primul capitol se referea la apartenența bibliotecii, personalul bibliotecii, epitropii responsabili. Și, ca să fie clar aduc date de pe copertă: după titlul *Raport al Bibliotecii Publice Orașenești pe anul ...* de exemplu 1911. Sub acest titlu, în paranteze rotunde scria: al 34-lea an de existență. Pe fiecare raport, începând cu 1877, se indica anul ... primul an de existență, al doilea, al treilea..., în 1902 era al 25-lea an; în 1912 al 35-lea ș.a.m.d.

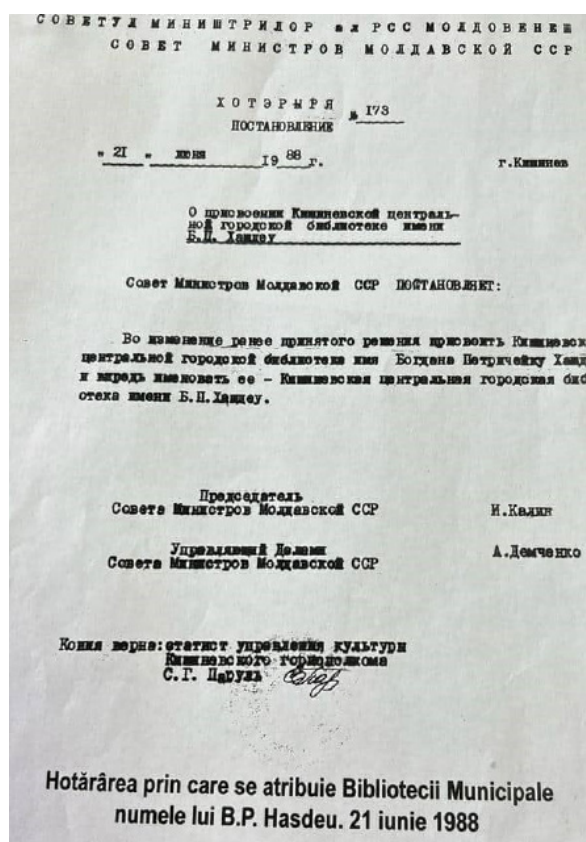
Capitolul II cuprindea *Analiza activității* anului respectiv, aparte pe fiecare substructură: abonament, sala de lectură, secția copii, biblioteca pentru copii din 1900. Capitolul III *Colecția*: caracteristică și dezvoltare; Capitolul IV se numea *Statistica lecturii* cuprinzând indicatorii și rezultatele obținute: cititori, înscriși (activi),



componența lor socială, vizite, împrumut la domiciliu, lectura în incinta sălii de lectură cu mici comentarii. Capitolul V cuprindea *Concluziile* și ultimul, al VI-lea capitol *Bugetul anual*, cheltuit pe fiecare compartiment de structură. Rapoartele întocmite de directorul Daria Harjevski sunt și azi exemplu pentru noi. În acele vremuri ea edita la tipografie rapoartele, care au rămas ca niște capsule de memorie locală și de istorie a BM.

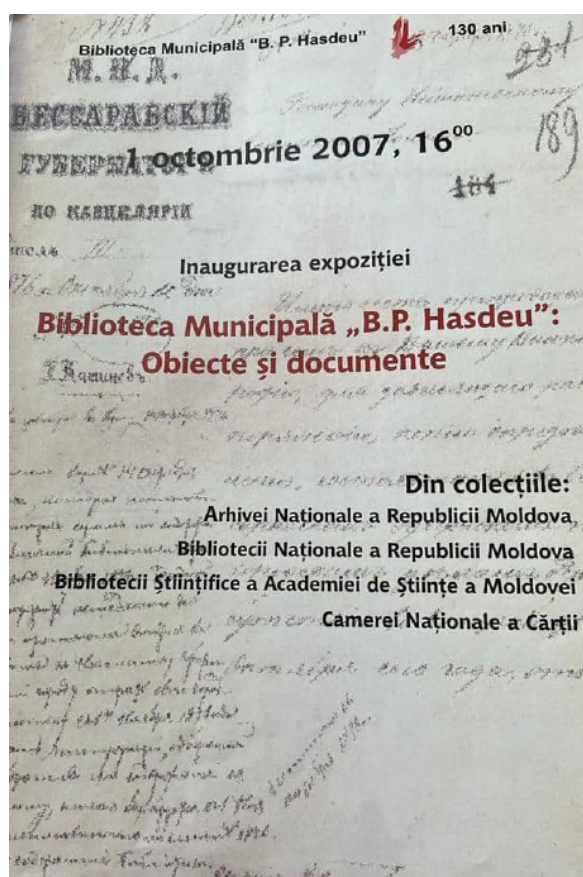
Epitropi ai BPO (*exemplu din raportul pe anul 2011 era protoiereul N.V. Lașcov (din 1905) și locotenentul colonel K.P. Romanov (din 1909)*). Perioada de epitropie al lui N.V. Lascov a coincis cu pregătirea către centenarul de 100 de ani de stăpânire rusească. A fost delegat să scrie lucrarea *O sută de ani de la trecerea Basarabiei către Rossia* (1912) – se vehicula că era scrisă la comandă, ca toate publicațiile apărute în acel an centenar, inclusiv al Dariei Harjevski – ca să arate „grija” Rusiei față de rusificarea Basarabiei, care nu era tratată altfel decât civilizare.

Deși am oferit exemplul anului 1912, mijloc de perioadă interbelică, drept concluzie afirmăm că Biblioteca Publică a Orașului Chișinău



a fost o instituție inovatoare pentru vremurile ei (țaristă, interbelică și chiar sovietică). A fost așa cum erau vremurile, or vremurile erau vitregi sub stăpânire rusă. Era o bibliotecă cu o colecție, constituită în timp, foarte valoroasă, dar în majoritate erau cărți în limba rusă. Biblioteca avea mulți donatori particulari. Evidențiem din lunga listă de donatori primarul Carol Schmidt, V. Sturza, A.N. Krupenski și N.K. Moghileanski.

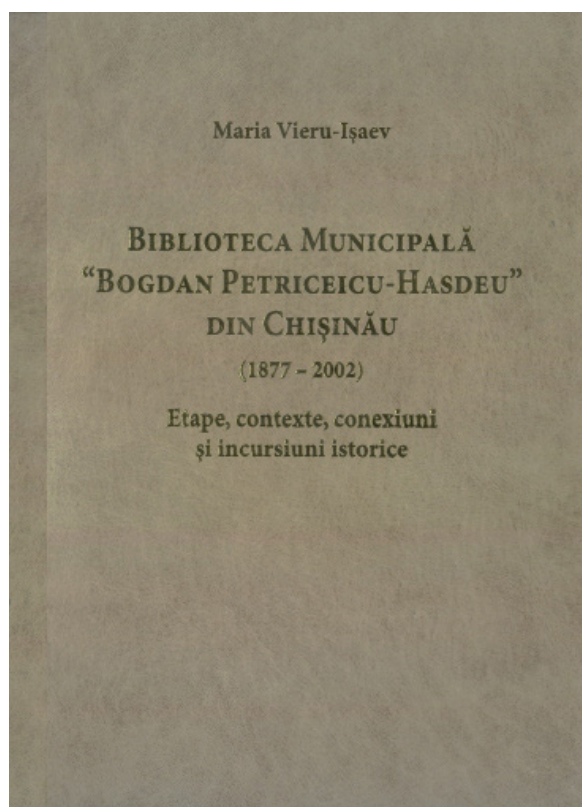
Biblioteca personală a lui N. Moghileanski, în baza căreia acesta a elaborat vestita sa bibliografie (Moghileanski, N.K. *Материалы для указателя литературы по Бессарабии* (Lista cărților și articolelor referitoare la Basarabia din biblioteca N.K. Moghileanski) / Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”. – Chișinău: Universitas, 1994. – 42 p. Seria „Bibliografie Basarabiana” susținută și îngrijită de Iurie Colesnic și Lidia Kulikovski), a ajuns la BPO. Cărțile donate au îmbogățit substanțial secția *Basarabiana* a colecției. Chișinăuienii urmăreau atent activitatea bibliotecii, o plăceau, o laudau sau o criticau. Amintim în context articolul *Grandoarea și decăderea unei biblioteci...* în care Alexandru



Kidel critica atitudinea conducerii față de *Colecția Moghileanski*, donată în 1918, afirmând că nu-i catalogată încă.

Venim cu dovada că greșea: volumul „Tipărituri românești în Basarabia de la 1812 până la 1918”, semnat de Paul Mihail (Mihailovici) (cornoveanul nostru, preot la Chișinău în acea vreme), conține documente care contrazic afirmațiile lui Alexandru Kidel referitor la Colecția lui N. Moghileanski. Lucrarea a apărut la Imprimeria Națională București, în 1940, sub auspiciile Academiei.

Paul Mihail acoperă, în catalogul său, o perioadă de peste 100 de ani și indică, la fiecare sursă, deținătorul lucrărilor incluse în volumul de referință. Lucrarea, în marea parte e bazată pe biblioteca sa personală, în special cartea religioasă, dar și pe volume deținute de instituții și persoane particulare. Cărturar fiind a căutat fiecare sursă și în Biblioteca Municipiului Chișinău. La titlurile de cărți identificate la bibliotecă indica numărul de inventar cu specificația „Biblioteca Moghileanski”, fapt ce confirmă existența donației Moghileanski. Aducem câteva



exemple din bibliografia citată ca să demonstrăm că A. Kidel nu avea dreptate cu referire la Biblioteca Moghileanski; supărările lui refereau mai mult la problemele etnice de personal (cu toată supărarea sa el afirmă că BM era Biblioteca orașului Chișinău (cu majusculă scris!):

„Cicalenco, E. Gospodărirea săteană, Chișinău 1899. Exemplare la Ioan Pelivan, Exemplar la Biblioteca Municipiului, Nr 76, Colecția Moghileanski; Moța, Ioan. Baba iadului, Chișinău, 1914. Exemplar: la Biblioteca Municipiului Chișinău, Nr 48, Biblioteca Moghileanski; Calendar moldovenesc pe 1914, Chișinău, Nr 16, Colecția Moghileanski; Micul dor. Ediția a II-a, Chișinău 1914, Nr 8, Biblioteca Moghileanski; Arseniev, C. A. Dicționar politic pentru toți, Chișinău, 1917, Nr 6, Biblioteca Moghileanski; Către toți Moldovenii din Basarabia, Chișinău 1917, Nr 79, Biblioteca Moghileanski; Corolenco, V. G. Căderea domniei împărătești, Chișinău 1917, Nr 25, Biblioteca Moghileanski; Drujcovschi, V. Ce este monarhia și republica? Chișinău 1917, Nr 137, Biblioteca Moghileanski; Tolstoi, Lev, Scânteia cât de mică, mare foc aprinde, Chișinău 1917,

Chișinău, Nr 68, Biblioteca Moghileanski; Liga poporului basarabean, Chișinău 1918. Exemplare se află la Biblioteca municipiului Chișinău, Nr 78, Biblioteca Moghileanski”.

