



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

DIALOGICA

REVISTĂ DE STUDII CULTURALE ȘI LITERATURĂ

Anul III, nr. 3, septembrie-decembrie 2021

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

APARE DE TREI ORI PE AN
Anul III, Nr. 3, 2021

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ŞEF

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

Ghenadie SÎRBU, doctor în istorie, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău.

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Concepție copertă: N. PROCOP; Pictură: *Peisaj cu casă*, 1999, autor Mihai MUNGIU.

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

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

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

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



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

APPEARS THREE TIMES A YEAR

Year III, No. 3, 2021

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

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

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diana VRABIE, PhD in Philology, professor associate, "Alec Russo" State University, Bălţi.

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



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: *Landscape with house*, 1999, author Mihai MUNGIU.

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

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

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

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



DIALOG

Aliona GRATI, Petru HADÂRCĂ 100 de ani de la înființarea Teatrului Național din Chișinău 6

INTERTEXT

Mariana HARJEVSCHI De la lectură la învățare. Potențialul Bibliotecii municipale „B.P. Hasdeu” de valorizare a istoriei orașului Chișinău în cadrul programului promovarea verii, ed. 2021 20

Rodica GOTCA IF (interactive fiction) – O formă cybertextuală a literaturii ergodice 26

Cristina M. BOTÎLCĂ Reinterpreting the tale of La Loba to discover another anima 35

Ludmila BRANIȘTE Construcții ale memoriei. Practici memoriale la Vasile Alecsandri 43

ACENTRICE

Cristina Lucia MARCHIDAN Restaurare ascunsă sau partea nevăzută a lucrurilor 51

Tatiana PROCOP La réception de M.P. Moussorgski en Europe (I) 57

Elena MUSTEAȚĂ Valențe artistice și simbolice în creația grafică a lui Gheorghe Vrabie 65

LIANTUL SOCIAL

Ion CHIRTOAGĂ Evenimente politice de la est de Carpați de până la 1400, reflectate în folclorul păstoresc 75

Ludmila D. COJOCARU Copiii și războiul în memoriile supraviețuitorilor Gulagului (II) ... 86

ORAȘUL MEU

Livia ȘIRBU Așezarea Chișinău – sit eponim al culturii hallstattului canelat din interfluviul Prut-Nistru 102

Marina MIRON, Viorel MIRON Evoluția tipurilor de locuințe în localitatea Chișinău 111

Diana VRABIE Orașul Bălți în lumina călătoriei regale din anul 1920 121

GIUVAIERE CULTURALE

Natalia PROCOP Chișinăul de altădată în viziunea artistului plastic Mihai Mungiu 127

IMAGINARUL LITEREI

Doina BACIU *Bucuria de Chișinău, Pământul de sub picioare, Minciuna, Mulțumesc că mă doare, Unde este curat?* 135

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Aurelian SILVESTRU *Autorul în relație dialogică cu cititorul* 137

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Mircea Babeș, Vasile Iarmulschi, *Așezarea și necropola de tip Poienеști-Lucașeuca de la Borosești; Gheorghe Onișoru, Stalin și poporul rus... Democrație și dictatură în România contemporană; C.D. Zeletin, Așternutul insomnicului; Olga Căpățână, Vreau acasă* 140

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Petru HADÂRCĂ 100 years since the establishment of the National Theater from Chişinău 6

INTERTEXT

Mariana HARJEVSCHI From reading to learning. The potential of the Municipal Library "B.P. Hasdeu" to enhance the history of Chişinău in the summer promotion program, ed. 2021 20

Rodica GOTCA IF (Interactive Fiction) – a Cybertextual Form of the Ergodic Literature 26

Cristina M. BOTÎLCĂ Reinterpreting the tale of La Loba to discover another anima 35

Ludmila BRANIŞTE Memory constructs. Memorial practices at Vasile Alecsandri 43

ACENTRICS STUDIES

Cristina Lucia MARCHIDAN Hidden restoration or the invisible part of things 51

Tatiana PROCOP The reception of M.P. Moussorgski in Europe (I) 57

Elena MUSTEAŢĂ Artistic and symbolistic valences in the graphic creation of Gheorghe Vrabie 65

THE SOCIAL LIANT

Ion CHIRTOAGĂ Political events east of the Carpathians up to 1400, reflected in pastoral folklore 75

Ludmila D. COJOCARU Children and the war from memories of the Gulag survivors (II) ... 86

MY CITY

Livia SÎRBU Chişinău settlement – the eponym site of the Early Hallstatt with grooved ceramic from the Prut-Dniester interfluvium 102

Marina MIRON, Viorel MIRON Evolution of types of housing in Chişinău 111

Diana VRABIE The City of Bălţi in the light of the Royal Visit of 1920 121

CULTURAL JEWELS

Natalia PROCOP The old Chişinău in the vision of the plastic artist Mihai Mungiu 127

IMAGINARY OF THE LETTER

Doina BACIU *The joy of Chişinău, The ground beneath your feet, The lie, Thanks for hurting me, Where is it clean?* 135

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

Aurelian SILVESTRU *The author in dialog a dialogical relationship with the reader* 137

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

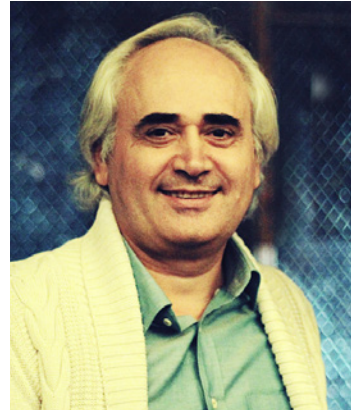
Mircea Babeş, Vasile Iarmulschi, Poienleşti-Lucaşeuca settlement and necropolis from Boroseşti; Gheorghe Onişoru, *Stalin and the Russian people...*

Democracy and dictatorship in contemporary Romania;

C.D. Zeletin, *The bed of the insomniac*; Olga Căpăţână, *I want home* 140



Aliona GRATI



Petru HADÂRCĂ

100 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA TEATRULUI NAȚIONAL DIN CHIȘINĂU

AG: Domnule Petru Hadârcă, pe lângă faptul că sunteți directorul Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, aveți o activitate de cercetător științific cu rezultate serioase întrucât, anul trecut, ați susținut, la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, o lucrare doctorală în studiul artelor pe tema *Istoria Teatrului Național românesc din Chișinău (memoriile teatrului românesc – locuri, reprezentări, actori)*. De ce ați simțit nevoia să cercetați și să scrieți istoria Teatrului Național din Chișinău. Ați avut predecesori care au abordat subiectul?

PH: M-am ocupat, într-adevăr de cercetarea istoriei Teatrului Național românesc din Chișinău, totuși nu am scris o istorie, în sensul de „narațiune despre trecut”, ci mai curând am completat câteva pagini. O istorie în sensul academic al cuvântului urmează încă să fie elaborată. Eu am mers pe urmele regretatului academician Leonid Cemortan. Este savantul care a înnobilit și a conferit prestigiu Academiei de Științe a Moldovei. El rămâne cel care a scris, într-adevăr, o istorie a teatrului. Cred că a fost și rămâne deocamdată persoana cea mai

documentată în domeniu. Am mai spus, pentru mine cercetarea este o activitate suplimentară, mă ocup de ea cu dragoste și responsabilitate, dar rămân în primul rând regizor și actor. Pe când Leonid Cemortan a fost adevăratul cercetător al istoriei acestui teatru și un cronicar și critic de teatru mereu de veghe al procesului teatral căruia i-a fost contemporan și martor. Și dacă astăzi am ajuns să recuperăm istoria noastră de 100 de ani, i-o datorăm lui în primul rând. Volumul *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935) Schiță istorică*, Editura Epigraf, Chișinău, 2000, rămâne o densă și consistentă piatră de temelie în istoriografia teatrului românesc. Academicianul Cemortan a făcut o muncă titanică, de pionierat în cercetarea istoriei Teatrului Național românesc de la Chișinău – el a fost primul care, încă în 1993, când și-a susținut teza de doctor habilitat, a afirmat și a adus dovezi documentare că istoria Teatrului nostru începe nu la Tiraspol, în 1933 (după cum afirmase istoriografia sovietică), dar la Chișinău, odată cu Unirea.

Aș vrea să evoc aici și numele regretatului Pavel Pelin, un critic de teatru profesionist care



Clubul Nobilimii¹.

a urmărit cu spirit analitic viața teatrală și a scris cu pasiune și iubire despre spectacole și actori. Nu întâmplător, unul din titlurile de referință semnate de el este „Ce dragoste veche, actorii”, prima ediție apărută încă în 1983.

În vederea recuperării unor pagini din perioada sovietică, deosebit de prețioase sunt cronicile risipite în presă, deoarece numai ele ne oferă detalii despre operele artistice teatrale. Numai ele, completează puținele fotografii, de regulă în alb-negru. Spre deosebire de tablouri, poezii, muzică, spectacolul de teatru este un produs volatil, se consumă cu prezență fizică. Astăzi, înregistrările video, reușesc să conserve mai fidel o lucrare de artă teatrală. Pentru acea perioadă, însă, cronicile rămân sursa care salvează parțial de uitare spectacolele de teatru de altădată. Și în acest context vreau neapărat să-i amintesc cu recunoștință pe Iuliu Edlis, Vasile Badiu, Nicolae Bătrânu, Vladimir Belistov, Lucia Purice, Valentina Tăzlăuanu. Deși puține la număr, dar atacând miezul problemelor, rămân cronicile cu valențe de eseuri semnate de academicianul Mihai Cimpoi, care a fost și secretar literar al teatrului, timp de trei ani.

Bineînțeles, cel mai avizat om în probleme de teatru, doamna Larisa Turea, secretarul literar al Teatrului Național „Mihai Eminescu”, un nume de referință și o autoritate în domeniu, păstrează în memorie amintiri prețioase, la care a fost martor și pe care vrem să o convingem să le pună în pagină, ca să rămână drept document.

AG: Începeți lucrarea, așa cum sună titlul, cu istoria teatrului național românesc. Eu aș vrea să vorbim mai întâi despre clădirea unde Teatrul Național și-a început istoria – care a găzduit Clubul Nobilimii. Cândva, în Clubul Nobilimii, boierii de viță sau cu titluri obținute de la autorități pentru unele merite mai mult sau mai puțin plătite își toceau averile la jocuri de cărți și chefuri cu lăutari. Alteori organizau reuniuni la care își arborau pretențios panoul, nenumăratele titluri, distincții, fastidioase embleme și insigne. Aveau un mareșal al lor și istorici care le monitorizau arborii genealogici, blazoanele și alte titluri închipuite.

Era o clădire a epocii țariste și aerul acestei epoci se mai păstra încă, după mărturiile lui George Doru Dumitrescu, în perioada interbe-



Clubul Nobilimii.

lică. Prin anii '30 ai secolului trecut, pe pereții de aici atârnau stampe, susține scriitorul, și tablouri enorme cu coroane, hlamide, sceptre, pietre scumpe, simboluri ale tenebroasei „încruntări imperiale”, după care urmau portretele Romanovilor. Care au fost motivele ca anume această clădire să găzduiască Teatrul Național?

PH: Răspunsul e simplu: în 1918 era singurul spațiu public care putea fi închiriat pentru spectacole, chiar dacă nu era un spațiu construit pentru teatru ci era adaptat. Singurul, deoarece sediul Auditoriului „Pușkin”, construit special ca o clădire multifuncțională, cu un spațiu destinat pentru teatru, fusese devastat în timpul războiului și al haosului revoluționar din 1917. Mai erau câteva săli, care erau utilizate ca cinematograf și săli de teatru, dar erau mici și erau private.

Clădirea Clubului Nobilimii se afla în gestiunea primăriei, fiind construită din bani publici, alocați de consiliul municipal. În 1914 a fost închiriată pentru o perioadă de 26 de ani de Clubul Nobilimii. În perioada țaristă aici jucau trupele rusești sau ucrainene, venite în turneu. De câteva ori au dat aici reprezentații și trupele române de la Iași. Interesant este faptul că autoritățile române au respectat acest contract, nu l-au anulat. Dimpotrivă, Clubul Nobilimii con-

tinua să utilizeze o parte din acel spațiu concomitent cu trupa Teatrului Național. Deci, clădirea era pusă la dispoziția Teatrului Național de primărie și se afla în gestiunea acesteia.

AG: Există o istorie a clădirilor care au găzduit reprezentările teatrale în Chișinău, de la 1812 până astăzi. O reflectați în lucrarea doctorală. O puteți puncta aici pe scurt? Unde se țineau piesele de teatru în secolele al XIX-lea și al XX-lea?

PH: Am căutat și am avut o acută nevoie de o istorie scrisă la acest subiect, o lucrare de analiză și sinteză despre clădirile în care s-a făcut teatru în Chișinău, dar n-am găsit-o, așa că am fost nevoit să adun fragmente din alte lucrări, din presă, ca să-mi construiesc un tablou general, pentru a plasa în context subiectul de bază care mă interesa: cele două clădiri de care este legată nemijlocit istoria teatrului nostru. De fapt, n-am făcut o istorie, pe cât am încercat să colectez cât s-a putut niște informații la acest subiect, niște informații de context pentru tema cercetării propriu-zise. Sper că cineva va fi interesat de această temă și vom avea o asemenea lucrare. Aici vreau să evidențiez meritul informațiilor publicate în presă, de-a lungul timpului de către Iurie Coles-



Teatrul Național românesc din Chișinău, 1921–1935

nic și de volumele sale *Basarabia Necunoscută*, care au avut un efect catalizator asupra curiozității mele și care mi-au alimentat picătură cu picătură interesul pentru oamenii și locurile de altădată. Am consultat, bineînțeles, mai multe lucrări și studii din domeniu, pe care le-am citat în lucrare. Aici țin să fac referință la Teodor Burada, N. Rojcovskaia, Gheorghe Negru, Ion Varta și Tamara Nesterov. Voi încerca să fac o trecere în revistă a sălilor de teatru, deși repet, nu acesta a fost obiectul cercetării mele.

Potrivit informațiilor cunoscute până astăzi, prima sală în care au fost date reprezentații de teatru la Chișinău a fost Conacul lui Teodor Krupenski, închiriat, la 17 septembrie 1820, de trupa lui Iosif Ghenzel, formată din actori ruși și polonezi. În 1852, antreprenorul Socolov se ocupă de organizarea unei săli de spectacole în casa primarului Dmitri Mincov. Ulterior, se pare că această casă a fost închiriată de doctorul Grossman. În 1868–1869, în sala Teatrului Grossman, probabil renovată, și-a desfășurat turneul trupa teatrului românesc de la Iași organizată de Nicolae Luchian. În 1868, N.I. Novikov, unul din cei mai buni antreprenori de teatru din sudul Imperiului Rus, a construit un teatru de vară din lemn în Grădina Publică din Chișinău. Teatrul avea loji și amfiteatru.

În toamna anului 1871, Wilhelm Sur, proprietarul circului din Odessa, a construit o clădire pentru circ în piața Polițeiskaia. Această clădire a fost procurată de autoritățile locale sub primariatul lui Kliment Șumanski, cu intenția de a fi transformată în teatru municipal. În februarie 1874, clădirea a fost dată în folosință pe o perioadă de patru ani antreprenorului de teatru Novikov-Ivanov. Arhitectul A.I. Bernardazzi a refăcut imobilul, adaptându-l pentru o sală de teatru. Din nefericire, imobilul a fost mistuit de flăcări la 24 decembrie 1876. Se pare că pe acest loc a fost construit Circul din piatră al lui Furer, care a funcționat până în mai 1890, când a fost demolat prin decizia consiliului municipal. Tot în acea perioadă, primarul Carol Schmidt a vrut să construiască în acel loc un teatru *à l'italienne*, ca în marile orașe europene, dar n-a reușit să convingă consiliul municipal. Eforturile sale s-au materializat într-un proiect considerat mai ieftin și într-un edificiu care urma să fie accesibil pentru orașenii iubitori de teatru. E vorba de Auditoriul „Pușkin”, care a fost construit pe un teren din apropierea Turnului de apă (astăzi strada Mateevici). Auditoriul era conceput ca un spațiu accesibil pentru nevoile de educare a poporului. La subsol erau amenajate trei săli pentru ceainării, la parter era o sală modernă



Teatrul Național după renovare, în 1930.

de teatru, la primul etaj erau amplasate cabinele pentru artiști și grupurile sanitare, iar etajul doi era ocupat de bibliotecă și de două săli mari de lectură. Iar terenul din Piața Polițeiscaia a rămas liber până în 1931, când a fost construit un somptuos edificiu în stil neoclasic, în care astăzi își desfășoară activitatea Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

În interbelic cele mai multe săli aveau o destinație dublă: de teatru și de cinema. Astfel potrivit ziarului „Rampa”, în 1921, în Chișinău funcționau cinci săli de teatru: Teatrul Popular (Blagorodnoie Sobranie), „Orfeum”, „Coloseum”, „Pitoresc”, Sala Popular și Grădina Primăriei, ultimele două erau amenajate în Grădina Publică. Mai era Sala Eparhială, considerată cea mai bună prin acustica sa. Auditoriul „Pușkin” a fost reparat și a funcționat ca o sală de teatru în care se stabilise teatrul rus și care era dată în chirie trupelor care veneau în turneu. Din neferice, aceasta a ars în 1924. Deosebit de populară în perioada interbelică era sala „Express” (astăzi Filarmonica), anume acolo trupa Teatrului Național juca des spectacole pentru muncitori, meseriași și pentru categoriile defavorizate. Interesant este și faptul că în interbelic, din inițiativă privată și cu susținerea Consiliului Palatului Industrial și a Camerei de Comerț, s-a construit cinematograful „Odeon”. Noul spațiu de cultură a fost inaugurat prin tur-

neul grupului de la Praga al Teatrului de Artă de la Moscova. Peste un an de la inaugurare, sala a fost dotată cu echipament de proiecție de ultimă oră. Era vorba de un aparat de sonorizare a filmelor sonore „cel mai bun din lume” – „Western Electric”, la fel cum au cinematografele „Trianon” și Capitol” din București, scria presa timpului. În 1941 edificiul a fost minat de comandoul sovietic în retragere, iar după război a fost reconstruit din temelii ca sală de cinematograf. În schimb, alte două clădiri legate nemijlocit de istoria teatrului nostru au rămas neatrinse în perioada războiului. Probabil s-au salvat pentru că nu erau finalizate și deci nu au fost țintă pentru a fi distruse: clădirea Teatrului Național (astăzi cinematograful Patria) și clădirea Palatului Cultural Unirea, astăzi Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

AG: În Clubul Nobilimii s-au desfășurat evenimente importante și până la înființarea Teatrului Național. De exemplu, cu ocazia vizitei, la 3 iunie 1914, a ultimului suveran și țar al Imperiului Rus care a venit la Chișinău cu întreaga sa familie inaugurarea monumentului țarului Alexandru I, chișinăuienii au ridicat aici Arcul Adunării Nobiliare. Poarta triumfală, ce flanca Clubul Nobilimii, era construită din opt coloane ionice, având pe fiecare câte un vultur cu aripile ridicate. Iar pe date de 21 ianuarie



Teatrul-circ din piața Polițeiskaia (actualmente scuarul Teatrului Național „Mihai Eminescu”), probabil anii 1885–1890.

1914, aici s-a desfășurat un eveniment memorabil cu câteva figuri tulburătoare care au înființat mișcarea futuriștilor. Cel mai cunoscut dintre ei era poetul rebel Vladimir Maiakovski, care venea împreună cu criticului literar Piotr Pilsky, poezii Vasili Kamenski, David Burliuk și organizatorul Igor Severianin. Se poate spune că era un loc potrivit pentru teatru?

PH: Nu. Nu era deloc potrivit. Despre starea precară a imobilului și despre faptul că este impropriu pentru reprezentații dramatice scriau încă din perioada țaristă cronicarii și oamenii de teatru. Era o clădire foarte frumoasă, o bijuterie a Chișinăului, dar avea o altă destinație, era concepută pentru altceva, pentru baluri și întruniri de salon. Pentru cei interesați de detalii referitoare la istoria acestui edificiu recomand corpusul de documente pus în circuit academic de Ion Varta și Tatiana Varta, *Primarul Carol Schmidt și opera de modernizare a orașului Chișinău (documente)*, (publicate de Cartier, Chișinău, 2014). Recunosc faptul că eu personal l-am citit mai mult cu ochi de regizor și pe urmă de cercetător. Și în general, demersul meu științific vine din perspectiva viziunii și cerințelor regizorale față de un spațiu teatral și aceasta am încercat să fac și în lucrare. Nu arhitectura în sine m-a preocupat și nu istoria unor clădiri, ci felul în care a fost conceput spațiul teatral și care a fost percepția despre aceste spații de-a lungul

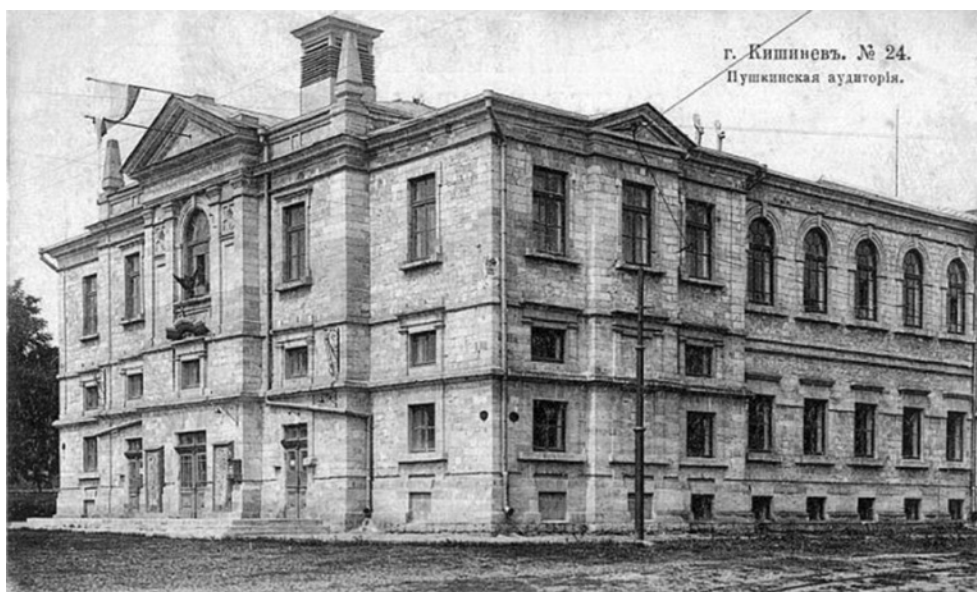
timpului, ca reprezentări culturale și sociale care au marcat conștiința colectivă aici, la Chișinău. Intelectualii, oamenii de teatru și-au dorit un teatru în Chișinău și în perioada țaristă, iar după Unire: această idee i-a urmărit ca o himeră. Dar puțini înțelegeau ce înseamnă, care sunt componentele unei clădiri de teatru. Mai ales, funcționarii și demnitarii care erau factori decidenți, inclusiv cei foarte bine intenționați erau foarte departe de a înțelege ce înseamnă un spațiu destinat teatrului. La începutul secolului al XX-lea, teatrele nu se mai construiau doar de arhitecți, ieșea în față regizorul care concepea spațiul în funcție de necesitățile artistice și de organizare a unui spectacol. Exemple sunt Steinhart în Europa și Meyerhold la Moscova. Și la Chișinău s-a încercat o colaborare de acest fel. În 1936, când consiliul municipal a decis reparația teatrului, urma ca acesta să fie doar adaptat și reamenajat pentru exigențele unui teatru modern, conform intențiilor și concepțiilor regizorului reformator Aurel Ioan Maican, după proiectele arhitectului Marcel Iancu. Cei doi artiști, un regizor și un arhitect, gândeau forma ideală a teatrului plecând de la lucrurile cele mai importante: acustica și vizibilitatea, modalitatea de schimbare a decorurilor, dar și de la exigențele regizorului: „un sistem de lumini care va cădea cu totul altfel peste acțiunea din scenă”. Cei doi aveau în minte soluțiile cele mai bune: forma de „amfiteatru” pentru vizibilitate și „forma eliptică a plafonu-

lui”, „în formă de scoică”, pentru a asigura acustica. Regizorul era convins că astfel „viitoarea sală a Teatrului Național va căpăta o atmosferă intimă, iar vizibilitatea și audiția va fi din cele mai perfecte”. Și spațiul spectatorului era gândit: „un vestiar elegant”, „o sală de pictură”, „un foai-er de repetiții, un bar și o bibliotecă, eventual pinacoteca orașului”. Despre toate acestea ei au povestit într-un interviu acordat lui Alexandru Robot de la „Gazeta Basarabiei”. Totuși, demnitarii din consiliul municipal au renunțat la acest proiect și au semnat contract cu arhitectul Ernest Doneaud. După proiectele lui s-a făcut reconstrucția acestei clădiri. Schița și proiectul au fost publicate în revista „Arhitectura” din 1941. Interesant este faptul că unul din cele două exemplare pe care le-am examinat conține urmele cenzurii comuniste. Din text au fost hașurate cu tuș negru toate cuvintele care indică locul – orașul Chișinău. Inițial am intuit că este Chișinăul, apoi am găsit și un exemplar cu textul intact, ceea ce confirmă și nu lasă niciun dubiu că este proiectul elaborat de Doneaud pentru Chișinău. Doamna Tamara Nesterov, ca specialist în arhitectură, confirmă că actualul cinematograf „Patria” a fost reconstruit în temeiul zidurilor vechi ridicate pentru un Teatru Național.

AG: Potrivit unui reportaj al scriitorului Mihail Sadoveanu, Teatrul din Chișinău cu sediul în Clubul Nobilimii a găzduit serbarea festivă *24 ianuarie 1918*. S-au ținut discursuri patetice, a evoluat un cor cu cântece patriotice, s-au recitat poeme semnate de Onisifor Ghibu și Dumitru Moruzi. Trupa de la Iași a jucat în scenă drama „Fântâna Blanduziei” de Vasile Alecsandri, iar Mihail Sadoveanu a citit un fragment din Ion Creangă. După banchetul care a urmat serbării, participanții au ieșit pe bulevardul central și s-au prins în *Hora Unirii*. Spuneți-ne mai multe despre contextul înființării Teatrului Național.

PH: Într-adevăr, cred că putem afirma că Unirea de la 1918 s-a făcut și prin teatru. De fapt, orchestra lui George Enescu a construit primele punți ale dialogului între spectatorii rusofili, devotați Imperiului Rus, și noua ad-

ministrație românească. Iar vorbitorii de limbă română au avut în sfârșit acces la teatru în limba lor. De notat că atunci, la începutul secolului al XX-lea, atât autoritățile țariste, cât și cele bolșevic-staliniste instaurate la est de Nistru nu făceau diferența între limba moldovenească și cea română, sintagmele erau folosite ca sinonime absolute. La Iași erau refugiați o bună parte din actorii de la București și Iași. În anii 1918 și 1919, trupe de actori profesioniști din România au întreprins turnee nu numai la Chișinău, dar și la Bălți, Soroca, Orhei, Cetatea Albă, Ismail, Tighina. E vorba de Aglaia Pruteanu, Olimpia Bârsan, State Dragomir, Victor Antonescu, Miron Popovici, Vasile Brezeanu, Lică Teodorescu, Constantin Momuleanu, Mihail Popovici, Elvira Popescu. Repertoriul era foarte divers. De exemplu, la Chișinău au venit Maria Ventura, Ion Manolescu, Tony Bulandra, cu *Dama cu camelii* de Alexandru Dumas-fiul, *Marșul nupțial* de Henry Bataill, *Nora* de Henrik Ibsen. Totuși, în presă – și la Chișinău și la București – se vorbea tot mai insistent despre necesitatea unui teatru românesc permanent. De fapt, de importanța unui teatru românesc permanent erau convinși și deputații din Sfatul Țării. Ei primii au abordat această problemă în câteva ședințe înainte de Unire. Chiar în anul 1918, Constantin Mărculescu, actor la Teatrul Național din București, a depus la Minister o solicitare de a întemeia, la Chișinău, un teatru românesc subvenționat de stat. Oficialitățile au ezitat atunci să satisfacă acest demers. Un an mai târziu, scriitorul Dumitru Iov și actorul ieșean Mihail Popovici au înființat prima trupă de teatru românesc profesionist, *Compania dramatică română de propagandă culturală în Basarabia*, pentru care au obținut și o mică subvenție de la ministerul de resort de la București, dar după câteva luni, din lipsă de resurse, trupa s-a destrămat. În anul 1920, un grup de intelectuali și oameni politici din Basarabia întreprind mai multe demersuri oficiale pentru a înființa la Chișinău un teatru românesc finanțat din bani publici. Nicolae Alecsandri, Zamfir Arbore, Ludovic Dăuș, Leonid Donici-Dobronravov, Nicolae Beldiceanu, Sergiu Cujbă, Ștefan Cio-



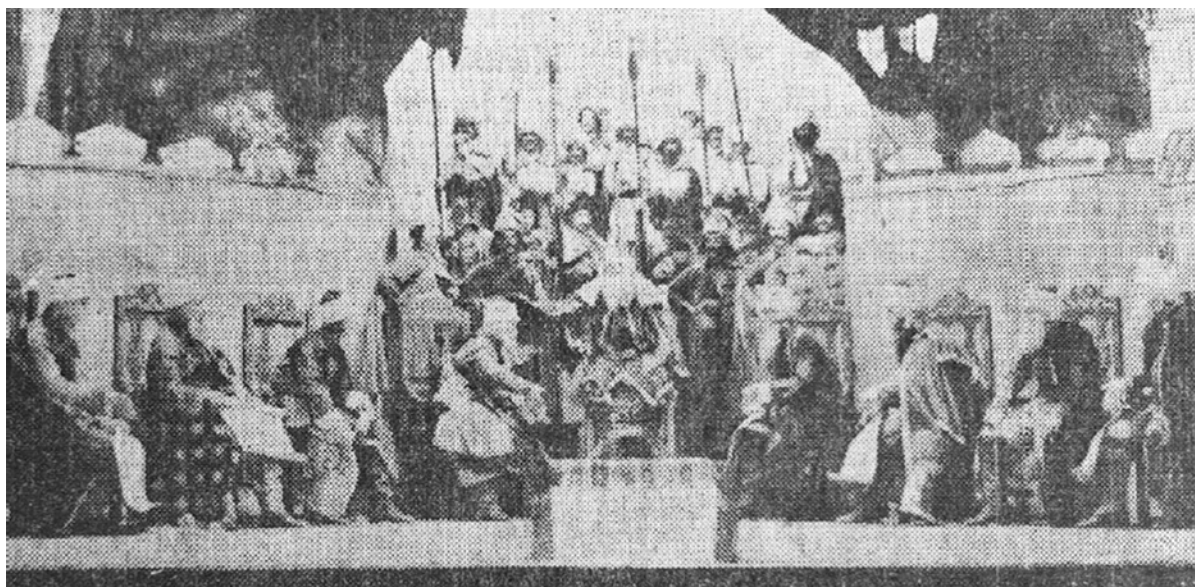
Auditoriul „Pușkin”.

banu, Ionescu Dârzeu, Gheorghe Mitru-Dimitriu formează un grup de inițiativă – Comitetul Artistic de Conducere a Teatrului Popular din Chișinău – și solicită Ministerului Cultelor și Artelor din România crearea teatrului în ținutul dintre Nistru și Prut. Un apel oficial este citit și în ședința Senatului României. Aceste demersuri primesc aviz pozitiv. Astfel, la 20 octombrie 1920, la Chișinău și-a început stagiunea „Teatrul Popular din Chișinău, Instituție privilegiată de stat”. Despre toate acestea a scris Leonid Cermortan în monografia sa. Această primă stagiune a unui teatru românesc la Chișinău, organizat sub forma unui Teatru Popular, menținut în mare măsură din entuziasmul organizatorilor și artiștilor, a avut ecouri controversate în spațiul public. Iar, în luna mai 1921, însuși ministrul, Octavian Goga a venit aici într-o vizită de lucru. Teatrul Popular și-a încheiat activitatea după prima stagiune. Totuși, oamenii de cultură au continuat să pledeze pentru organizarea unui teatru permanent, cu statut de Teatru Național, ceea ce i-ar fi asigurat o susținere constantă din partea Guvernului.

AG: Și care era diferența între Teatrul Popular și Teatrul Național?

PH: Teatrul Popular rămânea o inițiativă privată sau independentă, am spune astăzi, care

nu avea siguranța unei finanțări permanente din buget. Pe când Teatrul Național era deja o instituție de cultură înființată de autoritatea publică (atunci se utiliza noțiunea de stat) centrală, adică de guvern, era în subordinea Ministerului de resort (și acesta și-a schimbat de multe ori denumirea), avea asigurată o finanțare constantă, funcționa conform legii teatrelor, avea niște obligații și misiuni sociale, educative, instructive, estetice și era monitorizat-controlat dacă corespunde acestor exigențe. Mai mult, conform unei tradiții care venea încă din secolul al XIX-lea, acest statut mai era confirmat și prin patronaj regal. Adică un Teatru Național în accepția de atunci era un teatru finanțat din bani publici – din bugetul central, iar cele municipale – din bugetul autorităților locale. Astăzi există și Teatre Naționale care sunt finanțate din bugetul local. Și în interbelic, după sistarea finanțării de la București, Teatrul și-a continuat activitatea, în baza bugetului local, până în 1937 inclusiv. Deci, Teatrul Național românesc a fost inaugurat la 6 octombrie 1921, grație susținerii înalților oficiali, Victor Eftimiu și Octavian Goga, ministrul cultelor și artelor din România. La conducerea instituției au fost numiți doi directori: Constantin Mărculescu și Gheorghe Mitu-Dimitriu, ambii societari la Teatrul Național din București.

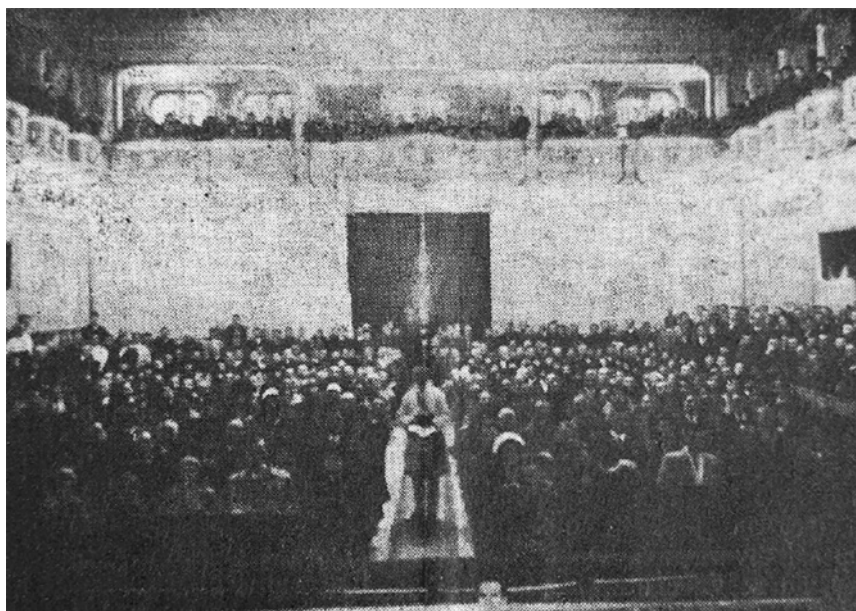


„Alexandru cel Bun, Voievodul Moldovei, sfătuind cu boierii asupra treburilor țării.
Tablou executat de studenți univ. și artiștii Teatrului Național sub conducerea d-lui Mitu Dumitriu”.

AG: Așadar, în mod cert, istoria Teatrului Național românesc la Chișinău începe înainte de 1940. Nu mai ține teza sovieticilor, potrivit căreia, până în 1940, la Chișinău nu ar fi existat un teatru.

PH: Bineînțeles. Și insist asupra acestui aspect: este nu numai primul teatru de limba română, dar și primul teatru permanent, de repertoriu, finanțat din bani publici de la est de Prut. Până în acel moment, Chișinăul a avut public de teatru, care era format cu spectacole de teatru rusesc, reprezentat prin trupe care veneau constant și frecvent aici în turnee, dar nu a avut niciodată un teatru permanent, cu o trupă constantă, finanțată din bani publici. Istoria cu teatrul din Tiraspol format în 1933 rămâne valabilă, n-o neagă nimeni, dar e istoria teatrului de acolo. Pentru orașul Tiraspol, într-adevăr, era „Primul teatru moldovenesc de Stat”, cum a fost numit în momentul înființării și care a fost înființat într-o perioadă în care, acolo, se scria cu grafie latină. Cartea editată în 1934 cu această ocazie este tipărită cu grafie latină. Dar a extrapola această sintagmă și la situația din Chișinău înseamnă manipulare și distorsionare a realității și a istoriei. De fapt, tot în acea perioadă, au fost trecute sub tăcere și scoase din istorie și numele celor care au încercat să scrie primele texte cu mesaj comu-

nist pentru Teatrul din Tiraspol: Samoil Lehtir și Dimitrie Milev, Ivan Vasilenko, Pavel Corneliu, pentru că, în timpul Marii Terori din 1937, au fost acuzați de spionaj și împușcați. Abia în perioada „dezghețului hrușciovist” numele lor a fost reabilitat pentru istoria oficială. Tot atunci, în timpul Operațiunii române, a fost împușcat actorul și traducătorul Ștefan Râbac și Alexei Gherlac, unul dintre cei mai promițători actori din prima generație. Fratele său, Victor Gherlac, fiind la Moscova la studii de regie, a scăpat ca prin urechile acului și a devenit cel mai fidel și intransigent susținător al regimului comunist. Despre destinul tragic al oamenilor de cultură și de teatru din Tiraspolul anului 1937 se știe foarte puțin. Mulți au fost exterminați fizic, cei rămași au fost schilodiți spiritual – n-au știut niciodată ce înseamnă libertatea. Nu a fost tema mea de cercetare, dar nu m-am putut abține și am verificat toate aceste nume în volumul de documente *Operațiunea Română din RASS Moldovenească în Marea Teroare stalinistă 1937–1938*, coordonator Mihai Tașcă (Chișinău, 2014). Toate se găsesc acolo. Nu exclud că pot fi și două persoane cu același nume: în procesele-verbale care consemnează decizia de execuție și în cele în care se confirmă că ordinul a fost executat nu este indicată meseria. Deci tema această trebuie cercetată, iar ipotezele – verificate de specialiștii în istorie.



Comemorarea lui Alexandru cel Bun la Teatrul Național, organizată de „Astra” basarabeană.
O fotografie unicat cu imaginea sălii de spectacole.

Repet, pentru mine lumea care se deschide prin documente de arhivă și de presă este o lume pe care o văd ca regizor, ea se construiește-reconstruiește ca un spectacol, este o lume pe care o simt ca actor. Îmi este foarte greu să mă detașez obiectiv și să caut mai multe dovezi documentare, pentru mine contează emoțiile, stările, chinurile sufletești prin care au trecut acei oameni numele cărora le întâlnesc dactilografiate prin dosare. Pentru mine, în acea lume de arhivă pulsează inimi. Mi s-a ridicat părul în cap, când am răsfoit acel volum cu listele celor condamnați (Operațiunea Română). Responsabilitatea pentru teza falsă despre faptul că sovieticii ne-au adus și cultură și teatru, și limbă scrisă, le revine celor care au inoculat și impus aceste teze și narrațiuni false în perioada postbelică, dominată de teroare și ură de clasă. Ulterior, ceilalți au preluat-o și transmis-o fără a ști că sunt niște informații false. Deci, ei chiar nu mai au nicio vină.

AG: Susțineți în lucrare că în momentul în care ați pășit pe scena teatrului profesionist „Luceafărul” de la Chișinău, v-ați confruntat cu primele obstacole și obstrucționări din partea puterii oficiale. Ce nu aveți dreptul să știți în afara istoriei oficiale a teatrului de la Chișinău?

PH: Da, cred că am mai povestit și eu, au povestit și colegii mei despre felul în care ne-am confruntat prima dată cu metodele de hărțuire și intimidare. De curând, am inclus aceste mărturii și într-un spectacol-document despre istoria Teatrului românesc din Chișinău, realizat la Teatrul Național Radiofonic de la București. Echipa de acolo cu care am lucrat: Magda Duțu – producătoare, Ion Costin Manoliu – scriitor, Luiza Mateescu – regizoare pentru coloana muzicală, actorii de acolo au rămas surprinși de unele realități de la noi. Ziceau că dacă ar fi întâlnit aceste scene într-o piesă de teatru, ar fi zis că e teatrul absurdului. Nu știu dacă avem aici spațiu să le mai povestesc. Dar cea ce aș vrea să menționez aici este faptul că ceea ce ni se întâmpla atunci, în '90 era oarecum justificat, se înscria în logica ideologiei promovate când cu băta, când cu zăhărelul, de regimul comunist.