Greșeli se întâmplă în orice cercetare, dar nu de grandoearea celor din istoria acestor două biblioteci făcute intenționat: V. Lașcov, Daria Harjevschi (au scris la comandă), P. Ganenco (a inventat unele aspecte din interes ideologic). Au fost și neintenționate (din necunoaștere) Eugenia Bejan, Mariana Harjevschi, Lidia Kulikovski, Iurie Colesnic, Alexe Rău (prin încredere în alții), Victoria Vasilica. *Istoria Bibliotecii Naționale* scrisă de Petru Ganenco a influențat (ca unica sursă credibilă) greșelile tuturor. Au greșit și înaintașii noștri P. Balmuș, Zamfir Rally-Arbore, Alexandru Kidel (uneori), Alexandru Boldur, Ioan Pelivan, Constantin Stere și alte personalități notorii ale vremii, care au abordat tangențial activitatea în scrierile lor.

Conferențiarul universitar Gheorghe Palade, dând o înaltă apreciere monografiei BM, a subliniat totodată că „Insistența cu care aceasta (cercetarea) se face va impune inevitabil rescrierea unor momente privind istoria bibliotecilor

publice din Chișinău, ori cel puțin noi comentarii din partea autorilor menționași și a instituțiilor implicate” [9, p. 11].

În 2017, la 140 de ani ai BM a fost organizată o conferință *Prima bibliotecă publică din Chișinău. Noi dezvăluiri*. Conferința a fost susținută de invitatul de onoare dl Mihail Coca inginer, jurnalist, membru al Uniunii Jurnaliștilor din Moldova; pasionat de istoria orașului Chișinău, a cercetat factologic și documentar istoria primei biblioteci publice din Chișinău, a prezentat și a demonstrat auditoriului fapte controversate despre data fondării acestei instituții. Dl Mihail Coca a studiat acest subiect timp de câțiva ani, a publicat articole în diferite publicații periodice și în culegeri... Conferința a reunit istorici, bibliotecari cercetători, personalități din domeniul culturii.

Avea dreptate domnul conf. Gheorghe Palade. În cercetarea sa, întreprinsă asupra istoriei primei biblioteci publice, domnul Mihail Coca a făcut următoarele concluzii, care, credem, că răstoarnă și inversează multe dintre cele cunoscute, publicate, despre istoria BNRM și BM, și, cum scria Gh. Palade, poate se vor rescrie unele momente din istoria BNRM și BM:

(1). „În nici un act oficial cunoscut, datat până la anul 1917, biblioteca publică din Chișinău nu era numită biblioteca publică gubernială („областная (губернская) публичная библиотека”), ci, din contra, sunt folosite expresii de felul „... instituții de stat la care biblioteca orașului nu se atestă („учреждений правительственных, к коим городская библиотека не принадлежит” sau „... biblioteca publică orășenească, care nu se consideră bibliotecă de stat” („... городская публичная библиотека (...) которая не относится к правительственным учреждениям) [9]; era numită în documentele locale și de stat „Biblioteca publică a Chișinăului” („Кишиневской публичной библиотеки” sau „fondarea la Chișinău a bibliotecii orășenești” („...учрежденной в Кишиневе городской библиотеке).

(2). Statutul de „Bibliotecă Gubernială” nu a fost argumentat de nimeni până astăzi, printr-un act oficial din perioada 1830–1917! Astfel,

prima Bibliotecă publică din Chișinău, până la demonstrarea contrariului cu argumente documentate, poate fi numită, cu cel mai înalt grad de certitudine, Biblioteca Publică a Orașului Chișinău! Astfel, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” fiind în drept să se considere succesoarea acestei biblioteci.

(3). Faptul că perioada de timp 1877–1940 este inclusă în „vechimea” BN (aceasta de jure aparținând BM) ridică semne de întrebare referitor la felul „cum se scrie istoria” la noi... Și nici chiar afirmațiile lui P. Ganenco – fost director (1965–1984), apoi director adjunct pentru știință (1984–1987) al Bibliotecii Republicane de Stat a RSSM „N.K. Krupskaja” – „(...) la începutul anului 1877 reprezentanții oficiali ai puterii țariste, în cele din urmă, au fost nevoiți să transmită în subordinea totală a orașului Biblioteca publică gubernială, care din acest an poartă numele de bibliotecă publică orășenească”. „(...) в начале 1877 года официальные представители царской власти в конце концов были вынуждены передать полностью в ведение города Кишиневскую губернскую публичную библиотеку, которая с этого года носит новое наименование – городской публичной (а иногда общественной) библиотеки” [4, p. 72] – nu mai au astăzi nicio valoare?...”.

Mihail Coca a plasat problema deschiderii Bibliotecii Publice a orașului Chișinău în context general cultural al imperiului rus, urmărind scopul deschiderii bibliotecilor publice. A cercetat experiența deschiderii bibliotecilor în alte ținuturi. A ajuns la ipoteza pe care a presupus-o – Imperiul Rus deschidea biblioteci publice pentru lectură (для чтения) nu biblioteci de stat (guberniale, regionale etc.) și inițiativa avea caracter de recomandare, nu de obligativitate. Iar concluzia generală precum că succesoare de drept a primei biblioteci a orașului Chișinău este Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, nu BNRM, a șocat auditoriul.

Are BNRM destul curaj să recunoască, bazându-se pe dovezile aduse, că și-a arogat o istorie străină...?

Are BM destul curaj să ceară dreptul ei la istoria sa?

Timpul le va pune pe toate în ordinea care trebuie să fie. Vom vedea. Până când fiecare cu istoria sa...

Studiind rapoartele și documentele de epocă tot mai mult observăm similitudini cu activitatea și, în egală măsură, cu problemele de astăzi ale Bibliotecii noastre: lipsa spațiilor pentru extinderea serviciilor, incomoditatea arhitecturii interne, problema de depozitare a patrimoniului informațional, problema amenajării și utilizării subsolului și podului, destul de generos pentru diversificarea multor activități (cursuri, cluburi, cenacluri, studiouri de artă plastică, muzicale, teatru etc.

Istoria se răzbună pe cei care nu o cunosc... zicea Florin Rotaru, istoric, ctitorul bibliotecii *Onisifor Ghibu* (1992–2017), director al Bibliotecii Metropolitane București (anii 2003–2017). *Istoria se repetă pentru acei care nu contribuie și nu adaugă nimic la ea...* Oare istoria Bibliotecii noastre se repetă sau se răzbună?

În 1902, BPO nu și-a serbat aniversarea de 25 de ani (trecea în local nou, clădirea Primăriei, la Pasaj, după cum a promis primarul de Chișinău Carol Schmidt (în primul an de mandat, 1877 a fondat-o și, în ultimul său mandat (1903), i-a oferit cel mai bun, mai modern local din istoria ei.

Nu și-a sărbătorit nici 35 de ani (1912)... erau alte evenimente care au împins aniversarea bibliotecii la marginea intereselor conducerii orașului – sărbătoreau *Un centenar de stăpânire rusă*. Nu și-a sărbătorit nici 50 de ani (1927) pentru că era aproape în totalitate rusească și se afla într-un proces de românizare (personalul, colecția), se renova localul. Cum semnalează Gh. Bezviconi, în „Semimileniul Chișinăului”, „Centenarul Bibliotecii nu s-a sărbătorit, iar oficialitatea n-a găsit de cuviință să se intereseze de ea” [1, p. 54]. Bezviconi se referea la centenar pornind de la anul 1832, încă odată accentuând că Biblioteca orașenească a Chișinăului era a orașului, nu a guberniei.

În 1941 Primăria Municipiului Chișinău a fost bombardată; a ars aproape în totalitate co-

lecția BM. Primăria a oferit un nou local, dar nu a mai activat pentru public pe timp de război, revenind la activitate în 1944 sub steag străin.

Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” împlinește 145 de ani... și iarăși, alături e război...

Referințe bibliografice:

1. Bezviconi, Gheorghe. *Semimileniul Chișinăului*, Chișinău: Museum, Colecția Scrieri despre Chișinău, 1996.
2. Boldur, Alexandru (Semnat – A.B.). *Biblioteca municipiului Chișinău: cu prilejul de 100 de ani*. În: „Viața Basarabiei”, 20 noiembrie 1932.
3. Ciobanu, Ștefan. *Chișinăul*. Chișinău: Biblioteca Municipală „Bogdan Petriceicu Hasdeu”, 1996.
4. Coca, Mihail. *185 de ani de la înființarea primei biblioteci publice a orașului Chișinău (22 august 1832 – 22 august 2017)*: [polemici documentare pe marginea istoriei Bibl. Publ. din Chișinău: o încercare de a descurca încălțita istorie a deschiderii primei Bibl. Publ. la Chișinău, descendentă căreia este BM „B.P. Hasdeu”] În: „BiblioPolis”, 2018, p. 185–196.
5. Kidel, Alexandru. *Grandoarea și decăderea unui locaș de cultură: Biblioteca orașului Chișinău*. În: „Viața Basarabiei”. 28 sept., 1934, p. 3, 29, 30.
6. Mihailovici, Paul. *Tipărituri românești în Basarabia de la 1812 până la 1918*. București: Academia Română; Imprimeria Națională, 1940, 337 p.
7. *Trei ani de gospodărie municipală: 1934–1935–1936*. Chișinău: S.n., 1937, p. 160.
8. Vasilica, Victoria. *Etapale devenirii Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova: Expozeu istoric*. În: Biblioteca Națională a Republicii Moldova – dimensiune identitară a țării: 190 de ani de la fondare și trei decenii de la atribuirea statutului de bibliotecă. Chișinău: BNRM, 2022 (Primex Com), p. 18–27.
9. Vieru-Ișaeu, Maria. *Biblioteca Municipală „Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Chișinău (1877–2002). Etape, contexte, conexiuni și incursiuni istorice*. Chișinău: Colograf-com, 2022, 248 p.
10. Ганенко, П. *История Кишиневской публичной библиотеки (1830–1917 гг.)*, Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1966.
11. Юбилейный сборник Кишинева: 1812–1912. Ч. 1. Кишинев. гор. обществ. упр., 1914.
* Pe pagina 4 a raportului, Daria Harjevski o numește „pedagogică”, iar pe pagina 5 – „școlară”.
** Niciun raport din istoria bibliotecii nu indică corelația ruși/moldoveni decât după apartenența religioasă. Ce strategie a imperiului rus era aceasta?

MOARA CU ABURI – UN SIMBOL AL CHIȘINĂULUI INDUSTRIAL

Natalia PROCOP

Doctor în studiul artelor și culturologie, artist plastic, membru al Secției Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei; cercetător științific cordonator, Centrul de Cercetări Filologice „E. Coșeriu” al Universității de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: arta decorativă, pictură, design vestimentar. Cărți publicate: *Batik-ul din Moldova*, Chișinău: Balacron, 2017; N. Procop, V. Negru, L. Sîrbu, M. Cercașin, *Terminologie vestimentară. Dicționarul ilustrat român-englez* (Chișinău: Gunivas, 2019).

Moara cu aburi – un simbol al Chișinăului industrial

Rezumat. Studiul analizează lucrări de artă executate în diverse tehnici ale picturii și graficii ce au ca subiect Moara Roșie, sau cum i s-a mai spus Moara Levenzon. Edificiul reprezintă una dintre primele mori cu aburi, este monument de arhitectură industrială de valoare locală, inclus în Registrul monumentelor de istorie și cultură a municipiului Chișinău și care astăzi se află în stare avariată. Arhitectura clădirii industriale ar putea fi analizată nu numai după planurile arhitecților și inginerilor, dar și urmărind lucrările artiștilor plastici. Tematica a fost abordată în picturile și grafica lui Mihai Grecu, Valentinei Brâncoveanu, Vasile Moșanu, Inesei Țăpina, Ludmilei Țonceva, Ion Serbinov, Grigore Plămădeală, Maiei Serbinov-Cheptănar, Mariei Serbinov, Iraidei Ciobanu ș.a., lucrările deosebindu-se atât sub aspectul tehnicii de executare, cât și prin compoziție, gamă cromatică etc. Deoarece unele dintre lucrări se află în colecțiile publice și private de peste hotare, clădirea se face mai bine cunoscută și poate fi valorificată ca atracție turistică. Cert este că importanța acestei clădiri a fost incontestabilă în perioada secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea. Actualmente, edificiul riscă să fie distrus, însă, datorită realizărilor artiștilor plastici, va rămâne cu siguranță în memoria chișinăuienilor.

Cuvinte-cheie: Moara roșie, Levenzon, Colina Inzov, Chișinău, tehnică, pictură, grafică, monument de arhitectură.

The Steam Mill – Symbol of Industrial Chișinău

Abstract. The study includes the analysis of works of art executed in various techniques of painting and graphics that have as subject the Red Mill, or as it is also called the Levenzon Mill. The building is one of the first steam mills, a monument of industrial architecture of local value, included in the Register of Historical and Cultural Monuments of Chișinău and which today is in a damaged state. The architecture of the industrial building could be analyzed not only by the plans of architects and engineers, but also by the works of visual artists. The theme was addressed in the paintings and graphics of Mihai Grecu, Valentina Brâncoveanu, Vasile Moșanu, Inesa Țăpina, Ludmila Țonceva, Ion Serbinov, Grigore Plămădeală, Maia Serbinov-Cheptănar, Maria Serbinov, Iraida Ciobanu et al., the works differ both in terms of execution technique as well as by composition, chromatic range, etc. As some of the works are in public and private collections abroad, the building becomes better known and can be exploited as a tourist attraction. The importance of this building was indisputable in the period of the 19th – the 20th century. Currently, the edifice is at risk of being destroyed, but thanks to the achievements of plastic artists, it will certainly remain in the memory of the Chișinău residents.

Keywords: The Red Mill, Levenzon, the Inzov hill, Chișinău, technique, painting, graphics, architectural monument.

Unul dintre puținele monumente de arhitectură industrială de valoare locală inclus în *Registrul monumentelor de istorie și de cultură a municipiului Chișinău* este Moara Roșie. Inițial, moara cu aburi era construită din lemn cu un singur nivel. În anul 1884 a fost reconstruită din piatră cu trei nivele, în stil eclectic, ajungând una dintre cele mai înalte clădiri de pe Colina Inzov. Deoarece era construită din piatră albă, în acea perioadă clădirea era cunoscută ca „Moara Albă” [1]. În anul 1889/ 1890, moara a fost cumpărată de către negustorul Abram Levenzon de la consilierii Alexandr Mihailovici Gudevici și Whiliem Lejinskii. Grație negustorului, moara devine un adevărat centru industrial, iar denumirea acesteia este asociată cu numele proprietarului – „Moara Levenzon”. La sfârșitul secolului al XIX-lea (1901), ultimul etaj al edificiului a ars, iar la începutul secolului al XX-lea, după reconstrucție, i-au fost adăugate două etaje din cărămidă roșie. Drept urmare, construcția a primit numele de „Moara roșie” [2].

De numele negustorului de ghildă Abram Levenzon și de edificiul Morii Roșii sunt legate câteva legende urbane, pe care le putem regăsi reprezentate în operele de artă ale artiștilor plastici autohtoni. De când a devenit nefuncțională, moara a început să atragă nu doar vizitatori străini, dar și artiști plastici care au făcut din ea subiect al reprezentării în creația lor: Mihai Grecu „Chișinăul vechi” 1967, Valentina Brâncoveanu „Moara Roșie” 1986, Vasile Moșanu „Monument arhitectural: Moara Roșie” 1987, Inesa Țăpina „Moara Veche” 1987-1988, Ludmila Țonceva „Moara Veche” 1991, „Moara Roșie pe Colina Pușkin” 2000, Galina Cantor-Molotov „Moara Roșie” 1996, 1998, Ion Serbinov „Moara Roșie” 2002, Grigore Plămădeală 2003, Ghenadie Șonțu „Moara Roșie” 2004, 2008, Maria Serbinov „Moara Roșie” 2008, Vadim Herneac „Moara Roșie” 2016, Maia Serbinov-Cheptănaru „Legendă. Moara Roșie” 2018, Iraida Ciobanu „Moara Roșie” 2021, Natalia Procop „Moara roșie” 2021 ș.a.

În peisajul lui Mihai Grecu „Chișinăul Vechi” (1967, 800×1000 mm, u/p) regăsim zona veche a orașului cu multiple case în curte, ha-

otic amplasate, cu geamuri mici, acoperiș din olane și garduri nu prea înalte din lemn. Moara Roșie apare ca un edificiu contrastant, care domină compoziția, sugerând ideea de urbanizare intensă, ce avea loc în Chișinău la acea vreme. Lucrarea poate fi percepută ca un omagiu adus industrializării, sugerat prin drumul de țară șerpuit care leagă Moara Roșie și anexele acesteia cu casele „țăărănești” din zonă. Culoarea cărămidă a morii și a acoperișurilor, combinată cu ocrul caselor, contrastează cu albul anexei și verdele vegetației din jur.

Spre deosebire de ceilalți artiști plastici, Valentina Brâncoveanu, în compoziția „Moara Roșie” (1986, u/p, 800×500 mm), nu recurge la detalierea clădirii, ci pune accent pe stradă și redarea atmosferei zilei. Ca și în majoritatea tablourilor în care artista pictează străzi, aici sunt prezenți oamenii care dau viață urbei. Surprinși dimineața, părinții și copii merg pe marginea trotuarului. În tabloul Valentinei Brâncoveanu aflat în colecția primăriei municipiului Chișinău regăsim Chișinăul pitoresc de altădată.

Vasile Moșanu, reprezentantul școlii estoniene de pictură, în lucrarea aflată în patrimoniul MNAM, „Monument arhitectural: Moara Roșie” (1987, u/p, 1000×1300 mm), recurge la o tratare postmodernistă a temei. Artistul realizează subiectul în manieră fotorealistă cu tentă decorativă. Tabloul în care este pictată moara cu mici detalieri provoacă două stări: de admirație a obiectului arhitectural surprins într-o zi solară și de neliniște: stare sugerată de fisurile de pe pereții clădirii, de lipsa geamurilor, de gardul și clădirea alăturată ce sunt deteriorate, precum și de copacii aproape desfrunziți. Astfel, Vasile Moșanu evidențiază problema distrugerii monumentului arhitectural de valoare națională, care a fost dat uitării și este pe cale de a dispărea.

Inesa Țăpina, influențată de curentele moderniste pe care le trece prin prisma propriilor viziuni, creează, în perioada anilor 1987–1988, pictura „Moara Veche” (u/p, 735×735 mm) [4]. Spre deosebire de ceilalți artiști plastici, Inesa Țăpina reprezintă moara în culori deschise de bej-galben. Tușele sigure din prim plan a peisajului, conturul clădirilor și culorile delicate și



Valentina Brâncoveanu, *Moara roșie*, 1986, 800×500 mm, Direcția Cultură a municipiului Chișinău.

pure oferă expresivitate și echilibru compoziției, pe când petele dinamice ale cerului mov-albăstru-galben sugerează starea anotimpului rece în care a fost pictat tabloul. Lucrarea aflată în custodia Muzeului Regional de Artă din Tomsk se caracterizează prin sensibilitate cromatică, jocul liniilor și petelor, încadrate într-o compoziție dinamică, pe care artista a realizat-o cu o deosebită măiestrie.

La același titlu sugestiv „Moara Veche” (u/p, 580×760 mm) apelează și Ludmila Țonceva în anul 1991. Lucrarea pictoriței se distinge prin expresivitatea tușelor și contrastul multiplelor tonalități ale albului și brunului. Moara albă cu acoperiș cărămiziu apare în centrul compoziției, de o parte și de alta a clădirii sunt amplasate case la curte cu un nivel, specifice Chișinăului vechi. Gama cromatică este redusă la alb, brun

și ohruri nuanțate. Ludmila Țonceva a pledat pentru compoziție complexă, păstrându-și individualitatea care a consacrat-o.

Artista care a dedicat subiectului câteva tablouri este Galina Cantor-Molotov. Lucrările cu tematica „Moara Roșie”, realizate în plenair în anii 1996 și 1998, atestă diferite abordări. Pictura din anul 1996 cu tentă decorativă prezintă diversitatea Chișinăului cu case mici în curți, modeste, cu garduri albastre și clădirea morii moderne de culoare cărămizie, decorată de arhitect cu piatră albă pentru a evidenția structura și detaliile arhitectonice. Ziua însorită redată prin culori vii, dar combinate cu delicatețe, este specifică stilului pictoriței.

Moara Roșie în starea ei deplorabilă o regăsim în lucrarea Galinei Cantor-Molotov din anul 1998. Clădirea domină compoziția în care artista ține să reprezinte primul nivel cu pereții jerpeliți, celelalte nivele etalându-și pereții cărămizii rezistenți la trecerea timpului. Cu toate acestea, atmosfera unei zile însorite ilustrată în tablou oferă o stare de liniște.