Dar ceea ce m-a șocat cu adevărat a fost o situație din anul 2003. În calitate de director al acestei instituții, am fost chemat la o ședință la Ministerul Culturii, fiind întrebat despre programul care marca aniversarea a 70 de la înființarea teatrului. Adică din nou era neglijată istoria teatrului românesc din Chișinău. M-a mirat atunci faptul că la nivel de autoritate publică nu se ține

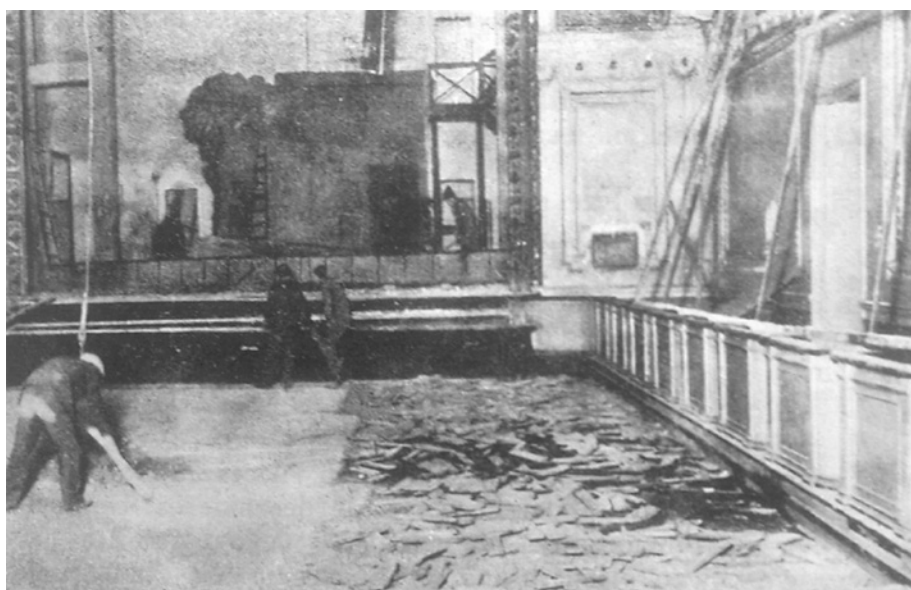


Foaierul Teatrului Național înainte de reconstrucție, 1936.

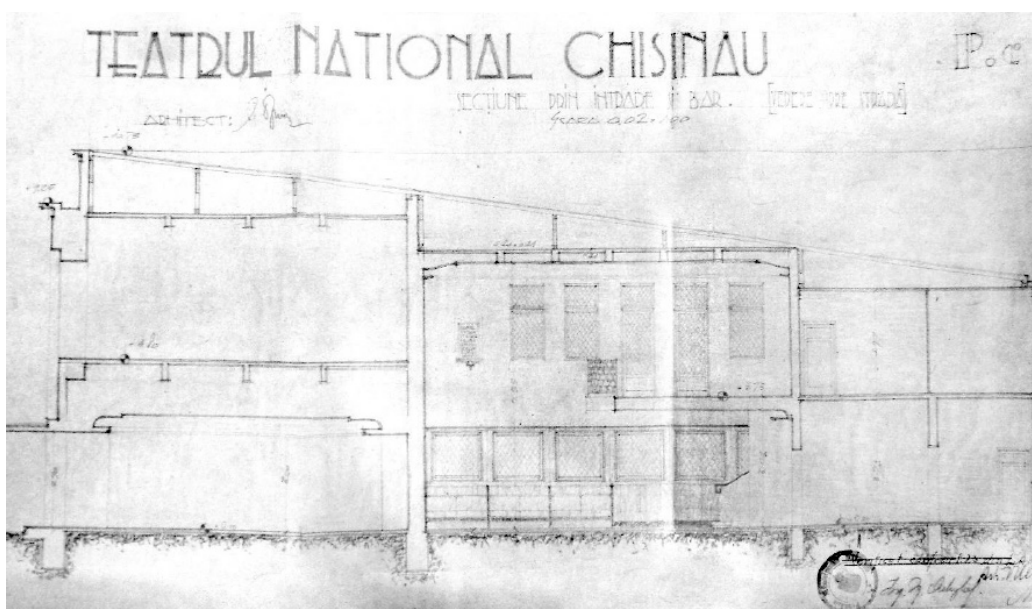
cont de certările în domeniu și de opinia Academiei de Științe. Drept argument, am adus teza de doctor, la acea vreme, apărută în volum *Teatrul Național din Chișinău (1920–1935) Schiță istorică* (Editura Epigraf, Chișinău, 2000) de Leonid Cemortan care era încă în viață. Ceea ce a urmat a fost ca într-un film de coșmar, am auzit discursuri rostite cu ton de procuror militar în care eram acuzat de multe: că sunt spion român, că mă abat de la linia dreaptă etc. Nici în armată nu mă simțisem așa. Dar când mi s-a aruncat în față că sunt „fascist-român”, am simțit că mi

se întunecă totul în față și îmi vâjâie în urechi – nu numai că nimănui nu-i păsa de cuvântul unui savant cu autoritate, de documente, dar am înțeles atunci pericolul acelei ideologii a urii de clasă și că monstrul ideologiei totalitare se poate reîncarna oricând. De altfel, societatea de atunci, sărăcită și chinuită de tranziție, era sedusă de himera unei mâini de fier care ar face ordine. Astăzi, la aproape douăzeci de ani de atunci, cred că este o crimă să continui să promovezi acele teze.

AG: Cine a fost Eugeniu Ureche?



Sala de spectacole a Teatrului Național înainte de reconstrucție, 1936.



Planul de reconstrucție a Teatrului Național din Chișinău, elaborat de Ernest Doneaud.

PH: Absolvent al facultății de dramă a Conservatorului „Unirea” din Chișinău interbelic, spectator fidel și avizat al Teatrului Național din interbelic, Eugeniu Ureche a asigurat continuitatea tradiției teatrului dramatic românesc în contextul istoric al Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești. În interpretarea rolurilor lui Ovidiu din drama omonimă, Horațiu din *Fântâna Blanduziei*, de V. Alecsandri, *Regele Lear*, de W. Shakespeare, precum și lui Arbenin în *Mascarada* de Lermontov, Eugeniu Ureche a adoptat viziunea estetică formată în

prima jumătate a secolului al XX-lea de școala Teatrului Național din București. Aceste roluri au fost interpretate de Eugeniu Ureche în tradiția școlii teatrale românești, nu pentru că nu ar fi avut alte instrumente și tehnici de lucru sau pentru că nu le-ar fi stăpânit, ci pentru că exprimau crezul său artistic despre rostul cuvântului și rolul acestuia în operele dramatice de anvergură clasică. Creațiile sale au fascinat și au impresionat spectatorii din mediul sovietic, iar tehnica sa de rostire a versurilor, efectele acustice și virtuozitățile vocale pe care le declanșa în



Traducere legendă: „Teatrul moldovenesc muzical-dramatic în numele lui A.S. Pușkin. Chișinău. Arhitect V. Smirnov. Sculptorul frontonului L. Dubinovski. 1946–1953”.

scena Teatrului sovietic Muzical-Dramatic de Stat din Chișinău îl poziționau în descendența unei pleiade strălucite de actori de la Teatrul Național din București: C. Nottara, Al. Critico, G. Ciprian, G. Calboreanu, A. Macri, G. Vraca, I. Finteșteanu ș.a.

AG: Vorbiți-ne vă rugăm despre fotografiile inedite publicate în teza Dumneavoastră.

PH: În procesul cercetărilor am identificat patru fotografii inedite cu imaginea interiorului Teatrului Național din acea perioadă, cel puțin eu nu le-am întâlnit în publicațiile recente. Două datează din noiembrie 1932 și se datorează jurnaliștilor de la ziarul „Cuvânt moldovenesc” care au documentat evenimentul de „Comemorare a lui Alexandru cel Bun la Teatrul Național” organizat de „Astra” basarabeană. Una din ele a surprins doar o secvență din spectacol. Fotografia este însoțită de explicația: „Alexandru cel Bun, Voievodul Moldovei, sfātuind cu boierii asupra treburilor țării. Tablou executat de studenți univ. și artiștii Teatrului Național sub conducerea d-lui Mitu Dumitriu”. În prim-planul fotografiei, în centru, așezat în scaunul domnesc amplasat pe un postament, se distinge personajul domnitorului cu figura încadrată de barbă albă lungă. De o parte și de alta, sunt dispuși opt boieri din Divanul Domnesc. În cea de a doua fotografie, însă, ochiul obiectivului e îndreptat dinspre scenă spre sală, cadrând întregul spațiu: parterul cu loja din stânga și lojile de la etaj. Scaunele din parter sunt aranjate până la peretele din spate, având un culoar pe centru spre intrarea/ieșirea în/din sală, largă și înaltă, până la loji. Este o fotografie importantă, unică, din câte cunoaștem, pentru reconstituirea imaginii sălii de teatru. Celelalte două fotografii au fost publicate în raportul *Trei ani de gospodărie municipală (1934–1935–1936). Activitatea edilitară a consiliului municipal din Chișinău, sub primariatul d-lui I.T. Costin*. Ele conțin imagini cu foaierea teatrului și cu sala de spectacole înainte de demolare, în 1936. În dreapta, se vede o coloană, iar în spatele ei se disting trei panouri imense, care odinioară aveau tablouri alegorice reprezentative pentru arta tea-

trală. În prim-planul din stânga se vede o sobă din teracotă. Tencuiala e căzută. Cea de a doua fotografie a surprins imaginea sălii de spectacole, câțiva muncitori care demontează parchetul, cadranul scenei și lojile din parter, din dreapta. La ora actuală sunt singurele fotografii în care se văd fragmente din interiorul aceluia teatru.

AG: A păstrat Teatrul Național „Mihai Eminescu” vreo piesă din repertoriul Teatrului Național din interbelic?

PH: Și nu numai una. A fost un liant cu istoria din interbelic și un factor de supraviețuire. Teatrul românesc a supraviețuit prin forțele și energiile limbii, care nu se subordonează doctrinelor politice de moment. Fie că e graiul moldovenesc, ardelenesc, dâmbovițean, oltenesc, sau transnistrean, tot limbă română e. În al doilea rând, a supraviețuit prin oameni și, în al treilea rând, bineînțeles prin repertoriu, prin texte. Chiar în perioada stalinistă, în 1952, la Chișinău s-a montat *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, iar, prin stil și cheie regizorală, spectacolul era o replică fidelă a *Scrisorii pierdute* jucată la Teatrul Național în interbelic. Această fidelitate față de modelul românesc a fost asigurată de Eugeniu Ureche care a semnat și regia, și scenografia. Tot el l-a jucat pe Cetățeanul turmentat, după modelul marilor săi predecesori, pe care îi văzuse de mai multe ori în tinerețe: Ion Iancu Brezeanu, legendarul actor de la București, care fusese distribuit de însuși Ion Luca Caragiale și Costache Antoniu, fostul actor al naționalului chișinăuian. În 1952 Antoniu era deja o celebritatea a Bucureștiului. Iată așa o filiație.

AG: Dar cum a fost posibil așa ceva în 1952, dacă tot ce era românesc era interzis?

PH: Organizația Mondială a Păcii, o structură controlată de sovietici, declarase anul Caragiale. În plus, „Carajiale”, cum se ortografia pe atunci, era considerat scriitor antiburghez, „un Gogoli al României”.

Un alt spectacol în care Eugeniu Ureche a adus tiparele și modelul interpretativ al școlii

românești a fost spectacolul *Tartuffe* de Moliere, montat în 1955. Ureche a jucat rolul titular exact în maniera în care îl jucase Ion Livescu în anii '30 pe sena naționalului de la Chișinău. Același lucru putem vorbi și de Ovidiu, *Fântâna Blanduziei*, Chirițele lui Vasile Alecsandri. Supraviețuirea teatrului românesc, supraviețuirea varietății formelor de teatru, a gustului și a disponibilității pentru diversitate și deschidere spre universal se datorează repertoriului clasic, și aici vorbesc despre autorii clasici români și universali. Aducerea lor în scenă, după 12 ani de frică și teroare (perioada 1945–1956), a catalizat, a motivat, a forțat actorii să-și desăvârșească limba ca instrument esențial și celelalte instrumente și resurse actoricești. Alecsandri, Eminescu, dar și Shakeaspeare, Moliere, Goldoni, cu toții au conspirat împotriva ideologiei obscurantiste de sorginte stalinistă în cultură și în viața societății per ansamblu, au dinamitat-o din interior.

Un răspuns mai amănunțit sper să găsiți într-o carte, pe care tocmai o pregătim de tipar la editura Cartier, *O sută de ani în o sută de spectacole*. Volumul va conține fotografii, cronici și analize din spectacolele care au făcut istorie și au fost reprezentative pentru activitatea teatrului nostru.

AG: Vă mulțumesc frumos, domnule Petru Hadârcă, doctor în studiul artelor, pentru informația oferită. Vă urez să reușiți să adăugați încă multe file la istoria teatrului nostru.

Referințe bibliografice:

1. Toate fotografiile din acest Dialog au ca sursă Petru Hadârcă, *Istoria Teatrului Național românesc din Chișinău (memoriile teatrului românesc – locuri, reprezentări, actori)*, teză de doctorat, 2020.

100 de ani de la înființarea Teatrului Național din Chișinău

Rezumat. Dialogul cu Petru Hadârcă, directorul Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, dar și cercetător științific printre ale cărui lucrări se numără teza doctorală în studiul artelor pe tema *Istoria Teatrului Național românesc din Chișinău (memoriile teatrului românesc – locuri, reprezentări, actori)*, are ca temă istoria Teatrului Național din Chișinău. Discuțiile s-au purtat atât asupra datelor de istorie a instituției (înființarea, fondatorii, repertoriu, personalități: actori, critici de artă și istoriografi), cât și pe marginea clădirilor din Chișinău în care s-a făcut teatru (în limba română și rusă) încă din perioada țaristă. Istoriografia sovietică a acoperit cu interdicții mai multe aspecte și chiar a instrumentat câteva date prin care a modificat esențial informația despre trecutul teatrului de limbă română din Chișinău. Se aduc argumente în favoarea faptului că istoria Teatrului Național din Chișinău, primul teatru de limbă română, dar primul teatru permanent, de repertoriu, finanțat din bani publici de la est de Prut, a început pe 6 octombrie 1921, grație susținerii înalților oficiali, Victor Eftimiu și Octavian Goga, ministrul cultelor și artelor din România.

Cuvinte-cheie: istorie, Teatrului Național din Chișinău, interbelic, spectacole în limba română, Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

100 years since the establishment of the Chisinau National Theater

Abstract: The dialogue with Petru Hadârcă, director of the “Mihai Eminescu” Chișinău National Theater, but also a scientific researcher whose works include the doctoral thesis in the study of arts on the *History of the Romanian Chișinău National Theater (memoirs of Romanian theater – places, performances, actors)*, has as its theme the history of the Chișinău National Theater. The discussions were held both on the history of the institution (establishment, founders, repertoire, personalities: actors, art critics and historians), and on the buildings in Chișinău where theater was made (in Romanian and Russian language) still from the tsarist period. Soviet historiography covered several aspects with prohibitions and even instrumented some data through which it essentially modified the information about the past of the Chișinău Romanian-language theater. Arguments are put forward in favor of the fact that the history of the Chișinău National Theater, the first Romanian-language theater, but the first permanent, repertory theater, financed from public money from the east of the Prut, it began on 6 October, 1921, thanks to the support of senior officials, Victor Eftimiu and Octavian Goga, the Minister of Cults and Arts of Romania.

Keywords: history, Chișinău National Theater, interwar, performances in Romanian, “Mihai Eminescu” National Theater.



Mariana HARJEVSCHI

Doctor în științe ale comunicării, director general al Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu”. Predă cursul *Cadrul legislativ al activității bibliotecilor din RM* în cadrul Universității de Stat din Moldova. Autoarea tezei de doctor: „Evoluția politicilor în sistemul național al bibliotecilor din Republica Moldova”. Domenii de interes: biblioteconomie, teoria lecturii, politici publice, inovații în biblioteci, servicii de bibliotecă. Cărți publicate: Rolul bibliotecilor în procesul educației civice [Роль библиотек в процессе гражданского воспитания] (coaut. Lidia Kulikovski). Chișinău: Princeps, 2017.

DE LA LECTURĂ LA ÎNVĂȚARE. POTENȚIALUL BIBLIOTECII MUNICIPALE „B.P. HASDEU” DE VALORIZARE A ISTORIEI ORAȘULUI CHIȘINĂU ÎN CADRUL PROGRAMULUI *PROMOVAREA VERII*, ED. 2021

Argument

În vara anului 2021, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” a transformat spațiile filialelor sale cu resurse unice în laboratoare de lectură și explorare, de joc și creativitate, unde micii chișinăuieni au obținut abilități și competențe necesare lor pentru învățarea funcțională. Genericul ediției 2021, „*Citește și descoperă Chișinăul!*”, a provocat interes și a atras, la cele 27 de filiale ale bibliotecii, mai mulți copii și adolescenți care au avut șansa să descopere farmecul Chișinăului tocmai când urbea își sărbătorea cei 585 de ani de la prima atestare documentară. Bibliotecile au devenit mai atractive și mai cognitive prin lecturile despre Chișinău, cunoașterea personalităților, explorările creative ale fotografiilor, scrierea istoriilor locale, elaborarea itinerariilor de vizită a monumentelor și a altor locuri de importanță istorico-culturală sau prin implicarea în jocuri cognitive de cunoaștere a istoriei Chișinăului.

Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” s-a implicat activ și anterior în diverse programe de educație, devenind de mult timp un actor

comunitar de încredere pentru învățare. Trebuie de menționat însă că, în calitate de lideri în educație comunitară, biblioteca a fost cea care a pilotat programul *Provocarea verii* în prima lui ediție din 2019. De atunci, ea le asigură utilizatorilor servicii de învățare flexibilă și le oferă șanse unice de implicare în varii experiențe: învățare activă prin activități de grup, în formate interactive prin intermediul tehnologiilor și multe altele.

Pe parcursul a 37 de zile (lunile iunie-iulie), biblioteca a oferit acces la învățare, ajutând 1921 de copii să păstreze și să valorifice educația pe care o primesc pe parcursul anului școlar. Platforma dedicată programului a asistat tehnic comunicarea cu utilizatorii, transformând totul în provocare-invitație spre lectură și cunoaștere activă și creativă a Chișinăului.

Având o multitudine de resurse, diverse formate educaționale și conexiuni comunitare în rețeaua filialelor (cărți, jocuri, tehnologii etc.), Biblioteca Municipală s-a poziționat perfect, unic într-un fel, oferind 3178 de activități. Copiii și tinerii au avut șansa să descopere, să

creeze și să inițieze propriile experiențe de învățare, dat fiind variata gamă de oferte pusă la dispoziție de către filiale. Bibliotecile au utilizat propria lor capacitate venind cu oferte educaționale ce au încorporat atât lectura tradițională pe parcursul verii, cât și oferte de învățare bazate în special pe cunoașterea orașului Chișinău.

Aceste oportunități puse la dispoziția copiilor, dar și a tinerilor au avut scopul să dezvolte abilități esențiale de fortificare a capacității lor de învățare. *Provocarea verii* a avut o importanță deosebită pentru familiile care locuiau în proximitatea bibliotecii și, deopotrivă, pentru familiile care au avut mai puține oportunități de învățare pe parcursul verii, din varii motive, printre care lipsa de spații gratuite primitoare și accesibile, dedicate învățării non-formale.

Reușita acestui program a constatat în găsirea unor noi medii de învățare și stabilire a unor parteneriate cu organizațiile comunitare în scopul multiplicării oportunităților de învățare atât în interiorul, cât și în afara bibliotecii. Cele 27 de filiale ale bibliotecii au reușit să asigure spații atractive, cu posibilități interactive în cele 12 săptămâni ale verii. Succesul acestui program a constatat în oferirea șanselor egale familiilor cu mulți copii și cu venituri mici. Noua abordare a generat o extindere exponențială a accesului la activitățile și resursele de învățare pentru mai mulți copii, în mai multe locuri și în mai multe moduri.

Metodologia programului

Cele 27 de biblioteci au desfășurat diverse activități, aplicând variate forme și metode care s-au axat pe cele două componente ale sloganului: „*Cunoaște și descoperă Chișinăul!*” Participanții au citit cărți despre Chișinău, de la enciclopedii la monografii. Bibliotecarii au provocat circa 560 de chișinăuieni orientându-i de la lectura obligatorie către lectură exploratorie, ținând cont de vârstă și oferind teme de discuție interesante. Lectura lor a devenit captivantă, dat fiind multiplele abordări și metode activ-participative, precum lectura în lanț, povestirea, lectura explicativă etc. Copii au participat activ în cadrul celor peste 3178 de activități.

Deoarece bibliotecile sunt instituții de încredere și de încadrare în comunitate a oamenilor din diferite medii sociale, ele au utilizat un cadru metodologic înserat în „*Ghidul Provocarea verii*” pe care l-au urmat cu meticulozitate. În felul acesta, echipele formate în filialele Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” au fost capabile să răspundă nevoilor comunitare în moduri unice, pe care alte instituții de învățământ și alte organizații nu le reușesc în această perioadă estivală. Fiind flexibile, deschise către inovație și conexiune comunitară, bibliotecile au prezentat diverse acțiuni oportune învățării. Această orientare către învățare a extins serviciile de bibliotecă pentru copii și adolescenți, activitățile lor devenind mai inclusive, mai educative, mai distractive, în mod special, prin *Jurnalul participantului*. Destinat cu prisosință celor care au participat, *Jurnalul* a fost structurat în 2 capitole: „*Citește!*” și „*Descoperă!*”. Fiecare dintre acestea au oferit provocări, invitații la lectură și creație, la descoperiri ale orașului Chișinău, realizate împreună cu familia sau de sine stătător.

Pentru ai incita la lectură și a forma din această activitate un obicei, Biblioteca Municipală a inițiat *Turnirul Lecturii*, axat pe principiile funcționale ale lecturii, ca parte componentă a programului. Fiecare copil înscris și-a asumat angajamentul de a citi zilnic minimum 20 de minute. Cele 20 de min de lectură zilnică a presupus lectura liberă și independentă a fiecărui participant. Performanțele fiecărui cititor au fost consemnate în grila de autoevaluare numită *Fișă-cronometru*. Desigur, a fost la discreția cititorului să aleagă cartea și timpul acordat lecturii, dar el a fost încurajat să citească nu mai puțin de 20 de min pe zi. După aceste lecturi, copiii au dialogat cu bibliotecarii, au lansat discuții între ei, și-au evaluat propriul record. Peste 282 de minute au fost alocate lecturii de către fiecare copil participant al programului *Provocarea verii*.

Biblioteca a reușit să pună la dispoziția bibliotecarilor și utilizatorilor informații relevante despre Chișinău ca să asigure buna desfășurare a programului. Astfel, pe blogul *Chișinău, orașul meu* au fost plasate prezentări, teste de cunoaștere, concursuri intelectuale, curiozități,

articole tematice, materiale video etc. La fel, peste 478 de excursii ghidate au fost organizate pentru explorarea mai bună a Chișinăului. Acestea au oferit diverse oportunități de cunoașterea a naturii, arhitecturii, istoriei, dar și a biografiei oamenilor orașului. Plimbările prin proximitatea bibliotecii, vizitarea muzeelor, spațiilor atractive, parcurilor chișinăuene au incitat copiii să scrie istorii, să creeze fotografii, să elaboreze puzzle-uri etc.

Provocarea verii a fost o experiență de învă-



țare pentru toată lumea. Ca instituție de cultură și educare, biblioteca s-a simțit privilegiată că, în această vară, a primit în spațiile ei atâtea familii care i-au acordat vot de încredere în privința educării copiilor lor. Agenda programului a fost specifică pentru fiecare filială, fiind extinsă la fiecare două săptămâni, inițiind diverse tematici în vederea descoperirii patrimoniului local al Chișinăului, explorării și cunoașterii lui. În acest scop, au fost recomandate următoarele teme care au fost extinse în funcție de cunoștințele și competențele bibliotecarilor, dar și de preferințele cititorilor (Anexa 1).

Reiterăm faptul că printre temele apreciate de participanți au fost: „Chișinău – carte de vizită / date generale despre oraș”; „Cunoaștem istoria orașului”, „Oraș cu istorie, oraș cu viitor”, „Monumentele orașului”, „Orașul literar”, „Străzi, bulevarde, piețe”, „Străzile sectorului”, „Cunoaștem personalități chișinăuene”, „Flora și fauna orașului” și „Orașul care inspiră”.

Un instrument distractiv și captivant pentru participanții programului a fost *Jurnalul explo-*

ratorului (material oferit gratuit), care a devenit jurnalul zilnic al cititorului pe marginea a ce a citit despre Chișinău la biblioteca din sectorul lui și care a servit drept suport pentru scrierile, trăirile și momentele impresionante petrecute la bibliotecă. Cele două componente ale jurnalului au propus provocări pe care participantul le-a realizat la bibliotecă, fiind ghidat de către bibliotecar. Astfel, explorarea și cunoașterea orașului Chișinău a fost realizată și prin utilizarea setului de teste interactive, concursuri intelectuale, curiozități despre istoria orașului, personalități, monumente, străzi, excursii pietonale etc. Pe parcursul programului bibliotecile au oferit oportunități de jocuri interactive de grup. Activitățile tematice cu privire la cunoașterea orașului Chișinău au fost axate și pe formarea competențelor digitale ale copiilor. Aceștia au creat jocuri proprii, animații pe baza propriilor istorii, au cunoscut noi aplicații pentru exersarea și dezvoltarea cunoștințelor. Sursă de învățare și explorare a orașului au fost jocurile elaborate de Secția *Memoria Chișinăului* care au servit drept o modalitate ingenioasă de relaxare, precum și de exersare a creativității. Printre cele mai des utilizate au fost: 50 de întrebări despre Chișinău, Cât de bine cunoaștem Chișinăul?, Cunoaște Chișinăul!, Chișinău Crossword, Muzeele Chișinăului, Străzile Chișinăului.

Participanții la *Provocarea verii* au fost impresionați de agenda programului și au considerat că și-au trăit cea mai bună vară. Cel mai elocvent mod prin care putem să ne explicăm impactul acestui program estival este setul de opinii, păreri și impresii despre experiența lor semnificativă trăită la *Provocarea verii*, pe care copii și părinții și le-au expus. Persoanele care și-au împărtășit impresiile au fost deschise spre comunicare, relatând cu sinceritate opiniile și emoțiile trăite la bibliotecă în această vară, apreciind, totodată, dedicația și profesionalismul bibliotecarilor. Câteva exemple oferim aici:

- „Programul *Provocarea verii* este unul excepțional! La acest proiect copiii și-au îmbogățit cunoștințele despre Chișinău, aici au comunicat cu copii din alte instituții de învățământ, aici – în bibliotecă – au simțit plăcerea de a lectura

AGENDA ACTIVITĂȚILOR 21.06 - 02.07.2021 Filiala „A. Mickiewicz”					
Luni	Marți	Miercuri	Joi	Vineri	
S1 10:00-13:00 Lansarea programului CITEȘTE: Chișinău – carte de vizită (simbolurile, amplasare, poliște, imn, ș.a) Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Strada bibliotecii mele (excursie pietonală) *Sesiune foto: Poze creative lângă monumentul lui Adam Mickiewicz	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Chișinău – de la origini până în prezent Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Chișinău în cărți și albume (prezentare de documente) *Atelier de pictură: Chișinău meu colorat!	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Legendele Chișinăului Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Chișinău delicios (prezentare video; degustare bomboane) *Joc: Asamblază puzzle-ul unui edificiu din Chișinău	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Jurnalul micului călător din Chișinău, de Victoria Fonari Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Atracții turistice, locuri de vizitat în capitală (excursie la Muzeul de Științe ale Naturii, USM) *Sesiune foto: Surprinde prin poze frumoase orașul	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Arcul de triumf – simbolul orașului Chișinău Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Arcul de triumf rezolvând puzzle online *Atelier de creație: Modelează din argilă Arcul de triumf	
S2 10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Chișinău ascuns, de Lici Sainciuc Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Centrale Comunitare din cartier (excursie la centru „Andree”) *Chișinău în limbile europene!	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Cultura în Chișinău (teatre, muzee, biblioteci, centre de creație) Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Prima televiziune din Chișinău (Excursie la TV M1; Teleradio și Moldova Film) *Atelier de pictură: Pictază orașul modern	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Străzi din secțiunea Centru al capitalei Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Flora și fauna Chișinăului (plimbare prin pădurea din apropierea bibliotecii)	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Carol Schmidt – primarul cu origini poloneze, care a remodelat Chișinău Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Personalități poloneze din Chișinău (excursie pe urme poloneze prin Chișinău) *Expoziție fotografică în bibliotecă: Urme poloneze în Chișinău	10:00-13:00 Moment de învioreare CITEȘTE: Chișinău în cântece și poezii Turnul lecturii: Citește minimum 20 de minute pe zi DESCOPERĂ: *Chișinău muzical Muzette Karaoke *Provocare: Vreau ca în orașul meu... (dorințele copiilor către primar) Totalurile provocării (Turul 2)	

Anexa 1. Agenda Bibliotecii „Adam Mickiewicz”, filială a Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”.

printre cărți! Vă mulțumim pentru profesionalismul și dăruirea cu care ați lucrat cu copiii noștri! Ruxanda, cu mare nerăbdare, aștepta următoarea zi pentru a explora în lumea cărților, pentru a afla ceva nou. Anume în cadrul acestui program – „Provocarea verii” – a simțit plăcerea de a citi o carte din bibliotecă printre rafturile cu cărți. Suntem recunoscători că ați adus în inimile copiilor noștri dragostea de a răsfoi o carte, dragostea pentru orașul nostru frumos – Chișinău! Vom aștepta vara viitoare pentru a reveni din nou la voi, la bibliotecă! Vă urăm succese și realizări frumoase!” (Familia Rîșneanu, Chișinău, iulie, 2021, Biblioteca Centrală)

- „Огромное спасибо за проведенную «Provocarea verii 2021»! Наши дети получили огромное удовольствие, очень интересно провели время, посетили все мероприятия. Мы приходим к вам уже третий год и всегда получаем заряд интересной информации, приятного общения и бодрости! Хочется отметить ваши неизменно творческий подход к организации, самое доброе и гостеприимное отношение к посетителям. Особенно понравились: Экскурсии, Чтения книг, Эксперименты... это было замечательно! Успехов и сил в дальнейших мероприятиях!

Благодарю Вас за огромную работу, терпение, понимание и любовь к нашим деткам! Мы создали видео клип с самыми важными моментами этого лета в библиотеки.” (С уважением, Мама Никиты, Наталия, Filiala „M. Ciachir”)

Un aspect inedit al programului *Provocarea verii* a fost cele peste 700 de dorințe și sugestii ale copiilor transmise Dlui Primar general al mun. Chișinău, inserate într-un album. Printre propunerile copiilor se regăsesc: plantarea mai



multor copaci, îngrijirea câinilor vagabonzi, crearea spațiilor de joacă pentru copii.

În final, susținem că *Provocarea verii* a fost unul dintre cele mai mediatizate programe care s-au desfășurat la Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” pe parcursul anului 2021. Mai multe reportaje TV – în total 35 – au fost difuzate pe canalele publice de televiziune TV Moldova 1, TVR Moldova.

Fără echivoc, participanții programului *Provocarea verii* au avut parte de o aventură de neuitat în universul bibliotecilor din Chișinău, fructificând timpul liber, obținând noi cunoștințe, valorificând noi pasiuni și creând noi prieteni.

Referințe bibliografice:

1. *Provocarea verii – program STEAM estival: ghid metodologic de implementare* / Bibl. Municipală „B.P. Hasdeu”; concept, elab. de dr. Lidia Kulikovski; contribuții: dr. Mariana Harjevschi [et al.]. Chișinău: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 2019.

2. Kulikovski, Lidia. *Ziarul Provocării noastre: sinteze, articole, feedback*. În: Lidia Kulikovski, Elena Taraga, *Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”*. Chișinău: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 2019.

3. Lidia Kulikovski, Mariana Harjevschi, Elena Butucel, *Provocarea verii: Jurnalul Participantului, 3 iunie – 25 august 2019*. Elab. concept: dr. Mariana Harjevschi, dr. Lidia Kulikovski; contribuții: Tatiana Coșeri. Chișinău: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 2019.

4. *Citește și descoperă Chișinăul! Provocarea verii, ediția 2021*. <http://provocareaverii2021.tilda.ws/> [vizitat la: 08.11.2021]

5. *Curiozități. Prezentări. Video. Teste. Concur-uri. Resurse tematice. Materiale promoționale*. <https://chisinaucapitala.wordpress.com/provocarea-verii-2021/> [vizitat la: 08.11.2021]

PRIMĂRIA MUNICIPIULUI
CHIȘINĂU
DIRECȚIA CULTURĂ

Biblioteca
Municipală
B.P. HASDEU

CHIȘINĂU

www.hasdeu.md
Biblioteca Municipală B.P. Hasdeu
bnaclivitali@gmail.com
022224186



De la lectură la învățare. Potențialul Bibliotecii municipale „B.P. Hasdeu” de valorizare a istoriei orașului Chișinău în cadrul programului promovarea verii, ed. 2021

Rezumat. Bibliotecile publice au fost mereu considerate instituții esențiale de învățare în comunitățile lor, oferind copiilor, adolescenților și altor membri ai familiilor programe cu lecturi de vară și oportunități noi de învățare activă. În continuarea acestui efort, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” și-a dezvoltat și extins oferta de vară, considerând oportun de a include, pe lângă programele de lectură, învățarea interactivă. Pe parcursul anilor, biblioteca a oferit oportunități unice și flexibile de implicare a copiilor, de învățare a adolescenților și adulților. Vara anului 2021 a transformat biblioteca în laborator de lectură și explorare, de joc și creativitate. Genericul ediției 2021 „Citește și descoperă Chișinăul!” a generat interes și a atras, către cele 27 de filiale ale bibliotecii, mai mulți copii. Aceștia au avut șansa să descopere farmecul Chișinăului tocmai când urbea își sărbătorea cei 585 de ani de la prima atestare prin lecturi despre oraș, prin cunoașterea personalităților, explorări creative ale fotografiilor, scrierea istoriilor locale, crearea ierbarelor și insectarelor, elaborarea hărților cu monumente și locuri de importanță istorico-culturală.

Cuvinte-cheie: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Chișinău la 584 de ani, lectură, bibliotecă publică, servicii de bibliotecă.

From reading to learning: the potential of the “B.P. Hasdeu” municipal library to valorization the history of the city of Chișinău as part of the summer challenge program

Summary. Public libraries have always been considered essential learning institutions in their communities by offering summer reading and innovative learning opportunities for children, teens and families. By continuing this effort, the „B.P. Hasdeu” Municipal Library has developed and expanded its summer offer, considering it appropriate to include it, in addition to reading programs, interactive learning. Over the years, the library has provided unique and flexible opportunities to engage children, as well learning programs for teens, and experiences based on learning and adults. In the summer of 2021, the library was transformed into a lab for reading, exploration, games, creativity. The 2021 motto, *Read and discover Chișinău!*, generated interest and attracted children to 27 branches, who had the chance to discover the charm of Chișinău just when the city turned 585 years since the first attestation: through readings about Chișinău, knowledge of personalities, creative explorations through photographs, writing local stories, creation of herbariums and insectariums development of local maps spotting monuments and places of historical and cultural importance, as well interactive games about Chișinău.

Keywords: „B.P. Hasdeu” Municipal Library, Chișinău at 584 years old, reading, public library, library programs.



Rodica GOTCA

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umanistice, program de doctorat: Teorie literară; cercetător, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*. 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.*

IF (INTERACTIVE FICTION) – O FORMĂ CYBERTEXTUALĂ A LITERATURII ERGODICE

Reamintim că termenul „literatură ergodică” vine din studiile cercetătorului norvegian E. Aarseth, care specifică: „textul ergodic prezintă o structură deschisă, construită dinamic, care solicită cititorului anumite acțiuni pentru a fi parcursă. Principiul-cheie al ergodicii este posibilitatea alegerii de care cititorul textelor tradiționale este privat, deoarece nu are nicio putere asupra lor, se mulțumește cu rolul unui călător, poate face presupuneri, poate prevedea dezvoltarea subiectului dar nu îl poate schimba. În textul ergodic, cititorul are rolul de coautor, în dependență de alegerea căruia se construiește firul narativ.” [1, p. 37]

Cât despre împărțirea formelor literaturii ergodice în genuri și specii, cercetătorul norvegian susține că, fiind puțin distincte, formele noi și vechi ale literaturii ergodice nu sunt împărțite în categorii sau genuri după mediul în care se află (cel de hârtie sau digital). În studiul său *Cybertext. Perspectives on ergodic literature* el le studiază după mecanismul de funcționare/citire, iar mediul digital, cel al computerului și al TIC, rămâne a fi o direcție ce trebuie încă valorificată, deoarece suportul informatic nu reprezintă o trăsătură distinctivă a cybertextelor,

este un purtător al conținutului, care poate susține diferite tipuri de media.

Cybertextul devine un gen integrator care, după Espen Aarseth, este reprezentat de „specii” precum „hypertextul, jocul de aventură textual, narațiunea generată de computer și sisteme participative de simulare a lumii și MUD-urile social-contextuale ale rețelelor informatice globale”. Aceste forme ale cybertextului sunt o parte din literatura ergodică, reprezentând o primă compartimentare pragmatică, obișnuită în domeniul teoriei literare atunci când se prezintă un fenomen literar nou. [1, p. 18] Diversitatea acestor genuri textuale este reunită sub conceptul de „cybertext”, care acoperă variatele forme ale literaturii ergodice, incluzând, deja conform specificului său, alte forme, subgenuri ale acesteia, precum hypertextul, MUD-urile, IF ș.a. [1, p. 75] În articolul dat vom prezenta detaliat IF (interactive fiction) ca formă a literaturii ergodice, accentuând literaritatea acesteia și plasând exemple de jocuri cu ficțiune interactivă în traseul evolutiv al acestui tip de cybertext.

IF își face apariția în presa computerului, în articolul *Byte* de Bob Liddil (1981), afirmă în studiul său J. Jesper. Înainte de asta, jocurile de

aventură erau numite cu mai multe nume: jocuri de poveste, ficțiuni computerizate, romanele etc. IF a fost introdusă mai târziu în studiile literare într-un articol de Anthony Niesz și Norman Holland (1984). [2, p. 62]

Termenul „interactiv” caracterizează sistemele moderne, inovate tehnologic, care au dat naștere producțiilor cum ar fi ziare interactive, video interactive, televiziune interactivă și chiar case interactive, toate mizând pe o reformulare a rolului consumatorului, care interacționează cu o mașină capabilă să genereze reacții de răspuns la anumite acțiuni/ comenzi umane. Interactivitatea mașinii echivalează cu o capacitate magică a acesteia. [1, p. 48]

Peter Bogh Andersen afirmă: „O lucrare interactivă este o lucrare în care cititorul poate schimba fizic discursul într-un mod care este interpretabil și produce sens în cadrul discursului în sine. O lucrare interactivă este o lucrare în care interacțiunea cititorului este o parte integrată a producției de semne în lucrare, în care interacțiunea este un semn-obiect care indică aceeași temă ca și celelalte semne, nu un meta-semn care indică semne ale discursului.” [1, p. 49]

Ficțiunea interactivă este, întâi de toate, „un software care simulează medii în care jucătorii folosesc comenzi text pentru a controla personajele și a influența mediul”, acestea apar sub forma jocurilor video, sau a celor de aventură și de rol. Totuși, ficțiunea interactivă este o aventură textuală, un joc al cărui interfață este textul, prin care jucătorul interacționează cu lumea simulată de software. „Termenul poate fi folosit și pentru a se referi la versiunile digitale ale operelor literare care nu sunt citite într-o manieră liniară, cunoscute sub numele de *gamebooks*, în care cititorului i se oferă, în schimb, opțiuni în diferite puncte ale textului; aceste decizii determină fluxul și rezultatul poveștii. (...) Termenul „ficțiune interactivă” este uneori folosit și pentru a se referi la romanele vizuale, un tip de software narativ interactiv popular în Japonia.” [3]

„Ca o formă concretă a textului electronic – ficțiunea interactivă (IF) este bazată pe jocurile de aventură textuale, cum ar fi *Zork*, creat de Infocom în epoca apariției PC. Operând cu

un număr redus de resurse, comunitatea IF a reușit să elaboreze câteva tipuri și generații de literatură artistică interactivă independentă de platforma în care a fost creată. *IF- Archive* este un spațiu al stocării în care anumite creații ale literaturii artistice interactive se indexează și se încarcă pentru a fi descărcate, urmărite, pentru a se inspira din acestea membrii comunității literare, ca să-i ajute pe alții în elaborarea textelor asemănătoare, pentru a menține MUD-urile active și lista de redirectionări și pentru a realiza concursul anual pentru cea mai reușită IF, care se desfășoară conform unor criterii destul de severe. Comunitatea autorilor de IF este una ermetică și pentru aceasta des supusă criticii, însă este una dintre puținele forme literare care a obținut succes în extinderea în mediul literar și menținerea formei, pe care industria jocurilor o abandonase ca fiind considerată moartă.” [4]

IF se aseamănă foarte mult cu MUD-urile, din perspectiva schimbului de text și acceptarea intrărilor de la jucător, totuși sunt și unele diferențe în stilul de joc ce le caracterizează, cum ar fi faptul că IF este destinată activității unui singur jucător, iar în MUD este o comunitate de jucători care interacționează între ei. [3]

Câștigătorul concursului de IF din 1996, Nelson Graham, în lucrarea sa *Inform Designer's Manual* spune: „În cărți ca aceasta, cuvântul «jucător» este suprautilizat. Există cel puțin trei identități implicate în joc: persoana care tastează și citește («jucătorul»), personajul principal din poveste («protagonistul») și vocea, vorbind despre ceea ce vede și simte acest personaj («narator»). Există un triunghi de relații între ei și este un triunghi cu proporții foarte diferite în diferite jocuri.” [5, p. 368]

Cu privire la structura procesului de proiectare a IF, Gareth Rees, în lucrarea sa *Distinguishing Between Game Design and Analysis: One View*, analizând propriul joc *Christminster*, afirmă că sunt patru niveluri de proiectare a IF care se suprapun:

„1. Intriga fiind nivelul cel mai exterior, care descrie modul în care se desfășoară evenimentele și cum se schimbă personajele pe măsură ce povestea progresează.