Ion Serbinov, în desenul „Moara Roșie” (2002, creion/hârtie), la fel ca și Lică Sainciuc, reușește să redea dialogul și contrastul dintre edificiul industrial părăsit și cele locuite din preajmă. Graficianul ne arată realitatea: existența unor arhitecturi noi, somptuoase pe planul doi și clădirea ruinată a monumentului de arhitectură în prim-plan. Ion Serbinov recurge la o schemă compozițională realizată pe verticală, moara fiind reprezentată fragmentar, fără acoperiș. Poarta deschisă sugerează invitația și posibilitatea trecătorilor de a vizita zona. Plasticianul, prin tehnica executării, nu recurge la detalierea arhitecturii din prim-plan. Prin hașura fină accentuează edificiul de lux puternic iluminat din centrul compoziției. Cu toate că prezintă zona urbanizată a Chișinăului, Ion Serbinov nu renunță la partea verde a orașului văzută în depărtare.

Un alt desen a lui Ion Serbinov din același an – „Moara Roșie” (2002, creion/hârtie, 500×700 mm) – reprezintă moara și clădirile adiacente din curte. Autorul demonstrează o tehnică academică excelentă și o măiestrie în selectarea detaliilor pe care le prelucrează sau a



Grigore Plămădeală, *Moara roșie*, 2003.



Natalia Procop, *Moara roșie*, 2021, ulei, pânză, 600×600 mm.

celor pe care le generalizează prin hașură. După cum menționează Dmitri Șibaev despre plastician, „pentru el este importantă acțiunea de contemplare a naturii” [5], nu minuțiozitatea în detaliere. Spre deosebire de lucrarea precedentă, aici Moara este centrul de interes al compoziției, radiind în plin soare în toată amploarea sa. Artistul accentuează elementele de construcție ale clădirii: piatra albă din colțurile clădirii, ancadramentele și bolțarii ferestrelor circulare, în segment de arc și în arc în plin centru.

Graficianul Grigore Plămădeală a pictat Moara roșie iarna. Edificiile strict geometrizzate sunt tratate în manieră decorativă. Culorile roz și galbenul al clădirilor creează senzația unei zile calde. Compoziția este organizată pe verticală.

Maria Serbinov, în grafica „Moara Roșie” (2008, pastel/hârtie, 600×500 mm), reprezintă o zonă citadină cu moara în centrul compozițional. Artista, fără a preciza conturul edificiului, a reușit să redea în detaliu construcția clădirii păstrate intact. În elaborarea compoziției, graficiana pune accent pe tonalitate și gama cromatică. În lucrare urmărim procesul de urbanizare a Chișinăului, în spatele morii se văd blocuri multietajate.

Grafica Maiei Serbinov-Cheptănaru „Legendă. Moara Roșie” (2018, tehnică mixtă/hârtie, 730×1020 mm) a fost distinsă cu Premiul I, acordat de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova, la expoziția-concurs „Chișinău 585”. Artista a realizat compoziția în tehnică mixtă, în care pune accent pe obținerea de efecte și texturi ale materialelor utilizate. Expresivitatea clădirii este detaliată cu conturul realizat cu cărbune. Autoarea intercalează perfect elementele de limbaj plastic, compoziție în care formele spontane de culoare roșie din prim-plan sunt combinate cu formele dirijate de nuanța fildeşului. Pentru a reda planurile, Maia Serbinov recurge la tonuri și semitonuri, la utilizarea liniilor de diferite culori, jocul umbrei și a luminii etc.

Ghenadie Șonțu a pictat „Moara Roșie” în două ipostaze: (2004, u/p, 400×300 mm), (2008, u/p pe carton, 500×400 mm). Pictorul, în manieră realistă, ține să readucă în memorie clădirile care au fost distruse sau sunt pe cale de a dispărea din urbe.

În manieră realistă, ne readuce Moara Roșie Vadim Herneac (2016, u/p). Tânărul plastician a redat edificiul deplorabil, dar rezistent



Iraida Ciobanu, *Moara roșie*, 2021, ulei, pânză, 900×900 mm.

încă la trecerea timpului. Atmosfera unei zile solare dă compoziției un ton optimist.

„Moara Roșie” (2021, u/p, 900×900 mm) a Iraidei Ciobanu este pictată în manieră impresionistă. Într-un racursiu dinamic, artista accentuează elementele decorative ale edificiului, parterul căruia este construit în piatră de carieră, cu goluri rectangulare de ferestre și uși, buiandrugii cărora sunt alcătuiți din bolțari cu alternarea cărămizilor și pietrelor albe de carieră. Senzația dinamicii este sugerată de un trecător în mișcare, de coroana copacilor cu tușe energice plasate și de cerul sobru, apăsător.

Natalia Procop, în „Moara Roșie” (2021, u/p, 600×600 mm), a readus problema distrugerii monumentului de arhitectură. Edificiul tratat în manieră decorativă stă solitar în neputință.

Fie că este realizat în tehnicile picturii de șevalet de artiștii plastici Mihail Grecu, Valentina Brâncoveanu, Vasile Moșanu, Inesa Țâpina, Ludmila Țonceva, Galina Cantor-Molotov, Ghnadie Șonțu, Iraida Ciobanu, Natalia Procop, Vadim Herneac, sau în tehnicile graficii de plasticienii Ion Serbinov, Maria Serbinov, Maia Serbinov, subiectul Morii Roșii a fost și rămâne unul de interes pentru artiștii din diferite perioade. Prin intermediul lucrărilor sale, plasticienii readuc în vizorul publicului larg una dintre primele mori cu aburi, care a devenit un simbol al Chișinăului industrial.

Cert este că importanța acestor clădiri a fost incontestabilă în perioada secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea. Moara se bucură de abordări artistice diferite, fiind pictată în manieră realistă, fotorealistă, decorativă etc. În plus, acest subiect aduce în vizor problema păstrării patrimoniului arhitectural al Chișinăului de altădată.

Referințe bibliografice:

1. *Monumente abandonate: Moara roșie*. [Accesat: 4.11.2021]. <https://savechisinau.wordpress.com/2017/06/24/monumente-abandonate-moara-rosie/>
 2. *Moara roșie*. [Accesat: 18.10.2021]. Disponibil pe Internet la adresa: <http://www.monument.sit.md/moara-rosie/5/>
 3. Sainciuc, Lică. *Chișinăul ascuns sau o încercare de resuscitare a memoriei unui oraș*. Chișinău: Lumina, 2014, p. 72.
 4. *Catalogue the Art for Tolerance. The Artists of Post-Soviet Region in Collection of the Tomsk Region Art Museum*. Tomsk, 2009, p. 58-59.
 5. Șibaev, Dmitri. *Chișinăul în desenele artiștilor plastici Leonid Grigorașenco, Emil Childescu și Ion Serbinov. Aspecte istorice*. În: *Arta. Seria arte vizuale*, nr. 1, 2018, p. 137-141.
 6. Colecția personală a Mariei Serbinov.
- Notă:** Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului științific 20.8009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.



Mihai Greco, *Chișinăul vechi*, 1967, ulei, pânză, 800×1000 mm, Muzeul Național de Artă al Moldovei (MNAM).



Vasile Moșanu, *Monument arhitectural: Moara Roșie*, 1987, ulei, pânză, 1000×1300 mm, MNAM.



Inesa Țăpina, *Moara Veche*, 1987–1988, ulei, pânză, 735×735 mm, Muzeul de Artă Regională Tomsk [4].



Ludmila Țonceva, *Moara Veche*, 1991, ulei, pânză, 580×760 mm.



Galina Cantor-Molotov, *Moara Roșie*, 1996, ulei, pânză, 500×350 mm.



Ion Serbinov, *Moara Roșie*, 2002, hârtie, creion, 500×700 mm.



Maia Serbinov-Cheptănar, *Legendă. Moara Roșie*, 2018, tehnică mixtă/hârtie, 730×1020 mm.



Maria Serbinov, *Moara Roșie*, 2008, hârtie, pastel, 600×500 mm.



Gloria-Cristi KOHANIUK

Laureată a concursului național de creație literară „Orașul meu”, ediția a III-a, 2022, deținătoare a Premiului de excelență la categoria 17-19 ani, secțiunea Poezie. Elevă la Liceul Teoretic „Andrei Straistă” Anenii Noi; cadrul didactic – Rodica Gotca.

CHIȘINĂU – ORAȘUL MEU

Când mă gândesc la Chișinău, văd luminițele agățate deasupra străzii iarna,
copacii strălucitori și afișele publicitare,
oamenii plimbându-se pe trotuare și magazinele deschise până târziu,
troleibusul plin de studenți și lucrătorii grăbindu-se la serviciu.

Mă plimb prin Grădina Botanică:
o pereche de îndrăgostiți merge în fața mea,
îi urmăresc cu privirea zâmbind.
Încerc să mă apropiu de rațele de pe mal,
acestea, simțindu-mi prezența, se aruncă în apă.

Zăresc magazinul Unic și călătoresc într-un timp scurt,
în minte, prin versiunile sale din trecut:
însă în fiecare răsar buticurile înghesuite și oamenii nerăbdători să găsească ceva mulțumitor.

Trec sub Arcul de Triumf și mă îndrept spre Catedrală... Privesc...
Mă opresc în fața statuii lui Ștefan cel Mare, suprimând din greu dorința de a mă urca pe ea;
Privită de jos, pare că atinge cerul.
Fac o poză, însă aceasta nu a cuprins splendoarea monumentului.
Străbătând prin Aleea Clasicilor, mă întâlnesc cu Vasile Alecsandri, Tudor Arghezi, Gheorghe Asachi, George Bacovia, Lucian Blaga și alți scriitori.
Îi salut politicos pe fiecare.
Nu primesc nici un răspuns.

Când mă gândesc la Chișinău, aud muzica cafenelelor,
motoarele zumzând ca niște albine și claxoanele;
Aud oamenii îmbrâncindu-se și cerându-și scuze;
Vânzătorii la piață încercând să atragă clienți;
Forfota subteranelor;
Aud Chișinăul;
Aud Orașul meu.

Prozator, dramaturg, membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova, combatant în războiul de pe Nistru din 1992. S-a născut la 11.05.1959 în orașul Dubăsari. Studii: Școală Medie moldovenească (atunci) Nr. 3 din or. Dubăsari, Școală de Arte Plastice din or. Dubăsari, Universitatea Tehnică din or. Chișinău. Opere: Cartea pentru copii *Morcovel* (debut editorial), 2002; *O viziune din focarul conflictului de la Dubăsari*, 2005; *Unde-s zeii popoarelor învinse*, 2010; *Do Major cu Paula* (piesă), 2016 – premiul UNITEM; *Somn letargic* (roman) 2017; *Beciul* (piesă), 2017 – premiul UNITEM; *Fabrica de genii* (roman), 2018; *Merele edenice sau nora de la Cluj* (piesă), 2019 – premiul UNITEM; *Firingina* (roman SF) și (nuvela-alegorie) *Țara Căinilor cu colaci în coadă*, 2021.