2. La un nivel mai local este scena, care poate fi extrem de bine scrisă (de exemplu, când un personaj aude o conversație în camera alăturată).

3. În continuare, puzzle-urile există în principal pentru a împiedica personajul să ignore scene importante sau să le experimenteze în ordine greșită.

4. Codul și textul implică determinarea comenzilor pe care utilizatorul le va putea introduce pentru a interacționa cu un anumit set de obiecte și apoi scrierea codului pentru a crea efectul dorit.” [6]

Iar ca joc pus în funcțiune, IF are trei părți, după cum afirmă Kevin G. Wilson în *Whizzard's Guide to Text Adventure Authorship v. 2.0*: început, cuprins și încheiere (exact ca o narațiune tradițională, trebuie să observăm). „Începutul ar trebui să fie rapid, scurt și să atragă atenția. Aici vei pierde cel mai mult din potențialii jucători. Dacă se plictisesc devreme, atunci vor șterge jocul fără a-i oferi vreodată o șansă. (...) IF este totul: atmosfera și starea de spirit. Iată o listă cu lucruri importante de făcut în începutul jocului tău:

- Stabiliți setarea.
- Atrageți atenția jucătorului.
- Dezvăluiți scopul și motivația personajului.
- Stabiliți sexul sau identitatea personajului.
- Introduceți personaje importante pentru utilizare ulterioară.

Acum că ai făcut toate astea, trebuie să începi să dai jucătorului ceva spațiu de manevră. Ar trebui să existe mai multe puzzle-uri disponibile pentru ei oricând. Nu toate puzzle-urile ar trebui să fie obligatorii și mai multe ar trebui să aibă soluții care funcționează. Prefer cel puțin o soluție dificilă și o soluție mai ușoară. Acest lucru ar trebui reflectat prin puncte premiante. De asemenea, aveți anumite zone care sunt disponibile doar pentru jucător dacă acesta rezolvă un puzzle într-un fel și o zonă diferită dacă îl rezolvă în alt fel.

Iată o altă listă de lucruri importante:

- Stabiliți o serie de sub-goluri pentru jucător.

➤ Extindeți asupra personajelor pe care le-ați introdus la început.

➤ Prefigurați ceea ce urmează să vină în cele din urmă.

➤ Distribuiți povestea pentru a permite jucătorului mai multă libertate.

➤ Furnizați o temă unificată setării și descrierilor.

➤ Oferă numeroase puzzle-uri pentru plăcerea jucătorului.

Ultimul puzzle nu ar trebui să fie greu de înțeles (...) jucătorul a trecut prin iad pentru a ajunge aici. El este înroșit și încântat, încântat să ajung la sfârșitul jocului. Deci vrei să-l faci puțin să transpire, dar dorești să-i oferi și lui finalul. Ultimul puzzle este simplu, dar pentru rezolvarea lui se oferă puțin timp. Folosește-ți imaginația și fă-i să transpire. Încă o listă:

- Folosiți o limită de timp.
- Creați un sentiment de urgență.
- Păstrați ultimele puzzle-uri simple.” [7, p. 3-7]

Pentru a detalia studiul nostru este nevoie să abordăm IF din perspectiva istorică.

Wikipedia. The Free Encyclopedia menționează în articolul *Interactive Fiction* că începuturile IF sunt sugerate de programele ELIZA (1964–1966) și SHRDLU (1968–1970), care se consideră primele exemple de IF, deoarece procesau limbajul uman pentru a oferi răspunsuri (în cazul ELIZA) sau a realiza acțiuni (cum ar fi mutarea diferitor obiecte în SHRDLU). [3]

Evoluția IF este prezentată pe larg în pagina www.inform-fiction.org/manual/index.html, care a devenit o arhivă istorică a Interactive Fiction Technology Foundation (Copyright 1993–2018 IFTF, CC-BY-SA), gestionată inițial de Roger Firth. În această pagină, la paragraful 46 *O scurtă istorie a ficțiunii interactive* istoria IF este rezumată la câteva etape:

1. Era precursorilor și a jocurilor universitare (1972–81), caracterizată de prima aventură a sclavului Stephen Bishop în peștera Mammoth din Kentucky, care în 1856 avea 226 de străzi, 47 de domuri, 23 de gropi și 8 cascade și de jocul speleologului Will Crowter, care a vrut să fie mai aproape de copiii săi după divor-

țul cu soția și a creat un joc cu peșteri și obstacole în care să comunice cu aceștia. Jocul a fost ulterior îmbunătățit de Don Woods, în 1976 și cunoscut în toată lumea sub numele de *Advent*, fiind un precursor al MUD-urilor actuale.

2. Boom-ul comercial (1982–86) demarea-ză cu apariția pe piață a seriei de jocuri *Zork* lansate de Infocom, înființată în iunie 1979 și care a fost în Top 20 în SoftSel Hot List până în 1985. „Principalii rivali au fost, în America, *Adventure International* a lui Scott Adams (17 jocuri, 1979–85); în Australia, *Melbourne House* (17 jocuri foarte variabile din surse diferite); în Marea Britanie, *Level 9* (20 de jocuri 1981–91, fondată de frații Pete, Mike și Nick Austin) și mai târziu *Magnetic Scrolls* (7 jocuri 1984–90, fondată de Anita Sinclair și Ken Gordon).” Aceste ficțiuni interactive au propulsat cu mare succes romanele science fiction. Bestsellerurile Infocom din 1984–86 sunt: *The Hitchhiker's Guide To The Galaxy*, *Wishbringer* și *Trinity* de Brian Moriarty. Un alt joc excepțional este „poemul de vis” *Mindwheel* scris de Robert Pinsky și codificat de Steve Hales și William Mataga, la Synapse Software, în 1984, unul dintre cele 4 jocuri de coșmar de la Synapse (*Breakers* de Rod Smith, Joe Vierra și William Mataga, 1986; *Essex* de Bill Darrah, 1985 și *Brimstone: The Dream of Gawain* de James Paul, David Bunch și Bill Darrah, 1985).

3. Perioada de nostalgie pentru IF, când se trece masiv la jocurile grafice (1987–91). „Una câte una, companiile au încetat să mai publice jocuri bazate pe text: *Adventure International* (1985), *Synapse* (1986), *Infocom* (1989), *Level 9* (1991), *Topologika* (1992), *Magnetic Scrolls* (1992). Ultimul efort aparține lui Legend Entertainment – care moștenise doi dintre designerii Infocom, Bob Bates și Steve Meretzky – a făcut ultima lansare generală a unui joc cu un parser în 1993: *Gateway II: Homeworld*, de Mike Verdu și Glen Dahlgren” după care s-a trecut în masă la jocurile de aventură grafice, care erau o ficțiune și țineau de orientarea într-un traseu, dar nu mai erau interactive la nivel conversațional.

4. Epoca grupării de știri Usenet, rec. arts.int-fiction și a renașterii prin competițiile anuale de IF (1992–99). „Infrastructura actua-

lei comunități de ficțiune interactivă s-a bazat pe patru evenimente aproape simultane: în primul rând, crearea unui grup de știri Usenet (21 martie-septembrie 1992), înființarea arhivei de ficțiune interactivă la ftp.gmd.de de către Volker Blasius și David M. Baggett (24 noiembrie 1992), lansarea TADS 2.0 (6 decembrie 1992), semnificativă pentru că a stabilit dominația TADS și lansarea Inform 1 (10 mai 1993), deși abia în 1995, Inform a fost folosit în mod serios. A urmat lansarea bruscă, pe scară largă a catalogului retro Infocom, în două volume, *Lost Treasures of Infocom I* (ianuarie 1992) și *II* (iulie 1992), care au stimulat o revigorare atât a cultului Infocomului și a ficțiunii interactive în general. (...) Oricui i-au plăcut jocurile Infocom în trecut, le-a avut brusc pe toate. Și un ultim, dar foarte important eveniment este înființarea, de către Gerry Kevin Wilson, a unei competiții anuale de proiectare a jocurilor, amintită cu drag de utilizatorii AGT și CompuServe, în septembrie 1995, deși evenimentul din 1996 (cu 26 de înscrieri) a marcat începutul importanței sale reale. (...) Pentru cantitatea de muncă fină stimulată și pentru numărul de nou-veniți atrași, competiția nu poate fi considerată decât un triumf. Succesul său a determinat, de asemenea, o serie de concursuri alternative și forme de recunoaștere, cum ar fi premiile XYZZY anuale și asemănătoare Oscarului. Cele mai amuzante, nebunești evenimente sunt concursurile SpeedIF, fondate de David Cornelson în octombrie 1998, în care participanții au doar două ore pentru a scrie un joc complet. O apreciere din ce în ce mai mare a potențialului mediului artistic a caracterizat ficțiunea interactivă de la începutul secolului. Un exemplu provocator a fost prezentarea de către Nick Montfort a unei ediții cartonate a *Winchester's Nightmare* la Digital Arts and Culture din Atlanta, în octombrie 1999: zece laptopuri scoase din funcțiune transformate pentru a rula un joc Inform. (...) Nuvela emoționantă a lui Chris Klimas *Mercy* și vigneta schimbătoare a lui Andrew Plotkin *The Space Under The Window* au avut influență în stilul de la sfârșitul anilor 1990 pentru jocurile non-game. Marnie Parker organizează expoziții de artă care provoacă aspirațiile tradiționale pentru IF

prin încurajarea expresiei artistice. (...) Ficțiunea interactivă va aprecia întotdeauna ceea ce în teatru se numea «piesa bine făcută», divertismentul șlefuit pe linii tradiționale, dar fără radicalii ei va muri. Deși graalul literaturii interactive, fără puzzle-uri, pare la fel de evazivă ca întotdeauna, este prea devreme pentru a nu-l mai căuta.» [8]

În articolul *Interactive Fiction's Fourth Era* publicat de pe pagina sa web în aprilie 2008, Nick Montfort vorbește despre traseul istoric al IF și se oprește la o a patra eră a IF care poate prolifera odată cu reconfigurarea modului de funcționare a IF, racordat la societatea actuală, specificând: „Îmi imaginez o a patra eră a noilor mașini interactive de ficțiune, mașini literare. Arhitectura standard, de bază, are comenzi procesate de parser și transmise modelului mondial, care rulează o simulare, aruncând textul descriptiv pe măsură ce se întâmplă evenimentele. (...) Subsistemul narator se alătură modelului mondial și analizorului, partajând informații despre discurs cu analizatorul, astfel încât conversația să poată fi menținută și oferind modalități flexibile și puternice de a varia narațiunea evenimentelor simulate. Acest narator folosește tehnici de generare a limbajului natural, mai degrabă decât șirurile ortografice fixe care sunt folosite în sistemele actuale.” O sugestie pentru dezvoltarea IF actuale ar fi implementarea conceptelor din naratologie: planul conținutului poveștii și planul ei de expresie. Făcând o distincție între aceste două planuri, IF ar putea modifica ordinea evenimentelor, care declanșează un text sau altul doar la întâmplarea lor. Utilizând aceste două planuri, IF ar avea o capacitate de simulare mai mare, ar nara interesant, ar putea utiliza flashback-urile evenimentelor anterioare și ar putea relata evenimente din varii perspective. [9]

„În timp ce ficțiunea interactivă a avut întotdeauna aspecte literare, dezvoltarea ulterioară a capacității de a nara ar putea fi suficient de semnificativă pentru a extinde epoca actuală într-una nouă. Ficțiunea interactivă ar putea fi văzută de instituția literară, lumea artei și mediul academic ca o formă expresivă, provocatoare, la fel de legitimă ca pictura sau poemul. Prin combinarea puterii de a calcula și simula cu ca-

pacitatea de a nara și de a dezvălui texturile și complexitățile limbajului, ficțiunea interactivă ar deveni potențial mai captivantă și mai bine vândută ca software, câștigând o recunoaștere pe scară largă. (...) Acest lucru ar putea permite ca ficțiunea interactivă să fie punctul în care profunzimea tradiției literare și puterea deplină a calculului fuzionează.” [9]

În articolul *MacWesleyan/ PC University*, Neil deMause (pseudonim) vorbește despre un epigon al IF: MacWesleyan. „Ca urmare a popularității ficțiunii interactive în rândul studenților, un număr considerabil de jocuri de acest tip au fost create la diverse universități. De fapt, această «aventură la facultate» ar putea fi ușor considerată un gen distinct în cadrul categoriei textului de aventură. Ca orice gen al acestui tip de joc, este ușor de observat trăsăturile caracteristice: în majoritatea cazurilor, parcelele tind să fie destul de simplificate, implicând frecvent colectarea de diverse obiecte sau elemente pentru a îndeplini un obiectiv legat de facultate, precum absolvirea sau supraviețuirea finalelor de săptămână.” [10, p. 16]

În ultimii câțiva ani, IF atrage și mai multă atenție, mai ales după apariția *Twisty little passages* de Nick Montfort. IF este un program care imită lumea diegetică, conținând diverse spații și obiecte (modelul unei lumi), prezintă această lume utilizatorului/ jucătorului prin intermediul textului neafișat și rar ilustrat și permite interacțiunea cu lumea imitată introducând comenzi textuale. IF se deosebește de alte genuri ale jocurilor video prin lipsa imaginilor, iar de formele textualității – prin introducerea modelului unei lumi.

Până nu demult, IF era văzută din punctul de vedere al aspectelor sale textuale și ale software-ului. Pentru Montfort și alții autori, IF coboară din tradițiile canonice de presupunere și textualitate ergodică și participă la mișcarea contemporană a literaturii digitale, vorbind despre textualitate, alfabetizare și transformarea acestora în epoca digitală.

Discursul critic existent, prezintă IF ca pe un fenomen textual, procesual și ludic – ca formă de manifestare a artei și mediului de comu-

nicare, ce se structurează din denumiri verbale, ce sunt obiectul manipulării bazate pe reguli și care se utilizează în producția de jocuri. IF se dovedește a fi succesoarea unor tradiții vechi ale ekphrasisului și prozei vizuale.

Analizând IF ca pe un fenomen vizual-textual, putem îmbunătăți comprehensiunea procesului de transformare a prozei vizuale și a vizualizării lectorului în epoca digitală, iar jocurile precum *Space Invaders*, *Half-Life* (Valve Software, 1998), *Star Wars* (Atari, 1983), *Mortal Combat* (Midway Games, 1993), *Starcraft*, *Doom II* (ID Software, 1994) sunt exemple elocvente ale acestui fenomen.

„Un tip reprezentativ de IF este textul *Ad Verbum* (2000) de Nick Montfort care merge mai departe decât orice altă lucrare IF, accentuând trăsăturile textuale ale genului din contul calităților sale vizuale. Observând natura textuală a interfeței IF și introducerea jucătorului, *Ad Verbum* se clasează ca fiind un artefact pur textual. În *Ad Verbum* jucătorul trebuie să interacționeze direct cu proprietățile literare ale IF ca să încheie jocul.

În *Twisty Little Passages*, Montfort continuă acest proiect, susținând că IF are similitudini esențiale cu literatura și anume cu genul ghicitorilor/ șaradelor. Legitimitatea estetică a IF este argumentată prin evidențierea trăsăturilor lingvistice și antivizuale de către autor.

Alt exemplu este *City of Secrets* (2003) de Emily Short, care tinde să sublinieze capacitate de vizualizare, prezentând descrieri extravagante ale unor amintiri, însoțite de imagini abstracte. Necâtând la acestea, regimul de vizualizare propus de acest joc este unul afectiv, care provoacă amintiri într-un mod abia sesizabil.” [3]

Pentru majoritatea criticilor, IF este un mediu literar verbal și textual, care se aseamănă cu tradiția textualității ergodice. E. Aarseth, consideră IF un „nou tip de artefact literar”.

Componentele textuale de bază din IF sunt descrierile spațiilor și obiectelor. Menirea acestor texte este să ajute jucătorul să vizualizeze fenomenele descrise în text.

Odată introducând un text, utilizatorul controlează jocul, iar citind dă curs pentru IF.

Intrările utilizatorului sunt, de obicei, propoziții simple pe care le interpretează un parser de text, care le transformă în acțiuni (cu cât mai sofisticat este analizatorul, cu atât mai ample pot fi frazele introduse de jucător).

Stilul de scriere din IF este caracterizat de formularea intrărilor jucătorului sub formă de comandă și de răspunsurile scrise la persoana a doua, la timpul prezent. „Acest lucru se datorează faptului că, spre deosebire de majoritatea operelor de ficțiune, personajul principal este strâns asociat cu jucătorul, iar evenimentele sunt văzute ca având loc pe măsură ce jucătorul joacă.” Unele lucrări IF mai noi renunță la narațiunea la persoana a II-a, trecând la perspectiva persoanei I sau oferind jucătorului rolul unui observator, nu a unui participant, cum se obișnuia. În alte lucrări IF, cu statut de experiment, jucătorul nu se autoidentifică, el primește rolul de obiect neînsușit sau concept abstract. [3]

„Autorii IF în epoca post-grafică nu mai urmăresc scopul comercial, iar textul IF nu mai concurează cu grafica jocului deoarece el capătă o atractivitate științifică și estetică. Odată descalificată ca mijloc comercial, IF poate fi un mijloc artistic de exprimare a autorului. Legitimitatea estetică a IF reiese din independența IF față de jocul video, deoarece textul IF deține proprietăți inaccesibile graficii.

Cuvintele, în IF, au valoare mai mare decât în proza statică, cel puțin din pricina cerințelor și atenției pe care o avem pentru fiecare dintre ele. În IF ele trebuie să fie concise, focusate. Astfel, IF este mai aproape de poezie decât de proză.” [11]

Acest fapt este vizibil atunci când accesați lucrările IF de după anii 2000, cum ar fi:

➤ *Galatea* (2000), de Emily Short, numit „cel mai bun NPC”, care este un joc de IF bazat pe interacțiunea cu statuia animată a Galateei.

➤ *Slouching Towards Bedlam* (2003), de Star C. Foster și Daniel Ravipinto, câștigătorul a patru premii XYZZY.

➤ *Lost Pig* (2007), de Admiral Jota, o ficțiune interactivă comică, câștigătoare, în 2007 a premiilor XYZZY pentru cel mai bun joc, cel mai bun scenariu, cel mai bun personaj indivi-

dual non-jucător și cel mai bun personaj jucător.

➤ *80 Days* (2014), de Inkle, fiind o aventură interactivă bazată pe romanul lui Jules Verne și nominalizată de TIME drept Jocul Anului 2014.

➤ *Al Dungeon* (2019), de Nick Walton, remarcabil pentru utilizarea inteligenței artificiale la producerea nelimitată de conținut.

Stephen Granade, în articolul *Being a Literate Gamer* spune: „Cred că IF poate fi mai mult decât divertisment. Este o formă de artă și, în cel mai bun caz, face ceea ce face toată arta bună: aruncă lumină asupra condiției umane. Dar pentru ca IF să fie artă, IF trebuie să aibă grupul său de critici și creatori alfabetizați” [12]

Ca formă de artă, IF este văzută și de Kevin G. Wilson, care în *Whizzard's Guide to Text Adventure Authorship v. 2.0* afirmă: „IF este o formă de artă, o operă de dragoste. (...) IF este pentru jocurile grafice ceea ce cărțile sunt pentru televiziunea Network. Ele sunt orientate către un public mai cerebral. Oamenii care scriu IF au de obicei o dragoste profundă pentru limbaj și nuanțele sale. Nu sunt mulțumiți cu câteva pictograme mici de mouse ca interfață a utilizatorului.” [7, p. 3]

Printre încercările de popularizare și teoretizare a IF se numără și apariția lucrării [*An Iffy Theory*] *Version 2.25: The Meta-Puzzle of Interactive Fiction: Why We Like What We Like: Interactivity Is The Message*, semnată de Marnie Parker, care analizează IF într-un mod simplist, accesibil și publicului non-academic, direcționând interpretarea sa spre o teorie critică de feedback senzorial a IF, oferind cititorului o prezentare, deși primară, dar totuși destul de relevantă a esteticii IF. M. Parker susține că mediul IF este unul distractiv, care entuziasmează jucătorii, citează din postările diversilor autori și cataloghează componentele și modurile interactive ale jocurilor Infocom. Dintre cele mai recente producții IF, M. Parker atrage atenția următoarelor: *Photopia* (Adam Cadre, 1998), *The Edifice* (Lucian P. Smith, 1997), *Muse: An Autumn Romance* (Christopher Huang, 1998), *Exhibition* (Ian Finley, 1999), *For a Change* (Daniel Schmidt, 1999), *Hunter in Darkness*

(Andrew Plotkin, 1999) și *Halothane* (Quentin D. Thompson, 1999). [13]

Ficțiunea interactivă este poate mai bine înțeleasă ca ficțiunea interactivității, afirmă E. Aarseth. [1, p. 51] Accentuând apartenența IF la literatură, o putem compara cu produsele tradiționale ale acesteia – cărțile. Kevin G. Wilson, în *Whizzard's Guide to Text Adventure Authorship v. 2.0*, afirmă că între scrierea IF și cartea tradițională sunt un șir de asemănări, cum ar fi posibilitatea utilizării oricărei tehnici narrative. Orice poate fi implementat la scrierea creativă obișnuită, se portivește și la scrierea IF, cum ar fi: prefigurarea, caracterizarea, repetiția unui motiv, personificarea, utilizarea unor metafore subtile etc. Unica deosebire este gradul de implicare, adică interacțiunea dintre autor și cititor/ jucător, care în IF atinge cote maxime, deoarece jucătorul își poate controla destinul în contextul poveștii create de autor. [7, p. 7]

În eseu *Crimes Against Mimesis* de Roger Giner-Sorolla, postat în Usernet, pe rec.arts.int-fiction și reprodus într-o postare pe site-ul lui Rick și Vivian Reynold, este persecutată IF de proastă calitate, căci Roger Giner-Sorolla vine cu un set de remarci „adresate creatorilor de jocuri și jucătorilor care judecă un joc de ficțiune interactivă ca o operă de ficțiune, nu doar ca un joc și doresc să știe cum să scrie jocuri bune care vor fi și ficțiune bună”, prezentând trei „infracțiuni” contra mimesisului înfăptuite de aceștia:

1. Obiecte în afara contextului, adunate de dragul puzzle-ului și nu din necesitatea coerenței ficțiunii. „În orice lume coerentă, lucrurile sunt în general acolo unde ar trebui să fie. Dacă nu sunt, există un motiv pentru asta; iar opera de ficțiune cere în continuare ca obiectele sau întâmplările de la fața locului să aibă o anumită semnificație pe care cititorul (jucătorul) o poate ghici sau afla.”

2. Contexte în afara contextului: îndoirea genului. Imbinarea contextelor într-un joc de IF este ceva normal, chiar salutar de tradiția acestora, dar nu întotdeauna aceasta este coerentă și corespunde ficțiunii. Pe lângă aceasta, creatorii de jocuri se orientează doar pe un sin-

gur gen, cum ar fi cel de groază în cazul jocului *Theatre*. Un exemplu satisfăcător în acest sens este *Christminster* în care „aproape toate locațiile și personajele din joc se potrivesc cu imaginea noastră din lumea reală a unui vechi colegiu englezesc – capela, pivnițele, biblioteca, pisica, profesorii. Dar, mai important, elementele neobișnuite sunt bine integrate cu fundalul, astfel încât până la sfârșitul jocului să știm cine a construit pasajele secrete, de ce sistemul telefonic este atât de primitiv și cine a pus sticla în pivniță. Modul în care pasajele sunt integrate cu povestea de fundal, totuși, contribuie foarte mult la *realitatea* decorului fictiv specific al lui *Christminster*.”

3. Puzzle-uri în afara contextului. „Cea mai mare parte a soluționării problemelor din jocurile IF este o imitație a tipului de rezolvare a problemelor pe care o avem în relațiile cu lumea reală – sau am avea-o, dacă am duce vieți la fel de interesante precum cele ale protagonistului obișnuit al unui joc de aventură. Obiectele trebuie manipulate, obstacolele fizice trebuie depășite, oamenii și animalele trebuie să fie convinși, sustrași sau învinși într-o luptă.” [14]

Odată identificate, aceste „crime” sunt de fapt punctele slabe ale IF care o împiedică să avanseze la nivelul unei ficțiuni foarte bune, indiferent de modul în care se scrie sau se citește, ocupând astfel locul unei forme literare avansate, nu a unui mod experimental de a face literatură.

„Diferențele de orientare teleologică – modurile diferite în care cititorul este invitat să completeze un text și diferitele dispozitive de auto-manipulare ale textelor sunt ceea ce este conceptul de cybertext”, [1, p. 20] afirmă E. Aarseth în *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, menționând că studiind cybertextele, avem posibilitatea de a analiza metaforele spațiodinamice ale teoriei narative și a le dezvălui trivialitatea, „deoarece literatura ergodică întrupează aceste modele într-un mod în care textele narative nu îl fac.” [1, p. 4]

IF, alături de celelalte forme cybertextuale ale literaturii ergodice, invită cititorul să depășească limitele interpretării, comprehensiunii, îl implică direct în textul care se creează în mo-

mentul citirii și indică asupra unei acute necesități de teoretizare a acestui fenomen, pe deplin, literar.

Referințe bibliografice:

1. Aarseth, Espen. *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1997, p. 208.
2. Juul, Jesper. *Games telling stories? A brief note in games and narratives*. În *Game Studies*, Vol. 1, Nr. 1, 2001, p. 61-78, <http://www.gamestudies.org/0101/juul-gts> [accesat 03.10.2021]
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Interactive_fiction [accesat 03.01.2021]
4. Rettberg, Scott. *Comunitizing electronic literature*. În *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 3, Nr. 2, Boston, 2009, <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/3/2/000046/000046.html> [accesat 16.01.2021]
5. Nelson, Graham. *Inform Designer's Manual*, 4th ed. (release 4/2). The Interactive Fiction Library, St. Charles, Ill, 2001. Minor revisions to the Adobe PDF e-text, released 1 May 2001 and available at <http://www.gnelson.demon.co.uk/inform/DM4.pdf> [accesat 16.01.2021]
6. Rees, Gareth. *Distinguishing Between Game Design and Analysis: One View*. În: *XYZZYnews*, Nr. 6, 1995, p. 22-26. www.xyzynews.com/xyzy.6g.html [accesat 12.08.2021]
7. Wilson, G. Kevin. *Whizzard's Guide to Text Adventure Authorship v. 2.0*, 1994, Nr. 5, 31.05. 2001. <http://ifarchive.org/if-archive/info/authorship-guide.base> [accesat 12.08.2021]
8. <http://www.inform-fiction.org/manual/html/s46.html> [accesat 16.01.2021]
9. Montfort, Nick. *Interactive Fiction's Fourth Era*, published as *A quarta Era da Ficção Interactiva*. În: *Portuguese magazine Nada*, volum 8, Octombrie 2006, tradus de Paulo Urbano. https://nickm.com/if/fourth_era.html [accesat 16.01.2021]
10. de Mause, Neil. *MacWesleyan/ PC University*. În *XYZZY news. The Magazine for Interactive Fiction Enthusiasts*, Iulie/ August, 1995, Nr. 4, p. 16. <https://web.archive.org/web/20040928125218/http://www.ibiblio.org/pub/docs/interactive-fiction/magazines/XYZZYnews/XYZZY4.PDF> [accesat 16.10.2021]
11. Kashtan, Aaron. *Because it's not there: ekphrasis and the threat of graphics in interactive fiction*. În *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 5, Nr. 1, Boston, 2011. <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/5/1/000101/000101.html> [accesat 16.01.2020]
12. Granade, Stephen. *Being a Literate Gamer*. În: *About.com*. 30 martie 1998. 31 mai 2001 publicat pe <http://interactfiction.about.com/library/weekly/aa033098.htm> [accesat 10.04.2021]

13. Parker, Marnie, Doe. *[An Iffy Theory] Version 2.25: The Meta-Puzzle of Interactive Fiction: Why We Like What We Like: Interactivity Is The Message*. 31.05.2001. <http://members.aol.com/doepage/theory.html>. [accesat 10.04.2021]

14. Giner- Sorolla, Roger. *Crimes Against Mimesis*. <https://www.rickandviv.net/index.php/2004/08/18/crimes-against-mimesis/> [accesat 16.01.2021]

IF (Interactive Fiction) – o formă cybertextuală a literaturii ergodice

Rezumat. În articolul dat prezentăm IF (interactive fiction), care reprezintă un software în care utilizatorul interacționând cu interfața și preluând trăsăturile unui personaj se implică în derularea unei ficțiuni interactive. IF este aidoma cu jocurile de aventuri deoarece necesită o proiectare, iar cu narațiunea se aseamănă prin părțile componente comune precum: introducerea, cuprinsul și încheierea, la a căror redactare se ține cont nu doar de rigorile literare, ci și de cele ale programării. Evoluția IF ține de o serie de softuri, cum ar fi „Adventure”, „Zork”, „Mindwheel”, „Gateway II: Homeworld” etc. și grupări organizate în jurul Usenet, care sunt prezentate în detaliu în articolul dat.

Deși perioada de avânt a lucrărilor IF se consideră depășită, numeroși specialiști în domeniu, cum ar fi E. Aarseth, R. Giner- Sorolla, N. Montfort, G.K. Wilson ș.a. intuiesc o nouă etapă în evoluția acestora, menționând fuziunea evidentă dintre literatură și software, ceea ce încurajează teoria literaturii să atragă o atenție deosebită acestei forme cybertextuale a literaturii ergodice.

Cuvinte-cheie: literatura ergodică, cybertext, IF (interactive fiction), jocuri textuale de aventură.

IF (Interactive Fiction) – a Cybertextual Form of the Ergodic Literature

Abstract. In this article we present IF (interactive fiction), which is a software in which the user interacting with the interface and taking over the features of a character is involved in the development of an interactive fiction. IF is similar to adventure games because it requires a design, and resembles with the narration through common components such as: introduction, content and conclusion, whose writing takes into account not only the literary rigors, but also those of programming. The evolution of IF is related to a series of software, such as „Adventure”, „Zork”, „Mindwheel”, „Gateway II: Homeworld” etc. and groups organized around Usenet, which are presented in detail in this article.

Although the boom period of IF works is considered overdue, many specialists in the field, such as E. Aarseth, R. Giner-Sorolla, N. Montfort, G.K. Wilson and other, intuit a new stage in their evolution, mentioning the obvious fusion between literature and software, which encourages the theory of literature to draw special attention to this cybertextual form of ergodic literature.

Keywords: ergodic literature, cybertext, IF (interactive fiction), adventure text games.

Doctorand în cadrul Școlii Doctorale de Studii Literare și Culturale, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București, România. Asistent universitar, doctorand în cadrul aceleiași facultăți. Domenii de preocupare: literatura contemporană de acceptare a morții, psihologia copilului, traductologie, spiritualitate feminină. Publicații recente: „Reclaiming Death Acceptance in the Twenty-First Century” (*Papers in Arts and Humanities*, vol. 1, 2021), „The Dead Body As a Lieu De Mémoire” (*Linguaculture*, vol. 12, 2021), „Școala Românească și Scrierile de Lemn. Sau Bătălia dintre Calitate și Cantitate” (*Școala Românească și Provocările Societății*, Ed. Educația Azi, 2021), „Retranslation as a Necessity for the 21st Century Reader. Old Possum’s Book of Practical Cats - T.S. Eliot” (*Philologica Jassyensia*, vol. 33, 2021).



Cristina M. BOTÎLCĂ

REINTERPRETING THE TALE OF LA LOBA TO DISCOVER ANOTHER ANIMA

Introduction

Psychoanalysis is already seen as a complex and multifaceted territory, where some things might have more than one explanation or manifestation. This is also the case of the anima – the topic of discussion that can lead to never-ending psychoanalytical, psychological, and philosophical debates. In this paper, I choose to explain the role of the anima in the feminine psyche by analyzing the tale of La Loba and by looking at some other manifestations of the goddess archetype in contemporary feminine literature. My purpose is to show that, unlike the Jungians saying that the anima is present only in the masculine psyche, we can also observe and even accept her [1] in the psyche in order to resurrect the inner goddess.

Jung’s anima

According to Jung, the anima is purely empirical, and her purpose is “to give a name to a group of related or analogous psychic phenomena” [2, p. 56]. She is “the personification of the inferior functions which relate a man to the collective unconscious” [3, p. 187]. In other words, the anima is the feminine part of a man’s psyche. However, based on Jung’s syzygy motif – an archetypal pairing of opposites, symbolizing the communication between the conscious and the unconscious – we assume that any psy-

che has an anima and an animus (the male part of the female psyche). This duality tells us that, as any other pair of opposites (day/night, woman/man), the pair anima/animus should be considered as coexisting in the psyche. This is why I am discussing the anima in relation to the woman’s psyche, when Jung only defines her as belonging to men.

According to Hillman, the anima is “the psychic factor in nature [...], the fascination plus danger, the awe plus desire, the submission to her as fate plus suspicion, the intense awareness that this way lie both my life and my death” [4, p. 25]. The same idea is presented by Jung but, unlike Hillman, he puts her under a rather negative light: “the anima is bipolar and can therefore appear positive one moment and negative the next; now young, now old; now mother, now maiden; now a good fairy, now a witch; now a saint, now a whore” [2, p. 199]. If for Hillman the anima is the complex manifestation of “soul-stirring emotions” [4, p. 25], not necessarily good or bad, for Jung she is a series of dual states (mother/maiden, fairy/witch) that place this concept on the spectrum of good/bad.

Jung seems to be criticizing the anima: “Whenever he speaks of her, it is negative, uncomplimentary, or at least ambivalent” [5, p. 91]. To explain his attitude, Tresan reports that in an interview from 1941, Jung admits the

following: "Women are a magical force. They surround themselves with an emotional tension stronger than the rationality of men. Woman is a very, very strong being, magical. That is why, I am afraid of women" [5, p. 94]. So, we should keep this in mind when we go through the following pages. One's personal attitude towards something undoubtedly modifies one's philosophy about it.

Modern feminists may argue that the anima is only a collection of stereotypes that oppress women; essentialists may state that she is an in-born property of the psyche; constructivists may bring up the idea that the anima is a collection of experiences. But in order to discuss the manifestation and the reinterpretation of the feminine in tales of the past, we have to see how this connects to the archetype of the wild woman.

Archetypes of Wild Woman

Archetypes are "typical images that give form to fantasy and imagination. These images govern relationships to the world (interpersonal), between consciousness and the unconscious (intrapersonal), and they produce characteristic fantasies that further the process of individuation and relatedness" [6, p. 7]. This takes us to the realm of fantasy, of turning the archetype into a bridge between what is conscious and what is unconscious.

An archetype is also something that "universalizes our experience of the particular and thus deepens our experience" [7, p. 132], similar to a world-wide web of images that we are all plugged into. In other words, it is a mental image that we inherit from our ancestors and that has been safely kept in the collective unconscious. However, in *Man and his Symbols*, Jung says that "the term *archetype* is often misunderstood as meaning certain definite mythological images or motifs. But these are nothing more than conscious representations; it would be absurd to assume that such variable representations could be inherited" [8, p. 67]. And yet, the question of inheritance is widespread throughout all cultures. If, for example, we talk about the archetype of the mother, we can dis-

cuss it in terms of micro (family) and macro universes (the Mother of the World). There is a universal pool of common knowledge about this archetype: Spider Woman (of the Navajo people), Coatlicue (of the Aztec people), Ngal-yod (in Australia), Gaia (in Greece). Besides, certain images can be dual: the mother can also be the old wise woman or the wild woman. They manifest differently, depending on the context and the interpretation, but it not absurd to believe that they can be inherited. They appear all over the world, they reproduce and change, but in the end their essence (their root, if you will) remains the same.

In the same book, Jung differentiates between instincts and archetypes: "Instincts are what we call physiological urges [...], they also manifest themselves in fantasies and often reveal their presence only by symbolic images. These manifestations are what I call the archetypes. They are without known origin" [8, p. 69]. If the instincts and the collective thought patterns can be inherited, but not the archetypes, then where do the archetypes come from if not from the collective unconscious, which is the part of the psyche that retains all the psychological inheritance of mankind? I agree that they are manifestations, images of something older and deeper than what we see at the surface, but that does not mean they do not have a root from which they rise and grow.

The best way to understand how a woman's psyche can be resurrected with the help of the anima is through a manifestation of a feminine archetype, more precisely in the old wonder tale of La Loba, the Wolf Woman, presented by David Leeming and Jake Page, and by Clarissa Pinkola Estés.

Why Stories Matter. La Loba and Wild Woman

The importance of stories and tales cannot be overlooked when we discuss the woman's psyche, because this is where we find most of its manifestations. Bonheim talks about storytelling as "the means of communicating religious, ethical and mythological heritage" [9,

p. 10]. Here lies the greatness of the act of remembrance, of going back into the past or bringing it into the present by rewriting or reinterpreting it. In the introduction of a collection of stories, myths, and art, she discusses how important it is for women to reestablish a connection with the archetype of the goddess, which I believe to be the root of all the other feminine archetypes, including the wild woman and the old wise woman, both embodied by La Loba. “We hunger for spiritual communion”, she writes, “for contact with something holy and profound – not in a distant afterlife, but here and now. And therein lies the appeal of the goddess, who not only creates the world, but rather is the world” [9, p. 7]. I believe Bonheim describes the best the liaison between women and the goddess archetype; for women images and stories of the goddess are mirrors “that reflect their innermost essence” [9, p. 15]. I do not believe that in this instance we should differentiate between images and manifestations, as they both stem from the archetype/collective unconscious.

In the tale of La Loba, we will see how these images take shape and how we can connect this manifestation of the archetype to the revival of the psyche:

An old woman still lives among the broken slopes of the mountains in the land of the Tarahumara Indians. No one knows exactly where. She is sometimes seen standing along the highway near El Paso, hauling wood near Oaxaca, or even hitching a ride on a semi rig. She is the bone woman, the gatherer, La Loba. She collects bones, especially those of wolves. When she has collected enough bones to make a whole wolf, she sings over the skeleton, and it begins to grow flesh and fur. She sings some more, and the wolf becomes strong; then it breathes. La Loba keeps singing, and soon the wolf leaps up and runs off while the desert world trembles. And when a ray of the sun, or the moon, strikes the wolf at just the right time, it turns into a woman, a laughing woman, who you may see running toward the horizon. It is in the desert that you see the wolf,

and maybe the laughing woman, running to the horizon. [10, p. 173-174]

In Estés’s book, La Loba is described as “circumspect, often hairy, always fat, and especially wishes to evade most company. She is both a crower and a cackler, generally having more animal sounds than human” [11, p. 5]. The tales presented in the two books are quite similar, with the exception that Estés mentions La Loba carrying the bones back into her cave and singing above them. The cave is the movement of deepening downward, an interiority that Hillman discusses in terms of connecting the anima “with the realm of the underworld” [11, p. 23] – the first advice that the woman’s psyche receives in this tale: going back inward, in the silence of one’s own underworld (the unconscious). Both Leeming and Estés claim that one can spot La Loba in the real world, in the realm of the conscious:

I might say she lives among the rotten granite slopes in Tarahumara Indian territory. Or that she is buried outside Phoenix near a well. Perhaps she will be seen travelling south to Monte Albán in a burn-out car with the back window shot out. Or maybe she will be spotted standing by the highway near El Paso, or riding shotgun with truckers to Morelia, Mexico, or walking to market above Oaxaca with strangely formed boughs of firewood on her back. [11, p. 25]

This miraculous woman suddenly has access to our reality. The unconscious invades the conscious; or maybe the conscious takes a trip into the unconscious. Or is Wolf Woman the bridge between the two? She represents the old wise woman archetype, the one who has access to realms that people cannot even fathom, so this interpretation may just as well be valid.

But so can the following: “The old woman, who is regarded as the teacher [...] is Wisdom herself, spinning and weaving the thread of life” [12, p. 213]. In some proverbs, she is called “honey for the soul” and she has a double nature: wise one – witch, the double nature of

the anima herself. Estés mentions the multiple manifestations of Wild Woman: “She calls herself by many names: *La Hueserra*, Bone Woman; *La Trapera*, The Gatherer; and *La Loba*, Wolf Woman” [11, p. 25]. *La Loba* “is symbolic of the feeder root to an entire instinctual system” [11, p. 27]. And this is how we go back to Jung’s idea that instincts are inherited, but archetypes are not. But what if an archetype embodies the instinctual Self, as *La Loba* does? The inner force of the woman’s psyche, the wild roots of a woman’s soul, cannot be placed into a category or given a definition. They can only be observed in different contexts. Although Wild Woman can come to us in many ways, “she is not from the layer of the mother, the maiden, the medial woman, and she is not the inner child. She is not the queen, the amazon, the lover, the seer. She is just what she is” [11, p. 28]. Wild Woman or *La Loba*, or *La Que Sabe* (The One Who Knows), are one and the same. They reside in a deeper layer of the psyche, one that is sometimes dangerous to approach, and yet here lies “great psychic wealth” [11, p. 29].

Leeming mentions the archetype of Wild Woman too, when he writes that one of the anima’s expressions is that of Wild Woman: “the dynamic life force that lies within all of us and for which we must search in order that old bones might live again in psychic wholeness” [10, p. 173]. The bones are the symbol of life and of the belief in resurrection [13, p. 31]; resurrection of what, you might ask. Of the woman’s psyche, naturally. The wolf bones portray the unbreakable aspect of the wild Self, the instinctual essence, “the *criatura* dedicated to freedom and the unspoiled, that which will never accept the rigors and requirements of a dead or overly civilizing culture” [11, p. 34]. Gathering the bones she finds in the desert and transporting them into her cave, *La Loba* becomes the manifestation of the anima that puts the feminine psyche together.

She sings over them, becoming *La Cantadora*; “to sing means to use the soul-voice” [11, p. 26], reestablishing the lost connection with the wild Self. The bones come together and

a wolf starts breathing in *La Loba*’s cave. This is Wild Woman starting to manifest her power over our psyche. As the wolf grows, so does she. As she runs out of the cave, turning into a laughing woman, Wild Woman is fully awake. All *La Loba* does is remind the psyche that there are bones in the desert; the place where she resides – a barren territory – is the place where the conscious and the unconscious meet with the help of an archetype that creates a bridge between the two. Estés calls it “the place where visitations, miracles, imaginations, inspirations, and healings of all natures occur” [11, p. 29]. This is what *La Loba* does; she heals/revives/resurrects what is lost, the backbone of the wild Self. She brings forth the motif of resurrection, which we can find all over the world, in various stories: for instance, the Egyptian goddess Isis accomplishes this service for Osiris, her brother that was killed by Set, the god of destruction. She pieces him back together, looking for the parts of his body day and night. Christ brings Lazarus back from the dead. The Greek goddess Demeter brings her daughter Persephone back from the land of the dead once a year.

But how can we get closer to Wild Woman? According to Estés, “a woman must do more head tossing, more brimming, have more sniffing intuition, more creative life, [...] more solitude, more women’s company, more natural life, more fire, more spirit, [...] more poetry, more painting of fables and facts [...], and more howling” [11, p. 497]. In other words, getting closer to the anima means trusting her a bit more – even if in psychoanalysis she is often portrayed as harmful, snake-like, cruel and evil, and able to induce madness [5, p. 91]. The anima, as the old wise woman, has indeed the dual nature of healer/witch [12, p. 213; 2, p. 199], so she is capable of manifesting both positively and negatively in the psyche; it all depends on how we approach her.

Manifestations of Wild Woman in Contemporary Feminine Poetry: Descent, Remembrance, and Duality

In *Fierce Fairy Tales & Other Stories to Stir Your Soul*, Nikita Gill rewrites classic literary

fairy tales, changing the way the female protagonist acts to save herself from dangerous situations by always moving inward. The poem that I believe could best describe her intentions is “How to Save Yourself”:

Understand this first:

*No one is coming to catch you.
That misery belongs to you first,
and no one else wants any part of that.*

Might as well start breaking your way out
of your tower.

Might as well trick the vines to help you.
Might as well turn your own hair into a ladder.

Turn yourself into a rope and find your way
Down, down into the aspen grove,
the trees have always been your friends.

More than tower walls or saviours ever
were.

If you ask them kindly enough,
I'm sure they will receive you happily.

*If you are lucky,
you may even suddenly find your wings instead.*

*You will never know until, like Icarus, you
risk the fall.*

[14, p. 139]

Rapunzel is an independent force that can free herself using tools she already has. Gill addresses the readers directly and advises them to use what they already possess: their anima. We can easily spot the idea of going inward, of deepening downward, into the realm of the grove to go back to the Self – the same idea we find in *La Loba*. The grove/cave is the place where remembrance happens, where the soul-voice starts singing and revives the lost Self; it is a place of solitude and emptiness, where the psyche is allowed to patiently heal with the help of a manifestation of the anima – the feminine figure who teaches us that stillness and grounding do not necessarily mean lack of action or movement.

The same duality can be observed when we discuss the double nature of the anima.

Also, the idea of remembrance is tackled in Gill's poem “The Hatter”, where reviving the memory is seen as a healing process: “They called the Hatter/ completely mad./ Because he is cursed/ to both remember/ and to forget./ They called me mad too/ because my curse is to heal/ through remembering/ everything you tried/ to make me forget” [14, p. 50].

Looking for lost bones in the desert is a mad thing to do, going deep into the woods or into the cave is just as mad, embracing the destructive side of the anima, remembering the Self/the wild roots is even worse, but it is a path that leads to healing. The Hatter is cursed to go through this remember/forget/remember cycle, but so is our psyche. When Wild Woman appears in our dreams, “we are born and reborn from this dream every day and create from its energy all during the day-time. We are born and reborn night after night from this same wild dream” [11, p. 495]. The cyclic nature of everything also applies to the psyche. That is why La Loba never stops gathering bones: because she has her own routine of resurrecting what is lost, of reviving what is wild no more.

We saw how the act of remembering combines with that of going inward/downward, and the result is the manifestation of the anima through “soul-stirring emotions” [4, p. 25], as Hillman writes. Now let us see what exactly it is that we awaken, whose bones we gather and take into our cave at night. Lucille Clifton dedicated a poem to the Hindu goddess Kali (who controls time and death). However, she is portrayed as compassionate and loving, as long as one is not captured by her own ego, because then she will not be receptive to Mother Kali, and the goddess will appear in a frightening form. Kali has a double nature, just like the anima/La Loba/Wild Woman. She shows her healer nature to those who have the courage to go inward into the unconscious and even deeper, into the anima. Clifton's poem “Calming Kali” shows us this positive side of the goddess: “Be quiet awful woman,/ lonely as hell,/ and i will comfort

you/ when i can/ and give you my bones/ and my blood to feed on./ gently gently now/ awful woman,/ i know i am your sister” [9, p. 149].

Here, bones and blood have healing properties; their source is the goddess herself; they are gifts that are meant to soothe us, to remind us to move gently. Just like the bones Wolf Woman gathers in the desert, these too are symbols of the sacred. The negative connotation of the bones (death, decomposition, decay) becomes positive when they are used to liberate, calm, and soothe the feminine psyche.

Just like the bones, we begin our journey all alone, dried up, alienated, and confused in the desert – which is not rich like a jungle or a forest, but completely barren and, because of this, always open to the skies. This is why, in certain dictionaries of symbols, it is called “the most propitious place for divine revelation” [13, p. 79], probably because of its connection to Christianity, where the desert is a place of retreat. In psychoanalysis, the desert can be seen as located outside the ego, maybe even beyond the personal unconscious, in the realm of the collective unconscious, where archetypes reside. Many women live desert lives, small on the surface and large under the ground, because of past trauma or cruelties, because they have not been allowed to expand their wild Self to the proportions that would liberate/heal them. Some women do not like to be in the desert and they feel uncomfortable with its sparseness. Their own anima scares them because she is so powerfully complex. But *La Loba* shows us that it is possible to look Wild Woman in the eye and recognize her as our own. “She is the mythical voice who knows the past and our ancient history and keeps it recorded for us in stories” [11, p. 33]. Without her, we feel restless in our own ego. She is not only an archetype, but the manifestation of something bigger than our own anima, because she has survived since the beginning of times, and for this we have proof in so many collections of art and literature.

Clarissa Pinkola Estés, Nikita Gill, Lucille Clifton, Amanda Lovelace, and so many more creative women look back at the past and reinterpret it so that we can all find this old wise

woman in the desert, give her our bones, and let her turn us into laughing wolf women. Classic fairy tales, wonder tales, myths, stories, and all the instances where Old Wise Woman/Wolf Woman/healer-witch appears are opportunities offered to the psyche to return inward. And by rewriting and reinterpreting them for the modern women in the shape of poetry, essays, psychological studies, paintings, and any kind of art that the soul comes in contact with, they revolutionize the psychology of healing, awakening the psyche by accepting the anima for what she is. I am aware that Jungian psychoanalysis presents her in quite a negative light, but this is not the only angle from which we can look at her. And depending on this very angle that we choose, she can show us one of her many faces. As Estés writes: “You wish psychoanalytical advice? Go gather bones” [11, p. 37].

A New Goddess?

Even if Jung’s approach to the meaninglessness of life is to find a native religion within that could help the patients cure, many times this religion is patriarchal [15]. More often than not, one can observe that this desire for patriarchy comes from Jungians often portraying Jung himself as a prophet [16; 17]. Unfortunately, most Jungian works accept and apply his theories without even questioning them. When it comes to the concept of the feminine, the archetypes he offers are taken for granted and exemplified or arranged in a certain succession [18; 19; 20], but they are rarely doubted or contradicted by Jungian psychologists. In his opinion and in his work, the feminine is compensated by a masculine element, but it can never overpower it, for that would lead to self-destruction. At the same time, the female element can neither surrender to the masculine element, because then it would injure the feminine nature [2]. “The anima-animus theory postulates a contra-sexual personality in each sex” [15]. Basically, an anima is a man’s picture of his feminine side, and an animus is a woman’s picture of her masculine side. However, it appears that Jung’s theory benefits men more than women. This particular

model militates for a certain statism in the social spheres. While men are free to use Logos (animus) whenever the situation asks for it and Eros (anima) as a relief, women (who belong to Eros, not to Logos, as men do) are encouraged to stick to their Eros side and avoid developing Logos, because they are considered somewhat

handicapped in this case [15; 21]. However, at the same time, they should not delve too deep into Eros for fear they might press some self-destruct button.

In this case, the visual interpretation of anima/animus is:



Fig. 1. *The visual representation of the Jungian idea of anima/animus.*

Instead, what I propose is a representation where the anima of a woman is embraced as such and Eros is fully delved into:

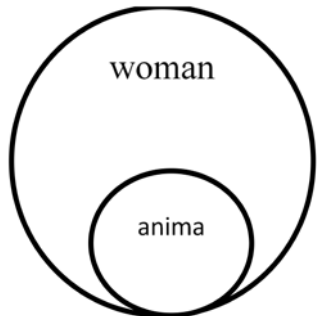


Fig. 2. *The visual representation of accepting anima as part of the woman's psyche.*

Could we call this attempt of reimagining the feminine past a wave of feminine spirituality? Klein writes that, unfortunately, this “has always remained on the margins of mainstream culture and academic acceptability. To this day, the nature Goddess/witch figure is depicted as monstrous, abject, and horrific” [22, p. 578]. Lefkowitz writes about a “New Goddess” [23, p. 262] that emerged in the past century and that is “worshipped primarily by women” [23, p. 262]. This new cult is often associated with a New Witchcraft, a resurgence of Wicca practices. However, it does not seem to have a designated temple or place of worship, but rather a

ubiquity that manifests in all women. This New Goddess, Lefkowitz writes, “plays an increasingly important role in feminist theology” [23, p. 262]. This New Goddess is “unitary, universal, and powerful” [23, p. 267], a modern female counterpart of God. I would replace the word “feminist” with “feminine”, calling it a New Feminine Theology that could be the result of reviving the past by delving deeper into the anima, as La Loba teaches us.

Conclusion

Looking at the tale of La Loba and Es-tés’s interpretation, we cannot deny that there is something new emerging from the past – a fresh and powerful interpretation of the forgotten feminine. If we accept the anima as part of our feminine Self (not casting it aside, as Jung advises us to do), perhaps the inner goddess raising from that one archetype that we all share might come back to life and manifest herself in our psyche. We might start seeing her whenever we have a burst of creative energy or we get reasonably angry at something that makes us uncomfortable. Or we might notice her propped onto our shoulder when we start descending into the underworld of our own psyche. Today, more than ever, our anima – our Eros – might be just the answer we are looking for.

Endnotes and references:

1. I cannot bring myself to call the anima "it" because of the way I describe her throughout the study. She acquires human-like features and is so present and so tangible, that one cannot simply reduce her to the status of "it".
2. Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trans. Richard Francis Carrington Hull. Vol. 9. USA: Princeton University Press, 1969.
3. Jung, Carl Gustav. *The Symbolic Life. Miscellaneous Writings*. Trans. Richard Francis Carrington Hull. Vol. 18. USA: Princeton University Press, 1976.
4. Hillman, James. *Anima: An Anatomy of a Personified Notion*. Dallas: Spring Publications, 1987.
5. Tresan, David. *The Anima of the Analyst - Its Development*. In: *Gender and Soul in Psychotherapy*. Asheville: Chiron Publications, 1992, p. 73-110.
6. Kast, Verena. *Animus and Anima: Spiritual Growth and Separation*. In: Harvest, 1993, no. 39, p. 5-15.
7. Zinkin, Louis. *Anima and Animus: An Interpersonal View*. In: *Gender and Soul in Psychotherapy*. Asheville: Chiron Publications, 2018, p. 111-150.
8. Jung, Carl Gustav. *Man and his Symbols*. Trans. Richard Francis Carrington Hull. New York: Anchor Press Doubleday, 1964.
9. Bonheim, Jalaja, ed. *Goddess. A Celebration in Art and Literature*. Singapore: Stewart, Tabori & Chang, 1997.
10. Leeming, David and Jake Page. *Goddess. Myths of the Female Divine*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1994.
11. Estés, Clarissa Pinkola. *Women Who Run With the Wolves. Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. New York: Ballantine Books, 1997.
12. Hall, Nor. *The Moon and the Virgin. Reflections on the Archetypal Feminine*. New York: Harper & Row, Publishers, 1981.
13. Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. Routledge London, 1971.
14. Gill, Nikita. *Fierce Fairy Tales & Other Stories to Stir Your Soul*. London: Trapeze, 2018.
15. Goldenberg, Naomi R. *A Feminist Critique of Jung*. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1976, no. 2, p. 443-449.
16. Fordham, Frieda. *An Introduction to Jung's Psychology*. London: Panguin Books, 1985.
17. Jacobi, Jolande. *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University Press, 1971.
18. Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Trans. Richard Francis Carrington Hull. Princeton: Princeton University Press, 1954.
19. von-Franz, Marie Louise. *Interpretation of Fairy Tales*. New York and Zurich: Spring Publications, 1970.
20. von-Franz, Marie Louise. *The Feminine in Fairy Tales*. New York and Zurich: Spring Publications, 1972.
21. Gelpi, Barbara Charlesworth. *The Politics of Androgyny*. In: *Women's Studies*, 1974, no. 2, p. 151-160.
22. Klein, Jennie. *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*. In: *Feminist Studies*, 2009, vol. 35, no. 3, p. 575-602.
23. Lefkowitz, Mary R. *Mythology: The New Cults of the Goddess*. In: *The American Scholar*, 1993, vol. 62, no. 2, p. 261-268.

Reinterpretând povestirea La Loba pentru a descoperi o altă anima

Rezumat. În psihologia jungiană, anima este văzută ca fiind un aspect dăunător al Sinelui, care lezează conștiința. Totuși, în povestiri ca La Loba, unde femininul întruchipează arhetipul femeii sălbatice, observăm o interpretare diferită a acestui concept, una care aduce din nou la viață zeița interioară. În timp ce psihologia jungiană susține că psihicul unei femei este compensat de amprenta masculină animus, interpretările moderne ale La Loba (Femeia-Lup) luptă să distrugă această asociere stereotipă și să ne arate că, pentru o femeie, interacțiunea cu anima este la fel de importantă în procesul de redescoperire a zeiței interioare. Studiul va discuta legătura dintre psihologia jungiană și povestirea La Loba, axându-se și pe elementele care corespund conceptului de anima în povestire, cu scopul de a atrage atenția asupra acestei interpretări relativ noi.

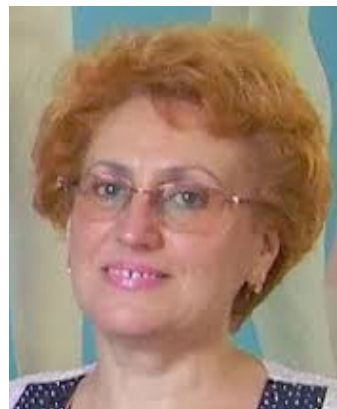
Cuvinte-cheie: anima, La Loba, Jung, psihic, Noua Teologie Feminină, zeiță, Femeia-Lup.

Reinterpreting the tale of La Loba to discover another anima

Abstract. In Jungian psychology, the anima has been regarded as a harmful aspect of the Self, hurting the conscious. However, in tales such as La Loba, where the feminine embodies the archetype of the wild woman, we can observe a different interpretation of this concept, one which resurrects the inner goddess. Whilst Jungian psychology argues that the woman's psyche is compensated by the male imprint animus, modern interpretations of La Loba (Wolf Woman) fight to break this stereotypical association and show us that, for a woman, the interaction with the anima is equally important for rediscovering the inner goddess. This study will discuss the connection between Jungian psychology and the tale of La Loba, while focusing on the elements corresponding to the anima in the said tale, in hopes of bringing attention to this relatively new path of interpretation.

Keywords: anima, La Loba, Jung, psyche, new feminine theology, goddess, Wolf Woman.

Doctor în filologie, conferențiar universitar, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Departamentul de Românistică, Jurnalism – științe ale comunicării și Literatură comparată, Șef catedră de Limba Română pentru Studenții Străini; *Rezultate în activitate*: publicarea a 5 cărți ca unic autor și peste 150 de studii și articole, unele consacrate problemelor de metodă și metodologie legate de tehnicile de predare a limbii române pentru străini; altele pun în lumină diverse aspecte din istoria culturii și literaturii naționale; *Domenii de competență/cercetare*: se încadrează în aria științelor socio-umane: limba română pentru străini, metode și tehnici de predare structurală, rapidă, sinoptică, a românei ca limba străină; metodologie și aspecte psiho-pedagogice caracteristice procesului de transmitere/asimilare a românei ca limba străină; cultură și civilizație românească, limba/literatura română – sec. al XVIII-lea – al XIX-lea; traducere și interpretare.



Ludmila BRANIȘTE

CONSTRUCȚII ALE MEMORIEI. PRACTICI MEMORIALE LA VASILE ALECSANDRI

Vasile Alecsandri a fost puternic implicat în istoria timpului său, un pașoptist român de prim rang și în același timp un spirit european autentic. „Generația privilegiată de la 1848” și-a aflat, în poetul Alecsandri, glasul ei inimitabil, ecoul sonor al gândurilor și sentimentelor sale și, în gloria pe care a cunoscut-o, a devenit, lesne, obiectul unor reprezentări mitice. Posteritatea critică, într-o bună parte a ei, reținând calitatea aceasta „exponențială” a creației poetice, i-a întretinut cu fervoare cultul. Puțini, în nevoia restabilirii unui echilibru al valorilor, au angajat pe dramaturg, valorificându-i, mai ales, piesele în care adevărul vieții devine și adevăr dramatic. Prozatorul, în competiție cu celelalte două ipostaze ale personalității sale artistice, a rămas minimalizat în valoarea reală a producțiilor realizate.

În 1919, într-un articol intitulat *Vasile Alecsandri*, publicat în „Însemnări literare”, Ibrăileanu se opune „tenacei prejudecăți că Alecsandri este, mai ales, și înainte de toate, un poet în versuri”. Evidențiind însușiri de preț: „talent de observator, privire obiectivă asupra realității, spirit, umor, stil limpede etc.”, toate „calități ale unui prozator și deloc ale unui poet epic și mai ales liric”, criticul conchidea categoric: „proza lui Alecsandri e mai viabilă decât poezia” [1, p. 25-26]. Ca tematică, ca atitudine stilistică și

ca gen, proza lui Alecsandri se încadrează celei pașoptiste prin excelență memorialistice.

G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [2, p. 317] și în monografia închinată scriitorului, în 1965, reia judecata de valorizare a lui Ibrăileanu, nu-anțând-o: „poate că cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri este aceea în proză”. Perpessicius, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Șerban Cioculescu, Al. Piru, Paul Cornea și alți câțiva istorici literari au mers pe aceeași cale, a rectificării imaginii tradiționale.

Însușirile definitorii ale personalității umane ale lui Alecsandri, adăugate la formația sa intelectuală și la talentul său artistic, au determinat și originalitatea operei sale. Le regăsim și în proza sa. „Delicioasă e proza narativă [...] Indiferent de specii: nuvele, corespondență, această proză e scrisă alert, spiritual, cu vervă, consolidată prin scene vii, unele dialogate. În prozele de imaginație nu partea epică, senzațională, romanțioasă reține atenția, ci pictura de medii, peisaje, interioare” [3]; o proză calmă, odihnă, surzătoare, ca și filozofia lui dreaptă, optimistă, nu de puține ori, ironică și moralizatoare, ca și judecata aspră a unui om cu convingeri etice de neclintit, de un lirism senin și obiectiv, ca și viziunea latină, apolinică, a unui mântuitor al

condeiului, oricând pregătit să pătrundă în bucuria infinit de variată a vieții.

Voiajor insașiabil, Alecsandri s-a simțit obligat să-și consemneze în scris observațiile de pe parcursul drumului printr-o largă suită de rememorări, evocând personaje cunoscute odinioară, amintiri din episoade cruciale ale vieții (*Revoluția și Unirea*), suvenire din copilărie și tinerețe.

„Convorbirile literare” publică, lună de lună, memorialistică de Alecsandri sub diferite forme. Scriitorul îi invită și pe alți contemporani din generația sa să-i urmeze exemplul. În scurt timp, Alecsandri se transformă într-un fel de „programator de memorii”, de păstrător – prin el și prin alții – al memoriei istorice și culturale ca instituție în sine. Datorită lui, o bună parte a paginilor din Convorbiri se metamorfozează într-un fel de arhivă contemporană. Scriitorul se simțea dator să-și exercite „regalitatea” și sub această formă, oferind posterității o imagine convenabilă despre trecut, imagine la care să poată sub-scrie.

Limitate ca întindere și scrise la intervale mari, bucățile în proză ale lui V. Alecsandri au apărut în diverse publicații ale vremii („Dacia literară”, „Propășirea”, „România literară”, „Bucovina”, „Zimbrul”, „Steaua Dunării” și în „mai multe calendare și almanahuri”, editate de prietenul său, Mihail Kogălniceanu), numite de însuși autorul lor „mărjelele reschirate ale unei salbe” în prefața la volumul *Salba literară* din 1857, „titlu național potrivit cu feliul acestor scrieri ușoare, căci salbele româncelor sunt alcătuite fără preț mare”. Lucrările pe care le realizează între 1840 și 1855 și le adună în volumul amintit, *Salba literară*. Când va începe, în 1875, să-și editeze *Operele complete*, volumul de *Proză* urmează după cele trei volume de teatru, în 1876, cuprinzând textele din *Salba literară*, la care mai adaugă *Călătorie în Africa* și mai multe „studii” și „biografii”. Acestea sunt singurele ediții apărute în timpul vieții scriitorului. Alte scrieri, precum nuvela *Mărgărita*, fragmentul de roman *Dridri*, evocarea *Vasile Porojan*, amintirile politice apar târziu, în volumele de proză postume.

Eterogenă în formula de expresie, proza lui Alecsandri se împarte între mai toate speciile și modalitățile avute la îndemână: schița, nuve-

la, romanul, povestirea, jurnalul de călătorie, pamfletul politic, eseul, scrisoarea literară etc. În ansamblul său, proza lui, de aspect memorialistic, deci autobiografic, îmbracă forma jurnalului sau a însemnării de călătorie, pe cea a memorialului sau a evocării. A călătorit foarte mult, a iubit foarte mult și, grație talentului său, a transpus impresiile, memoriile, jurnalele sale în literatură. Alături de poezie și teatru, opera sa inserează proza memorialistică, promovând, printre novatori, autobiografia literară [4]. Stilistic vorbind, intenția autorului este de a sugera că el se lasă purtat de inspirația momentană, identificată încă din tinerețe:

Iarna au venit aducându-ne cu ea plăcerile strălucite ale balurilor, primblările în sănii, concertele încântătoare, petrecerile teatrului, și mai ales privesc drăgălașă a focului în sobe. [...] Îmi place să reînviez în închipuire icoanele depărtate ce s-au șters odată cu trecerea zilelor și să le înfățișez ca o panoramă dinaintea ochilor mei. [...] Franța, Italia, Germania [...] Mă prific îndată într-un arhitect atât de măiestru, că mă mir eu însumi de frumusețile operilor mele. [5]

Primele nuvele, *Buchetiera din Florența* și *Muntele de foc* (apărute sub titlul generic *Suvenire din Italia*), *Dridri* și *Mărgărita*, de mai târziu, paginile, încărcate de căldură sufletească, închinat lui Negruzzi, Bălcescu, Russo, Lamartine, Prosper Mérimée, zeci și zeci din scrisorile sale sunt construite pe datele amintirii. „Jurnalele de călătorie”, *O plimbare la munți*, *Borsec*, *Balta Albă*, *Călătorie în Africa* sunt, și ele, rememorări ale unor amintiri. Chiar schițele de moravuri, *Iașii în 1844*, *Istoria unui galbân*, ivite din încrederea acordată lumii reprezentărilor obișnuite, zilnice, lucrurilor și oamenilor văzuți de aproape, par, în ultimă analiză, forme ale genului memorialistic – o memorialistică a faptelor de toate zilele, prin excelență însemnări de călătorie cu valoare literară. Fapte de viață și oameni încărcăți de semnificație psihologică, prinși în mișcările variate ale curgerii timpului, sunt adunate în paginile prozei sale, oferindu-ne, cum ne și spune, „un soi de muzeu demn de vizitat”.

Sigur, acest material de viață, care-i alimentează conținutul prozei, nu putea să nu se materializeze, într-un anumit fel, pe plan formal. Citind-o, proza lui Alecsandri lasă, la prima lectură, impresia, că plăcerea în sine a comunicării evenimentelor din „grădina trecutului” și a prezentului dovedește, prin subiectivismul și afectivitatea ei, atitudinea obiectivă, detașată. Un spectator sau martor activ, desolidarizat de fapte și oameni, prozatorul nu este, cum nu poate fi, niciodată, un memorialist. Imixtiunea subiectivității este vizibilă. Conjugarea dintre istorie, respectiv dicțiune și subiectivitate, respectiv ficțiune, dintre un eu public și un eu privat, dintre biografie și autobiografie apare în memorialistica lui Alecsandri evident. Scriitorul leagă inextricabil amintirile sale de imaginile psihice conținute într-un tablou interior. Nu rareori, Alecsandri se împrumută textului scris, care se liricizează și lirismul acesta puternic, deslușit, lesne, în textura epică, se traduce prin folosirea predilectă a persoanei I, prin „spunerea istoriilor” într-o anumită tonalitate, străbătută de efuziune sentimentală, convertită, adesea, în umor și ironie. Lirismul prozei alecsandriene nu trebuie pus, neapărat, pe seama romantismului epocii, sub zodia căruia s-a aflat, o vreme, creația poetului, prozatorului și dramaturgului. El ține de sinea scriitorului, de felul său organic de a fi. Sentimental, Alecsandri nu este, cum am arătat, mai puțin un reflexiv. Inteligența i-a cenzurat afectivitatea și, în respectul normelor cuviinței literare, a ținut să scrie în așa fel, încât bătăile inimii să nu i se audă prea tare. De aceea, pe parcursul amintirii, evocării, povestirii, se face simțită, cum vom mai avea prilejul s-o spunem, pornirea de comprimare a afectivității exagerate, pentru a surprinde, cu nobilă stăpânire, tot ce e mai caracteristic în sine și mai demn de reținut la alții. Supremația faptului asupra efuziunii sentimentale înlesnește și organizarea materialului de viață în cadrele unor structuri narrative unitare ca și cristalizarea particularităților lirismului său, care, de esență clasică, va evolua firesc, spre o viziune și modalități de exprimare realiste.

Verificate prin analiza prozelor celor mai reprezentative, aceste observații preliminare

vor putea dobândi – nădăjduim – și calitatea unor concluzii generale, demne de a fi însușite și reținute.

Prima bucată de proză, scrisă imediat după întoarcerea de la studii, din Franța, apare publicată în revista „Dacia literară”, la 1840, sub titlul *Suvenire din Italia, Buchetiera de la Florența*. Nuvela este cea dintâi scriere a lui Alecsandri în românește (până la această dată scrisese versuri în limba franceză), și acest lucru a știut să-l prețuiască, după merit, Kogălniceanu, tipărind-o în publicația care deschisese programatic calea „românizării” literaturii. Iar, dacă, și autorul ei a ținut s-o vadă în paginile acestei reviste, și nu în altă parte, avem certitudinea că, și el, a fost conștient de importanța evenimentului pentru evoluția ulterioară a destinului său literar ca și pentru întreaga dezvoltare a prozei artistice naționale.

Mărturia o avem, de altfel, la îndemână. Într-un postscriptum, adăugat scrierii, atunci când o introduce în cuprinsul volumului *Salba literară*, din 1857, Alecsandri mărturisește:

Iubite Negri. Acum sunt 16 ani de când am făcut cea dintâi călătorie a mea în Italia, întovărașit de tine, care petrecuseși cea mai frumoasă parte a tinereții tale sub cerul limpede al acelei țări. Tu ai fost martur celor mai gingașe impresii ale mele, ție ți-am destăinuit, ca unui frate iubit, toate pornirile, toate visurile, toate sperările sufletului meu și precum atunci ai primit cu blândețe acele destăinuiri entuziaste, primește și acum dedicarea celei dintâi scrieri a mele în limba patriei (subl. n.). Este o slabă încercare, o știu, și nu aștept de la dânsa altă mulțămire decât să-ți aducă ție aminte de trecerea noastră prin Florența și de frumoasele buchetiere ce ne dau în toată sara câte un mic buchet de flori... [6].

Descoperim, în această declarație, și mobilul – unul de ordin sufletesc – care l-a îndemnat să aștearnă pe hârtie „suvenirile din Italia”. Este receptarea entuziastă a Italiei, a acestei țări „cu cerul limpede”, împodobită, „cu toate podoabele raiului”, cum va spune el, în altă apărte, care, cu lumea ei mirifică, a hrănit, în secolul al XIX-

lea, o întreagă literatură romantică, tenebroasă, cu aventuri neverosimile și personaje ieșite din limitele normalului, totul în gustul romanesc al vremii. Tânărul prozator nu se poate sustrage, la 19 ani, înrăuririi acestui model european și, la perceperea directă a Italiei, el adaugă numeroase elemente culese din scrierile timpului, copleșite de senzațional și melodramă ieftină [7].

Mai cunoaștem un mobil generator al amintirilor din Italia. Îl găsim într-o pagină din carnetul manuscris, *Souvenirs de ma vie*, dăruit, în 1881, fiicei sale Maria Bogdan, în care scriitorul nota pentru anul 1839: „Plecarea de la Paris spre Moldova. Călătoria în Italia... Buchetiera de la Florența îndrăgostită de Negri” [8]. Sumara însemnare se referă la scurtul episod sentimental dintre prietenul său, Costache Negri, și cântăreața de operă Giuseppina Berta, din orașul toscan, unde s-au oprit cei doi tineri călători români. Nuvela *Buchetiera de la Florența*, publicată cu subtitlul *Suvenire din Italia*, alături o însemnare memorialistică și o pretinsă povestire a eroului aventuroaselor întâmplări, care este, cum va fi și în alte texte, un alter ego convenționalizat la modul romantic. Atâta timp cât se menține la condiția simplei însemnări de călător (privind, de pildă, atmosfera Florenței ori interiorul catedralei Santa Maria del Fiore), pagina respiră autenticitate și prospețime. Imediat ce trece însă la imaginarea de situații și de stări sufletești, scriitorul devine robul convenției și cade în capcana clișeului. Spirit clasic, el este un adept al convenției care nu imaginează subiecte, ci le rescrie. Alecsandri receptează modelele romantice la suprafață și într-un mod canonic, specific structurii sale clasice. De aici provine impresia de artificialitate în aproape tot ce ține, în opera sa, de ficțiune și de postura gravă. Indiferent de formulă, e ușor de sesizat permanenta oscilație a scriitorului între firească și convenție, având drept consecință pendularea între valoare și artificialitate.

La temelia nuvelei, se află o întâmplare reală, al cărei martor este naratorul ei, Alecsandri. Și, totuși, textul este scris la persoana întâi, cum o face, spuneam, în mai toată proza. Prezenței permanente a povestitorului, în substanța și ex-

presia narativă, i se datorează fluidul afectiv de certă autenticitate ce-i străbate paginile, veridicitatea faptelor de viață, naturalețea și firescul comunicării. Sunt note caracterizante care-l singularizează pe scriitor în epocă, încă de la debut.

Nu prezintă interes asupra subiectului nuvelei, încheiat în jurul aprinsei pasiuni a pictorului V. (C. Negri) pentru tână și frumoasă Cecilia, (al cărei portret, pictorul îl expune, în catedrala Florenței, spre adorare), travestită, seară de seară, în „buchetieră”, pentru a scăpa de sub urmărirea „tiranului sinor Barbarisimo” și a se apropia de iubitul ei. Întâmplările narate sunt stranii, inadvertențele în psihologia personajelor, fie ele diabolice sau angelice, stingheritoare, gesturile nesăbuite, iar cuvintele rostite de o grandilocvență ce răsună în gol. Este arsenalul obișnuit de procedee al poeziei romantice apusene a timpului. Gingășia cu care înfățișează sentimentul erotic, verva neobosită cu care narează evenimentele, luminozitatea în care scaldă întâmplările, care nu duc, prin abatere de la model, la un deznoământ tragic, ci, dimpotrivă, la un final fericit, (cei doi protagoniști, după încercări grele și clipe de deznădejde, își unesc viețile „în dulcele delir al iubirii”), pledează cauza acestei povestiri și o înnobilează în puținele ei reușite.

În rigiditatea și convenționalul motivului și retoricii romantice, un relief expresiv îi dă nuvelei atenția pe care prozatorul o acordă dialecticii obiective, aspectelor lumii reale, în determinările ei concrete asupra omului, care valorificate, încă de pe acum, cu artă, conduc la expresive efecte picturale și narrative. Este de reținut, mai întâi, „mirarea îndelungată și plină de plăcere” cu care se realizează contactul dintre Alecsandri și Italia. Vizitând-o, călătorul „gustă o viață nouă, necunoscută; și când iese de pe tărâmurile aceluia pământ poetic, atunci i se pare că s-au visat...”. De la această bucurie proaspătă, încercată la întâlnirea cu noul, cronicarul, cu ochiul făcut să vadă, ajunge la reprezentarea precumpnitoare a universului exterior, notând tot ce-i provoacă puternice trăiri sufletești.

Alecsandri e un vizual, atent la linii, nuanțe, lumini și culoare. El percepe lumea direct și, reconstituit-o, își limitează emoțiile la un

prag senzorial. Simțurile, treze, sunt lăsate să-și vorbească limbajul propriu. Ca și în poezia sa descriptivă, și în proza de „restaurare a suvenirurilor”, el rămâne artistul universal sensibil, cu care se identifică într-un elan al bucuriei exprimate simplu, fără complicațiile reflecției.

Îl rețin, mai întâi, comorile de artă ale Florenței: mormintele lui Brunellesco și Giotto, arhitectii vestitului dom, minunile din piatră și pânză ale galeriilor Uffizi și Palazzo Pitti, zidurile de marmoră roșie, albă și neagră ale bisericii, vitraliile și icoanele lor, Baptisteriul, cu porțile lui de aramă, gravate de Pizano și Gilberti, „vrednice de a fi porțile raiului”, cum notează privitorul, citându-l pe Michelangelo. Nu este uitat teatrul de la Pergola, cu reprezentațiile strălucitoare ale operei *Norma*, dar nici cafeneaua Donné, unde poți alege din 20 de feluri de „gelate”. Îi urmărește pe aristocrații orașului, în plimbările lor prin Boschetto, parcul ce se întinde de-a lungul râului Arno, dar și pe cei lipsiți de mijloace, care circulă pe străduțele înguste, neluminate, dinspre Civita Vecchia, sau poposește prin hanuri mizere, cu hangii somnoroși și călători adormiți. Nimic în afara observației directe, de unde precizia și concretețea detaliilor, înregistrarea veridică a lumii exterioare. Priceperea de a valorifica elementul plastic, evocator, în veridicitatea și semnificația amănuntului caracterizant, salvează această primă „cercare”, în proză, a bardului național de uitare și ne-o recomandă ca pe o lectură instructivă și agreabilă.

Stimulative, impresiile vii, rămase în memorie după contactul cu Italia, alimentează și o altă nuvelă romantică, scrisă, probabil, tot în jurul anului 1840, și publicată, trei ani mai târziu, în paginile „Albinei Românești”, sub titlul *Suvenire din Italia. Monte di fo* (În 1874, Alecsandri intercalează nuvela *Muntele de foc* într-un fragment al *Călătoriei în Africa* [9, nr. 1-2]). Ca și *Buchetiera de la Florența*, nuvela este construită în jurul unui episod romanțios, mult mai sumbru, de data aceasta. Legenda „muntelui de foc”, pe care prozatorul o află, cu prilejul unei plimbări în munții Apenini, de la proprietarul unei „locanțe”, se naște plecându-se de la întâmplările neobișnuite din viața patricianului Pietro Foscari și a

frumoasei Letiția. Toată recuzita romantismului tenebros este pusă la contribuție: iubiri mari și apăsătoare, personaje satanice, răpiri, vorbe patetice, gesturi solemne, stil discursiv. Procedeele nu se organizează și nu-și relevă funcționalitatea decât în strânsă legătură cu conținutul unei opere literare. O temă atât de tipic romantică, precum cea din nuvela amintită, reclamă modalități de realizare tot atât de tipic romantice. Stilul nu are, știut este, valoare absolută, ci numai una relativă, prin raportare la fond.

Puține lucruri pot fi rostite și cu privire la cea de a treia nuvelă a lui Alecsandri, *Mărgărita*, scrisă târziu, în 1870, și publicată fragmentar, în timpul vieții autorului (Au apărut numai două capitole: II și III, cu subtitlul *Papagalul simpatic*, în „Albumul macedoromân” al lui V.A. Urechia, București, 1880. În întregul ei, nuvela a fost publicată postum, în volumul *Opere complete*, II, *Proză*, București, Editura Minerva, 1904). Am numit aceste trei proze nuvele, deși creatorul lor nu este ce trebuie să se înțeleagă prin nuvelist. Alecsandri este, numai un povestitor. Puterea de invenție i-a fost limitată ca și forță de a realiza un conflict dramatic profund, în jurul căruia să adune personaje viabile, bine individualizate, cum reclamă normele structurii narative a nuvelei. Meritele sale nu sunt deloc mai prejos și bucățile în proză, pe care le-am numit, au răspuns sensibilității morale și artistice a epocii și nevoilor de început ale tinerei noastre literaturi.

Mărgărita, cu un vădit substrat autobiografic, este povestea iubirii tânărului Alecsis pentru „cea mai frumoasă floare din aristocrația Moldovei”, Mărgărita (Este Maria Cantacuzino, fostă prietenă a lui N. Bălcescu și C. Negri, căsătorită, târziu, cu pictorul Puvis de Chavannes, care a imortalizat-o într-un tablou celebru, *Sfânta Genoveva veghind asupra Parisului*. Devenită, ca personaj literar, Mărgărita, Alecsandri i-a slăvit frumusețea fizică și spiritual în multe poezii, care au intrat în ciclul *Mărgăritărele*). Deși a fost realizată la trei decenii după nuvela din 1840, deși scriitorul ajunsese, în 1870, la o altă vârstă a creației sale – cea a deplinei maturități – nuvela, în unitatea ei structurală, adoptă tot formula narativă romantică prestabilită. Regăsim aceleași

peregrinări lipsite de vreo motivație ale eroilor, despărțiri, confesiuni, renunțări lăcrămoase și moralism desuet. Convenționalismele rezistente ale unei literaturi, care înflorea sub pana reprezentanților clasicismului depășit și ai romantismului minor, sunt învinse – și în acest text narativ – doar prin câteva sugestive descriții de natură, în care autorul *Pastelurilor* schițează peisaje de târzie și frumoasă toamnă românească și prin unele tablouri de interioare de salon. O bună înțelegere a specificului epocii implică un cadru exterior, atent urmărit, pe care prozatorul îl prinde în pitoreasca și particulara lui culoare, prin aceste descrieri, însă, numai epoca, nu și personajele ei. Lipsite de individualitate, ele sunt folosite doar pentru propulsarea acțiunii și, mai adesea, pentru ilustrarea unor principii predeterminate. Alecsandri nu este nici un moralist, nici un psiholog, ci un artist al universului sensibil, pe care, supunându-l observației directe, îi descoperă, cu o rară aptitudine, elementele caracteristice în vibrația lor neîncetată.