Vlad GRECU

POVESTEA DIN SPATELE CREAȚIEI A UNUI SCRITOR DE SPIRIT

D.D. *Stimate domnule Vlad Grecu, cunoaștem că prima încercare în ale scrisului artistic ați realizat-o deja la vârsta de zece ani, iar trei decenii mai târziu (2002) ați debutat editorial cu cartea pentru copii „Morcovel”. Pe scena literară din Republica Moldova v-ați manifestat activ, mail ales, în ultimii zece ani. Impresionează povestea dumneavoastră de viață și parcursul profesional, de aceea am vrea să știm ce v-a determinat, fiind absolvent al Facultății de Construcții Civile și Industriale a Universității Tehnice a Moldovei, să vă schimbați instrumentele de lucru și, astfel, limbajul de expresie? De unde vine accesata necesitate intensă de exprimare prin intermediul imaginilor literar-artistice? Ce se ascunde dincolo de cuvinte și explozia de creativitate – o intenție nobile, o revoltă personală sau poate o fire deosebit de inventivă: un surplus de imaginație?*

V.G. E o întrebare amplă și cere mult spațiu, poate echivalent cu unul pentru a detalia toată autobiografia, dar sper să fiu succint. Nu cred că e ceva ieșit din comun prima mea poezie scrisă în clasa a treia, mai ales dacă să punem în calcul maxima că *fiecare român se naște poet*, în mod serios însă, ținând cont de locurile pitorești unde m-am născut, avalanșa de obiceiuri

la care am asistat și chiar am participat în copilărie, apoi spiritul creativ-artistic se cultivă aici ca ceva genetic, un cromozom care deține informație ereditară adunată de generații. Bine, am fost din copilărie o fire visătoare, am visat să devin pilot și, mai târziu, scenarist. Un gen de Antoine de Saint-Exupéry puțin modificat. Chiar visam să-mi construiesc propriul avion cu motor care m-ar ridica în aer. Din cauza miopiei native n-am devenit pilot, dar am continuat să zbor în romanele mele, fie și metaforic, care, de fapt, reprezintă niște scenarii camuflate de film artistic. Și lucrările pentru copii (mai am câteva needitate) reprezintă sugestii compoziționale pentru desene cu animație. Ingineria a intervenit în subconștientul meu ca o necesitate de studiere a artei, să zicem: ascultând muzică la magnetofon, lungit în pat cu riscul de a adormi, am inventat un dispozitiv dintr-un ceas deșteptător (cu ciocănașul soneriei scos) și mosorele care îl deconectau la ora stabilită. Cioplind păsări în lemn, le inventam și mecanisme ascunse pentru a le face să ciugulească.

Citind tot genul de povești, aventuri, inclusiv cavalierești, găsite în biblioteci în limba română, prin clasa a cincea deja, pe lângă poezie, scriam și povești, trecându-le „pe curat” într-un bloc de desen, în care trasam cu rigla și creionul

linii, mai târziu, pictam cu acuarelă și ilustrații. Acest obicei mi s-a păstrat și acum, desenând la fiecare roman unele scene pentru a-mi dezvolta mai bine imaginația. Din armată m-am întors cu cunoștințe în electronică și cu o orgă de lumini cu amplificator, pe care am conectat-o la patul meu în odaia din cămin. Așadar, aceste două îndeletniciri, arta și invențiile electronice, mă însoțeau în viață ținându-se strâns de mână. Totuși la Universitatea Tehnică am intrat după ce visul meu de scenarist mi l-a spulberat un redactor din Casa Presei, a fost mai mult o ambiție, o aventură silită de frustrare, și soarta mi-a lăsat frâu liber să zburd un timp desculți pe stamba luncii, vorba poetului, ca mai apoi să mă readucă treptat la făgașul predestinat mie, cred eu.

D.D. *Creația dumneavoastră se înscrie în mai multe sfere de interes: carte pentru copii, autobiografie (mărturiile despre conflictul de pe Nistru), dramaturgie și roman. Acest fapt relevă oare un exercițiu de căutare și cristalizare a formei și stilului individual? Pe lângă Andrei Grumeza, despre care ziceați că v-a perfecționat stilistica, cine sunt scriitorii de la care ați învățat, pe care îi admirați?*

V.G. Diversificarea creației mele este și un exercițiu de căutare, un studiu – încercând să nu mă repet, explorez spații noi, mai puțin bătătorite și scot lucrările la lumina tiparului abia peste câțiva ani după ce scriu ceva, testând în timp dacă textul nu mă plictisește. Dar stilul este deja cristalizat, nu știu în ce măsură de individual. Cât ține de stilistul Andrei Grumeza, el nu mi-a perfecționat stilul și nici nu mi l-a influențat, pur și simplu în redactarea lui m-am pătruns de unele erori stilistice mult mai profunde decât le-am văzut la alți redactori. Situația m-a făcut să găsesc soluții la aceste exerciții din simplu motiv că versiunile pe care dumneaui mi le propunea nu erau nici pe departe literatură. Iar eroarea exista, chiar dacă nu bătea din prima la ochi. Din scriitorii care mi-au influențat poate ceva stilul aș vrea să-i menționez pe Ioan Mânăscuță (în volumul de povestiri și nuvele *Unde-s zeii popoarelor învinse* i-am de-

dicat și o lucrare) și pe Cornel George Popa, în mod deosebit prin proza lui scurtă cum ar fi *Cafeaua de dimineață*, *Efectul picturii*, *Irezistibila*, *Un mic obiect albastru*, *Motivul*, *Textul*, *Până și ea*, pe care le consider capodopere ignorate nejustificat de marii critici literari. Nu pot să-i trec cu vederea pe Mircea Opriță și Alexandru Mironov – lucrările lor *Androidul și prințesa* și *Antipoveste* sunt superbe, de fapt, la fel ca și *Delfinul* lui George Meniuc. Am citit de vreo cinci ori *Maestrul și Margareta* și de zeci de ori *Ini-mă de câine* ale lui M. Bulgakov. Regret că piesa de teatru *Fiul cel mare* este scrisă de Alexander Vampilov și nu de mine. N-aș fi sincer să nu amintesc și de *Balada celor cinci motănași*, *Sania*, *Povestea furnicii* și *Toiagul păstoriei* ale lui Ion Druță, unele dintre care m-au impresionat în mod deosebit în adolescență.

D.D. *Romanele apărute de sub condeiul dumneavoastră, care se remarcă printr-o plasticitate aparte, înfățișează un melanj de registre: elemente autobiografie, critică socială, reflexie filozofică, revelații mistice, incrustări enciclopedice, aspecte metaliterare, meditații despre moralitate, educație, artă ș.a. Așadar, spuneți-ne dacă procesul de construcție a subiectului și a discursului narativ constituie o muncă anevoioasă pentru dumneavoastră? Cum acționați când vă aflați la intersecția dintre fluxul imaginației și adversitatea actului propriu-zis de scriere? În general, putem considera scriitorul un inginer, atât timp cât, în actul său creativ, acesta utilizează cunoștințe din diferite domenii, construiește lumi imaginare, dezvoltă linii de subiect, aplică tehnici și strategii narrative?*

V.G. Inginerul, în speță, este un creator. Regionalismele îl dedică drept înjerel sau îngerel. Argourile românești îl califică *vagabond*, dar să nu uităm că și Pilat îl considera pe Yeshua *vagabond*. Locuțiunile conțin expresia *plan de inginer* – *vorba cu dublu sens*. Dar iată ce găsim pe Internet: „Termenul de inginer datează din Evul Mediu timpuriu și are etimologia în *ingeniumul* latin, cu semnificația sa de *dispozitiv*, *creator* și *capacitate mentală*. Un ilustru exemplu de in-

giner și arhitect a fost Leonardo da Vinci...” Fi-rește, orice narator dotat cu cunoștințe vaste în mai multe domenii, nu numai metafizică, istorie și filologie, poate fi considerat un inginer al tehnicii narative, dacă, desigur, autorul știe ce scrie și nu așteaptă să fie condus numai de muză, fie inspirație. Procesul de construcție a subiectului constituie pentru mine mai curând o savurare a plăcerii, dar foarte greu aleg subiectul, uneori ani la rând caut teme care m-ar satisface. În caz că ajung la intersecția dintre fluxul imaginației și adversitatea actului de scriere, cum am pățit-o îndeosebi scriind concomitent romanele *Somn letargic* și *Firingina*, îmi notez ideile, unele sugestii doar le schițez în text pentru a reveni la ele mai târziu, dar, în mare, nu mă simt confortabil în aceste momente și mă strădui să le evit. Totuși, soluția mea este să revin la dificultățile de exprimare de mai multe ori, până când, recitându-le peste un timp, să simt că s-au implementat armonios în text.

D.D. De curând ați lansat volumul de proză ce conține romanul „*Firingina*” și nuvela-alegorie „*Țara Căinilor cu colaci în coadă*” (Pрут Internațional, 2021). În ambele lucrări explorați artistic profilul psihologic, sociologic și ideologic al omului sovietic. Iar romanul „*Fabrica de genii*” (2018) – așa cum afirmă Grigore Chiper – „e acel creuzet socio-internațional în care se fabrica homo sovieticus”. Urmăriți astfel să realizați un portret în relief al basarabeanului ajustat forțat la un tipar străin și transpus într-o altă dimensiune, artificial construită?

V.G. Nu cred că portretul de azi al basarabeanului este o consecință a ajustării forțate la un tipar străin. Am impresia că acest tipar era foarte aproape de firea contingentului rămas în acest spațiu după lichidarea celora cu spirit antreprenorial. Drept consecință, avem tot soiul de politicieni incompetenți cu suite de servili care negociază profituri, ne-am făcut celebri prin delapidări bancare, trădări de patrie și diletantism. În *Fabrica de genii*, de fapt, am dezvoltat subiectul întrebării retorice: ce s-ar întâmpla dacă măcar cineva ar spune numai adevărul.

Am folosit tehnica interferenței acestei teme cu subiectul erotic pentru a stimula cititorul să înghită și garnitura propusă, șmecherie gen cal Troian. Și cititorul a înghițit momeala, dar nu prea și-a dat seama cu ce l-am servit pe lângă sex. De față fiind maxima despre adevărul care umblă cu capul spart, protagonistul nostru se trezește în spitalul de psihiatrie unde colegul lui, scriitorul, concluzionează că pentru a spune adevărul, trebuie să devii idiot. *Firingina* este un proiect SeFe realizat acum vreo zece ani, în care mi-am propus să umanizez pe măsura capacității mele personajele. Astronautul meu plânge în momentele de stres, dansează debordat de bucurie, vede în femeie femeia, nu un personaj abstract, coechipier sau astronaut. Abordez subiectul războiului din Afhanistan declanșat de URSS, am fost accidental previzibil în privința virusului adus de o cometă pe planeta stelei Proxima Centauri, care a degradat populația, aducând-o înapoi în grote. Mi s-a părut actuală în contextul pandemiei noastre provocate de Covid 19. Dar n-a fost să fie. Experții noștri beletristici, înspăimântați de sintagma SeFe, au tratat acest roman ca pe un gândac de bucătărie, ba chiar nerecomandându-l de la microfonul US altora să-l citească. Am simțit o boicotă nedeclarată în privința acestei lucrări, chipurile, la noi fantastico-științific nu se scrie, numai metaforic! N-ai știut? Din inerție, unii indicați nici n-au răsfoit cartea să vadă că în ea se ascunde și nuvela-alegorie Țara Căinilor cu colaci în coadă. Poate că alții, totuși, au văzut-o, dar recunoscându-se în personajele ei, au hotărât s-o treacă subit cu tăcerea. E vorba că în lucrarea alegorică am descris prin prisma satirii luptele dintre haitele de maidanezi pentru tomberoanele din oraș, în liderii cărora poți ușor să recunoști președinții partidelor noastre. Claudia Partole mi-a sugerat cu entuziasm vădit să public separat această lucrare, Moni Stănilă a declarat la lansare că lucrarea e bună pentru a fi introdusă în programa școlară, Nicolae Rusu deja a publicat un eseu în *Literatura și Arta*. Acum câțiva ani, un fragment a fost publicat de Grigore Chiper în *Revista literară*. Un fragment din *Firingina* a publicat Marcel Gherman în re-

vista *Sud-Est Cultural*. Adică, în anturajul meu sunt mai mulți colegi care au imunitate genetică la sindromul *homo-sovieticus*.

D.D. „*Firigina*” este un volum de proză fantastică, apărut într-un spațiu în care „proza science-fiction lipsește cu desăvârșire” (Călina Trifan). Credeți că preocuparea de conceptele imaginative – știința, tehnologia avansată, explorarea spațiului, călătoria în timp, viața extraterestră, inteligența artificială – oferă un succes pre-validat în rândul cititorilor? Ținând cont de faptul că fantasticul este înțeles ca un produs al refulării, este romanul „*Firigina*” o formă de protest al basarabeanului alienat? Credeți că proza fantastică încapsulează o adevărată istorie a sensibilității umane?

V.G. Conceptul de „imaginativ” se potrivește mai mult cercetărilor din domeniile umanistice – istorie, filozofie, filologie, pe când știința materialistă, deși nu este lipsită de imaginație, se bazează exclusiv pe descoperirea legilor existente în Univers și deloc născocite, precum susținea un bard din cercurile noastre. Imaginativi sunt și scriitorii care scriu ficțiune, scriitorii de gen science fiction, multe idei și invenții fantastico-științifice de-ale lor pe parcurs au fost materializate de savanți – laserul, telefonul, submarinul, televizorul, robotul cu inteligență artificială, explorarea spațiului cosmic etc. Poporul nostru n-a contribuit cu vreo idee inovatoare nici în domeniul fantastic, nici științific, ignorând categoric disciplinele reale și descoperirile tehnologice. În spațiul nostru mioritic chiar se spunea că fantastica este domeniul americanilor, deoarece ei n-au folclor, iar noi dispunem de povești populare cu balauri și e destul. Nu m-am așteptat la un succes iminent în spațiul nostru, în care nici scriitorul autohton nu prea deosebește SeFe-ul de fantastica nebazată pe știință, suntem un popor consumator în care prevalează reveriile metaforice și ne mândrim prin asta, suntem specialiști neîntrecuți în covid, politică, istorie și religie. Am dezvoltat acest subiect în *Fabrica de genii*. Poate că *Firigina* și este un protest, dar nu al basarabeanului alienat, ci al autorului față

de ignorarea noastră de a participa la investigațiile științifice, la dezvoltarea industriei de produse competitive, în schimb cu megapretenții la bunăstare nivel european, pentru care măturăm curtea boierului și pe banii câștigați îi cumpărăm mașina pe care el intenționa să o arunce la gunoi. Cică, după anularea sclaviei în SUA, o parte din sclavi s-a pus pe furat, cealaltă s-a întors să muncească la foștii stăpâni.

D.D. Un alt aspect biografic important, totodată definitiv pentru tematica în care se încadrează creația dumneavoastră, este participarea în războiului din Transnistria ca voluntar din partea forțelor moldovenești. Mai târziu, ați reflectat tematica războiului de pe Nistru în cărțile „*O viziune din focarul conflictului de la Dubăsari*” (2005) și „*Unde-s zeei popoarelor învinse*” (2010). Spune-ți-ne în ce măsură interpretarea evenimentelor la o distanță de câțiva ani, din perspectivă istorică, poate modifica sau completa percepția noastră în raport cu cele întâmplate în anul 1992?

V.G. Războiul din stânga Nistrului mi-a adăugat o culoare sângerie pe paleta mea creativă. Mă urmărește în lucrările mele și oricât mă strădui, nu pot scăpa de tematica lui. Protagonistul Vladimir (mai târziu Vlad Imir Ștefan), din romanul *Somn letargic* e un fost participant la acest război, Victor Vistavoi din *Fabrica de genii* întâlnește într-un sat din Siberia un recidivist care a luptat în 1992 împotriva Chișinăului, piesa de teatru *Beciul* are la bază un caz tragic care a avut loc în timpul războiului la Corjova, iar piesa *Merele edenice sau nora de la Cluj* conține o scenă cu luptele din Tighina. Unica alinare e că ambele piese au fost menționate cu premiul UNITEM „Cea mai bună piesă de teatru a anului”. Ce ține de lucrarea *O viziune din focarul conflictului de la Dubăsari*, am scris-o atât de târziu deoarece nici n-am avut intenția s-o scriu în genere. În 2004, peste doi ani după apariția cărții pentru copii *Morcovel*, în momentul când m-au sunat combatanții de la Corjova și m-au rugat să scriu această carte, mă ocupam de redactarea volumului de povestiri și nuvele cu te-

matica războiului *Unde-s zeii popoarelor învinse*. Astăzi, în contextul războiului din Ucraina, am revăzut-o, completând-o și intenționez s-o reeditez anul acesta. Sper să atrag atenția opiniei publice pe scară largă precum că noi am fost primii acei care ne-am ciocnit de crimele de război ale rușilor, atunci însă n-am fost auziți. Ce ține de percepția istorică a tinerii generații, crimele de război n-au termen de prescripție. Iar în volumul de povestiri *Unde-s zeii popoarelor învinse*, povestirile scurte ca *Visul*, *Vecinul*, *Urletul* sunt niște amintiri despre războiul la care am participat, nu interpretări istorice. Nuvelele *Călăuza* și

Vinul dacilor sunt scenarii pentru filme artistice, ultimul fiind și câștigător al concursului organizat de studioul Moldova-film prin anii 2007, din păcate filmul n-a mai fost turnat. Așa-i la noi...

D.D. *Stimate domnule Vlad Grecu, vă mulțumim pentru această memorabilă ocazie de a privi în adâncul spiritului dumneavoastră de artist al cuvântului. Vă dorim multe realizări frumoase și aprecieri pe potrivă.*

Interviu realizat de Diana DEMENTIEVA, doctor în filologie.

Abajur pentru o bibliotecă



S-ar părea că subtitlul *Proză scurtă, pe alocuri umoristică, pe ici colo cu iz pamfletar și, din când în când, cu nuanțe satirice* de pe cartea semnată de cunoscutul scriitor Nicolae Rusu *De-ale lui Gheorghe* (Pontos, 2022) are rezumată toată informația necesară prezentării unei noi apariții editoriale. E adevărat, volumul adună 23 de proze scurte cu scene din viața rurală sau cu personaje din acest habitat. Naratorul acestora prezintă scene și situații specifice satului de astăzi, privite cu ochi mijit de înțelept și bonom, gata să reverse aspectele neplăcute în albia umorului, pamfletului și chiar a satirei, adică să-și transforme amarul și deziluziile în plăcere estetică. Lectura cărții este însă obligatorie pentru examenul de autocunoaștere pe care ni-l ocazionaază ca indivizi ai comunității din republica dintre Nistru și Prut.

Trăindu-ne viața de vitezomani angajați în curse de dezlegare a ghemului de obligații zilnice pe care orașul ni le servește, uităm că satele noastre devin tot mai depopulate, mai mici, mai nepretențioase și mai puțin prielnice pentru formarea individului. Gheorghe, personajul generic care trece dintr-o proză în alta, nefiind neapărat aceeași persoană, dar atrăgând în jurul său evenimentele, este reprezentantul satului de astăzi. Nici prea învățat ca să propage diafan înțelepciune, ca învățătorii din proza tradițională dedicată satului, nici analfabet brutal ca să ilustreze teze naturaliste, Gheorghe merge prin viața satului cu privirea spre oraș, „la Chișinău, că-i la o azvârlitură de băț”. De acolo preia modelele și valorile, cu orașenii mai fericiți vrea să semene, când își propune candidatura la alegeri pentru scaunul de deputat sau când își ridică palat pe banii fiicei care muncește în străinătate. Abil când trebuie să obțină un profit, șmecher când vrea să se chivernisească, omul nostru își construiește relații, trage sfori și gândește planificat. Dar este păcălit, la rândul lui, de tinerii mai iuți, cum e băiatul lui nea Petrache Pițigoi, student la arte nerealizat. Înșelătoria unui tânăr e însă nevinovată în comparație cu vrăjeala epocală a statului. Ținut în sărăcie cronică întreaga lui viață, la bătrânețe Gheorghe al nostru a fost convins într-un final să renunțe la sat și să se mulțumească în apartamentul unui bloc orașenesc, mângâindu-și visele în băutură cu vecinul său cu nimic mai norocos.

Gheorghe nu este singurul personaj al prozelor, o lume întreagă pendulează între sat și orașele lumii, satul Republicii Moldova adunând reflexele acestora ca într-o oglindă oblică. Bun povestitor, Nicolae Rusu e și un fin desenator al nuanțelor psihologice și al ipostazelor existențiale ale acestei umanități în derivă, neatractivă și fără perspectivă, neînțeleasă mai ales. Autorul însuși înțelege că insistă pe subiecte sociale care deranjează, dovadă fiind ficțiunea de pe coperta a patra. În viitor aspectele sociale su-părătoare își vor pierde actualitatea, vor părea exotice, lăsând cititorului confortul netulburat al plăcerii estetice.