Aproape totul pornește de la o experiență personală, de la o călătorie, o excursie, o personalitate întâlnită, o carte citită, un peisaj contemplat. Când nu este jurnal intim sau însemnare de călătorie, proza lui este amintire autobiografică, evocare sau memoriu. Scriitorul Alecsandri notează tot ce trăiește, fie și într-o schiță menită a fi reluată mai târziu, ca de pildă în *Istoria misiilor mele politice*. Din aceste memorii realizate sau rămase în proiect, Alecsandri publică un „Estract...”, cuprinzând consemnări privitoare la activitatea întreprinsă în favoarea Unirii, ca agent diplomatic al prințului Cuza, în capitala Piemontului, unde i-a întâlnit pe contele Cavour, primul ministru, și pe regele Victor Emanuel, la Paris, unde a fost primit în audiență de împăratul Napoleon III, ori la Londra, unde l-a întâlnit pe lordul Malmesbury, primul ministru al Angliei. Valoarea unei asemenea scrieri este documentară, portretistică și expresivă. Din pagini se desprinde chipul energetic al regelui piemontez:

Trecui prin salon și găsii pe Victor Emanuel în picioare, în haine civile de culoare neagră,

însă având un aer militar și cavaleresc impozant. Regele e nalt, are forme erculeane, ochi semeți și pătrunzători și o figură căreia mustețile sale stufoase și răsucite îi dau un caracter de o nobilă și energetică bărbăție. [10]

Iată și portretul lui Napoleon III, rod al examinării chipului său în momentele în care acesta citea mesajul lui Cuza, dar și al unor admirative constatări ulterioare momentului evocat:

Napoleon e de stat mijlociu; părul sur începe a cărunți; tipul obrazului nu seamănă cu cel al moșului său Napoleon I, însă are un caracter de energie însoțită de o blândețe fermecătoare. Fruntea e nobilă; ochii albaștri au o expresie adâncă și visătoare; graiul e simpatic, convingător, îndulcit de efectul unei zâmbiri amicale care atrage inimile. [10]

Caracterul veridic al tablourilor de epocă merită a fi reținut – ca o frumoasă reușită – și la lectura fragmentului de roman *Dridri* (1875) [11]. Despre *Dridri* aflăm de la început că „toți cei care au cunoscut-o regretă în persoana sa o artistă de talent și un model perfect de eleganță și de istețime pariziană”. Autorul o cunoscuse pe Dridri, pe numele ei adevărat Marie-Angelique Chataignez (a fost și eroina unor versuri ale poetului), o ființă fermecătoare, exuberantă, admirată și aplaudată la scenă deschisă. Între cei doi s-a născut și s-a consumat o legătură romantică, iar dispariția din viață a actriței a declanșat în Alecsandri un cutremur sufletesc, o revoltă surdă cristalizată într-un fragment de roman, cu accente autobiografice. Eminescu însuși amintește în *Epigonii* că veselul Alecsandri „Acum râde printre lacrimi, când o cântă pe Dridri”. Aventurile sentimentale ale actriței pariziene, Dridri, înfățișate pe multe pagini ale părții întâi a romanului, nu interesează decât în măsura în care ele învederează cât de bine cunoștea Alecsandri, în anii tinereții sale, (romanul este – și el – peste ani, rodul prodigioasei sale memorii afective!), aspecte din culisele teatrelor franceze și din viața de lux a păturii avute. Descrierea unui interior al somptuoasă-

sei reședințe, pe care contele Farol i-o pune lui Dridri la dispoziție, ni-l descoperă pe prozator în cultivarea, cu aceeași aplicație, – și aici – a unui original mod plastic. „Camera persiană era îmbrăcată pe părți cu stofă citarie de Brusa și de parchet cu un covor de Smirna, care producea sub picioare efectul unui gazon molatic. În unghiurile lui se rotunzeau patru divanuri acoperite cu șaluri în dungi de diferite culori. O lampă de argint, de formă turcească, se cobora din mijlocul tavanului și răspândea o lumină misterioasă în acel cuib de visuri orientale” [12, p. 452]. Virtutea plastică devine, când există talent, și virtute artistică.

Considerată în ansamblul ei, proza lui Alecsandri este una de aspect memorialistic. Aproape, în întregime, fondul acestei proze este autobiografic. Invenția este pauperă ca și fantezia. Prozatorul nu imaginează subiecte, ci rememorează experiențele trăite, pe care le relatează sau simulează a le imagina. Proza lui Alecsandri nu este o proiecție a fanteziei, ci se întemeiază pe o existență empirică. Dacă nu poate plăsmui, el rememorează, evocă. Este și motivul pentru care proza lui îmbracă forma însemnării de călătorie, a jurnalului, a amintirii, toate luând forma relatării la persoana întâi, pentru că ne întâmpină la lectură exploatarea directă a experienței de viață a scriitorului sau a travestiurilor lui. De aici spontaneitate și autenticitate, ritm alert, fluent. Proza artistică românească datează mult acestui înzestrat povestitor.

Referințe bibliografice:

1. Ibrăileanu, G. *Vasile Alecsandri*. În: *Scriitorii români și străini*, vol. I, București: Editura pentru literatură Maria Cantacuzino, 1968.
2. Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefată de Al. Piru, București: Editura Minerva, 1982.

3. Micu, D. *România între orient și occident în proza lui Vasile Alecsandri*. 1994. http://www.crispedia.ro/Romania_intre_Orient_si_Occident_in_proza_lui_Vasile_Alecsandri. [vizitat la: 18.09.2021].

4. Mărgineanu, Clara. *Vasile Alecsandri, un călător cu vocație*. 2012 <http://jurnalul.ro/cultura/carte/vasile-alecsandri-un-calator-cu-vocatie-600861.html>. [vizitat la: 11.08.2021].

5. Alecsandri, V. *Borsec*. În: *Proză*, text ales și stabilit, note de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București: Cartea Românească, 1983.

6. Alecsandri, V. *Proză*, text ales și stabilit, note de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București: Cartea Românească, 1983. Tipărit abia în 1857, textul a fost scris, se înțelege, mai înainte, când se împlineau 16 ani de la „întâia călătorie” a prozatorului în Italia, venit de la Paris, împreună cu C. Negri și N. Docan.

7. Modelele străine invocate nu sunt puține. Barbu Theodorescu, în lucrarea sa, *Alecsandri și Italia*. În: *Revista Fundațiilor Regale*, 1938, nr. 7, descoperă „analogii de subiect și cadru” între nuvela lui Alecsandri și povestirea *Învălmășeala*, tradusă din nemțește și tipărită în gazeta „Mozaicul” din Craiova, într-un număr al anului 1839. D. Popovici respinge acest izvor, pentru a propune un altul: *La Bouquetière des Champs-Élysées*, de Paul Koch și Valéry, un vodevil, jucat la Paris, încă din 1838.

8. Bogdan, Em. *Prietenia și colaborarea dintre C. Negri și V. Alecsandri*. În: *Limbă și literatură*, nr. 5, 1960.

9. Alecsandri, V. 1874, *Muntele de foc* într-un fragment al *Călătoriei în Africa*. În: *România literară*, 1855, nr. 1-5.

10. Alecsandri, V. *Istoria misiilor mele politice*. În: *Opere complete*, II, *Proză*, București: Minerva, 1904.

11. Alecsandri a publicat, mai întâi, partea a II-a a fragmentului de roman, sub titlul *Un episod din anul 1848*. În: *Convorbiri literare*, 1869, nr. 4, episod pe care l-a cuprins și în volumul *Proză*, din 1876.

În: *Revista contemporană*, 1873, nr. 3-4, a publicat ambele părți, I și a II-a, sub titlul: *Dridri*.

Partea a III-a, neterminată, a rămas între manuscrisele scriitorului și a fost tipărită, pentru întâia oară, abia în volumul *Opere complete*, II, *Proză*, 1904, împreună cu primele două părți ale romanului.

12. Alecsandri, V. *Dridri*. În vol. *Proză*, ed. cit.

Construcții ale memoriei. Practici memoriale la Vasile Alecsandri

Rezumat. Vasile Alecsandri devoalează în numeroase texte în proză profilul său de scriitor-călător-memorialist. Punând în scenă locuri, imagini, figuri, prozatorul face de fapt un exercițiu de evocare a memoriilor sale de călătorie. În însemnările sale de călătorie, în evocările portretistice, ori în textele publicistice autorul conjugă realitatea faptelor descrise cu ficțiunea, de fiecare dată în dozaje diferite. Cu alte cuvinte, aceste tipuri de texte sunt platforme generice pe care prozatorul își deghizează structuri ficționale menite să captiveze cititorul. Vasile Alecsandri vehiculează în textele sale – amintite de-a lungul lucrării noastre –, imagini, idei, coduri estetice și ideologice, însemnări, reconstituind astfel memoriile sale de călătorie. Deși mai puțin abordată de critica românească, literatura în proză a lui Alecsandri merită reconstituită și exploatată, ea întregind fără doar și poate profilul artistic al scriitorului. Deși vorbim de o literatură epică marginală produsă de Alecsandri, aceasta se poate înscrie în seria marilor texte memorialistice naționale și internaționale.

Cuvinte-cheie: memorii, jurnal de călătorie, ficțiune, autenticitate, autobiografie.

Memory constructs. Memorial practices at Vasile Alecsandri

Abstract. In his numerous pieces of prose, Vasile Alecsandri reveals his profile of a writer, traveller and memoirist. Describing places, sceneries and characters, the writer actually performs an exercise of evoking his own travel memories. In his travel notes, portrayals or publicist texts, the author combines the reality of the described facts with fiction, always in different proportions. Otherwise stated, these types of texts are generic platforms on which the writer hides the fictional structures meant to captivate the reader. In the texts to which we are going to refer in the paper, Vasile Alecsandri exploits various pictures, ideas, aesthetic and ideological codes, and notes, thus recreating his travel memories. Even though it has received less attention on part of Romanian literary critics, Alecsandri's prose deserves to be explored since it undoubtedly completes the artistic profile of the writer. Despite the fact that we are talking about marginal epic literary pieces written by Alecsandri, it can be included in the range of the greatest memoirs from Romania and at the international level.

Keywords: memoirs, travel journal, fiction, authenticity, autobiography.

Inginer chimist, expert restaurator textile la Muzeul Național al Țăranului Român din București. Domenii de preocupare: conservare-restaurare piese textile de proveniență etnografică. 2009–2016 apariții cu articole de specialitate în *Buletinul anual (Restituție)* editat de Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” 2018–2021, prezentare în cataloage de expoziție a bunurilor culturale restaurate, expuse în cadrul saloanelor de profil, organizate la Muzeul Național al Literaturii Române și Muzeul Olteniei Craiova.



Cristina Lucia MARCHIDAN

RESTAURARE ASCUNSĂ SAU PARTEA NEVĂZUTĂ A LUCRURILOR

În cursul procesului de restaurare a bunurilor culturale mobile se are în vedere respectarea unor principii, printre care și acela al Lizibilității Intervențiilor. Aceasta înseamnă că toate intervențiile asupra obiectului, din punct de vedere al naturii, poziționării, completării zonelor lacunare etc., să se poată observa fie prin examinare directă, fie prin intermediul documentației din dosarul de restaurare. Este vorba însă de observarea atentă, exersată, a ochiului avizat al specialistului. Intervenția are rol de stabilizare a obiectului, se integrează cât mai discret în zona degradată, folosind tehnici și materiale cât mai compatibile cu cele originale, identificate riguros.

O serie de intervenții însă rămân neobservabile, poziția în care ele sunt plasate în cadrul etalării bunului cultural nu facilitează vizualizarea lor. Exemplific cu intervenții la capacele și traseele de lemn din spatele icoanelor, căptușeli și dubluri ale pieselor textile, mecanisme din carcasele ceasurilor, polițe și sertare din componența mobilierului sau refacerea cusăturilor pe cotorul unei cărți. Le-am numit pe acestea „ascunse”, dar subliniez că ele sunt esențiale pentru stabilitatea obiectului și sunt realizate cu același profesionalism ca și cele poziționate mai „la vedere”.

Un asemenea tip de restaurare am realizat în urmă cu 2 ani, când Muzeul Național al Țăranului Român (MNȚR) a participat cu câteva piese din patrimoniul pe care-l deține la organizarea expoziției „Ferdinand și Maria. Regii Marii Uniri” la sediul Muzeului Național de Artă al României (MNAR). Au fost solicitate pentru etalare bunuri culturale originale, aparținând odinioară cuplului regal. Cum două oprege aflate la MNȚR erau foarte asemănătoare cu cel care apărea în vestimentația purtată de principesa Maria în tabloul semnat de Tini Rupprecht (datat 1901 și aflat în patrimoniul MNAR), ele au fost selectate pentru etalarea unei ținute similare. Opregele sunt un gen de șorțuri ce se poartă prinse în talie peste cămașa lungă, în față și la spate sau numai la spate.

Prezint în continuare câteva detalii referitoare la „oprege”, așa cum apar în literatura de specialitate: „Opreg cu ciucuri, piesă de costum purtată de femei în unele zone din România din Peninsula Balcanică și în bazinul Mediteranean. (...) Din punct de vedere morfologic, piesa apare în două variante; a) opreg – țesătură dreptunghiulară, numită „petec” cu franjuri scurte, decorată cu alesături în culori închise, purtată în regiunile muntoase ale Hațegului; b) opreg

– țesătură îngustă cu ornamente policrome în tonuri vii combinate cu fir, având ciucurii, „chițelele” lungi până la marginea de jos a poalelor, purtat în Banat. Dimensiunile „petecului” diferă: foarte îngust în Hațeg și pe Valea Bistrei, foarte lat în Valea Jiului și Valea Almăjului. Compoziția decorativă a „petecului” și a franjurilor sunt un indiciu de recunoaștere a zonei. Fetele poartă oprege cu franjuri în față și în spate: după căsătorie partea din față a poalelor se acoperă cu o catrință [1].

Petecul a constituit partea decorativă de bază, ornamentica acestuia variind de la simple dungii, numite „vergeturi”, spre romburile dominante pe opregele purtate de femeile tinere. Fiind țesut din păr, suprafața „petecului” prezintă o anumită consistență, aplicarea de alesături cu fir, va contribui și mai mult la soliditatea opregului. Decorul este lucrat de obicei în verde, roșu, albastru și roz, la care se adaugă firul de argint sau de aur. Predominanța unora dintre aceste culori stă în strânsă legătură cu vârsta femeilor care le poartă. Ciucurii sau franjurile

nu fac altceva decât să dea răspuns culorilor folosite la alesul „petecului”, piesa în întregime realizând un ansamblu coloristic armonios [2].

Cum a ajuns o femeie de rang nobiliar atât de înalt ca cel al Mariei (printre altele, nepoată a reginei Victoria, principesă moștenitoare a României prin căsătoria cu principele moștenitor Ferdinand, nepot de frate al Regelui Carol I) să poarte piese de port țăranesc? Răspunsul apare ca o poveste.

Primul costum popular românesc primit de Regina Maria (1875–1932) a fost cadoul oferit de Regele Carol I al României, în timpul vizitei acestuia în Marea Britanie, în toamna lui 1892, cu ocazia logodnei Mariei cu Ferdinand de Hohenzollern Sigmaringen (1865–1927), nepotul lui de frate, proclamat moștenitor al tronului regatului român în 1889. Relatarea acestui moment apare în scrierile memorialistice ale reginei, după cum urmează:

„Regele Carol adusese logodnicei nepotului și surorilor ei prea frumoase costume țăranesti; era singurul lucru palpabil, ce-l aveam din acea



Fig. 1. Tablou de Tini Rupprecht. *Principesa Maria purtând peste cămașa lungă un oprege bănățean*, 1901.



Fig. 2. Similitudinea cu piesele de la MNȚR. Oprege de față, pe manechin; Oprege de față, pe suport plan, în laborator.





Fig. 3. Oprege originale, de factură etnografică, din zona Banat (din colecția personală a muzeografului drd. Silviu Ilea).

- cel pe fond negru, cu „petecul” realizat pe suport de catifea, datat în perioada interbelică. Ornamentica geometrică este lucrată manual, folosind „cusătura în punct” (bizantină), cu fir metalic auriu.

- cel pe țesătură lucrată în 4 ițe, datat în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Ornamentica este realizată complex, parte pe războiul de țesut prin tehnica alesului cu mâna, parte lucrată ulterior țeserii, aplicând „cusătura în punct” cu fir metalic.

Am răsucit partea din dreapta a pieselor pentru a evidenția dosurile „petecelor”, care rămân nedublate de vreo țesătură cu rol de căptușeală.

Totodată, imaginea prezintă „petecele” în forma unor patrulete cu unghiuri drepte, formă specifică pieselor țărănești de acest tip.

țară a „Răsăritului cel apropiat”. Erau minunat cusute cu fir și mătase și ne găteam adesea cu ele, pentru plăcerea celor doritori să afle în ce fel de țară mă duceam; dar nu știu dacă acele podoabe atât de pitorești făceau să le răsară în minte o imagine mai clară a hărții Europei” [3].

Cu 23 de ani în urmă, principele Carol I îi dăruise și celei care avea să-i devină soție, un

frumos costum popular, astfel că și regina Elisabeta avusese o experiență asemănătoare. Ambele regine au fost atrase de tradițiile populare din țara de adopție și au iubit costumele populare. Regina Elisabeta era pasionată de lucru de mână, precum broderii și dantele, a cunoscut mare parte din meșteșugurile țesături și ornamente lucrate de țărăncile române, a purtat cu mândrie hainele tradiționale ale românilor, le-a adus astfel în atenția lumii. Regina Maria s-a alăturat fără rezerve acestui demers.

Se produsese la mijlocul sec. al XIX-lea un puternic curent de întoarcere spre trecut, o revenire la costumul și vechile datini românești. „Se pune preț pe frumusețile țării, comorile de artă națională, farmecul basmelor și armonia cântecelor bătrânești” [4]. În acest climat cu accente naționalist-patriotice, „Prințul Carol era atras de veșmintele tradiționale, de pitorescul... și convingerea cu care ele erau purtate în comunitățile sătești. Aceste costume au devenit piese cu greutate între cadourile pe care le făcea familiei sau capetelor încoronate ale Europei... Regina Elisabeta le-a adoptat cu entuziasm la diverse ocazii festive, la recepții și baluri solicitând invitatelor purtarea vechiului și frumosului costum țărănesc” [5].

La rândul ei, regina Maria a promovat în continuare costumul popular din diferite zone etnografice ale României, cu care apărea îmbrăcată atât în zilele obișnuite dar și cu ocazii speciale. Considera că portul popular se potrivea bine și copiilor ei, care apar în multe poze costumați în țărăncuțe și ciobănași. „Totdeauna imaginativă și inspirată, principesa Maria purta costumul popular în chip foarte personal, adaptând piesele după gustul său. Astfel, ea nu-și va așeza niciodată marama de borangic peste păr, ca un vâl, așa cum făcea regina Elisabeta, urmând moda țărăncilor, ci și-o va înfășura strâns în jurul capului și pe frunte, aproape ca pe un turban, lăsând să-i atârne marginile pe spate, ca o mantilă” [1].

Această cochetărie a Mariei e preluată și de doamnele de la Curtea Regală, ceea ce încurajează apariția atelierelor care realizează costume unicat, de inspirație etnografică, în care abundă

ornamentica din firul metalic de calitate. Este adaptarea costumului țărănesc la îmbrăcăminte cultă, purtată cu accesorii prețioase (salbe cu trei șiraguri de galbeni, diademe cu țechini din pandantive, paftale).

Se modifică și croiala și materialele; opregele purtate de principesa Maria nu au „petecul” sub forma comună a unui dreptunghi și nu sunt atât de aspre ca originalele țărănești, croiala urmărește liniile ușor rotunjite ale șoldurilor și taliei, accentuând feminitatea piesei (Foto. nr. 2). Dosul „petecului” este dublat cu saten țesut din fire de bumbac fin și mătase, cu tușeu plăcut (Foto nr. 9). Țesătura ornamentală nu este așa rigidă și robustă ca în variantele etnografice, în care se folosea mucavaua drept material de umplutură, sub broderia bizantină (Foto nr. 8).

Și în privința cămășilor „reinterpretate” purtate de Maria sunt vizibile diferențe: tăietura de pe mijlocul pieptului este adâncită, lăsând la vedere marginea superioară a furoului lucios de mătase, lucrat manual, deosebit de îngrijit.



Fig. 4. Principesa Maria la 16 ani, îmbrăcată în costumul - cadou primit de la regele Carol I, unchiul logodnicului său.

Mânecele sunt croite larg, întreaga cămașă este amplă, lejeră, materialele folosite sunt subțiri, vapoase. (Foto. nr. 6). Aceste ținute se completează cu ciorapi subțiri și încălțăminte de oraș.

Purtarea acestor veșminte este privită de regina Maria ca o evadare din rigiditatea protocolului de la Curte: „acelea erau zile însemnate cu o slovă roșie, când puteam să ne schimbăm hainele de gală și să ne îmbrăcăm în portul de la țară și când ne era îngăduită, în sfârșit, iluzia unei plăceri în locul neînduplecatelor îndatoriri regale”. Acest episod are loc cu ocazia unei excursii în Delta, plănuită de regele Carol I, consemnată de regină în memoriile publicate [3].

Cum au ajuns aceste piese la MNȚR? Povestea e mai scurtă, dar bine documentată. În calitate de principesă, Maria a participat împreună cu regina Elisabeta la o serie de acțiuni caritabile, ca donația făcută Muzeului Etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă și Artă Industrială, înființat prin Decretul Regal nr. 2.777 din 13 iulie 1906, condus de la 1 octombrie 1906 de Alexandru Tzigara – Samurcaș. Astfel, în registrul muzeului apar consemnate la data de 01.05.1907 un număr de cinci oprege primite din partea principesei și îmbrăcăminte purtată de regele Carol în copilărie, oferită din partea suveranei. Opregele au rămas de atunci în patrimoniul muzeului ce va deveni, în timp, actualul MNȚR, iar piesele donate de regina Elisabeta au fost transferate Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”.

La data actului de donație, principesa Maria avea vârsta de 32 de ani și era mamă a patru copii.

Revenind la opregele pe care le-am restaurat, detaliez mai jos câteva aspecte importante. Starea de conservare a acestor piese, opregul de față – D 4849 și opregul de spate – D 4848, reprezentative pentru zona Banatului, lucrate într-un atelier orășenesc, la sfârșit de secol XIX, nu era corespunzătoare etalării. Efectele uzurii erau ușor de identificat pe dublura părților superioare; țesătura albă de atlas (urzeală – mătase, bătătură – bumbac) era îngălbenită, ușor pătată și parțial extrem de fragilizată, cu fire de mătase lipsă pe toată lățimea, mare parte din



Fig. 5. Opregul principesei Maria în alte două ținute inspirate de portul țărănesc, 1898. Sunt vizibile câteva paftale aplicate pe opreg.



Fig. 6. Croiala cămășii cu decolteu adâncit.



firele de bățatură glisând liber. În zona franjurilor lungi se observa patina la firele metalice, iar la unele de lână, atacate biologic anterior, se constatau fragilizări și chiar ruperi, cu lipsa materialului. Faptul că firele metalice apar ușor terne, patinate, dar necorodate este datorat prezenței argintului și aurului în compoziția acestora. Și la copcile și anourile argintii se observă

același aspect. Tipul firelor metalice este bandă răsucită pe miez textil. Fețele ornamentate ale opregelor, țesute în 4 fire, cu motive geometrice tip romburi, alese din fire de lână și metalice (contur romburi albastre – Au, fondul alb – Ag) sunt de un rafinament evident.

Pentru stabilizarea dublurii din atlas de pe dosul opregelor, am intervenit prin consolidare



Fig. 7. Ținuta expusă în 2019. Piesele costumului expus au făcut parte din garderoba reginei Maria. Au fost etalate opregele restaurate.



Fig. 8. Detaliu pentru identificarea ornamenticii, cromaticii și parțial a degradărilor, pe opregele restaurate ulterior.



Fig. 9. Detaliul unei porțiuni de dublură a „petecului” de față înaintea restaurării.



Fig. 10. Detaliul aceleiași porțiuni de dublură a „petecului” de față după restaurare.

pe un suport de saten de bumbac alb, folosind cusătura restauratorului. Pentru a realiza aceeași am desprins parte din cusăturile laterale și bridele originale iar la final am remontat toate elementele componente, plasate adecvat, conform confecției originale.

Prezintă detalii ale zonei de dublură puternic destabilizate (Foto nr. 9) și apoi consolidate (Foto nr. 10) din oprețul purtat pe partea din față a costumului. Dosarul de restaurare cuprinde atât imagini foto cât și digitale, care documentează amănunțit etapele de lucru. Precizez că pe ambele oprege, acest tip de degradare, cu flotarea firelor de bumbac eliberate din țesătură între marginile laterale ale piesei (doar jumătate de „petec” în poze) este asemănător atât cantitativ, cât și calitativ. De aceea, am considerat relevante imaginile selectate pe o singură piesă.

Concluzii. Intervenția efectuată a stabilizat piesele și, ceea ce este foarte important, a contribuit major la declanșarea procedurii de clasare.

Bunurile culturale mobile D 4848 și D 4849 au fost clasate în categoria juridică Tezaur, conform OM 2573/05.02.2020, prin certificatele de clasare 6319/11.08.2020 respectiv 6320/11.08.2020.

Observație: Imaginile din Foto nr. 1, 4, 5 și 6 aparțin domeniului public.

Referințe bibliografice:

- 1.*** *Arta populară românească*, Academia Republicii Socialiste România, Institutul de Istoria Artei, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1969.
2. Stoica, Georgeta, Petrescu, Paul, Bocșe, Maria, *Dicționar de artă populară*, București: Editura științifică și enciclopedică, 1985.
3. Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, București: Editura Eminescu, 1991.
4. Alexianu, Alexandru, *Modă și veșminte din trecut*, Vol. II, București: Editura Meridiane, 1987.
5. Ene, Maria Camelia, *Stilul național în artele vizuale. Artele decorative*, București: Editura Noi Media Print, 2013.

Restaurare ascunsă sau partea nevăzută a lucrurilor

Rezumat. Este prezentat parcursul a două piese textile, oprege, aflate în patrimoniul Muzeului Național al Țăranului Român din București, donate în 1907 chiar de principesa Maria, căreia îi aparținuseră. Piesele trebuiau să fie etalate în cadrul unei expoziții omagiale intitulată „Ferdinand și Maria. Regii Marii Uniri”, dar starea lor de conservare era inadecvată acestui demers. După restaurarea pieselor, acestea au fost înfățișate pentru prima oară publicului, în formă stabilizată. Ulterior au fost clasate în categoria Tezaur.

Cuvinte-cheie: Textile, oprege, restaurare, regina Maria, Muzeul Național al Țăranului Român.

Hidden restoration or the invisible part of things

Abstract. It is presented two textile pieces „oprege”, existent in the patrimony of the National Museum of the Romanian Peasant from Bucharest, donated in 1907 by Princess Mary herself, to whom they had belonged. The pieces were to be displayed in a homage exhibition entitled „Ferdinand and Mary. The kings of the great union”, but their state of preservation was inadequate for this approach. After the restoration of the pieces, they were presented for the first time to the public, in a stabilized form. Later they were classed in the Treasure category.

Keywords: textiles, oprege, restoration, queen Mary, National Museum of the Romanian Peasant.

Master science du langage parcours didactique du français langues étrangères/ în științele limbii, didactica limbii franceze ca limbă străină, 2020–2021, Universitatea Caen din Franța, formator la centrul de studii ENEFA din Franța; master langues, littératures et civilisations étrangère (spécialité: russe)/ limba, literatura și civilizația europeană (limba rusă), 2014–2016, Universitatea Caen din Franța; master în filologie (limbi romanice), Universitatea de Stat din Moldova; Domenii de interes științific: lingvistică, traducere, învățământ, arte, istorie.



Tatiana PROCOP

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

«L'interprétation artistique de la seule beauté
est un grossier enfantillage, c'est l'enfance de l'art.

Les fouilles patientes dans les traits les plus
secrets de la nature humaine, leur découverte – voilà
la vraie mission de l'artiste...»

(Lettre à Vladimir Stassov du 18 octobre 1872).

Moussorgski M.P. – un jeune aristocrate russe

Né le 21 mars 1839 à Karevo, dans la province de Pskov (Russie), Modest Moussorgski est le quatrième fils d'un propriétaire terrien. La famille n'est pas hostile à l'art: la mère du futur compositeur lui légua d'ailleurs une certaine sensibilité poétique.

À 9 ans, Moussorgski peut déjà interpréter en public quelques œuvres pour piano de Franz Liszt. Les parents ne négligent donc pas sa formation musicale, mais le destinent cependant à une carrière militaire: il est inscrit à l'école Pierre et Paul de Saint-Petersbourg où il entre à l'âge de 13 ans.

Durant cette période, il prend quelques leçons de piano avec le pianiste virtuose Anton Herke, d'origine allemande, et découvre l'œuvre de Robert Schumann.

En 1856 il fait connaissance avec Alexander Borodine et Alexandre Sergueievitch de Dargomyjski. Ils se lient d'amitié et élargissent

leur horizon musical en faisant la connaissance de César Cui, de M. Balakirev et de Stassov. Moussorgski commence alors à envisager sérieusement une carrière musicale et voudrait promouvoir la musique russe. Il sort de l'école militaire en 1857 avec un grade d'officier.

Sous la houlette de Balakirev, Moussorgski étudie la musique de Ludwig van Beethoven et démissionne de l'armée. Les revenus de Moussorgski étant très modestes, il doit prendre un emploi aux Ponts-et-Chaussées, où il perd un temps précieux. La vie qu'il mène à cette époque le pousse à une consommation excessive d'alcool et à une alimentation insuffisante. La mort de son père en 1863 lui assombrit les pensées. De plus, il est sujet à l'épilepsie et subit une première crise de delirium tremens. Au cours de sa convalescence, il noue une profonde amitié avec Nicolaj Rimski-Korsakov. En 1865, déjà dépossédé de tout le patrimoine familial en raison de l'abolition du servage en Russie, qui l'a forcé à trouver un emploi, il perd sa mère.

Heureusement, de 1866 à 1869, le Groupe des Cinq («Mogoutchaïa Koutchka») connaît des relations d'amitié extraordinaires (il réussira notamment à honorer Moscou de la visite d'Hector Berlioz).

En avril 1867, Moussorgski perd son emploi. Il achève néanmoins quelques partitions telles que *La nuit sur le Mont Chauve*, une de ses plus célèbres. Moussorgski a composé de nombreux fragments de pièces qu'il n'achève pas: deux opéras *Salammbô* et *Le Mariage, Œdipe à Athènes...* En 1868, le compositeur est particulièrement inspiré et commence la composition de *Boris Godounov*, son grand opéra. La première (dans une deuxième version) sera interprétée par Fédor Chaliapine, célèbre basse. Mais l'opéra est mal reçu et même sévèrement critiqué par ses amis Cui, Balakirev ou encore Borodine, ce qui affligera profondément le compositeur. En revanche, Liszt, qui eut accès à une partie de l'œuvre de Russie, est enthousiaste et l'invite à Weimar (en vain cependant, car Moussorgski ne put s'y rendre pour des raisons professionnelles).

Le domaine de prédilection de Moussorgski est la voix humaine, malgré quelques œuvres orchestrales ou instrumentales remarquables. Il en explore les possibilités avec des procédés uniques en leur temps. Avec Rimski-Korsakov, il a permis à l'âme russe de s'exprimer. Nombre de ses œuvres seront achevées, orchestrées ou réorchestrées par ses amis mais aussi par Maurice Ravel dont l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* est très célèbre.

Groupe des cinq et son activité

«Moussorgski incarne l'image de la Russie éternelle, avec ses troubles, ses complexités, sa richesse de fonds et d'inspiration reproduite par le mode d'expression qui lui est le plus naturel: la musique. Il n'en reste pas moins un musicien extrêmement personnel, même au sein du petit groupe slavophile que l'on est convenu d'appeler le groupe des Cinq.» [21, p. 148].

Au début du XIX siècle, la Russie ne participe pas vraiment au grand concert des nations européennes, son aristocratie sollicitant exclusi-

vement les services de musiciens italiens, français ou allemands. Tout change avec l'entrée en scène de Glinka (1804–1856), dont les deux opéras, *Une vie pour le tsar* (1836) d'après la légende du héros russe Ivan Soussannine, et *Rouslan et Loudmila* (1842), d'après Pouchkine, formant le véritable seuil de l'école musicale russe.

Les bases d'un nationalisme artistique ayant ainsi été posées, cinq jeunes compositeurs se groupent en 1862 (Balakirev, le fondateur), pour prôner une musique spécifiquement russe, fondée sur les traditions populaires locales et détachée des standards occidentaux. Hors Modeste Moussorgski, ils ont nom Alexandre Borodine (1833–1887), (le prince Igor – commence en 1869 et d'où sont extraites les célèbres Danses polovtsiennes-, Dans les steppes de l'Asie centrale), César Cui (1835–1918; Wiliam Ratcliff, inspiré par la pièce de Heinrich Heine, crée le 14 février 1869), Balakirev (1837–1910; Islamey pour piano en 1869) et Rimski-Korsakov (1844–1908) [6, p. 148].

Les membres du groupe, tous autodidactes, se basèrent sur l'idéal de Glinka (1804–1857), considéré par beaucoup comme le fondateur de l'école musicale russe avec Alexandre Dargomyzsky. La rédaction du manifeste fut confiée à César Cui. Rimski-Korsakov reste le membre le plus influent et le plus connu du groupe, et orchestre plusieurs œuvres d'autres membres après leur mort. Il en formera les successeurs (Glazounov, Prokofiev, ou Stravinski) via son poste de professeur au Conservatoire de Saint-Petersbourg.

Moussorgski a écrit son opéra le plus célèbre quand il était membre du groupe des Cinq, à l'époque quand la Russie craquait de partout. La Russie vacille, les fondements craquent, les tabous se brisent (on a osé tenter de tuer l'empereur en 1866.) C'est la période des réformes, notamment l'abolition du servage, des grandes réformes libérales misent en place. Cet écartèlement entre un ordre nouveau qui ne parvient pas à venir au monde, malgré l'ère des réformes ouverte en 1860 et une soif d'absolu et de sang des «hommes nouveaux», («Prenez vos haches», clament les nihilistes) conduit à un

climat de doutes et d'inquiétudes. À ce besoin de parricide, naîtra en contrepoint l'infanticide de Boris, et la hache sera levée contre Dimitri, le tsarévitch. À cette époque, la Russie traversée de cauchemars s'oppose à une volonté de rédemption, une quête d'absolu, vécues avec la même subjectivité extrême chez Dostoïevski et Moussorgski. Cette immense amour-compassion pour les pauvres, les malheureux, le peuple enfin est inspiré, par une foi messianique dans l'amour de la Russie [21, p. 148].

Moussorgski disait: «Je veux parler aux hommes le langage du vrai».

«Découvrir les traits délicats de la nature humaine et des groupes humains, – disait l'artiste – sonder avec opiniâtreté ce terrain vierge et en faire la conquête, voilà la mission du véritable artiste.» [ibidem]

Pour réaliser cet objet, il ne se contente pas de s'abandonner à ses dons naturels et aux charmes du folklore qui ne l'auraient peut-être pas conduit beaucoup plus loin qu'un Glinka; il se met passionnément à l'étude de la parole humaine, de l'intonation parlée et de la rythmique du mot russe.

Alors, ils étaient cinq, comme les doigts de la main, cinq compositeurs qui avaient pour ambition de donner naissance à une musique spécifiquement nationale, authentiquement russe, bien séparée de la musique occidentale.

1 «Boris Godounov» – l'opéra immortel de Moussorgski

D'un voyage à Moscou, entrepris à l'âge de vingt ans, et de la lecture de Pouchkine sont nés en lui l'intérêt pour l'histoire et le projet de *Boris Godounov*. Dans ce récit de Pouchkine, la vérité historique est sacrifiée à la beauté sombre de la légende: Boris Godounov, beau-frère d'Ivan le Terrible, a fait assassiner Dimitri, l'enfant héritier du trône. Il règne donc au milieu des famines, des incendies, des épidémies. Le peuple murmure et, bientôt, court le bruit que Dimitri n'est pas mort et qu'il va chasser l'usurpateur. Sur ces entrefaites, un jeune novice, ambitieux ou trompé par ses rêves, se fait passer pour Dimitri, prend la tête d'une armée de Polonais, de

mercenaires et de Cosaques, et marche sur Moscou. Boris, que le remords éprouve durement, ne résiste pas à l'annonce de cette nouvelle et meurt de culpabilité. La conception générale de l'opéra est absolument neuve: le livret n'est pas en vers. On n'y trouve point l'alternance traditionnelle des airs, des récitatifs et des ensembles. Le leitmotiv n'est pas considéré comme un principe de construction; l'opportunité musicale et scénique l'emporte toujours sur le déroulement logique. L'œuvre oscille continuellement entre ses deux pôles d'intérêt dramatique essentiels qui sont les différentes incarnations du peuple russe et la mise en place.

Ces années noires marquées autant par la mort du tsarévitch Dimitri en 1591 que par les années de cataclysmes et de complots qui marquèrent le règne de Boris, amenèrent déjà les contemporains à considérer ce tsar comme maudit et usurpateur. Même la mort brusque de Boris, le 13 avril 1605 ne fit taire ni les rumeurs, ni les massacres.

Moussorgski lui, pensait que l'histoire avait un sens, une signification, et il fait du peuple, le héros de son opéra. Le 15 juillet 1869, Moussorgski avait terminé la partition de Boris, il en était très fier et satisfait.

Pour la première fois l'opéra a été présenté au théâtre Maryinski de Saint-Petersbourg le 27 janvier (ancien style) / 8 février (nouveau style) 1874. Si le public lui fit un accueil assez chaleureux, la critique fut réservée, et, du vivant de son auteur, l'œuvre ne connut qu'une brève carrière [idem]. Le protagoniste de l'opéra est le chœur, véritable porte-parole du peuple de Russie. La censure a d'ailleurs bien senti le caractère subversif et anti-tsariste du livret et a refusé la version originale de 1869, en sept scènes, obligeant Moussorgski à en modifier certains aspects dans une nouvelle monture écrite en 1871 et 1872. Il existe donc deux versions de l'œuvre, auxquelles il faut ajouter les réorchestrations de Rimski-Korsakov (1896), Mikhaïl Mikhaïlovitch Ippolitov-Ivanov (1927) et Chostakovitch (1940) [ibid].

A Paris l'opéra *Boris Godounov* fut connu à partir des années 80, mais il était écouté dans

le cercle restreint des amateurs de Moussorgski (les concerts organisés par le couple D'Alheyem)

Pour la première fois cet opéra a été présenté au grand public à Paris en mai 1908. Le lendemain, après la première, le journal «Liberté» écrivait: «*Boris Godounov*, possède la même intensité de l'image du passé comme chez Shakespeare, l'universalisme total, le réalisme, l'intensité, les sentiments touchants, le coloris, et aussi le même humanisme. Les artistes russes se sont montrés dignes de cette musique». [10]

L'écriture vocale basée sur le langage parlé c'était un procédé que reprendront Debussy, Bartok, Janacek etc.), «une orchestration qui, refusant le brillant, privilégie l'économie de moyens (un refus conscient et non une absence de savoir-faire), l'audace harmonique (Moussorgski, avec Wagner, fait partie de ceux qui ont ébranlé le système tonal)». [11]

Alors en Russie l'opéra était critiqué et nommé anti-tsariste, mais à Paris – bien apprécié.