Aliona GRATI, dr. hab. în filologie



Publicată în anul 2022 sub egida Academiei Naționale de Științe a Ucrainei, monografia științifică *Аккерманська фортеця. Дослідження 1999–2010 років* (Cetatea Akkerman. Cercetările din anii 1999–2010), având ca autori Svitlana Bilyayeva, Yuri Boltrik și Olena Fialko, reunește în paginile ei rezultatele unor investigații complexe asupra vestitului monument medieval – fortificația Akkerman (Cetatea Albă, Belgorod), situată în actualul oraș Bilhorod-Dnistrovskiy (Ucraina). Săpăturile arheologice realizate de Expediția internațională medievală de Sud a Institutului de Arheologie al Academiei Naționale de Științe a Ucrainei s-au desfășurat în perioada anilor 1999–2010, întrunind un numeros colectiv de specialiști reputați din diferite țări. Ucraina a fost reprezentată de S. Bilyayeva (șeful expediției), O. Suhobokov, Yu. Boltrik, O. Fialko, O. Bilyayev, M. Ievlev, D. Karavai-ko, O. Galenko, K. Prisiazhnyi, A. Martyniuk-Medvecka, M. Gornikova ș.a.; Turcia – de B. Ersoy (șeful expediției), I. Kuilu-Ersoy, H. Urer, S. Tunçoku ș.a.; SUA – de J. Mathieu, Canada – de V. Ostapchuk, Anglia – de C. Finkel, A. Turner, R. Haddley ș.a. În anii 1999–2001 și 2005–2007 cercetătorii au investigat ruinele moscheii din „curta civilă”, baia otomană și barbacana din „curtea portuară” – componente importante ale Cetății exterioare. Sezonul din 2008 era dedicat studierii structurilor defensive ale întregului ansamblu defensiv cu utilizarea celui mai performant aparat geodezic și geofizic. În perioada 2009–2010, principalul obiect de studiu a fost șanțul de apărare al fortificației.

Un merit semnificativ al acestei monografii este abordarea interdisciplinară a subiectului enunțat, aflat la confluența mai multor discipline: arheologie, istorie, arhitectură, istoria artei, urbanism, geografie, filologie ș.a. Impresionează complexitatea materialului nou descoperit, precum și abundența surselor utilizate. Volumul este structurat în patru capitole urmate de Anexe.

În primul capitol, intitulat *Sursele și istoria cercetării fortificației*, sunt sintetizate informațiile din numeroase izvoare scrise, cartografice, artistice, grafice și fotografice. În atenția autorilor au nimerit atât investigațiile arheologice anterioare, cât și lucrările Expediției internaționale medievale de Sud a Institutului de Arheologie a Academiei Naționale de Științe din Ucraina, în special săpăturile staționare și metodele arheologice neinvazive.

Următorul capitol *Rezultate ale cercetărilor Expediției internaționale medievale de Sud în anii 1999–2010* se axează pe examinarea vizuală a construcțiilor fortificate și rezultatele investigațiilor arheologice. Astfel au fost cercetate în mod detaliat o serie obiective ale amenajării defensive: baia turcească, barbacana, șanțul de apărare cu escarpă și contraescarpă, obiectul „veja” ș.a. Autorii au efectuat analiza dendrologică și petrografică a construcțiilor cetății încercând să propună o datare mai exactă a elementelor componente. În același compartiment sunt incluse cercetările geofizice ale ansamblului fortificat și investigațiile acestuia în baza materialelor descoperite în arhivele turcești.

În capitolul al treilea, consacrat săpăturilor arheologice din Curtea de Jos și din șanțul cetății Akkerman, autorii prezintă numeroase descoperiri arheologice ale expediției: obiecte de uz casnic, vase de lut, metal și sticlă,

pipe, furnitură, detalii arhitecturale și constructive, obiecte cu litere și inscripții, colecții de monede, jetoane și plumburi comerciale ș.a.

De o tratare competentă se bucură cel de-al patrulea capitol, intitulat *Lucrări de conservare a vestigiilor construite*. Autorii valorifică materialele arheologice ale expediției la obiectivele „Hammam”, „Barbacană” și „Șanț”.

Anexele includ articole științifice ce se referă la arhitectura cetății, materialele de construcție, datarea dendrologică a structurilor din lemn, rezultatele investigațiilor geodezice și paleopedologice, utilizarea gradimetriei și GPR în cercetarea fortăreței ș.a. Blocul ilustrativ completează perfect textul demersului științific.

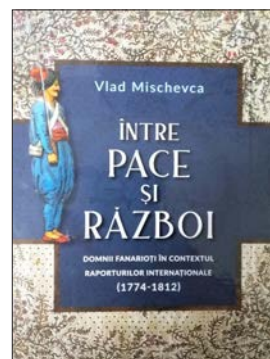
Putem conchide că avem de-a face cu o lucrare fundamentală, foarte valoroasă. Este un merit incontestabil al autorilor de a fi avut inițiativa elaborării unei noi monografii științifice dedicate cetății Akkerman – una dintre cele mai aspectuoase fortificații medievale din Europa de Sud-Est.

Mariana ȘLAPAC, mem. cor., dr. hab. în studiul artelor

Editată la împlinirea a 210 ani de la semnarea fatidicului Tratat de pace ruso-turc de la București, din 16/28 mai 1812, prin care hotarul dintre Imperiul Otoman și cel Rus devenea râul Prut, – acest lucru însemnând anexarea Moldovei dintre Prut și Nistru curții imperiale de la St. Petersburg, – noua lucrare a cunoscutului istoric dr. Vlad Mischevca, *Între pace și război: Domnii fanarioți în contextul raporturilor internaționale (1774–1812)* (Ministerul Educației și Cercetării, Institutul de Istorie, Chișinău, Editura Cartdidact, 2021, 429 p.), s-a bucurat de aprecieri elogi-oase din chiar momentul lansării, eveniment desfășurat în incinta Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova în ziua de 22 martie curent.

Pornind de la adevărul că problema basarabeană, „chestiunea Basarabiei și Bucovinei” constituie „cea mai adâncă rană națională românească”, „cea mai critică dintre problemele teritoriale lăsate moștenire generației prezente de Chestiunea Orientală” și punând la bază informații conținute în lucrările publicate de-a lungul anilor – 15 monografii și peste 150 de studii și articole – la care s-au adăugat, între timp, noi interpretări istoriografice și documente originale investigate în arhivele din Federația Rusă, România, Franța, Turcia (unele parțial publicate, altele inedite), istoricul Vlad Mischevca tratează, în noua sa lucrare, un segment cronologic mai vast, cuprins între anii 1774 și 1812, reprezentând o perioadă decisivă a istoriei politico-diplomatice a Principatelor Române. Este așa numita perioadă fanariotă (1711–1821), apreciată cu justificat temei drept una de „decădere statală pentru Moldova”, în cadrul căreia s-a văzut ciopârțită fără milă, prin transformarea regiunii Hotinului în raia otomană (1711), prin anexarea Bucovinei la statul Habsburgilor (1775) și prin ocuparea Basarabiei de către Imperiul Rus (1812).

Sunt, indiscutabil, pagini dramatice de istorie națională, existând întotdeauna riscul perceperii lor dintr-o perspectivă preponderent emoțional-sentimentală. Fiind un reputat specialist în domeniul epocii fanariote, dr. Vlad Mischevca reușește să evite cu succes această capcană, analizând la rece complicatele jocuri politice ale Marilor Puteri din acea perioadă (Tur-

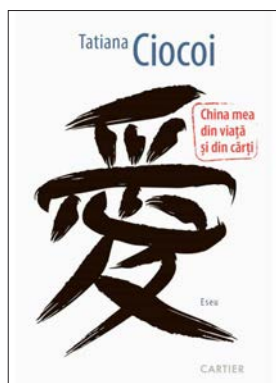


cia, Austria, Rusia), dar și a celorlalte state cu un cuvânt greu de spus în politica sud-estului Europei (Marea Britanie, Franța), valorificând atât surse documentare primare, cât și o vastă bibliografie a problemei, reușind, în așa mod, să reconstituie istoria perioadei respective într-o manieră obiectivă și echilibrată, din perspectiva tuturor părților implicate în acele evenimente.

Din acest punct de vedere, chiar dacă pentru Țările Române epoca fanarioților a fost, în multe privințe, un veac al decăderii lor statale, autorul lucrării consideră, pe bună dreptate, că aceasta s-a înscris în analele istoriei drept o perioadă în care „Principatele Române au intrat ferm și ireversibil în sistemul politic continental”, promovând, așa cum au observat și contemporanii acelor evenimente, „o politică activă, proprie, disimulată, modestă, dar hotărâtă, abilă, consecventă”. Amendând considerabil imaginea domniilor fanariote, prezentate până către începutul secolului al XX-lea, nu mai mult decât „un întunecos șir al domnilor fanarioți, început cu Nicolae Mavrocordat la 1711 în Moldova și la 1716 în Muntenia” (Al. Vlahuță), istoricul Vlad Mischevca nu se limitează doar la aspectul activității unora dintre domnii fanarioți care s-au perindat pe tronul Moldovei în perioada 1774–1812, ci le investighează deopotrivă genealogia, studiile, cariera etc., confirmând justetea concluziei acad. Ioan-Aurel Pop, care constată că „Fanarioții au fost și răi, și buni, ca toți oamenii, dar unii dintre ei ne-au legat sau relegat – paradoxal – cu Europa vestică, cu lumea civilizată, cu iluminismul și cu despotismul luminat”.

Constituind o importantă și originală contribuție la studierea activității domnilor fanarioți în cadrul rivalității Marilor Puteri și a rolului lor – în special a familiei Ypsilanților și a Moruzeștilor – în contextul Războiului ruso-turc din 1806–1812, a politicii Marilor Puteri față de Principatele Române, lucrarea istoricului Vlad Mischevca îndeamnă, prin chiar titlul ei – „Între pace și război” – la o profundă reflecție asupra valorii păcii în sine, avertizând asupra inadmisibilității războiului și condamnându-l din toate punctele de vedere.

Nicolae ENCIU, dr. hab. în istorie



Unul dintre citatele ce deschid culegerea de eseuri, apărută în 2021 la Editura Cartier, *China mea din viață și din cărți* a Tatiane Ciocoi, vine din *Călătoria oamenilor cărții* de Olga Tokarczuk: „Și totul merită să fie descris”. Această chintesență în miniatură m-a făcut să trec prin cele descrise în această culegere de eseuri, ca prin ceva mult mai personal și intim decât o serie de impresii turistice și literare. Această lectură-călătorie ori călătorie-lectură se relevă cititorului nu doar ca o reiterare a unor evenimente și impresii, ci ca un act de extremă sinceritate a unei scriitoare, a unei femei, a unui om sensibil la oameni și obiecte.