Les dernières œuvres, la solitude et la mort

Parmi ses derniers œuvres sont considérés: *La Foire de Sorotchintsy* (restée inachevée), *Khovanchtchina* (1872 – jouée à la mort du compositeur en 1881), *Tableaux d'une exposition* 1874. C'est aussi Rimski-Korsakov qui donna sa forme définitive à la *Khovanschtchina*. Cet opéra, qui traite de la révolte des princes Khovansky et qui s'inscrit dans la ligne du drame historique ouverte par *Boris Godounov*, présente d'admirables caractères pleins d'austère grandeur ou de passion sauvage, des chœurs d'une ordonnance quasi liturgique et un mode de récitatif qui marque une évolution dans la manière de Moussorgski: «J'ai réussi à trouver, écrit-il, une mélodie que la parole crée, une mélodie informée par l'esprit.» *Khovanchtchina* est une œuvre majeure, s'appuyant sur un orchestre somptueux (l'ouverture dont le souffle historique et poétique réconcilie grandeur et tendresse), et des chœurs, comme toujours, omniprésents. L'histoire a ses cycles, celui-là reste le principal scénario de l'histoire russe: nation asservie, gardant espoir, «désireuse de liberté mais contradictoirement prête à suivre le premier messie autoproclamé». [16]

La *Khovanchtchina*, mot lancé par le tsar Pierre le Grand, désigne les émeutes provoquées durant le printemps 1682 par le Prince Khovanski et l'armée des mousquetaires (*streltsy*), dont il a pris la tête et qui lui permet de renverser l'équilibre politique après la mort du dernier tsar Théodore. D'autres princes, les Boyards, moins puissants mais tout aussi intrigants, convoitent le pouvoir: Vassili Galotsine, ancien amant de la tsarevna Sophie qui est devenu régente et Chakloviti, le plus inquiétant, qui dénoncera le complot d'Ivan Khovanski et précipitera la mort de celui-ci. Ces affrontements politiques se doublent d'un conflit religieux attisé par les «Vieux croyants»; conduits par le fanatique Dosifei et soutenus par les Boyards, ces fervents de la «Vieille Foi» veulent restaurer les rites de la Russie orthodoxe face aux réformes et à ce qu'ils nomment l'Antéchrist. Au côté de Dosifei, Marfa, le seul personnage féminin d'importance dans l'opéra, est habitée du même idéal religieux et conduira les «Vieux Croyants» au martyr et à la mort. C'est sur cette scène apocalyptique d'autodafé que s'achève l'opéra dans la production d'Andrei Serban – Moussorgsky n'ayant jamais fixé la fin du cinquième acte – reprise par l'Opéra Bastille et donnée jusqu'au 9 février. Opéra national de Paris/ Ch. Leiber; Vasily Efimov (Kouzka), Gleb Nikolsky (Prince Ivan Khovanski) et les Choeurs de l'Opéra national de Paris © Opéra national de Paris [25].

Cet opéra est une immense fresque où de grandes figures historiques se croisent. Créé en 2001, la production d'Andrei Serban est reprise pour la première fois et permet donc au public de découvrir une partition passionnante. Il donne à voir une scénographie très claire, évitant de surcharger cette histoire complexe par des interprétations personnelles. Alors que les costumes sont traditionnels (et superbes), les décors sont plus sobres. La représentation: Paris, Opéra Bastille, 25 janvier 2013 [17].

Tout à l'opposé, la conception générale de *La Foire de Sorotchintsy*, dernier ouvrage lyrique entrepris par le musicien, et qui s'inspire du texte de Gogol, laisse apercevoir ce qu'eût réalisé le génie de Moussorgski dans l'illustra-



Couverture de la première édition des *Tableaux d'une exposition* par Modeste Moussorgski, en 1886 [28].

tion musicale de la truculence populaire par une mélodie jaillissante, la fraîcheur de la notation folklorique et la caricature de personnages savoureux. Malheureusement, il n'en reste que quelques fragments, car l'état de santé physique et morale de Moussorgski ne lui permit pas de mener à bien cette œuvre ultime. Les dix dernières années de sa vie attestent les progrès en lui d'un état morbide que la pauvreté, l'insuccès, l'abandon de ses amis et l'abus de la boisson transformeront en une déchéance finale.

En janvier 1869, Dargomyjski, ami du groupe, décède. Moussorgski, vit à partir de 1870 chez Rimski-Korsakov. Trois œuvres, cependant, parfaitement achevées, témoignent de la permanence de dons exceptionnels: d'une part, les *Tableaux d'une exposition* (1874), véritable fresque pour le piano composée à la mémoire de son ami, l'architecte et peintre Victor Hartmann, et dont la couleur et la facture autant que les inventions rythmiques ont renouvelé les possibilités de l'instrument; d'autre part, deux cycles de mélodies [8, p. 43].

En effet que le compositeur a transcendé les tableaux assez statiques de Hartmann, en leur donnant une vie dont ils étaient dépourvus.

Stasov dira par rapport la musique dans la description des tableaux de Hartmann; «ce sont les voix féminines qui discutent avec véhémence sur la place du marché de Limoges que Moussorgski attrape au vol, et ce sont les intonations des enfants qui se disputent en jouant qu'il caractérise dans les Tuilleries.» [ibid]

Moussorgski relie les mouvements de la suite d'une manière qui présente l'évolution du visiteur au cours de l'exposition. Deux mouvements de *Promenade* constituent en fait des introductions vers des sections principales de la suite. Leur rythme de marche où se mêlent régularité et irrégularités, évoque la progression de la visite. Trois interludes sans titre présentent des formes courtes de ce thème, en variant l'humeur, la couleur et la tonalité dans chacun pour proposer une réflexion sur une œuvre.

Un tournant apparaît dans la composition avec *Catacombes* lorsque le thème de la *Promenade* cesse de fonctionner comme un simple dispositif de liaison et devient, dans le *Cum mortuis*, une partie intégrante du mouvement lui-même. Le thème atteint son apothéose dans le final de la série, la *Porte Bogatyr (Porte de Kiev)*. [28]



Les Tuilleries, 1874: a) Dispute d'enfants apres le jeu; b) Portraits d'enfants.

Comme pour la plupart des œuvres de Moussorgski, la publication des *Tableaux d'une exposition* a une histoire très compliquée. Bien que composée très rapidement (du 2 au 22 juin 1874), l'œuvre n'a paru en version imprimée qu'en 1886 (cinq ans après la mort du compositeur), grâce à une édition effectuée encore par son grand ami Nicolai Rimski-Korsakov. Cette publication, d'ailleurs, n'était pas une image très fidèle de la partition de Moussorgski, mais présentait un texte édité et révisé qui a été en partie retravaillé et qui contenait un nombre important d'erreurs et de contre-sens

C'est seulement en 1931, plus d'un demi-siècle après la composition de l'œuvre, que les *Tableaux d'une exposition* ont été publiés dans une édition critique en accord avec le manuscrit du compositeur. En 1940, le compositeur italien Luigi Dallapiccola a publié une édition critique importante de l'œuvre de Moussorgski avec des commentaires. Le manuscrit écrit de la main de Moussorgski a été publié en fac-similé en 1975. [28]

Moussorgski décède le 28 mars 1881 à Saint-Petersbourg.



Les Catacombes de Paris Huile sur toile, vers 1870.

Bibliographie:

1. Alheim, (de), Marie. *Le legs de Moussorgski*, Eugène Rey, libraire, 1908, in archive.org
2. Alheim, (de), Marie, *Concert de Marie Olénina-d'Alheym à Moscou, Kharkov, Londre, sixième concours international*, La maison du Lied, 22, boulevard de Smolensk à Moscou, Tovaresskaya tipografiya A.I. Mamontova, Moskva, 1912, p. 37.
3. Alheim, (de), Marie, *Les concours de «La Maison du Lied»*, La maison du Lied, 22, Bd de Smolensk, Moscou, 1912, in archive.org
4. Alheim, (de), Pierre, 1896, *Moussorgski*, Paris, imprimerie Lambert, S du M. De France, in archive.org
5. Bellaigue, C. *Un Grand Musicien réaliste – Moussorgski*, dans *Revue des deux mondes*, 5-e période, tome 2, 1901, p. 858-889. http://fr.wikisource.org/wiki/Un_Grand_Musicien_r%C3%A9aliste_-_Moussorgski, consulté 10.11.2014.
6. Denizeau, Gerard, *Les grands compositeurs*, Larousse, 2010, p. 148.
7. Fiodorov, I. *Moussorgski, Jizni i tvorcestvo russkogo kompozitora*, 2007–2014, sur Belcanto.ru
8. Gripari, Pierre. *Nouvelles critiques*, collection contemporaine dirigée par Jean-Baptiste Baronian, Claude Frochaux, Jean-Louis Kuffer, Edition l'âge d'homme, Lausanne, 1987 article à propos de Boris Gadounov, p. 43.
9. Keinigsberg, A. *Danse macabre OP 40*, 2002, consulté en ligne le 16.03.2015. http://www.belcanto.ru/sm_saint_macabre.html
10. Kile, Piotr. *Diaghelev i russky renaissance*, Epoha vozrajdaniya. consulté le 12.02.2015, <http://www.renclassic.ru/Ru/35/707/>
11. Lephay, Pierre-Emmanuel. *En attendant le livre sur le génie russe*, 29 Décembre 2011, Lacavalierie Xavier, Moussorgsky éditeur Actes Sud, 2011.
12. Mirkin, M. Yu. Camille Saint-Saëns, 2002, consulté en ligne le 14.03.2015, <http://www.c-cafe.ru/days/bio/000219.php>
13. Moskalenko, Iuriy, *S cego nacinalis' «Russkie sezony» Sergeya Deagiléva v Parije?* 2000, In: skola jizni.ru
14. Misia, «*Raine de Paris*», dans *Le point*, le 26/08/2012, mise à jour le 05 mai, consulté le 05.05.2015, http://www.lepoint.fr/culture/misia-reine-de-paris-26-08-2012-1499278_3.php
15. Oilenine, Marie; Alheim, Marie Olénine, *Concert de Marie Olénina -d'Alheym à Moscou, Kharkov, Londre, sixième concours international*, La maison du Lied, 22, boulevard de Smolensk à Moscou, Moskva: Tovaresskaya tipografiya A.I. Mamontova, 1912, p. 3-4.
16. Pham, Alexandre. *Moussorgski: Khovrantchina*. Paris, Opéra Bastille, 22 janvier - 9 février 2013, consulté en ligne le 14.03.2014, <http://www.classique-news.com/tag/moussorgski/>



Porte de Kiev, 1874.

17. Philippe, Pierre. *Reprise de La Khovratchina à l'opéra de Paris*, consulté en ligne le 14.03.2015, <http://classiqueinfo.com/Reprise-de-La-Khovantchina-a-l.html>
18. Pressnitzer, Gil. *Modeste Moussorgski, Boris Godounov, Esprits Nomades*, consulté en ligne 12.01.2015, <http://www.espritsnomades.com/siteclassique/moussorgskiborisgodounov.html>.
19. Rodoni, Laureto. *Il tempo sospeso di Bonnard*, 1925, consulté en ligne le 05.05.2015, <http://rodoni.ch/misia/index.html>
20. 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 Reihel, à la Conférence Moussorgski, Association Lied et Mélodie, septembre 2013, consulté le 10.04.2015, http://www.liedetmelodie.org/wp-content/uploads/2013/10/Conf%C3%A9rence-MOUSSORGSKI_version-site-internet.pdf
21. Soumagnac, Myriam, *MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH – (1839–1881)*, Encyclopædia Universalis, 2010, consulté en ligne le 21.03.2015, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modest-petrovitch-moussorgski/>
22. Stasov, A. *Kto odoleet*, In: *Novosti i birjevaia gazeta*, 17 janvier, No. 17, 1902.
23. Stasov, B. *Lettre à Stasov Kruglikova partir 16 décembre 1902*. «La musique soviétique», n. 12, 1949, p. 97.

24. Stil, André, *de l'Académie Goncourt, L'homme*, Edition Grasset and Fasquelle, 1982, 978-2-246-79210-9, sans pages.

25. Tosi, Michèle. *Une Khovrantchina Flamboyante à l'Opéra Bastille*, consulté en ligne le 14.03.2015, <http://www.resmusica.com/2013/01/28/une-khovantchina-flamboyante-a-lopera-bastille/>

26. Versinina, Irina, *kandidat iskustvoedeniya, Deaghilev i muzyka Russkih sezonov*, Nr. 12, 2002, consulté en ligne le 10.04.2015, <http://art.1september.ru/article.php?ID=200201202>

Sites à consulter:

27. Groupe de Cinq, Wikipedia, *Groupe_des_Cinq*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cinq>

28. Victor Hartman, Wikipedia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Viktor_Hartmann, Wikipédia, consulté 10.11.2014.

À écouter:

29. JACKSON, Michel, *History*, <https://www.youtube.com/watch?v=ybPQ4UpLncA>

30. RABIN, Trevor, *Promenade*, <https://www.youtube.com/watch?v=oTrTAS5KS5k>

31. RAVEL, Maurice, *Tableaux d'une exposition*, <https://www.youtube.com/watch?v=DbBkVwbVTs8>

32. TOBIN, Amon, *Back From Space*, <https://www.youtube.com/watch?v=IzOgoO2-FLs>

Receptarea lui M.P. Moussorgski în Europa

Rezumat. Mussorgsky 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 Mussorgsky 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.

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*.

The reception of M.P. Moussorgski in Europe

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 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? 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 Godunov*.

Cercetător științific, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*. Domenii de preocupare: grafică, design grafic, istoria și teoria artelor vizuale.



Elena MUSTEAȚĂ

VALENȚE ARTISTICE ȘI SIMBOLICE ÎN CREAȚIA GRAFICĂ A LUI GHEORGHE VRABIE

Creația artistică a lui Gheorghe Vrabie (1939–2016), Maestru în artă, Cavaler al Ordinului Republicii, Cetățean de Onoare al municipiului Chișinău, ocupă un loc aparte în artele plastice ale republicii. Activând cu pregnanță în domeniile: grafică de șevalet, ilustrație de carte, artă decorativ-monumentală, heraldică și vexilologie, Gheorghe Vrabie a lăsat moștenire peste 100 de titluri de cărți ilustrate, numeroase lucrări de grafică de șevalet, 9 lucrări monumental-decorative, 13 elaborări de embleme, 7 elaborări de steme și 10 elaborări vexilologice, inclusiv, Stema de Stat a Republicii Moldova și Stema și Drapelul municipiului Chișinău. În articolul de față ținem să relevăm contribuția lui Gheorghe Vrabie în domeniile ilustrației de carte și graficii de șevalet, prin etalarea celor mai importante valențe artistice și simbolice în opera grafică a artistului plastic.

Născut la 21 martie 1939 în satul Călinești, raionul Fălești, într-o familie de oameni simpli, Gheorghe Vrabie și-a început parcursul pe traseul vocației profesionale în anul 1957, când accede la studii la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” (astăzi Colegiul de Arte Plastice „Alexandru Pălămădeală” din Chișinău). În timpul studiilor, în 1958, graficianul debutează cu ilustrații pentru revista *Noi*. Cu câțiva ani mai târziu se lansează în spațiul plastic autohton cu o

serie de foi grafice de carte, printre cele mai relevante fiind ilustrațiile pentru cărțile *Așa sau așa* de Eno Raud (1961, acuarelă) și *Torentul de fier* de A. Setrafimovici (1961, tuș, peniță, 41×64).

În perioada anilor 1962–1967 Gheorghe Vrabie a studiat grafica de șevalet și ilustrația de carte la Academia de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I.E. Repin” din Leningrad (astăzi Sankt Petersburg), în clasa profesorilor Alexei Pahomov, Vasili Zvonțov și Nicolai Lomakin. De altfel, în timpul studiilor la Leningrad în cugetul tânărului Gheorghe Vrabie s-au implantat, odată cu preceptele dascălilor săi și cu estetica ambientală a orașului, viziunile artistice novatoare ale marilor artiști, cum ar fi: A. Dürer, F. Goya, Rembrandt, K. Petrov-Vodkin, A. Ostroumova-Lebedeva, M. Kuprianov și alții, operele cărora plasticianul a avut posibilitate să le contemple în muzeele și centrele expoziționale ale renumitului centru cultural.

În anii de studenție Gheorghe Vrabie lucrează asiduu experimentând diverse tehnici de figurare grafică și realizând o serie de lucrări de șevalet, care se disting prin abordarea epicolirică a conținutului artistic, dar și printr-o bună executare tehnică. Astfel, se remarcă lucrările timpurii ale artistului, executate în tehnica monotipie: *În port* (1964, 29×43), *Prima zăpadă* (1965, 30×50), *Înserează* (1965, 35×49).

Prezintă interes acvaforte, realizat de grafician în perioada vizată, fiind elocventă, în acest sens, menționarea stampelor: *În port. Muncitori* (1965, acvaforte, rezervaj, 23×50), *Maternitate* (1966, acvaforte, 49,1×32,3), *Pădurar șezând* (1967, acvaforte, rezervaj, 47×33) ș.a. În general, începând cu mijlocul anilor 1960, se conturează în mod evident predilecția lui Gheorghe Vrabie pentru acvaforte, aceasta devenind, în timp, tehnica de referință în demersul creator al acestuia, potrivită ca potență pentru reflectarea subiectelor artistice cu conținut simbolic. După cum relatea însuși graficianul, el prefera genul respectiv de gravură pentru asemănarea cu desenul realizat cu penița sau creionul, cât și pentru calitatea de a reda elocvent și convingător esența celor figurate. [5, p. 12]

În paralel cu grafica de șevalet, Gheorghe Vrabie desfășoară o activitate prolifică în domeniul ilustrației de carte. De altfel, grafica de carte, elaborată de artist în perioada timpurie a activității sale artistice, deja se remarcă prin abordare

avangardistă și sugestivitate simbolistă a conținutului imagistic – trăsături care devin, ulterior, caracteristice pentru întreaga sa creație plastică. În acest context, se relevă seria de foi grafice elaborate de Gheorghe Vrabie pentru lucrările literare *Secerișul* de Vasile Alecsandri (1964, acuarelă), *Amintiri din copilărie* și *Povestiri* de Ion Creangă (1966–1967, acuarelă, tuș, peniță).

La absolvirea Academiei din Leningrad, în 1967, Gheorghe Vrabie elaborează pentru lucrarea de licență ilustrații la povestea *Harap Alb* de Ion Creangă (32×19), executate în tehnica acvaforte. Acestea au fost apreciate cu Premiul II la Concursul Republican „Arta Cărții” din 1968, fiind consemnate de criticii de artă ai timpului ca primele lucrări originale ale graficianului, care-i definesc caracterul artistic individualizat. Ulterior, potențialul artistic a lui Gheorghe Vrabie s-a manifestat în ilustrarea operelor literare ale scriitorilor clasici naționali: M. Eminescu, I. Creangă, V. Alecsandri, B.P. Hașdeu, M. Kogălniceanu, cât ale celor din



Fig. 1. *Harap Alb* de Ion Creangă, 1967, acvaforte.



Fig. 2. *Luceafărul* de M. Eminescu, 1974, acvaforte.

literatura universală – Dante Alighieri, Paul Valery, Rainer Maria Rilke, Charles Baudelaire ș.a. Un spațiu considerabil în grafica de carte a maestrului o deține ilustrația scrierilor semnate de contemporanii săi: Grigore Vieru, Spiridon Vangheli, Vasile Vasilache, Ion Druță, Pavel Boțu, Liviu Damian.

Grafica de carte a lui Gheorghe Vrabie, ca și cea de șevalet, se caracterizează prin maniera distinctă de stilizare a formalului și crearea imaginilor convențional-simbolice, deseori marcate de un topos poetic. La fel de neordinar este modul de structurare a elementelor imagistice în compoziția ilustrativă. Fiind amplasate, aparent, într-un mod aleatoriu, fără a ține cont de principiile organizării perspective, acestea sugerează ideea unei „planări” imponderabile în cadrul spațiului plastic. Acest procedeu compozițional îl provoacă pe privitor să-și declanșeze imaginația în căutarea propriilor interpretări ale textului literar. De altfel, Gheorghe Vrabie

considera că „...arta necesită gândire, coparticipare în actul de creație” din partea vizualizatorului [5, p. 43].

Valențe stilistice originale relevă ilustrația de carte a lui Gheorghe Vrabie, realizată în anii 1970 cu ajutorul tiparului înalt. Printre cele mai reușite lucrări din această perioadă sunt considerate cele care ilustrează *Vita nuova* de Dante Alighieri (1971, acvaforte, acvatinta), *Opere alese* și *Luceafărul* de M. Eminescu (1970 și 1974, acvaforte) *Elegiile din Duino, sonete, poezii* de Rainer Maria Rilke (1977, acvaforte), culegerea de poezii *Vrăji* de Paul Valery (1973, 1978–1979, acvaforte, acvatinta). Acestea se caracterizează, în linii generale, prin expresivitatea desenului, predominat de linii angulare, dar lejere, prin ritmicitatea și dinamicitatea elementelor grafice, dar și prin modul de structurare și suprapunere a diferitor secvențe spațial-temporale într-un câmp vizual unic. Totodată, ilustrațiile lui Gheorghe Vrabie comportă un caracter

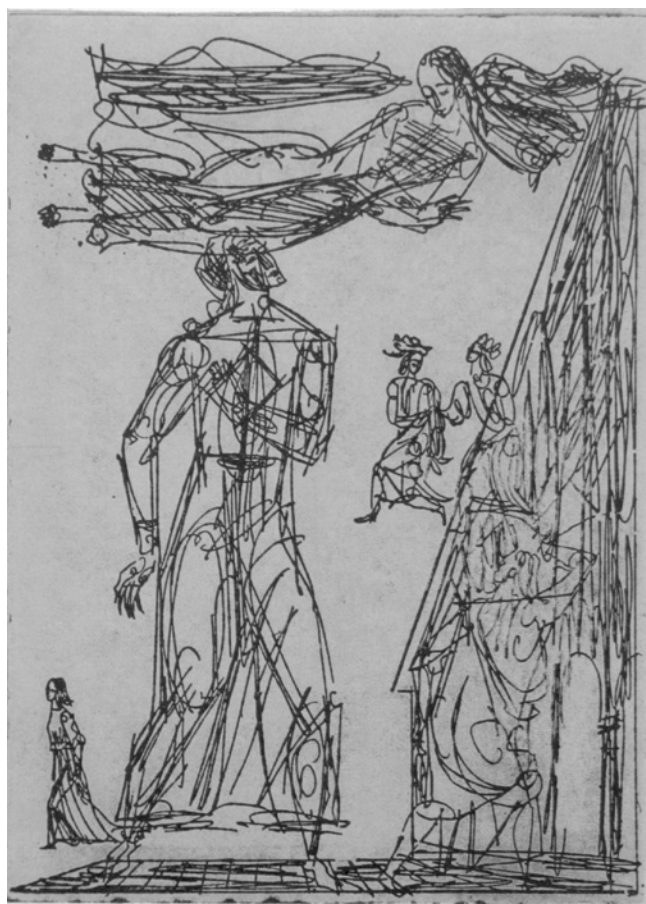


Fig. 3. *Vita nuova* de Dante Alighieri, 1971, acvaforte, acvatinta.

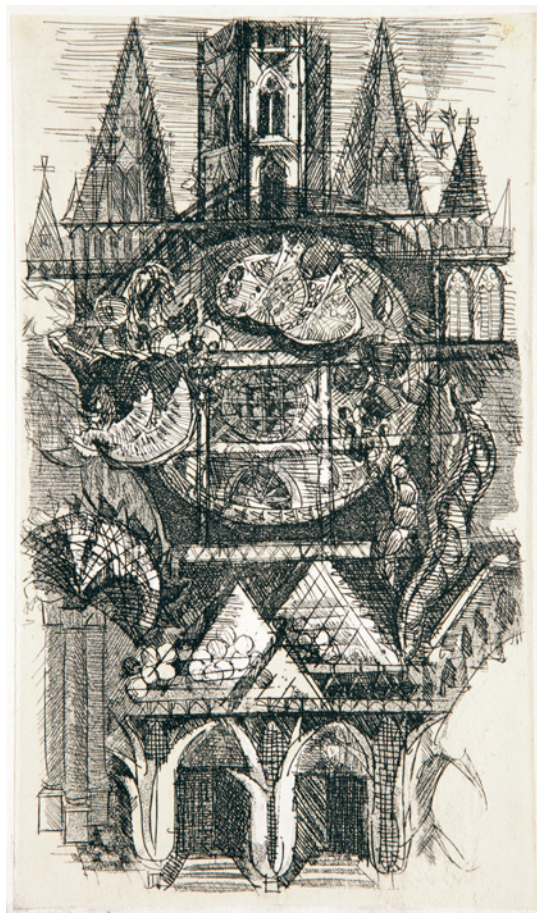


Fig. 4. *Vrăji* de Paul Valery, 1979, acvaforte, acvatinta.

sugestiv-alegoric, lăsând imaginația vizualizatorului să-și evoce propriile contexte semantice.

În deceniul următor, Gheorghe Vrabie elaborează o serie de ilustrații inedite la operele scriitorilor naționali: *Fiind băiet păduri cutreieram...* de Mihai Eminescu (1983, acvaforte), *Miorița* de V. Alecsandri (1983, acvaforte), *Clopotnița și Horodiște* Ion Druță (1984, acvaforte, creion; tuș, peniță), *Poeme* de Pavel Boțu (1984, acvaforte) ș.a. Realizate în tehnica preferată a graficianului – acvaforte – lucrările au aceeași expresivitate lineară a desenului stilizat și sugestivitate a imaginii convenționale.

Ilustrația de carte pentru copii realizată de Gheorghe Vrabie vădește însă o altă factură plastică. Graficianul renunță la fundalul alb al hârtiei, pe care îl utilizează cu funcție de spațiu expozant în ilustrarea operelor literare pentru adulți. El apelează la expresii plastice active și contraste de culoare, punând în evidență calitățile picturale și decorative ale imagisticului. O astfel de „sărbătoare” a culorilor caracterizează

ilustrația pentru copii, elaborată de Gheorghe Vrabie pentru cărțile: *Ce visează autobusul* de Gr. Vieru (1969, acuarelă, guașă), *Codrule, codruțule* de Gr. Vieru și Sp. Vangheli (1975, guașă), *Bacio, Rati și Vace* de Otia Ioseliani, *Mama – mare profesoare de istorie* de Vasile Vasilache (1988, guașă) ș.a.

Un interes aparte prezintă grafica de șevalet a lui Gheorghe Vrabie, atestând valențe artistice originale – atât prin modalitatea distinctă de compunere a imagisticului, cât și prin maniera stilistică sugestiv-simbolică de tratare a conținutului vizual al lucrărilor.

Anii de copilărie ai artistului plastic au coincis cu perioada beligerantă și cea postbelică, influențând formarea viziunilor plastice ale tânărului artist și determinând, în mare măsură, crearea unei serii de lucrări grafice, dedicate temei Revoluției din Octombrie și celui de-al II-lea Doilea Război Mondial.

În acest context, menționăm că edițiile specializate în domeniu, cataloagele expoziționale



Fig. 5. Ostașul căzut, 1968, acvaforte.



Fig. 6. Tragedia de la Râbnița, 1975, acvaforte.



Fig. 7. *Obstacole*, 1971, acvatinta; din ciclul *Hipism*.

ale timpului etalau cu apreciere acvafortele în culoare al graficianului, realizat către mijlocul anilor 1960: *Patrula* (1964, 37×45), *Pichetul roșu* (1964, 32×46), *Lozinca* (1964, 34×52). Deși stampele erau executate într-o manieră realistă, subiectul revoluției a fost dezvoltat de autor prin anvergura expresiilor de contrast și dinamicitatea compoziției artistice. Cu câțiva ani mai târziu, în 1969, Gheorghe Vrabie creează, în același context tematic, tripticul *Prăbușirea lumii vechi* (stampele: *Apelul*, *Asaltul*, *Dimineața nouă*; 60×100, acvaforte). Spre deosebire de lucrările mai timpurii, acesta atestă o comunicativitate distinct simbolică. După cum menționa criticul de artă moscovit Olga Voronova în monografia sa dedicată lui Gheorghe Vrabie, „...în *Prăbușirea lumii vechi* Vrabie pentru prima oară utilizează într-un mod activ, chiar declarativ, metoda corelației metaforice a dimensiunilor”. [5, p. 42]

În general, operele lui Gheorghe Vrabie se deosebesc de cele ale altor plasticieni ai timpului prin abordare metaforică sau simbolică a conținutului artistic. Compozițiile tematice ale graficianului sunt structurate, deseori, în „registre” sau secvențe constitutive care, deși evocă contexte spațial-temporale diferite, se conjugă prin filonul conotațiilor simbolice. Imagisticul schematic, convențional al lucrărilor capătă expresivitate grație plasticii liniare sugestive.

Acest lucru se remarcă elocvent în stampele, care reflectă tema memoriei celor căzuți în timpul celui de-al II-lea Doilea Război Mondial, în particular, lucrările *Ostașul căzut* (1968, acvaforte, 50×32) și *Santinela* (1968, acvaforte, 50×61). Interesantă este soluționarea compozițional-artistică în acvafortele *Tragedia de la Râbnita*, realizat de Gheorghe Vrabie la mijlocul deceniului opt (1975, 64×43).

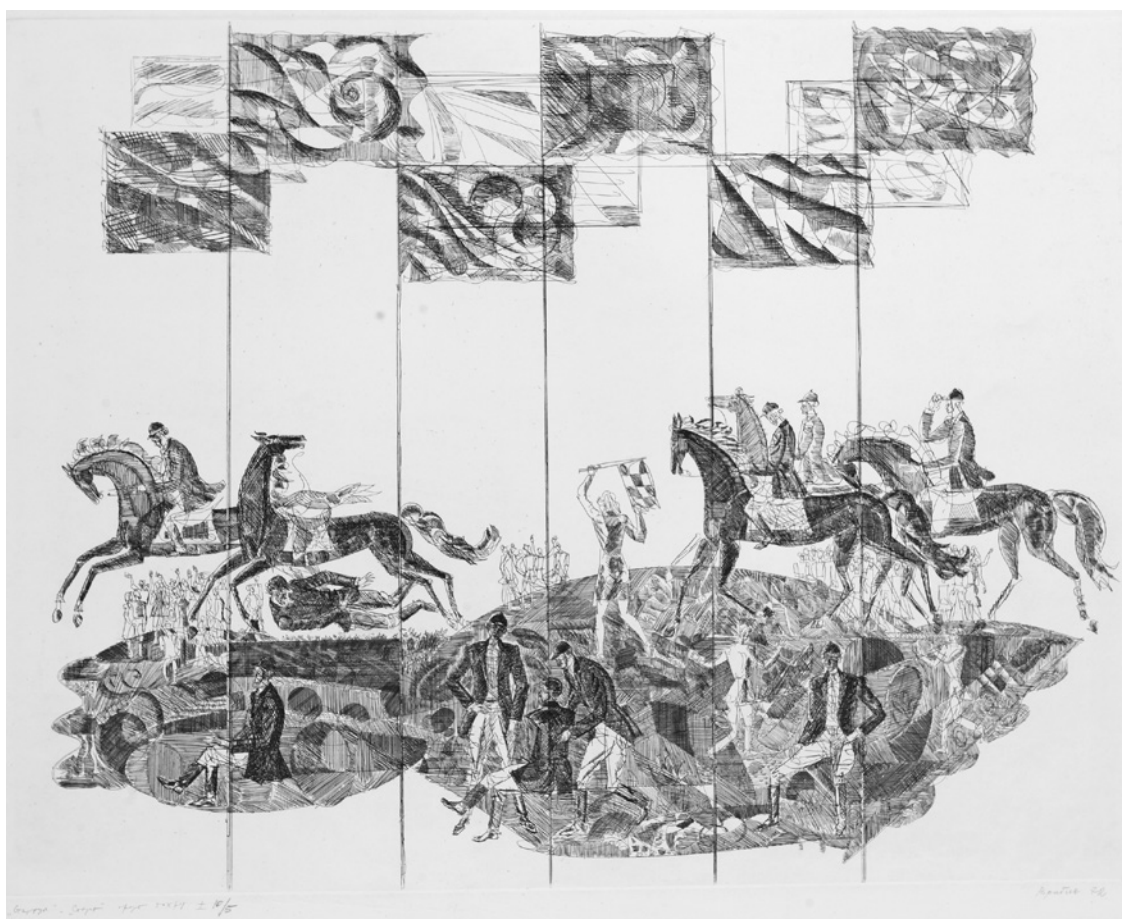


Fig. 8. *Startul*, 1971, acvaforte; din ciclul *Hipism*.

Graficianul creează două zone nodale conexe, delimitând convențional dimensiunile existență-neființă, prezent-trecut. Acest procedeu compozițional accentuează dramatismul celor întâmplare, desemnând metaforic legătura dintre trecutul beligerant nefast și memoria celor vii. Maniera de soluționare grafică a imagisticului, – bazată pe expresii liniare ritmice și raporturi de contrast tonal, – ajută la expunerea conotațiilor simbolice și facilitează perceperea mesajului ideatic al imaginii artistice.

Un al compartiment interesant al creației grafice a lui Gheorghe Vrabie prezintă lucrările pe tema hipismului. Între anii 1971–1979 graficianul realizează un ciclu din 11 stampe cu denumirea generică de *Hipism*, executate în tehnicile acvaforte și acvatinta.

Aceste lucrări – ritmice și dinamice – etalează elocvent măiestria artistului în organizarea compozițională a diverselor scene cu activități hipice, care pun în evidență somptuozitatea

și eleganța acestui sport nobil. Gravurile ciclului impresionează prin diversitatea de structuri compoziționale și expresii plastice inedite – fie narative, panoramice, cum sunt stampele *Probe în câmp* (1976, acvaforte, 48,5×64,0) și *Antrenamente* (1979, acvaforte, acvatinta, 48,8×63,5), fie metaforice sau simbolice, ca foile grafice *Vol-tija* (1973, 1976, acvaforte, 49,0×60,7), *Obstacole* (1971, acvatinta, 63,5×48,5) sau *Competiții* (1974, acvaforte, acvatinta, 49,2×63,7). Imagisticul lucrărilor rezidă în căutările autorului de formule plastice, care ar exprima caracterul dinamic și spectacular al activităților hipice.

Spre exemplu, acvafortele *Startul* (1971, 48,3×64,4) reprezintă secvențe din timpul unui concurs de hipism. Personajele și elementele desemnate în lucrare sunt grupate ritmic în format; acestea orchestrează câmpul vizual al lucrării în două zone compoziționale integre, cu multiple elemente nodale. Graficianul reușește să includă într-un câmp vizual comun scene,

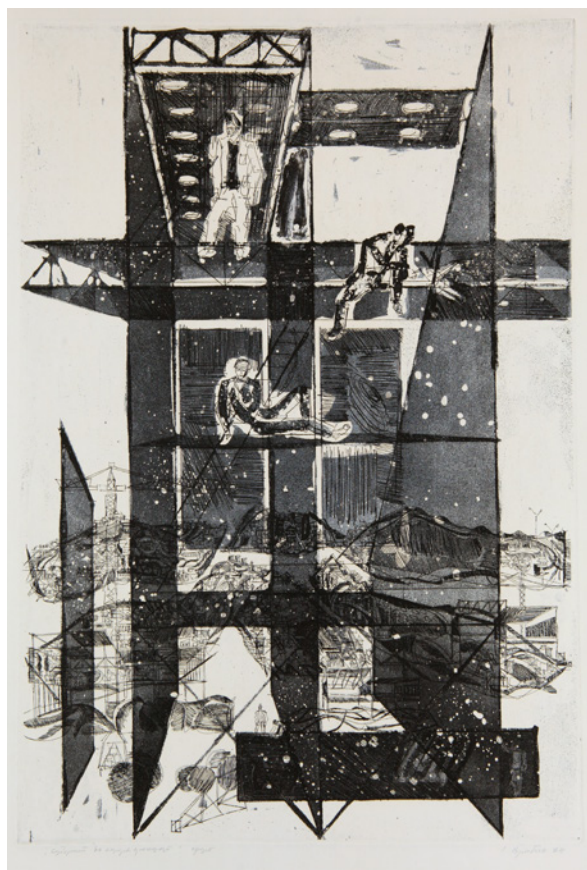


Fig. 9. *Sudori*, 1974, acvaforte; din ciclul *Orașul contemporan*, MNAM.

distante atât ca acțiune în timp, cât și ca desfășurare în spațiu. De altfel, acest procedeu de reprezentare a diferitor secvențe spațial-temporale într-un spațiu iconic integru Gheorghe Vrabie îl aplică la soluționarea plastică a mai multor foi grafice ale ciclului.

Gheorghe Vrabie și-a desfășurat activitatea, în mare parte, la Chișinău. Acest fapt l-a impulsionat să-i dedice, drept mărturie a afecțiunii sale, o serie de opere grafice originale care, încontestabil, prezintă lucrări de valoare națională.

Ciclul *Orașul contemporan*, creat între anii 1972–1977, reflectă viziunea plastică a graficianului asupra transformărilor evolutive ale capitalei, care au avut loc în deceniul opt al secolului trecut și care i-au preschimbat, ireversibil, înfățișarea. Gheorghe Vrabie elaborează compoziții complexe, pline de ritmicitate și dinamism, transpunând în imagini simbolice caracteristicile orașului în creștere și dezvoltare. Astfel, cele 12 foi de acvaforte, acvatinte ale ciclului reprezintă alegoriile diferitor ipostaze ale orașului contemporan: fie în construcție industrială, cu schele și macarale înălțate de-asupra urbei; fie în imagini mitopoetice, sugerate de lirismul liniilor plastice curbate și ritmicitatea contexturii grafice.

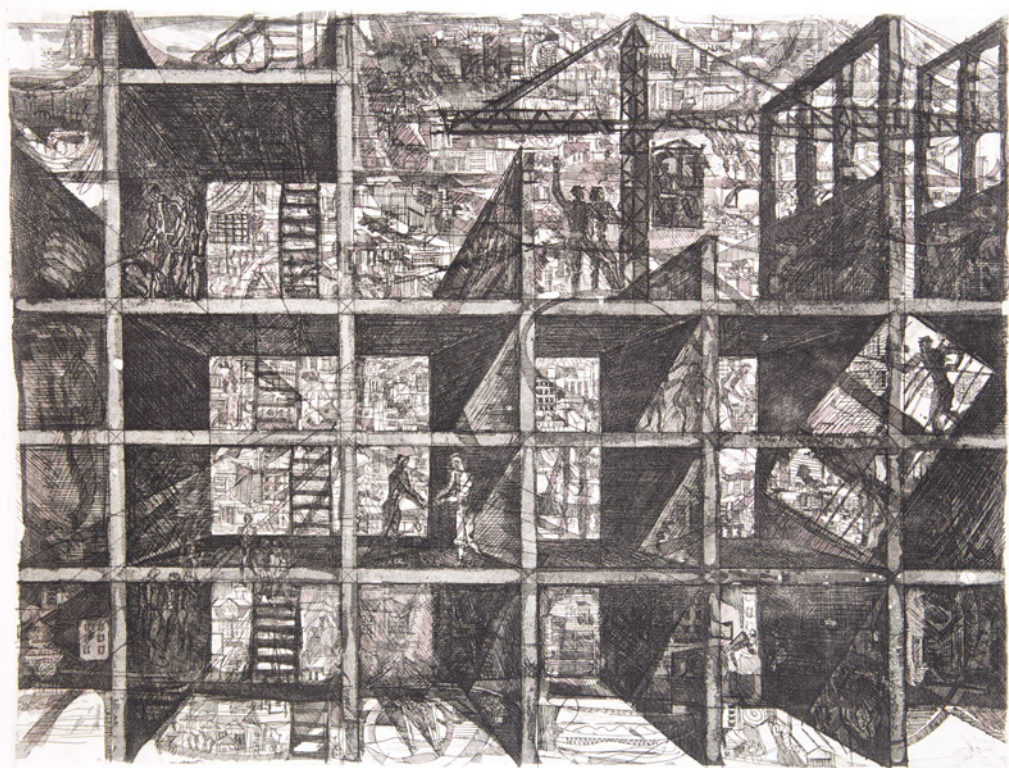


Fig. 10. *Construcția casei*, 1975, acvaforte, acvatinta; din ciclul *Orașul contemporan*, MNAM.

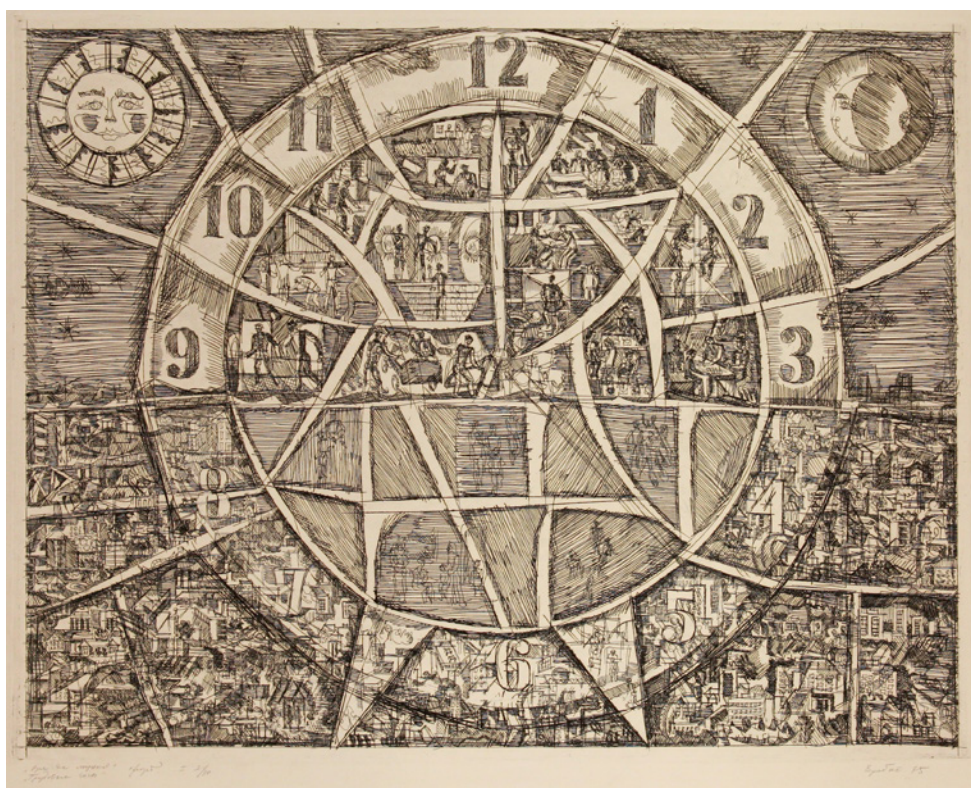


Fig. 11. *Orele de muncă*, 1975, acvaforte; din ciclul *Orașul contemporan*, MNAM.

Menționăm, în acest context, stampele *Macarale deasupra orașului* (1975, acvaforte, acvatinta, 49,0×64,2), *Construcția casei* (1975, acvaforte, acvatinta, 49,5×64,6), *Sudori* (1974, acvaforte, 65,0×44,5), care se disting prin structurare ritmică, cadențată a elementelor compoziționale, prin desenul rigid, bine construit și contraste tonale expresive. Maniera de organizare compozițională a lucrărilor etalează convingător ideea edificării vertiginoase a orașului contemporan.

O altă expresie artistică denotă foile grafice *Orele de muncă* (1975, acvaforte, 49,3×63,7) și *Sector industrial* (1977, acvatinta, 64,8×48,7) care, – pe lângă elementele ritmice, caracteristice întregului ciclu de gravuri, – atestă structurare compozițională frontală și conținut imagistic stilizat cu caracter decorativ. Ca și în cazul celorlalte peisaje urbane, graficianul evocă alegoric ideea scurgerii vertiginoase a timpului prin desemnarea unei imagini policrome a orașului schimbător.

Cu totul diferite – poetizate și patetice – sunt stampele *Oraș pe coline* (1972, acvaforte, 49,5×64,0), *Scrânciobul sau Călușei* (1975, acva-

forte, 63,8×46,2), *Oraș reînnoit* (1977, acvaforte, 41,5×64,5). Spre exemplu, în stampa *Oraș reînnoit* structura panoramică a spațiului compozițional este complinită de expresia liniilor de plastică caldă. Graficianul utilizează liniile modulatorie în reprezentarea colinelor, drumurilor, norilor etc., – în contrast cu linia și hașura rigidă, care desemnează elementele urbane și contextura grafică a suprafețelor compoziționale.

Indubitabil, acest ciclu inedit de peisaje urbane etalează potențialul creator al maestrului, măiestria executării tehnice și maniera stilistică originală de interpretare a conținutului artistic, cu care este transpusă alegoric „o lume neobișnuită de imagini poetice, emoționale și pline de sens”. [5, p. 5]

În general, opera grafică a lui Gheorghe Vrabie – neordinară și avangardă prin maniera originală de abordare a formei artistice, prin dinamismul și expresivitatea sugestivă a liniei grafice, cât și prin „scenografia” complexă, simbolică a imagisticului, – prezintă, incontestabil, valoare artistică și înscrie o pagină aparte în patrimoniul cultural-artistic al statului nostru.



Fig. 12. *Sector industrial*, 1977, acvatinta;
din ciclul *Orașul contemporan*, MNAM.

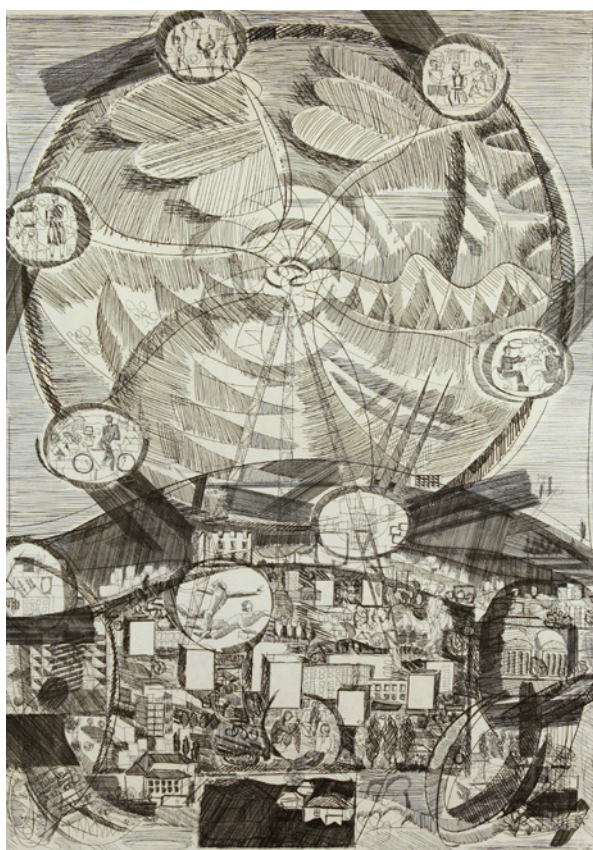


Fig. 13. *Scrânciobul*, 1975, acvaforte;
din ciclul *Orașul contemporan*, MNAM.



Fig. 14. *Oraș reînnoit*, 1977, acvaforte, din ciclul *Orașul contemporan*, MNAM.

Referințe bibliografice:

1. Aculova, Raisa. *Grafica de carte moldovenească*. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986.
2. Golițov, Dmitri. *Arta Plastică a Moldovei Sovietice*. Chișinău: Timpul, 1987.
3. Musteață, Elena. *Contribuții la studiul gravurii în acvaforte a lui Gheorghe Vrabie*. În: Creativitate. Tehnologie. Marketing: CTM 2014. Al III-lea Simpozion Internațional, 31 octombrie - 01 noiembrie 2014. Culegere de articole. Ch.: Tipogr. „Bons Offices”, 2014, p. 13-16. ISBN 978-9975-80-853-8.
4. Spînu, Constantin. *Desenul – axă primordială a existenței imaginii plastice*. În: Literatura și arta, 17 decembrie 1998.
5. Voronova, Olga. *Gheorghe Vrabie*. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1981.
6. Vrabie, Gheorghe. Biobibliografie. Colecția „Moldavica”. Seria: Plasticienii Moldovei. Chișinău, BNRM, 2004.

Valențe artistice și simbolice în creația grafică a lui Gheorghe Vrabie

Rezumat. Maestrul în arte Gheorghe Vrabie se numără printre cei care au avut un rol semnificativ în dezvoltarea atât a școlii naționale contemporane de grafică, cât și la conturarea identității simbolice a statului prin elaborarea atributelor statale și celor ale capitalei – Stema de Stat a Republicii Moldova și Stema și Drapelul municipiului Chișinău. Activând cu pregnanță în mai multe domenii – arte plastice și decorative, heraldică și vexilologie, – Gheorghe Vrabie a lăsat moștenire peste 100 de titluri de cărți ilustrate și numeroase lucrări de grafică de șevalet, remarcabile prin soluționări compoziționale de viziune postmodernistă, abordare metaforică a conținutului ideatic și manieră de stilizare sugestiv-simbolică a imaginii artistice. Potențialul creator al lui Gheorghe Vrabie s-a manifestat în ilustrarea operelor literare ale scriitorilor naționali și celor din literatura universală. Printre cele mai importante realizări sunt cele executate în tehnicile acvaforte, acvatinta pentru: „Harap Alb” de Ion Creangă (1967), „Vita nuova” de Dante Alighieri (1971), „Luceafărul” de Mihai Eminescu (1970–1974), „Vrăji” de Paul Valery (1973–1979) ș.a. Valențe artistice originale prezintă grafica de șevalet a maestrului, în particular: acvafortele „Ostașul căzut” (1968), „Santinela” (1968) și „Tragedia de la Râbnița” (1975); ciclurile de acvaforte, acvatinta „Hipism” (1971–1979) și „Orașul contemporan” (1972–1970) ș.a.

Cuvinte-cheie: ilustrație de carte, grafică de șevalet, acvaforte, acvatinta, metaforă, simbolism, comunicativitate sugestivă a imaginii.

Artistic and symbolistic valences in the graphic creation of Gheorghe Vrabie

Abstract. Master of arts Gheorghe Vrabie is counting among those who played a significant role in the development of the national contemporary school of graphics. He outlined the symbolic identity of the country by elaborating its main attributes – the State Coat of Arms of the Republic of Moldova and the Coat of Arms of Chisinau. Working in several fields – plastic and decorative arts, heraldry and vexillology, – Mr. Vrabie bequeathed over 100 titles of illustrated books and numerous works of easel graphics, remarkable for compositional solutions of postmodernist vision, metaphorical approach to the ideational content, and the suggestive-symbolic way of stylizing the artistic image. Mr. Vrabie's creative potential was manifested in the illustration of the literary works of national and universal literature. Among the most important achievements are those executed in etching, aquatint techniques for: “Harap Alb” by Ion Creangă (1967), “Vita nuova” by Dante Alighieri (1971), “Luceafărul” by Mihai Eminescu (1970–1974), “Spells” by Paul Valery (1973–1979) and others. Original artistic valences present the master's easel graphics, in particular: the etchings “The Fallen Soldier” (1968), “The Sentinel” (1968) and “The Tragedy of Râbnița” (1975); the etching and aquatint cycles – “Hipism” (1971–1979) and “The Contemporary City” (1972–1970) etc.

Keywords: book illustration, easel graphics, etching, aquatint, metaphor, symbolism, suggestive communicativeness of the image.

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



Ion CHIRTOAGĂ

EVENIMENTE POLITICE DE LA EST DE CARPAȚI DE PÂNĂ LA 1400, REFLECTATE ÎN FOLCLORUL PĂSTORESC

În studierea istoriei spațiului românesc de la est de Carpați cercetătorii întâlnesc greutăți deosebite, mai ales, în privința perioadei de până la 1400 din cauza insuficienței de surse documentare interne. Ele sunt înlocuite parțial cu referiri fragmentare din sursele străine, legende culese de către cronicarii moldoveni în perioada imediat următoare, materiale arheologice ș.a. În cele ce urmează vom încerca să depistăm unele informații suplimentare, ce se conțin în baladele păstorești, culese de specialiștii în domeniul folclorului de la locuitorii unor regiuni istorice românești și editate în diferite perioade de timp. În această ordine de idei se evidențiază diferite variante ale baladei *Miorița*, depistate de cercetători, în funcție de caracterizarea acțiunilor eroilor principali, diferă de la o regiune la alta.

Balada *Miorița* și alte opere păstorești reflectă în formă artistică evoluția socială și politică a societății românești pe parcursul unei perioade îndelungate de timp. În secolele VIII–IX, în societatea românească se derula procesul de trecere de la proprietatea comună asupra pământului arabil (la plugari), a vitelor (la păstori) a familiei mari la cea mică, la obștea vecinală. Acest proces a durat o perioadă relativ mare de

timp. Atunci se profila o primă fază de împărțire a patronimiei, a proprietății tatălui decedat între feciorii acestuia. Însă partajarea unei proprietăți comune la doi-patru feciori însemna subminarea unității economice prospere cu urmări imprevizibile pentru destinul tuturor membrilor familiei mari. Pentru a evita distrugerea unității economice prospere, în faza inițială s-a încercat păstrarea ei prin moștenirea feciorului mai mare (procesul fiind numit majorat) ori a fiului mai mic (minorat). În practica mai multor popoare, inclusiv a celui român, de obicei, proprietatea tatălui era moștenită de feciorul cel mic. Trep-tat, în spațiul carpato-danubiano-pontic se constituia mecanismul de transmitere a moștenirii proprietăți familiei mari patriarhale în condiții istorice noi.

De obicei, această transmitere a proprietății familiei mari se efectua de către tatăl aflat pe patul de moarte. În caz că tatăl nu reușea să transmită moștenirea unuia din feciori, între aceștia puteau apărea conflicte aprigi, cazuri dramatice, când doi frați se uneau împotriva celorlalți, ori celui alt pentru a obține o moștenire mai consistentă. Uneori conflictul ajungea la un final tragic. Acest fenomen a fost consemnat prin

apariția în spațiul intracarpatic a unui subiect de baladă, care reflecta unirea a doi frați mai mari, care încercau să-l lipsească de moștenire pe cel mic, asasinându-l. Subiectul respectiv s-a extins și în spațiul extracarpatic, fiind completat cu procese, fenomene și amănunte dintr-un areal geografic și administrativ mai restrâns [1, p. 35].

Chiar de la început trebuie de menționat faptul că balada *Miorița* constituie o acumulare a tradițiilor culturale a poporului român, care s-au sedimentat pe parcursul a mai multor secole. Înregistrată în secolul al XIX-lea, această capodoperă sintetică conține mai multe straturi care păstrează elemente din evoluția poporului nostru de la comuna gentilică a geto-dacilor până la constituirea unei societăți medievale dezvoltate. Către perioada de finalizare a constituirii statului la românii din spațiul extracarpatic în secolul al XIV-lea, balada avea un subiect bine conturat, în care doi frați mai mari, din invidie, îl omorâra pe cel mai mic, dar mai bogat. Cu trecerea timpului, acest subiect a obținut noi contururi, influențate de evenimente politice care au avut loc în diferite zone istorice ale spațiului carpato-danubiano-pontic (românesc), protagoniștii având denumiri locale (mărginean – în Transilvania, loviștean – în Țara Românească), etnonim (armean – mari li-veranți de ovine) ș.a.

La est de Carpați, cei trei frați reflectați în balada *Miorița* au fost întruchipați prin trei personaje, care reprezentau tot atâtea regiuni distincte din spațiul românesc: un transilvănian, numit ungurean, un vrâncean de la curbura Carpaților Răsăriteni și un moldovean, la fel din arealul de la est de aceiași munți, dar reprezentând doar o parte din ceea ce ulterior va constitui țara românească din spațiul carpato-nistrean. Primii doi, care l-au ucis pe al treilea, reprezentau regiuni istorice aflate de ceva timp sub autoritatea Ungariei, îndeplinind poruncile regelui acestei țări. Din teritoriul românesc sub dominația ungară, mai întâi, a nimerit spațiul intracarpatic, numit Transilvania ori Ardeal. La mijlocul secolului al XIV-lea, sub dominația ungară a nimerit un teritoriu de la curbura Carpaților, unde ulterior s-a format regiunea

Vrancea cu anumite particularități geografice și sociale, dar și structura teritorială din valea Moldovei cu centrul la Baia.

Este bine cunoscută varianta baladei *Miorița* depistată în secolul al XIX-lea de Aleco Russo și publicată de Vasile Alecsandri: „Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai,/ Iată vin în cale./ Se cobor la vale/ Trei turme de miei/ Cu trei ciobănei./ Unu-i moldovan,/ Unu-i ungurean/ Și unu-i vrâncean./ Iar cel ungurean/ Și cu cel vrâncean,/ Mări, se vorbiră,/ Ei se sfătuiră/ Pe la-apus de soare/ Ca să mi-l omoare/ Pe cel moldovan,/ Că-i mai ortoman/ Ș-are oi mai multe,/ Măndre și cornute,/ Și cai învățați/ Și câni mai bărbați” [2, p. 3]. Precum s-a menționat anterior, cei trei ciobănei reprezentau tot atâtea regiuni istorice românești, care, în diferite perioade istorice, au nimerit sub autoritatea ungară. Cocomitent, subliniem faptul că în această variantă a baladei păstorești fratele mai mic dar bogat avea „cai învățați”, adică erau utilizați ca forță de tracțiune.

În nordul spațiului intracarpatic se manifestau unii nobili români care aveau atitudini diferite față de politica internă și externă a regalității ungare. Aceasta avea loc pe fundalul unui proces de limitare a drepturilor românilor de confesiune ortodoxă într-un stat dominat de catolici. Unii nobili opuneau o rezistență dărză în fața dominației străine, care tot mai mult se impunea în regiune, unde se mai păstrau reminiscențele autonomiei românești locale, a credinței și obiceiurilor strămoșești. Aceștia tot mai intens erau marginalizați de puterea oficială ungară, fiind impuși să-și încerce norocul pe alte meleaguri românești, unde atare acțiune se mai putea întreprinde [3]. Iar alți nobili români, pentru a supraviețui din punct de vedere social, încercau să fie mai loiali față de rege, să adopte nume maghiarizate cum ar fi cel de Dragoș în loc de Drag și chiar ritul catolic. La mijlocul secolului al XIV-lea sunt menționați câțiva nobili români, cu numele maghiarizat Dragoș care erau gata să execute ordinele regilor unguri întocmai, acționând chiar și împotriva confrăților lor de origine daco-romană de pe ambele versante ale Carpaților. Spre exemplu, în 1359

Dragoș din Giulești a participat la campania de reprimare a răscoalei de la Baia, străduindu-se să manifeste devotamentul față de rege, care în 1349, la Giulești î-l restabilise în drepturi de proprietar pe tată-l său Gyiula și cei șase fii ai săi [4, p. 428]. În așa mod, în Maramureș, o parte din nobilii locali se manifestau ca slugi credincioase ale regatului ungar. Din această cauză, în folclorul românesc, nobilul maramureșan din categoria loială coroanei Sf. Ștefan figurează sub numele generalizat de *ungurean*.

În a doua treime a sec. al XIV-lea regalitatea ungară promova o politică de extindere a autorității sale la est de Carpați. Aici trepatat se constituiau structuri administrative supuse coroanei Sf. Ștefan, care se suprapuneau pe cele românești locale. Una dintre ele s-a format la curbură Carpaților, numită ulterior Vrancea. În 1344 mongolo-tătarii au atacat Transilvania, acțiune care se înscrie perfect în cadrul războiului dintre coaliția de la Wyszegrad și Hoarda de Aur, susținută de lituanieni. Drept răspuns, în 1345, comitele secuilor Andrei Lackfi a întreprins o campanie militară la est de Carpați, unde a înfrânt o ceată de ostași ai Hoardei de Aur, care s-a refugiat spre mare, adică în direcția sud-estului spațiului carpato-nistrean. În lupte a căzut și o căpetenie locală numită Athlamos [5, p. 311-313, 316]. Se pare că acest Athlamos ar fi fost Toma Alimoș din basmele populare, fiind eventual, de origine română.

Campania victorioasă a unui detașament militar al statului ungar la est de Carpați a creat o nouă perspectivă istorică pentru regalitate și Curia papală în această zonă. Deși inițiativa anterioară a regelui ungar de atunci Carol-Robert din 1332 de a crea episcopia Milcovei [6] a eșuat, în noua conjunctură internațională, feciorul acestuia, Ludovic I, susținut de mama sa Elisabeta, a reiterat doleanța purtătorilor coroanei Sf. Ștefan de a duce la bun sfârșit intenția predecesorilor săi. În acest context, la 29 martie 1347 papa Clement al VI-lea autoriza pe arhiepiscopul de Caloccea să înființeze episcopia Milcovei [7, p. 39], ca un prim pas spre extinderea influenței regalității ungare și Curiei papale la est de Carpați, în apropierea curburii acestor munți.

În prima jumătate a secolului al XIII-lea, iar apoi în anii '40 ai celui următor, în teritoriul ocupat de la curbură Carpaților regatul ungar a creat structuri militar-administrative, subordonate coroanei Sf. Ștefan. Deja peste circa 10 ani ele puteau să participe la anumite acțiuni de reprimare a răscoalei românilor din valea Moldovei. Drept dovadă servește faptul că în balada *Miorița* se menționează că la asasinarea unui *moldovean* [8] ar fi participat un frate *ungurean* [9] și altul *vrâncean*. Adică răscoala din Baia ar fi fost reprimată de ungureni (în frunte cu Dragoș, supus regal din Maramureș) și vrânceni (în frunte cu un nobil, numele căruia n-a fost depistat). Prin urmare, identificarea evenimentului reflectat în balada *Miorița* completează sursele istorice nu prea numeroase despre evenimentul tragic din 1359. Deci, la reprimarea răscoalei din valea Moldovei ar fi participat și unii locuitori de la est de Carpați, eventual de origine ungară (în prezent numiți ceangăi), așezați la est de Carpați în diferite perioade istorice. Dar nu-i exclus că printre participanții la evenimentul din valea Moldovei să fi fost și unii români de la curbură Carpaților în frunte cu un nobil, care administra teritoriul în cauză, subordonat de ceva timp coroanei Sf. Ștefan. Apropos, aici e cazul să menționăm că la sud de Carpați, nobilul care unea câteva comunități rurale din valea unui râu se numea jude ori cnez, iar cel ajuns în fruntea a două și mai multe structuri teritoriale de acest fel, având și împuterniciri militar-administrative, era desemnat cu titlul de voievod. În Maramureș atât conducătorul unei structuri teritoriale, cât și cel aflat în fruntea unei formațiuni statale erau desemnați cu numele de voievod. Din această cauză și în valea Moldovei ori la curbură Carpaților cel desemnat de regalitatea ungară sau ajuns voluntar pe post de conducător al unei structuri teritoriale mai des era numit voievod.

Revenind la importanța baladei ca sursă istorică pentru studierea evenimentelor din 1359 și că alături de Dragoș din Giulești ar fi participat și unii locuitori de la curbură Carpaților se poate de observat că, într-un anumit fel, această concluzie este confirmată indirect și de

cronica poloneză a lui Ioan Długocz, referitoare la alt eveniment, care ar fi avut loc în același an, 1359. Conform relatărilor lui Ioan Długocz, în 1359, la moartea unui oarecare Ștefan dintr-o formațiune statală de la est de Carpați, au izbucnit lupte dintre feciorii acestuia, Petru și Ștefan. Petru, cel mai mic, ar fi reușit să obțină scaunul, beneficiind și de susținerea „ungurilor provinciali” [10, p. 63-64]. Aici apare întrebarea, cine erau acești „unguri provinciali”? Nu cumva erau aceiași supuși ai regalității ungare din Maramureș și de la curbura Carpaților? Un răspuns afirmativ ar confirma încă odată supoziția că vrâncenii de la curbura Carpaților ar fi participat și la reprimarea mișcării populare din valea Moldovei din 1359, împreună cu maramureșenii. Pe de altă parte, aceste două informații ne face să observăm că în teritoriul de la curbura Carpaților s-au constituit structuri administrative, care puteau să îndeplinească diferite misiuni ale coroanei Sf. Ștefan, inclusiv de ordin militaro-polițienesc.

Se mai poate de observat că în a doua treime a secolului al XIV-lea, în valea Moldovei la putere a ajuns Dragoș, devenit voievod în subordonarea regelui ungar. În acest context se poate de presupus că, în urma campaniei comitelui secuilor Andrei Lackfi din 1345, și la curbura Carpaților s-ar fi constituit o structură administrativă în frunte cu un conducător cu obligații militare. Îndeplinirea obligațiilor de ordin militar din 1359 presupunea numirea în fruntea administrației de la curbura Carpaților a unui voievod la fel de origine română [11]. Cu acest nume Dragoș a fost desemnat un voievod neidentificat în baza documentelor autentice, care ar fi fost „întemeietorul” Țării Moldovei. Șt. S. Gorovei [12, p. 25], în baza cronicii călugărului franciscan Ioan, inclusă în *Chronicon Dubnicense*, a opinat că evenimentul în cauză ar fi avut loc între 2 februarie 1345 și primăvara 1354. Ș. Papacostea consideră că evenimentul a putut avea loc între 1343, în cadrul campaniei regelui Ungariei Ludovic I de Anjou împotriva mongolo-tătarilor la est de Carpați până în primăvara 1354. Atribuind lui Dragoș și Sas 16 ani de domnie, scăzuți din 1363, anul probabil

de la începutul domniei lui Bogdan I, a fost stabilit anul 1347 ca dată a începutului stăpânirii lui Dragoș la est de Carpați. În baza unui document al regelui din 20 martie 1360 se poate de presupus că legendarul Dragoș ar fi fost în fruntea românilor din valea Moldovei. Însă spațiul administrat de adeptul coroanei Sf. Ștefan era limitat deoarece conform relatărilor lui Misail Călugărul din *Cronica* lui Grigore Ureche „a fost domnia ca o căpetenie” [13], adică nu depășea valea Moldovei. Anul instalării lui Dragoș în valea Moldovei ar fi coincis cu întemeierea episcopiei Milcovei din 1347. Din valea Moldovei, de la orașul numit Baia acesta ar fi încercat să-i alunge pe tătari din Siret, lucru incredibil deoarece în acea localitate n-au fost depistate urmele unei dominații directe și rămășițe ale culturi orientale ca, spre exemplu, la Orheiul Vechi și Costești, orașe ale Hoardei de Aur. Dar afirmația dată face tangență cu cea a lui Ioan Długocz despre implicarea „ungurilor provinciali” în luptele pentru putere dintre feciorii lui Ștefan, eveniment care ar fi putut avea loc în Siret, centrul unei formațiuni statale românești din perioada vizată. Dragoș ar fi decedat în 1354, însă nu se cunoaște unde a fost înhumat, deși s-a susținut că a fost înmormântat la biserica de la Volovăț. În afară de mărturii legendare surse istorice credibile în favoarea lui Dragoș n-au fost depistate [14, p. 413-415].

Se presupune că în 1349 ar fi murit Sas, care deja de câțiva ani conducea formațiunea teritorială din valea Moldovei. La moartea lui Sas, între fiii acestuia ar fi putut izbucni lupte pentru putere, soldate cu intervenția regatului ungar. Drept dovadă servește faptul că în 1359 Ștefan, fiul lui Sas, este menționat ca nobil polonez și proprietarul unei moșii din Ruboticze(?) din ținutul Sanok din Galiția, fiind sub protecția regelui polonez Cazimir cel Mare de prin anul 1349 [15, p. 63].

Spre finele anilor '50 ai secolului al XIV-lea, situația internă și externă a Hoardei de Aur din nou s-a agravat, destabilizând-o și pe cea din spațiul carpato-nistrean. După moartea hanului Geanibek (1342-1347), în ulusul lui Giuci s-a început o perioadă nouă de lupte pentru putere.

De instabilitatea politică internă a Hoardei de Aur au profitat vecinii de la hotarele de vest ale spațiului mongolo-tătar. În 1358, Ludovic de Anjou a încercat să-și facă un culcuș spre Dunăre, oferind privilegii negustorilor Brașovului. În 1359, la est de Carpați, în valea Moldovei ar fi izbucnit o răscoală, eventual, împotriva dominației ungare. În același an, din ordinul regelui Ludovic I de Anjou, Dragoș, voievodul din Maramureș, a reprimat această răscoală populară, restabilind dominația coroanei Sf. Ștefan în valea Moldovei. Drept dovadă servește diploma regelui Ludovic din 20 martie 1360, prin care l-a răsplătit pe Dragoș din Giulești pentru reprimarea răscoalei menționate [14, p. 419]. În diplomă se accentuează faptul că Dragoș din Giulești ar fi contribuit la „restabilirea țării noastre [15] moldovenești”, unde mai mulți români răzvrățiți (olahos rebellantes) au fost readuși pe calea credinței datorate suzeranului ungar. În rezultatul săpăturilor arheologice s-a demonstrat că, în jurul anului 1359, Baia a suferit din cauza unui incendiu de proporții, care ar fi avut loc în timpul anumitor lupte. Evenimentul s-a produs concomitent cu o acțiune similară îndreptată împotriva sârbilor [16, p. 29].

În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, la est de Carpați au avut loc și alte evenimente importante. Deși în 1359 răscoala de la Baia a fost reprimată, în spațiul românesc se intensifica mișcarea pentru afirmarea națională a băștinașilor, utilizându-se schimbările în conjunctura internațională. În 1362/1363, la Apele Albastre lituanienii au înfrânt pe trei „emiri tătari,” Kutlubuga (din Crimeea), Kacibei (de pe cursul inferior al Nistrului) și Dimitrie [5, p. 325]. După înfrângerea „emirilor” menționați la Apele Albastre, mongolo-tătarii din apropierea cursului inferior al Nistrului în frunte cu Kacibei s-au refugiat la est de râul Don [5 p. 326]. Dimitrie [17] a revenit la locul său de trai de pe cursurile inferioare ale Siretului și Prutului. După ce mongolo-tătarii nomazi au părăsit teritoriul din nord-vestul spațiului pontic, în regiune a început să se întărească Dimitrie, sub autoritatea căruia se afla o populație creștină prioritar de origine română cu adau-

suri turanice de pe cursurile inferioare ale Siretului și Prutului. De această situație nouă s-a folosit Bogdan, voievodul rebel din Maramureș, care în 1363 ori cel târziu în 1364 a reușit să-l elimine de la putere pe exponentul dominației ungare din valea Moldovei. În diploma regelui Ludovic de Anjou din 2 februarie 1365, se menționa că Balc, fiul lui Sas, l-a slujit pe rege „nu fără vărsarea sângelui său însuși și îndurarea de răni cumplite și cu moartea crudă a fraților și a rudelor sale și a multor slujitori de ai lui”. Însă lupta pentru putere din valea Moldovei nu s-a terminat în folosul exponentului dominației străine. Aici la putere au venit persoane de orientare națională. „Balc și cu frații săi rămași în viață, Drag, Dragomir și Ștefan” au fost nevoiți să se refugieze sub protecția regelui „lăsându-și în urmă părinții săi scumpi și foarte multe rude ca și toată averea lui, a venit din țara noastră moldovenească în regatul nostru al Ungariei, în sânul iubirii noastre” [4, p. 420]. La est de Carpați, în prizonieratul lui Bogdan ar fi rămas Sas și cu doamna sa și alte rude ale lui Balc. Această supoziție nu e sigură, deoarece Sas cu „doamna sa” puteau să rămână și ca persoane înhumate în valea Moldovei, într-o perioadă anterioară evenimentelor. Situația politică a românilor din nord-vestul spațiului carpato-nistrean era ușurată de faptul că regalitatea ungară era pusă în dificultate de evenimentele de la sud de Carpați și din Balcani. La Timișoara, Ludovic de Anjou pregătea o armată mare, eventual, pentru a interveni în evenimentele de la est de Carpați. Însă ea era ținută în șah de Vlaicu, care urcase pe tronul Țării Românești fără aprobarea regalității ungare [4, p. 429-430]. Luptele pentru cucerirea Vidinului și readucerea Țării Românești în cadrul politicii externe a regalității ungare a durat câțiva ani [7, p. 54-55]. Se presupune că Bogdan I ar fi încercat să obțină o recunoaștere internațională a Moldovei prin intermediul Patriarhiei de la Constantinopol. În acest scop a fost întemeiată episcopia de la Rădăuți cu hramul Sf. Nicolae. Însă Bizanțul se afla într-o situație internă și externă dificilă și Patriarhia nu avea timp și voință să se implice în problema menționată cu substrat profund militar și politic [10, p. 98].

Evenimentele din spațiul extracarpatic ieșeau de sub controlul regalității ungare, ea nefiind în stare să facă față noilor provocări. În așa mod, valea Moldovei a evitat o nouă invazie ungară pustiitoare, Bogdan obținând răgazul necesar pentru a se întări în proaspăta entitate politică în curs de constituire.

Uneori, și balada *Miorița* este utilizată în scopuri politice cum ar fi cel al justificării „moldovenismului primitiv”. Promotorii acestui curent ideologic conjuncturist, pornind de la faptul că subiectul baladei ar fi apărut în secolele VIII-IX, ajung la o concluzie năstrușnică că moldovenii ar fi existat cu mult până la 1359, când potrivit altei legende controversate s-a format statul lor de la est de Carpați. De fapt, balada *Miorița* ar conține trei straturi. În primul strat și-ar găsi reflectare procesele sociale din secolele VIII-IX, care se află la temelia baladei menționate și constituie elementul național al operei folclorice. Cel de al doilea nivel reflectă evenimentul tragic din 1359, din valea Moldovei. Pe parcursul următoarelor secole, până când a fost culeasă de Aleco Russo și publicată de Vasile Alecsandri, s-au precizat numele personajelor baladei, alături de ungurean și moldovean apărând cel de vrâncean, necunoscut în documentele istorice anterioare secolului al XV-lea.

Iar în ținutul Vrancea a fost depistată o baladă pastorală cu titlul ad-hoc „Pe drum în desiș”, în care subiectul referitor la cei trei ciobănei este prezentat puțin modificat: „Pe drum în desiș,/ La vechi aluniș,/ Merge hăulind,/ Merge chiuind/ Trei ciobănei/ Cu trei turme de oi:/ Unu-i ungurean,/ Unu moldovean,/ Iar cellant vrâncean./ Cel ungurean/ Și cel moldovean,/ Ei se vorobiră/ Și se sfătură/ La apus de soare/ Ca să mi-l omoare/ Pe cel vrâncean,/ Că are oi multe,/ Multe și cornute,/ Iepe fătătoare/ Și vaci mulgătoare,/ Cai neînvățați,/ Boi neînjugăți/ Și câni mai bărbați,/ Bani nenumărați” [2, p. 23-24]. Din această variantă, culeasă la curbura Carpaților, pe post de persoană sacrificată este nu moldoveanul ca în varianta culeasă de Aleco Russo și publicată de Vasile Alecsandri, ci vrânceanul. De data aceasta noi nu avem informații suplimentare pentru a indentifica evenimentul

tragic, care a avut loc la curbura Carpaților în perioada dominației ungare în regiune. Întrucât și în această nouă variantă a baladei *Miorița* ca și în prima, cunoscută de publicul românesc deja de aproape două secole, sunt prezenți cei trei ciobănei ai operei în cauză, se poate de presupus că o eventuală campanie comună a ungurenilor, susținuți de moldoveni, contra vrâncenilor ar fi putut avea loc în perioada dominației coroanei Sf. Ștefan la Baia. Precum s-a menționat anterior, dominația ungară în valea Moldovei ar fi început în 1347 și ar fi durat până în 1363 (ori cel târziu în 1364), când administrația familiei dragoșștilor, supusă străinilor, a fost înlocuită cu cea a bogdăneștilor mai mult sau mai puțin independentă [12, p. 25]. Deși în sursele istorice interne și externe, la curbura Carpaților nu este menționată nici o mișcare populară din această perioadă de timp, totuși și aici puteau avea loc anumite proteste ale localnicilor, îndreptate împotriva dominației regale în această regiune. Această mișcare socială putea fi reprimată de o eventuală coaliție dintre maramureșeni (ungureni) și moldoveni. Iar evenimentele menționate și-au găsit reflectare în folclorul păstoresc local. Cel puțin, se poate de presupus că și locuitorii de la curbura Carpaților nu rămâneau indiferenți față de dominația străină, poate, preluând exemplul celor din valea Moldovei din 1359. Însă din porunca coroanei Sf. Ștefan ei ar fi fost strâmtorați de maramureșeni (ungureni) și formațiunea teritorială cu centrul la Baia. În această variantă a baladei *Miorița* mai apare și o particularitate de gen economic. În ea se menționează că spre deosebire de moldoveanul din prima variantă, care dispunea de „cai învățați”, vrânceanul din cea de a doua avea „Cai neînvățați,/ Boi neînjugăți”. Adică, la curbura Carpaților deja în secolul al XIV-lea se creșteau boi și cai pentru a fi vânduți în calitate de „carne vie”, eventual, la piața urbană din Brașov. Dacă ar fi fost menționați doar „Boii neînjugăți” s-ar putea presupune că acest pasaj reflectă o situație din perioada următoare, când bovinele moldovenești erau vândute în calitate de „carne vie” pe piața europeană. Însă cabalinele în calitate de „carne vie” puteau fi vândute doar în condițiile

secolului al XIV-lea. Anume, până în secolul al XIV-lea, în spațiul românesc carnea de cal putea fi căutată în mediul mongolo-tătarilor dar, eventual, și al ungarilor [18], unde tradițional cabalinele puteau fi utilizate nu numai ca vită de tracțiune ci și ca o importantă sursă alimentară consistentă. Anume, în urma vinderii cailor „neînvățați” și boilor „neînjugăți”, cu prioritate, la piața din Brașov au fost obținuți acei „bani nenumărați”, despre care se menționează direct în balada *Pe drum în desiș*.

În valea Sucevei caracterul evenimentelor politice din această perioadă diferă esențial față de cele de la curbura Carpaților și de pe malurile râulețului Moldova, reflectat și în folclorul păstoresc. În valea Sucevei subiectul ciobănașului are o conotație mai mult socială decât politică. Până în prezent a fost publicată o legendă, intitulată *Ciobanul* [2, p. 36-39], în care se relatează că după venirea unui păstor de munte, fetele dintr-un sat din Valea Sucevei s-ar fi transformat, cu ajutorul Domnului de Sus, într-o turmă de oi, ajunsă în stăpânirea crescătorului de vite carpatin. În așa mod, printr-o minune, peste noapte un cioban venit din Carpați a ajuns să fie bogat, devenind stăpânul unei turme mari de oi. Împotriva celui venit s-au coalizat șapte flăcăi locali, care l-au ucis, iar mioarele au redevenit fete mândre și frumoase. Dacă mergem pe filiera păstorească se poate de observat că vara, în Carpați stăpânii unor turme de ovine pășteau vitele pe povârnișurile alpine, iar pe timp de iarnă ei utilizau în acest scop pășunile de pe malurile Mării Negre, Dunării și altor râuri cu condiții naturale mai favorabile pentru întreținerea lor în perioada rece a anului. Un atare mod de viață se numește transhumant. De obicei, modul de utilizare a pășunelor pe timp de vară de către păstorii transhumanți era rezolvat în mod amiabil. Însă și aici puteau apărea unele neînțelegeri dintre localnici și cei veniți de peste munți, soldate, eventual, cu evenimente tragice. Dacă mergem pe filiera politică, atunci e cazul să menționăm, că până în prezent n-au fost depistate surse documentare, prin care s-ar atesta prezența administrației regelui ungar la Suceava. Dar nu-i exclus faptul că și aici să fi

avut loc vre-o luptă pentru putere dintre unii potentăți locali, de care ar fi încercat să profite „ungurii provinciali” pentru a institui administrația coroanei Sf. Ștefan ca și în cazul fraților Petru și Ștefan, descris succinct de Ioan Długocz [10, p. 63-64]. Sau, mai degrabă, cel venit din spațiul intracarpatic era un imigrant venit din propria inițiativă pentru a nu se mai afla sub dominația ungară, ci într-un teritoriu, care de ceva timp era liber de orice stăpânire opresantă străină, inclusiv mongolo-tătară. Anume, teritoriu de la est de Carpați, liber de dominația străină, devenea atractiv pentru ungurenii de origine română. Dar aici deja ei se confruntau pe neașteptate cu aspectul social al problemei, când oamenii simpli nu priveau cu ochi buni pe cei veniți, care urmau să utilizeze resursele funciare ale comunității, iar nobilimea locală – concurenți în perceperea unei eventuale rente de la contribuabili.