Autorul este personajul narator, martorul implicat care ne poartă prin atmosfera confesivă a istorisirii celor 600 de zile în China, prezentându-ne *China mea din viață* – prima parte a cărții în care este creionat districtul Chaoyang cu tot *exotismul său geografic sau turistic*. „Ochiului european” i se înfățișează un spațiu lingvistic inaccesibil, o bucătărie șocantă (uneori chiar terifiantă) și o arhitectură impregnată cu istorie (Orașul Interzis,

Marele Zid, *Hutong*-urile, 798 Art Zone, Silk Market de pe Silk Street, Bookworm-ul ș.a.). În opoziție cu modernismul „junglelor de piatră” marcate de evoluție, apare, în descrieri miniaturale, natura încântătoare a Chinei cu *copaci de magnolie, semănând cu niște mirese mirabolante, cu cătune pitorești și livezi dolidora de persici și caise*.

Tatiana Ciocoi descoperă nu doar un spațiu geografic nou, ci și o altă filosofie a vieții, a iubirii, a scrisului. Această carte apare din dor, din dorința de a retrăi și revedea sejurul în China: „într-o bună zi, mi s-a făcut dor de China și am început să scriu această carte”.

Descoperirea Chinei s-a realizat nu doar prin „ochiul european” marcat de șocul cultural produs de străinătate, ci și prin ochiul literatului. Astfel apare a doua parte a lucrării – *China mea din cărți*, în care scriitoarea vizitează autori și personaje prin care descoperă China depășind cronotopul realității. „Biblioteca chineză” din această parte a cărții este un caleidoscop din eseuri pe care autoarea îl rotește în fața ochilor noștri pentru a ne arăta și alte culori ale imaginarului chinez.

Lecturând din romanele lui Mo Yan, Su Tong, Teng Xiaolan, Yu Hua, Mao Dun, Chen Xiwo, Liu Cixin și ale altor autori remarcabili, Tatiana Ciocoi descoperă o lume plină de cruzime, durere, dispreț, dragoste, feminitate, putere, erotism, înțelepciune, patologie și asumare. China dintre copertile cărților este mult mai mare, decât cea văzută pe hartă.

China mea din viață și din cărți este ca un aisberg răsturnat în cuvinte: partea vizibilă fiind cea *din viață* (în care cunoaștere este egală vederii), iar partea ascunsă fiind cea *din cărți* (în care cunoașterea vine din rezonarea spirituală cu istoria și cultura Chinei). Această carte depășește un jurnal de călătorie ori un jurnal de lectură, ea este o confesiune despre o prietenie egală cu identificarea eului în celălalt, despre înțelegerea sinelui în contextul străinătății care devine un fel de acasă, un fel de *a mea*.

Rodica GOTCA, drd.

Tema abordată în monografia Victoriei Rocaciuc *Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească, 1945–2010* (Chișinău: ÎS FEP „Tipografia Centrală”, 2021, 280 p.) este una nouă, inedită.

În Capitolul I, „Narațiune și simbol în arta graficii de carte. Aspecte istorice și teoretice”, autoarea se referă la narațiune ca manifestare a genului epic și face o legătură strânsă între domeniul graficii de carte și cel al literaturii, evidențiind cuprinsul genurilor narative, abordând totodată noțiunea de simbol în teoria artei moderne, formulând mai multe definiții și structuri teoretice. Capitolul conține și o incursiune istorică în evoluția artei cărții și tipografiilor moldovenești.

Capitolul II, „Realismul socialist și grafica de carte din RSS Moldovenească, anii 1940–1953. Analiza structurilor narative și simbolice”, conține date despre evoluția artei grafice de carte în Moldova, 1940–1953: despre primii graficieni încadrați în aceste procese și care s-au evidențiat: Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco ș.a. Sunt menționate legăturile cu arta Uniunii Sovietice din această perioadă și studiate operele de grafică de carte din acest interval de timp.



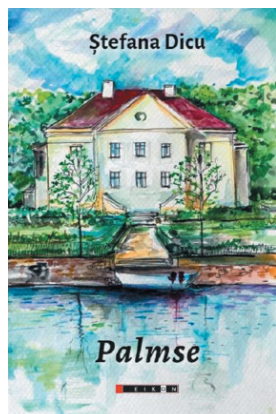
Capitolul III, „Ilustrațiile și designul poligrafic, perioada 1953–1970”, cuprinde o etapă importantă în istoria artelor naționale, relevantă din analiza creației marilor maeștri. Autoarea ne relatează despre narațiune și simbol în cărțile apărute și despre aspectele artistice, tehnice și compoziționale de soluționare grafică a acestora. Perioada 1960–1970 include ilustrațiile și designul poligrafic din perspectivă istorică, nume de autori, tehnici de executare. Autoarea realizează o serie de portrete de creație a graficienilor de carte moldovenească, care au activat între anii 1953–1970, în special, cel al lui Isai Cârmu, Gheorghe Vrabie, Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, Arcadie Antoseac, Anna Evtușenco ș.a. Autoarea se referă la identificarea paradigmei naționale în arta graficii de carte, relevând specificul național în diverse forme de tratare în creația marilor maeștri.

Capitolul IV, „Noi tendințe în arta cărții moldovenești, anii 1970–1990” demarează cu o relatare despre noi creatori și operele lor, despre modalități artistice de abordare a narațiunii, structurate pe principii tehnice, compoziționale și semantice. Artă cărții moldovenești este dezvăluită ca subiect în strânsă legătură cu relatarea despre graficienii care au activat în acea perioadă: Mihail Bacinschi, Ariei Sveatcenko, Gheorghe Huzun, Eudochia Zavtur, Mihail Brunea, Violeta Zabulica-Diordiev ș.a.

În Capitolul V, „Grafica de carte moldovenească și procesul editorial în perioada post-sovietică. Imaginea artistică și simbol în ilustrațiile de carte prelucrate la calculator” autoarea analizează noile probleme apărute în arta graficii de carte după schimbările istorico-culturale în societatea post-sovietică și pune în discuție dileme și compromise apărute în creația multor artiști ilustratori ai cărților din perioada respectivă, valorificând realizările autorilor care au reușit să parcurgă toate etapele dezvoltării tehnologice în domeniu, precum Lică Sainciuc, Mihail Bacinschi, Vladimir Zmeev, Simion Zamșa, Elena Karacencev ș.a.

La final, Victoria Rocaciuc generalizează mai multe concepții și viziuni actuale referitoare la procesul editorial în perioada post-sovietică, relatând, în special, despre activitatea editurilor *Știința*, *ARC*, *Cartier* etc., evidențiind tendințe legate de aspectul de șevalet al mai multor ilustrații, probleme ale plagiatului, valorilor estetice și ale celor comerciale apărute în noile condiții istorice. În concluzie, putem remarca caracterul inedit și rațional al relatării, multitudinea surselor bibliografice, abordarea teoretică exhaustivă a temei, numeroase reproduceri de ilustrații.

Ana MARIAN, dr. în studiul artelor



Palmse (București: Eikon, 2021) este cel de-al doilea roman semnat de tânăra scriitoare Ștefana Dicu, cartea de debut fiind *Febra orientală - Candoarea de a iubi în umbra vinovăției* (2017). Ca și în primul său roman, autoarea situează în centrul narațiunii femeia eliberată de orice sentiment de pudor. În actul lecturii, cititorul descoperă o ființă de un profil psihic și cognitiv deosebit de complex, femeia înfățișându-se în ipostazele sale cele mai intime, cele mai sensibile și imprevizibile.

Palmse este, fără îndoială, un roman de dragoste, dar nu este vorba despre o dragoste platonică. Erotismul pendulează între două extreme: fru-

mos și urât. Cei doi protagoniști trăiesc un sentiment de dragoste carnală și sunt posedați nu atât de sentimente, cât de instincte: „Și plăcerea cărnii poate fi în final și până la urmă o rugă, o rugă curată și asumată a condiției mizerabile de ființă umană, ființă în care organele condamnate mai mereu la blamare se spală cu singura agheasmă pe care ele o cunosc” (p. 181). Asemenea lui Solomon și Sulamitei, protagoniștii romanului se bucură de intimitatea lor sexuală. Expresiile și scenele obscene sunt preferabile în locul celor sublime – toate înfășurate într-un scris hipnotic insurmontabil. *Palmse* nu se înscrie nici în tradiția romanelor de dragoste din Grecia Antică, nici în tiparele scriitoarei Jane Austen. Textul se înfățișează ca o ironie la adresa romanelor sentimentale clasice și reprezintă un dialog între două lumi. Personajul Carl este construit în bază poveștii de viață a generalului rus Carl Magnus von der Pahlm din secolul al XIX-lea, proprietar al moșii Palmse (astăzi Estonia), dar care nu se încadrează în tipologia clasică a Balzacianismului. Olga vine din postmodernitate, prototipul ei este determinat de condiții sociale diferite.

Dragostea trupească apare aici și ca o metaforă a morții: „Toți vor să ajungă în rai, dar nimeni nu vrea să moară. Toți își doresc să aibă parte de dragoste, dar nimeni nu vrea să-și asume prețul ei.” (p. 182) Eroina romanului trăiește într-o comuniune de iubire supremă cu moartea, tribulațiile sale erotice trădează faptul că e posedată de ideea morții senzuale: „Amorul ne arată cât de plăcută trebuie să fie moartea, dar noi nu suntem atenți [...] Sexul ne este oferit ca înlocuitor al morții multiple. O dată ce ne-am odihnit după o dulce moarte, suntem nerăbdători să o trăim din nou.” (p. 216) Itinerarul pe care-l parcurge Olga din dormitor până la rotonda din grădină și înapoi este de fapt o incursiune în adâncul propriei ființe. Datorită descrierilor învăluitoare, explorarea treptată și minuțioasă a tuturor încăperilor din palat (etajul, parterul, grădina) amintește de traversarea Purgatoriului. În felul acesta, autoarea sapă în adâncul ființei până o dezgolește de tot. Expunând și hiperbolizând cele mai obscure aspecte ale vieții umane, Ștefana Dicu reușește să estetizeze viciu, violența, boala, vulgaritatea ș.a.

Discursul romanesc este constituit cu meticulozitate maximă dintr-o succesiune de fragmente de jurnal (exprimarea directă a trăirilor, gândurilor, temerilor pe care le are eroina) și povestirea naratorului la persoana a treia. Naratorul descrie situațiile într-un ton impersonal, nu prezintă semne de afecțiune sau repudiare față de personaje. Grotescul și absurditatea debusolează și, totodată, impresionează cititorul. Plăcerea lecturii vine din procesul de observație a stărilor pe care le trăiește Olga cu mare intensitate.

În fine, *Plamse* este un thriller psihologic, o poveste de dragoste devastatoare. Abia la sfârșitul romanului, în ultimele două pagini, cititorului i se va arăta că nu a trăit decât o farsă, că ceea ce citise nu a fost decât rezultatul unei psihoze, romanul înfățișându-se deja ca o fișă clinică.

Diana DEMENTIEVA, dr. în filologie

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: Fox Trading SRL, 2022. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537,
Anul IV, nr. 2, 2022, 140 p.
Tiraj 50 ex.