Două subiecte interesante sunt abordate în balada *Costea* [2, p. 88-95], editată în seria *Cântecelor populare oltenești*. Unul dintre ele se referă la câmpia din sudul spațiului pruto-nistean. De obicei, această câmpie este numită Bugeac indiferent dacă evenimentul se referă la sec. XVIII-XIX ori la o perioadă anterioară. Însă termenul Bugeac nu poate fi utilizat referitor, spre exemplu, la perioada medievală timpurie, deoarece el a apărut la finele secolului al XVI-lea, desemnând un teritoriu mic, aflat între lacul Sasâc (la vest) și râul Alcalia (est). În secolul al XVII-lea nogaii din neamurile Orac oğlu și Or-Mehmed oğlu, alungați de către calmăci de la est de râul Volga în spațiul nord-pontic, au încercat de mai multe ori să se întărească în teritoriul de la vest de cursul inferior al Nistrului, care se mai afla sub autoritatea domnului Țării Moldovei cu resurse limitate de apărare și aflată sub dominația otomană. În 1666 Poarta a permis nogailor din neamurile Orac oğlu și Or-Mehmed oğlu să locuiască pe teritoriu, cuprins între Valul Traian de Sus (la nord) și râul Ialpug (vest), care până atunci s-a aflat sub autoritatea domnului Moldovei. În 1673 Poarta a reconfirmat aflarea nogailor neamurilor menționate în hotarele de pe malul Ialpugului și Valul Traian de Sus, teritoriul

dintre Sasâc și Alcalia, numit anterior Bugeac, formând kadiatul cu centrul la Tatarbunar sub administrația otomană. După 1673 cu numele Bugeac a început să fie desemnat teritoriul care la vest și nord se mărginea cu spațiul rămas sub autoritatea domnului Moldovei, iar la est și sud – cu kadiatele Chilia, Tatarbunar, Cetatea Albă etc. Pentru a evita unele confuzii inerente pentru perioada de până la 1673 câmpia aflată în discuție noi am numit-o ba „de la sud de Codri” [19, p. 173], ba „a Căușenilor”, ba „de la sud de Valul Traian de Sus”. Însă în legenda *Costea* este un pasaj cu termenul, care ar putea rezolva mai reușit dilemele menționate. „Depart, vere, departe/ Și nu prea foarte,/ Pe câmpul Tighinei...” [2, p. 88]. Cu certitudine, în viața lor cotidiană locuitorii din spațiul extracarpatic din secolele XIV–XV pentru desemnarea câmpiei din sudul spațiului pruto-nistean utilizau formula „câmpul Tighinei” și nu întâmplător. Pe la trecerea Tighina șerpuia un drum comercial important, care prin valea Botnei ajungea la râul Prut. După trecerea de peste acest râu, la Țuțora călătorul își urma calea spre Iași și mai departe. Pe acest drum călătorii locali și străini făceau cunoștință pe viu cu specificul câmpiei din sudul spațiului pruto-nistean cu insuficiențele sale de apă potabilă, vegetație, cu o populație nu prea numeroasă, care punea la dispoziția drumeților animale de tracțiune, vehicule, alimente, furaj, gazde etc. Deci, formula locuitorilor din perioada respectivă într-o variantă actualizată, *câmpia Tighinei*, ar putea desemna mai bine numele stepei din sudul spațiului pruto-nistean și nu Bugeac, apărut în nomenclatorul toponimic cu mult mai târziu.

Însă subiectul de bază al baladei este acel Coste din titlul ei, care își găsește locul său și printre fruntașii politici de la Cetatea Albă. După bătălia de la Apele Albastre din 1362/1363 dintre lituanieni și cei trei „emiri tătari”, situația formațiunilor statale românești de la est de Carpați devenea tot mai favorabilă. În anii următori, în sud-estul spațiului carpato-nistean s-au produs unele schimbări substanțiale. Fiind tot mai puțin stângenit de nomazi, Dimitrie a intensificat relațiile cu puterile străine. La 22 iunie 1368 Ludovic de Anjou a acordat negustorilor

supuși lui „Demetrius princeps Tartarorum” (adică, supus al Hoardei de Aur) scutire de vamă în regatul ungar, urmând ca brașovenii, la rândul lor, să se bucure de aceleași înlesniri în „țara” (terra) lui Dimitrie [5, p. 326]. Privilegiile acordate negustorilor ambelor părți au favorizat pătrunderea mărfurilor meșteșugărești din Transilvania la est de Siret, iar animalele domestice, peștele din țara lui Dimitrie erau direcționate în spațiul intracarpatic. Acest schimb favoriza producătorul și negustorul local, iar comercianții și meșteșugarii orientali de la Orheiul Vechi și Cetatea Albă, pierzând materia primă și cumpărătorul din regiune, au fost obligați să părăsească spațiul românesc. După anul 770 al hegiriei (1368/1369), în sud-estul spațiului carpato-nistean, inclusiv la Cetatea Albă, nu se mai întâlnesc monede bătute curent în centrele de emise ale Hoardei de Aur. A încetat emisia monedelor giucide și în Orașul Nou de lângă Trebujeni. După această dată, în Orheiul Vechi moneda giucidă veche a continuat să circule, însă din cauza „lipsei” de piese noi, în activitatea economică a locuitorilor s-a resimțit necesitatea acută de introducere în circulație a unor obiecte noi de schimb. În acest scop, locuitorii orașului au procedat la diminuarea monedelor existente (de regulă, fiind înjumătățite) ori la utilizarea monedelor nebătute. O piesă înjumătățită și alta nebătută au fost depistate pe fundul gropii unei înhumății. Tot acolo a fost găsit și mortar de pe timpul ridicării unei construcții noi la Orheiul Vechi [20, p. 136], eventual, al cetății apărute recent. Însă din apus încă se mai făcea simțită o anumită presiune asupra spațiului de la est de Carpați din partea coroanei Sf. Ștefan, care o perioadă scurtă de timp s-a aflat într-o alianță dinastică cu Polonia. Presiunea ungară asupra spațiului carpato-nistean s-a mai diminuat puțin după moartea regelui Ludovic de Anjou în 1382, urmată de lupta pentru putere dintre fiicele sale Maria și Iadviga, care conducea spre separarea Poloniei de coroana Sf. Ștefan. Pentru a stopa acest proces secesionist, în 1383 Maria a întreprins o campanie împotriva Haliciului, la care au participat volohii, adică moldovenii în frunte cu Petru Mușatin și iașii,

cu certitudine, formațiunea statală românească de pe cursurile inferioare ale Siretului și Prutului, în fruntea căreia o perioadă de timp s-a aflat Dimitrie. Campania menționată a pus începutul unei colaborări intense dintre cele două formațiuni statale, deoarece ele erau amenințate de aceleași pericole [21, p. 48]. În perioada menționată, situația politică internațională din estul Europei devenise mai complicată. În 1380, la Kulikovo principele rus Dimitrie, supranumit ulterior Donskoi, l-a biruit pe emirul mongolo-tătar Mamai. Însă de acest moment favorabil s-a folosit Tohtamâș, care biruindu-l pe Mamai, a restabilit unitatea Hoardei de Aur, iar în 1382 a ocupat Moscova, silind-o să revină sub autoritatea mongolo-tătară. De cursul inferior al Dunării tot mai mult se apropiau otomanii, care în 1385 au cucerit Sofia [22, p. 38], iar în anul următor i-au înfrânt pe despotul Dobrogei și pe Dan al II-lea, domnul Țării Românești. Asupra spațiului nord pontic plana nemilos pericolul mongolo-tătar, iar la Dunărea de Jos – cel otoman. În atare condiții dificile, românii din spațiul carpato-nistean căutau să-și unească forțele pentru a rezista în fața pericolului extern. În sud-estul spațiului carpato-nistean se manifesta o formațiune statală în frunte cu un oarecare Constantin, care tot mai mult se apropia de cea cu centrul la Suceava. Aceasta reiese din însemnările făcute în anul 1386 în registrul Massariei (Conducerii) din Caffa. Pentru data de 12 mai sunt trecute unele îndatoriri ale lui Ularius de Durio și Carollo de Orta, care plecau la Moncastro (Cetatea Albă) la Constantin și Petru voievod. Evenimentul a avut loc în toiul războiului dintre Caffa și mongolo-tătari [23, p. 177-185]. Adică, la Cetatea Albă, care deja de o anumită perioadă de timp nu aparținea mongolo-tătarilor, erau stăpâni Petru Mușatin și Constantin. În perioada anterioară fiecare din aceste două personaje istorice era conducător în teritoriul său distinct. Petru Mușatin era conducător în teritoriul cu centrul la Suceava, iar Constantin – în cel din apropierea Mării Negre. Ultimul făcea parte din „puternicii acestor locuri” ori a căpeteniilor de tipul lui Toma Alimoș, menționat anterior, care după retragerea mongolilor

la est de Bug, a ajuns în fruntea unui voievodat cu centrul la Cetatea Albă. În 1386 Constantin se afla în fruntea unei circumscripții cu centrul la Cetatea Albă. Însă către anul menționat Constantin deja ajunsese benevol în subordonarea directă a lui Petru Mușatin.

Prin urmare, după ce la Apele Albastre (1362/1363) unii „emiri tătari” au fost înfrânți de statul lituanian, aceștia s-au evacuat la est de Bug. Iar Dimitrie, conducătorul unei formațiuni statale românești de pe cursurile inferioare ale Siretului și Prutului a început să înainteze spre est ajungând la Nistru și Marea Neagră. Doar Cetatea Albă și teritoriul din apropiere rămânea în subordonarea unui conducător local (voievod) cu numele Constantin (Coste). În 1486, adică peste un secol, când au fost stabilite hotarele dintre teritoriul, ocupat de otomani (1484), și cel rămas sub autoritatea domnului Moldovei limitele circumscripției Cetatea Albă se aflau mai sus de Palanca (la nord) și pâraul Alcalia (vest). Circumscripția cu centrul la Cetatea Albă avea hotare cu ținutul Lăpușna, anterior supus administrației mongolo-tătare, iar apoi – formațiunii statale românești în frunte cu Dimitrie. Timp de circa două decenii autoritatea potentatului de la Cetatea Albă, moștenitorul puterii Hoardei de Aur și altor formațiuni turanice anterioare, s-a redus foarte mult. Iar acest Coste (Constantin) este unul din conducătorii locali, menționați în *Pomelnicul Mănăstirii de la Voroneț* printre voievozii noi, enumărați între Lațcu și Petru Mușatin [24, p. 166-183].

Anume, despre acest Costantin de la Cetatea Albă ar fi fost compusă balada populară intitulată *Costea*. Eroul ei principal ar fi avut în proprietatea sa un număr mare de oi, de la care avea o cantitate importantă de lactate, produse de carne etc. Pentru întreținerea lor pe timp de iarnă erau construite odăi (câșle). Pentru întreținerea numeroșilor iezi pe timp de primăvară era utilizată chiar și iarba proaspătă din livezile sale. Ovinele de pe la odăi erau păzite de zeci de căței. Atunci când stăpânul Costea era plecat cu treburi, spre exemplu, să cumpere sare din Galați pentru animale ori să vândă produsele lactate, el era înlocuit de slujile sale. Dar unul

dintre aceștia, Fulga, s-a haiducit, adică a început o luptă deschisă împotriva stăpânului. Deci, și Costea avea probleme cu anumite categorii sociale. E important de reținut faptul că până la Costea un post similar l-ar fi deținut tatăl, iar mai înainte – moșul, adică bunelul său. Deci, în perioada de până la trecerea Cetății Albe sub autoritatea lui Petru Mușatin (1383–1386), în plan social Costea cu tatăl și bunelul său făceau parte din elitele economice și administrative locale, care au fost la conducerea unui teritoriu de pe timpul Hoardei de Aur. Cu alte cuvinte, mongolo-tătarii din regiune, pe lângă obligațiile militare, mai aveau misiunea de colectare a impozitelor prin intermediul organelor de conducere ale românilor locali. Aceste structuri administrative locale organizau populația ortodoxă să îndeplinească cerințele economice față de mongolo-tătarii: participarea la colectarea impozitelor, executarea unor munci în folosul statului, punerea la dispoziția călătorilor animale de tracțiune, vehicule, gazde, alimente, furaj etc. Pentru persoanele oficiale aceste servicii erau gratuite. Iar negustorii aflați cu mărfurile lor în trecere achitau serviciile acordate de populația ortodoxă locală cu banii din buzunarul lor. La temelia acestui sistem administrativ se afla comunitatea rurală, care organiza îndeplinirea de către contribuabilii ortodocși a obligațiilor față de statul mongolo-tătar. În fruntea comunității rurale se afla organul de conducere format din „oameni buni și bătrâni”. Din el făcea parte și preotul local, care îndeplinea funcția unui organ de stare civilă: înregistra căsătoriile, nașterile, decesele etc. Iar mai multe comunități rurale și urbane de pe cursul inferior al Nistrului constituiau o circumscricție administrativ-teritorială, în fruntea căreia era un nobil local cu funcții administrative, aflat în serviciul Hoardei de Aur. După evacuarea mongolo-tătarilor din regiune, șeful comunității ortodoxe din circumscricție a trecut la Cetatea Albă. Funcția lui din circumscricție, devenită independentă, s-a extins și în domeniul militar, fiind numit voievod. Deci, reieșind din unele informații indirecte ale conținutului baladei menționate se poate con-

chide că în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, un grup de sate cu populație română de pe cursul inferior al Nistrului au fost conduse de reprezentanții unei familii ortodoxe. După retragerea mongolo-tătarilor și evacuarea populației orientale de la Cetatea Albă și alte localități urbane din regiune (1369) la est de Bug, un reprezentant al acestei familii din cea de a treia generație cu numele Constatin (Costea) a devenit voievod al circumscricției în cauză. Termenul de voievod, utilizat pentru desemnarea acestui reprezentant al populației ortodoxe, denotă faptul că vechii nobili localnici au preluat de la mongolo-tătarii, retrași la est de cursul râului Bug, și funcția lor administrativ-militară. În așa mod, după 1369 conducerea ortodoxă locală a satelor românești de pe cursul inferior al Nistrului și-a extins autoritatea și la Cetatea Albă, locuită de reprezentanții diferitor etnii, dar administrată anterior de mongolo-tătarii. În anii 1383–1386 administrația circumscricției cu centrul la Cetatea Albă în frunte cu voievodul Constantin (Coste) a recunoscut supremația lui Petru Mușatin și în așa mod Țara Moldovei și-a extins teritoriul său până la gurile Nistrului.

Din cele relatate mai sus rezultă, că folclorul păstoresc conține anumite informații despre evoluția situației economice, sociale și politico-administrative a unor teritorii de la est de Carpați. Ele sunt importante pentru studierea trecutului populației românești din acest teritoriu multpătimit din perioada anterioară anului 1400, mai puțin reflectat în documentele scrise.

Referințe bibliografice:

1. Hâncu, A. *Miorița: geneza incipientă și generală (evoluția istorică) și varianta princeps*. În: Destin românesc. 2001, nr. 1.
2. Miorița. *Balade păstorești*. București: Minerva, 1974.
3. Ca Bogdan, care a ajuns la putere în valea Moldovei.
4. Rezachevici, C. *Cronologia domniilor din Țara Românească și Moldova*. A. 1324–1881. Vol. I. Secolele XIV–XVI. București, 2001.
5. Spinei, V. *Moldova în secolele XI–XIV*. Chișinău, 1994.
6. În locul fostei episcopii cumane din secolul al XIII-lea.

7. Papacostea, Ș. *Geneza statului în evul mediu românesc*, București: Corint, 1999.
8. Cu certitudine, politonimul din această baladă *moldovean* desemnează pe locuitorii din Baia, care în 1359 s-au răsculat împotriva dominației ungare în acest oraș.
9. Dragoș din Giulești.
10. Parasca, P. *Politica externă și relațiile internaționale ale Țărilor Române în epoca medievală*. Chișinău, 2005, p. 63-64.
11. Pentru reprimarea răscoalei de la Baia și cea de susținere a pretendentului la conducerea formațiunii statale din nod-vestul spațiului carpato-nistean.
12. Gorovei, Șt. S. *Mușatinii*. București, 1976.
13. În așa mod, conducera structurii teritoriale din valea unui râuleț cu dimensiunile celui numit Moldova mai poate fi desemnată cu termenul căpitănie. La fel și structura teritorială de rangul Moldovei poate fi numită căpitănie.
14. Papacostea, Ș. *Românii în secolul al XIII-lea între cruciată și Imperiul mongol*. București, 1993.
15. Adică, supuse regelui ungar.
16. Parasca, P. *Moldavica. Studii*. Chișinău, 2009.
17. Care după nume pare să fi fost de origine română, aflat în supușenia mongolo-tătarilor.
18. Carnea de cal era utilizată pe larg în mediul nomazilor. În secolul al XI-lea și unghiurii au fost nomazi. În perioada următoare ei treptat au trecut la modul de viață seminomad, semisedentar și sedentar. Nu-i exclus că unele tradiții de utilizare a carnei de cal să se fi păstrat la ei și în perioada imediat următoare.
19. Chirtoagă, I. Suntem urmașii Romei. Pagini din istoria poporului român. Chișinău: Litera, 2018.
20. Nicolae, E.; Postică, Gh. *Câteva monede descoperite la Orheiul Vechi*. În: Simpozion de numismatică. Chișinău, 28-30 mai, 2001.
21. Parasca, P. *Continuitatea populației românești din Podolia în secolele XIII-XIV*. În: Revista de istorie a Moldovei. 1995, nr. 2.
22. *Istoria Imperiului Otoman*. Coord. R. Mantran. București, 2001.
23. Papacostea, Ș. *La începuturile statului moldovenesc. Considerații pe marginea unui izvor necunoscut*. În: Studii și materiale de istorie medie. Vol. 4. București, 1975, p. 5; Josanu V. Monument al civilizației medievale românești: Cetatea Albă-Moncastro, București: Ed. Fundația Collegium XXI, 2014.
24. Eșanu, A.; Eșanu, V. *Întemeierea Țării Moldovei. Voievozii din sec. al XIV-lea*. În: Limba Română, nr. 9-10 (171-172), 2009, Anul XIX, Chișinău.

Evenimente politice de la est de Carpați de până la 1400, reflectate în folclorul păstoresc

Rezumat. În articolul dat se aduc dovezi că folclorul păstoresc conține informații despre evoluția situației economice, sociale și politico-administrative a unor teritorii de la est de Carpați. Ele sunt importante pentru studierea trecutului populației românești din acest teritoriu multpătimit din perioada anterioară anului 1400, mai puțin reflectat în documentele scrise. De exemplu, balada *Miorița* conține trei straturi. În primul strat și-ar găsi reflectare procesele sociale din secolele VIII-IX, care se află la temelia baladei menționate și constituie elementul național al operei folclorice. Cel de al doilea nivel reflectă evenimentul tragic din 1359, din valea Moldovei. Pe parcursul următoarelor secole, până când a fost culeasă de Aleco Russo și publicată de Vasile Alecsandri, s-au precizat numele personajelor baladei, alături de ungurean și moldovean apărând cel de vrâncean, necunoscut în documentele istorice anterioare secolului al XV-lea. Informații relevante istoric se conțin și în balada *Costea*.

Cuvinte-cheie: istoria Moldovei, folclor, balada *Miorița*, balada *Costea*.

Political events east of the Carpathians up to 1400, reflected in pastoral folklore

Abstract. This article provides evidence that pastoral folklore contains information about the evolution of the economic, social and politico-administrative situation of some territories east of the Carpathians. They are important for studying the past of the romanian population in this much-suffered territory from the period before 1400, less reflected in the written documents. For example, the ballad *Miorița* contains three layers. In the first layer would be reflected the social processes of the VIII-IX centuries, which are at the foundation of the mentioned ballad and constitute the national element of the folk work. The second level reflects the tragic event of 1359, in the valley of Moldova. During the following centuries, until it was collected by Aleco Russo and published by Vasile Alecsandri, the names of the characters of the ballad were specified, along with the hungarian and moldavian appearing the *vrancean* name, unknown in historical documents prior to the fifteenth century. Historically relevant information is also contained in the ballad *Costea*.

Keywords: history of Moldova, folklore, the ballad *Miorița*, the ballad *Costea*.



Ludmila D. COJOCARU

Doctor în istorie, conferențiar, cercetător științific coordonator, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*; membru al Secției Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei. Domenii de preocupare: antropologia culturală, etnologia deportărilor, studii de istorie orală. Cărți editate: *Exercițiul memoriei*, vol. I. Chișinău, 2019 (co-editor: E. Postică); *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii. Documente. Studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din centrul Republicii Moldova*, vol. I, tom. 1, 2, 3, Chișinău, 2016–2019; *Românii în Gulag: memorii, mărturii, documente*, vol. I, II, Chișinău, 2014–2015 (co-editor). Editor invitat la Revista „History and Anthropology” pentru numărul tematic *Politics and Performance in South-Eastern Europe*, Routledge, vol. 24(1), 2013.

COPIII ȘI RĂZBOIUL ÎN MEMORIILE SUPRAVIEȚUITORILOR GULAGULUI (II)

Al Doilea Război Mondial, însoțit de represiuni, deportări, evacuări, decese și epidemii, a generat un număr imens de orfani îmbrăcați în zdrențe, înfometați și bolnavi, considerați un „pericol pentru idealurile sovietice”. În prima linie de instituții antrenate în „lupta cu vagabonzii” și transformarea lor în „copii ai statului” erau centrele de plasament temporar și de triere, subordonate direct structurilor de represiune. [1, p. 376–377] După o prelucrare sanitar-medicală, timp de două săptămâni minorii erau supuși unor verificări privind „dispozițiile anti-sovietice” și, totodată, se întreprindea o anchetă în vederea identificării părinților, rudelor sau a persoanelor apte să-i ia sub tutelă, în special pe cei cu vârsta de până la 14 ani. Minorii care nu-și regăseau familiile, erau repartizați conform instrucțiilor administrative în următoarea ordine: 1) copiii cu dizabilități erau internați la casele speciale ale Comisariatului Poporului al Asigurării Sociale; 2) infractorii juvenili cu vârsta peste 11 ani care aveau nevoie de un regim special – în coloniile educaționale de muncă din jurisdicția OGPU/NKVD; 3) copiii sub vârsta de 3 ani, inclusiv, și copiii care au suferit de boli infecțioase sau care aveau nevoie de tratament erau plasați în instituțiile medicale subordonate Comisariatului Poporului pentru Sănătate; 4) copiii „normali” și copiii „dificili”

de la 4 la 14 ani care nu aveau încălcări ale legii – la orfelinatelor din jurisdicția Comisariatului Poporului pentru Educație; 5) copiii surzi și nevăzători – în școlile speciale ale Comisariatului Poporului pentru Educație [2]; 6) iar minorii cu infracțiuni comise erau deferiți judecății, în conformitate cu Decretul CCP din URSS, din 4 aprilie 1935. Aceste decizii erau luate în baza caracterizărilor depuse de educatorul și de medicul centrului de plasament temporar și, în cele din urmă, cu aprobarea personală a șefului de centru, numit dintre ofițerii OGPU/NKVD. Menționăm că, indiferent de instituția în care urmau să fie redișlocați – orfelinat special pentru „copiii dușmanilor poporului” sau orfelinat obișnuit, nemaivorbind despre instituțiile disciplinare –, acești copii, fii și fiice ale persoanelor arestate, deportate sau condamnate în lagăre au fost permanent în vizorul structurilor represive sovietice [3].

Numărul persoanelor care au trecut prin instituțiile pentru „copiii statului” nu este cunoscut, deși amploarea fenomenului este evidentă. Documentele de arhivă relevă doar unele din aspectele administrative și funcționale ale instituțiilor de stat [4; 5; 6]. Informația privind trăirile și strategiile de supraviețuire ale absolvenților minori rămâne în afara rapoartelor, statisticile și notele informative evitând să adu-

că prea multe detalii în cazul minorilor marginalizați, al copiilor născuți în închisori și lagăre, al copiilor din familiile represărilor și deportaților, al copiilor rămași orfani din cauza foametei sau caliciți din cauza epidemiilor, traumelor de muncă ori gerurilor aspre. Surse care ilustrează experiența lor de viață aflăm mai curând în patrimoniul muzeelor și în literatura memorialistică. La fel, mărturiile copiilor „dușmanilor poporului”, „trădătorilor de patrie” și „culacilor” din RSS Moldovenească, valorificate în cadrul proiectelor științifice din ultimii ani, oferă surse relevante în formă de narațiuni, jurnale, foto-documente, obiecte personale. [7]

Apelul la „tutela statului”: prețul și condițiile supraviețuirii

Perioada războiului a constituit apogeul extinderii rețelei instituțiilor pentru „copiii statului” și creșterii considerabile a numărului de internări în aceste instituții. [3] Antonina Grecu-Galețchi [8] (a.n. 1935), deportată la vârsta de 6 ani, împreună cu sora mai mare și cu mama, în 1941, din comuna Dondușeni, județul Soroca în satul Žirnovka, raionul Pichtovka, regiunea Novosibirsk, și care avea să se afle la orfelinatul din Pichtovka până la vârsta de 12 ani, povestește:

„În '44 organele sovietice și-au dat seama că tare mulți copii erau rămași pe drumuri. Și ruși de acolo, băștinașii, erau mulți pe stradă. Primeau femeile de la război *povestcă* că bărbatu-său... [e luat pe front sau e mort] și femeile, tare multe, își ieșeau din minți. Mai în scurt, era ceva de groază... Și rămăneau copiii, și-i luau pe la spital, erau tare mulți copii orfani. De-atâta în '44 s-a organizat orfelinat. Întâi, orfelinatul era în Jurkovka sau în Vdovino, pe urmă – la Pichtovka, în centrul raional. Ne-au adunat pe toți și ne-au dus la orfelinat. [...] Greu! Noi eram copii ai nimănui. Copii de stradă. Umblam cu cerșitul. În '42-'43 umblam așa, vagabonzi. Iarna dormeam prin băile oamenilor, acolo fiecare om are baie, în fundul grădinii. Ziua ne duceam și ne uitam unde iese fum din baie și seara ne duceam și dormeam acolo, că nu se încuiau.

Era ger peste 40 de grade.” [9, p. 127]

Relatările victimelor deportărilor și reperiunilor politice din RSS Moldovenească atestă trăiri ambigue față de prețul și condițiile supraviețuirii în instituțiile speciale pentru minori (centre de plasament temporar și triere a minorilor, orfelinate, colonii de muncă). Apelul la „tutela statului” este perceput, în primul rând, ca recunoaștere a neputinței familiei de întreținere a copiilor și iminența unor situații dramatice (deces, arestări, îmbolnăviri), dar și ca asumare a pericolului de pierdere a legăturilor de sânge, uneori pentru totdeauna. În acest context, evocarea persoanelor grație cărora s-a reușit evitarea internării în instituțiile speciale pentru minori străbate ca un fir roșu mărturiile supraviețuitorilor, devenind un moment-cheie în narativizarea represiunii. Ion Savin [10, p. 54] (a.n. 1930), deportat la vârsta de 11 ani, împreună cu mama și alți patru frați, în 1941, din satul Grozești, raionul Nisporeni în RSS Kazahă:

„Eram toți cu mama. Nu ne-a dat, cum alții au lepădat copiii, la casa de copii... Cu mama am fost permanent, nimeni nu se dezlipise de mama.” [11, p. 191-211]

Valul de copii deportați în 12-13 iunie 1941 din RSS Moldovenească a fost cel mai expus distribuirii în centre de plasament temporar și triere a minorilor și orfelinate. Această situație a fost determinată de arestarea capilor familiei și direcționarea lor forțată în lagărele de muncă [12, c. 166] și dezastrul războiului care bântuia așezările speciale. Lucia Scorțescu [13] (a.n. 1932), originară din comuna Baroncea, raionul Drochia, a fost deportată la vârsta de 9 ani de una singură, în 1941, în satul Žirnovka, raionul Pichtovka, regiunea Novosibirsk. Mama ei, Ecaterina Scorțescu [14], își ispășea la acel moment pedeapsa de trei ani de închisoare în orașul Perm', iar tatăl Vasile Scorțescu [15] a fost scos din vagon chiar la prima staționare a eşalonului cu deportați și dus în lagărele din Irkutsk. Ajunsă la locul deportării, Lucia Scorțescu a reușit să evite plasarea în orfelinat grație unei femei cu sufletul mare – Ecaterina Rotaru – care a ținut-o sub aripă, împreună cu copiii ei, până la revenirea mamei din închisoare:



Lucia Gacina (a.n. 1936), originară din com. Ustia, r-nul Dubăsari, în ajunul deportării din 12-13 iunie 1941 în reg. Omsk, unde va fi plasată în orfelinat cu schimbarea datelor de identitate [37].

„Eram a nimănui! Vroiau să mă ia, să mă dea la orfelinat, dar tanti Catea a zis: «N-o dau! Dacă copilul e cu mine, așa mi l-a dat Dumnezeu, las' să steie la mine!»” [16]

Istoria lui Virgiliu Mironov [17] (a.n. 1931), deportat în 1941 din satul Slobozia-Varâncău, raionul Soroca în regiunea Tomsk, a fost la fel de dramatică. În timpul dislocării, după separarea forțată de tatăl său, Alexandru Mironov, și pierderea legăturii cu mama, Nina Mironov, Virgiliu Mironov a rămas în grija unei mătuși care, la scurt timp după sosirea în localitatea unde au fost deportați, îl va preda în orfelinat. Despre circumstanțele în care s-a produs rupea legăturii dintre fiu și mamă, aflăm din mărturiile Valentinei Bandac, fiica Ninei Moronov din a doua căsătorie:

„În drum spre locul de deportare, mama l-a pierdut pe Vergilică și timp de un an nu a știut nimic de el. S-a întâmplat această mare tragedie din motivul că mama terminase pâinea și i se rupea sufletul când se gândea că trebuie să-și culce copilul flămând. În va-

gonul de alături se afla cumnata mamei cu copiii și ea l-a luat să mănânce, să doarmă cu copiii ei până dimineață. [...] Noaptea, o parte din vagoane au plecat într-o direcție necunoscută, copilul rămânând cu cumnata mamei. [...] Mătușa a fost nevoită să-l dea la un orfelinat, cu atât mai mult că nu dispunea de niciun document care ar fi identificat gradul de rudenie dintre ei.” [18]

Pericolul pieirii din cauza frigului, bolilor, foametei plana mai ales asupra copiilor din familiile numeroase și asupra celor cu un singur părinte. Unele mame s-au expus pericolului încercând să ofere copiilor câțiva pumni de semințe sau cartofi, luați pe furiș din proprietatea statului, în consecință au fost condamnate și trimise în închisoare:

„Natalia Dascălu [19]... Au găsit ascunse la ea niște semințe. Să vă povestesc. Le-au dus în ziua ceea la vânturat sămânța de in și seara le controla prin buzunare, că să nu ia ceva cu ele, și i-au găsit niște semințe de in în încălțări la femeia asta, ce încălțări



Virgil Mironov (a.n. 1931) în uniformă de străjer, s. Slobozia-Vărăncău, com. Slobozia-Cremene, jud. Soroca, 1939. Urmare a deportărilor din 1941, va fi plasat într-un orfelinat din reg. Tomsk, unde se va afla până la revederea cu mama, în 1942 [37].

avea și câtă sămânță – nu știu, dar știu că au judecat-o. Numai ea a scăpat cu viață în anul acela. Restul, toate femeile au murit, vara.” [9, p. 96]

Nefiind în stare să le asigure copiilor hrană și adăpost, în ciuda eforturilor disperate, singure aflându-se la limita puterilor (și forțate să recurgă la cerșit, vinderea obiectelor personale, muncă cu ziua etc.), mamele mureau. Iar după ele mureau și copiii. Profira Guțu-Racu [20] (a.n. 1929), deportată la vârsta de 12 ani, în 1941 din satul Scăienii de Sus, raionul Dondușeni, împreună cu mama și trei frați, în satul Žirnovka, raionul Pichtovka, regiunea Novosibirsk:

„Mămunea a fost cu cerutul, că și eu am umblat [*plânge*]... dar nu avea ce-ți da nimeni, că și ei nu aveau, că cartofele le-au

uscat pentru front... la stat... și mâncau și ei cojile de *brucvă*, de *tiurneps*, și care mai avea mai multe coji – îți da un pumn, dar dacă nu – nu-ți da. Da’-ți spun, că și eu am umblat cu cerutul... Mămunea, când s-a întors de la un sat, Dal’njaja Poljana, a venit înghețată și fără de nimic, da’ acolo erau tot moldoveni, cred că ea a știut, au mai fost sfătuiți de dâșii mai înainte de s-o tras ea și s-a dus și, când s-a întors înapoi, ea de-amu a căzut de putere. Apu, a murit, dragă! Ridicam mâna așa-ia [*arată și plânge, și continuă să povestească*], plutea apa... și a murit mama. La o bucată de zi, ori și o zi, a murit fratele. [...] S-a pus jos lângă mămunea și a prins a umbla nările, a foi, s-a înălbit și a murit. Și nu zăbavă, la o zi, a murit și Tosica... Și am



Lucia Scorțescu (a.n. 1932), originară din comuna Baroncea, raionul Drochia, a fost deportată la vârsta de 9 ani de una singură, în 1941, în satul Žirnovka, raionul Pichtovka, regiunea Novosibirsk [37].

rămas eu singură, eu cu trei morți, și abia caldă și eu, cum eram.” [21, p. 306]

După dispariția mamelor, copiii care se mai aflau în viață aveau puține șanse de supraviețuire fără ajutorul maturilor:

„Mătușa Catinca Galețchi [22] prin iulie a murit, vara. După ce a murit ea, întâi Iuliu a murit, pe urmă și Aurel, amândoi copii, băieții cei mai mici ai lui Simion Galețchi au murit amândoi. Copiii tot acolo au fost îngropați, ei au murit imediat după mama lor, prin august. Oamenii au ajutat să-i înmormânteze, că nu mai era mama lor. Care nu au murit vara, au murit iarna, de-acum spre '43. Mai în scurt, din femei în vârstă n-a mai rămas nimeni până în iarna următoare. Au fost răcite din iar-

nă, erau slăbite și vara au murit toate. Când au arestat-o pe Dascălu, eu mă gândeam că mama mea a murit, nu a fost judecată... Mă gândeam că era mai bine să mori decât să fii judecat...” [9, p. 125]

Atestăm cazuri când anume persoanele străine, dintre localnici sau dintre cei deportați, interveneau prin orientarea acestor copii către instituțiile statului, ca formă de salvare în timpurile tulburi de război pe care le străbăteau cu toții:

„Am ieșit din țințirim și eu, și ei. Eu șed în drum: să mă duc la baraca ceea, n-ai ce căuta, că nu-i nimeni. Când acolo, merge un paznic la fermă, cine era el Dumnezeu știe, da' omul era de pe loc, și mă întâlnește, cum eram eu în mijlocul drumului, și-



Frații Păgănu: Anatol (a.n. 1933), Semion (centru) și Boris în timpul aflării în orfelinatul din loc. Pichtovka, reg. Novosibirsk, 1945 [37].

mi zice: «Не ходи, детка, туда-сюда, а то умрешь и ты... Иди во Вдовино... устроишься в детдом и останешься, останешься хоть ты...»[23]» [21, p. 307]

Până la intervenția statului, oamenii locului ajutau copiii în măsura posibilităților și din contul propriilor familii:

„După ce au murit Iuliu și Aurel, am rămas eu, Petrică și Gabriel. Umblam prin sat cu cerșitul, prin pădure după pomușoare, să nu murim de foame. Dormeam unde găseam, că n-aveam loc permanent. De-acum învățasem rusește: «Дайте, Христа ради!» Țin minte, o familie avea copil mic și m-a luat la ei, vreo două săptămâni am stat cu copilul, și mă hrăneau.” [8, p. 126]

Și Anatol Păgănu [24] (a.n. 1933), originar din satul Onești, raionul Edineț și deportat în

1941, la vârsta de șase ani jumătate, împreună cu mama însărcinată cu al cincilea copil și cu alți trei frațiori, în localitatea Dal'njaja Poljana, raionul Pichtovka, regiunea Novosibirsk, ține minte ajutorul oferit de localnici. După decesul mezinului Dumitru Păgănu și a surioarei în vârstă de câteva luni, născută în deportare:

„[...] mama s-a îmbolnăvit în luna martie 1943 și a murit. Iar noi, trei fii ai ei, am rămas singuri. Până în septembrie, ne-am hrănit din ce se îndurau oamenii să ne dea, căutam prin gropile cu gunoi osișoare de pește și coji de cartofi. O vreme, directorul fabricii de pâine a reușit să facă rost pentru noi de cartele de pâine, câte 200 de grame de pâine pentru fiecare. Aceste cartele le legam la gâtul frățiorului mai mic, Boris. Într-o zi, când el a adormit, cineva a tăiat ața și



Lucia Taut (a.n. 1934) în clasa a III-a, după plasarea în orfelinatul din r-nul Pichtovka, reg. Novosibirsk, 1944 [37].

a furat cartelele. Așa am rămas fără sursa de existență. În timpul verii eu am păscut porcii la o femeie și, în fiecare zi, primeam de la ea câte o bucăică de pâine. Fratele Simion umbla cu prășitul grădinilor și primea pentru asta câte o străchinuță de supă. Și eu îl luam pe Borea de mânăuță, pe calea ferată, și mergeam în fiecare zi să mâncăm cu el din supa ceea. La sfârșitul lunii septembrie s-a găsit o femeie, cea la care eu păscusem vara porcii, care ne-a trimis pe toți trei frați cu o căruță la orfelinatul din satul Ustoj, raionul Pichtovskij. Ne-a dat și două bucăți de pâine pentru drum.” [24, f. 5]

Structurile represive au transmis în mod constant instituțiilor specializate copiii care au încercat sau erau predispuși să evadeze din deportare. În scopul revenii în Basarabia și în căutare permanentă a surselor de existență, aceștia reușeau să se strecoare de sub controlul comen-

daturii, însă nu și al patrulilor de milițieni care colectau minorii vagabonzi din spațiile publice și, conform legislației timpului, îi predau în centrele de plasament temporar și triere a minorilor. Pentru o parte din acești copii, condițiile din orfelinate, școlile de meserii și chiar coloniile speciale încurajau recidivele de evadare, generând în mediul minorilor vagabonzi noi strategii de supraviețuire. Un caz elocvent îl regăsim în mărturiile lui Leonid Gavrilovici [25] (a.n. 1926), originar din satul Tudora, raionul Ștefan Vodă, deportat în 1941, împreună cu patru frați mai mici în satul Mihailovka, raionul Aktjubinsk, RSS Kazahă:

„Frații cei mai mici Grigore (13 ani), Dimitrie (11 ani) și Victor (9 ani) au reușit să fugă, în anul 1943. Atunci războiul era prin Ucraina și ei au socotit că sunt copii, și cumva vor ajunge la baștină. Eu i-am petrecut la gară și, când s-a pornit trenul cu



Lucia Taut (a.n. 1934) și fratele său, Nicolae Taut (a.n. 1936), cu alți copii din orfelinat, r-nul Pichtovka, reg. Novosibirsk, 1945 [37].

soldați, cu arme, căci în tren nu se dădea voie, dar ei s-au aninat de scări. Trenul mergea repezitor și nu i-au dat jos, dar i-au dat pe mâna miliției în orașul Aktjubinsk. I-au trimis în aziluri de copii. Acolo erau mai mulți de ăștia [orfani] și cei mai mari le luau mâncarea și rămăneau flămânzi. Grișa și Michea au fugit de mai multe ori din azilurile acestea, îi prindeau și iar îi trimiteau înapoi. Dar Victor cel mai mic a rămas, el n-a fugit. Era de vreo 8-9 ani și a rămas acolo, și a fost în azilul acela zece ani, din anul 1943. El acolo a terminat 7 clase. Grișore avea deam' vreo 14 ani și l-au primit la școala de meserie din orașul Aktjubinsk, dar pe Dimitrie nu vroiau să-l primească că e mititel și el a trăit în pod la școala ceea de meserii unde era Grișa. Se hrănea unde din târg, unde mai șterpeleau câte ceva și de-o masă acolo se hrăneau ei. Așa a durat un an de zile, ș-ap' peste un an l-au primit și pe el la școala ceea de meserii." [26]

Strategiile de supraviețuire adesea dictau fraților și surorilor mai mari, după decesul ma-

melor, asumarea rolului de părinte. În condițiile foametei severe, sora mai mare a Antoninei Grecu-Galețchi, Mila Galețchi, a evitat până în ultimul moment plasarea surioarei mai mici în orfelinat:

„«Oi duce-o și eu pe Neta [Antoneta Galețchi]» – dar Neta avea vreo patru anișori, cinci, mai mult nu – «mă tem că nu vom dovedi să ne hrănim...»» [21, p. 307]

Alexandru Nastas [27] (a.n. 1927), deportat în 1941 din satul Văleni, raionul Vulcănești, în regiunea Akmolinsk, împreună cu mama și frații mai mici au avut aceleași ezitări. După decesul subit al mamei „din cauza dorului de copii rămași acasă și de scârba celor de aici”, Alexandru urmează exemplul unei alte familii de deportați [28] și-l aranjează pe fratele mezin la orfelinat. Condițiile de viață în această instituție îl vor determina pe Vasile Nastas să evadeze din orfelinat și să revină printre frații săi, fapt despre care Alexandru își va aminti cu frustrare și multă supărare și peste ani:

„Alde Zgherea, în 1945, pe frații mai mici – Afanasie și Ileana – dacă a murit

mă-sa, i-au dus la casa de copii... Din urma războiului mulți copii au adus, erau 50-60 de copii orfani acolo. Și noi l-am dat pe Vasea. A stat o lună de zile, i-au furat cămeșa și pantalonii și a venit la noi: «Mă bat acolo...» De ce-l băteau? Că erau nebuni! Nu era ordine. Cu toate că era situația grea, l-am luat înapoi. Nu l-am mai dat, l-am crescut acasă.” [29, p. 85]

După despărțirea forțată de soții lor, criza foamei și disperarea de a-și pierde copiii determinau unele mame să-i transmită totuși sub îngrijirea statului. Este cazul Luciei Berezo-vschi-Taut [30] (a.n. 1935) originară din satul Dumeni, comuna Văratice, raionul Râșcani, deportată la vârsta de șase ani în satul Žirnovka, raionul Pichtovka, regiunea Novosibirsk:

„După moartea bunicii, mama nu mai avea puteri să lucreze... noi sufeream de foame, dar avea grijă de noi o familie de în-vățători. Tot ei au avut grijă să fim duși la orfelinat. Mama venea din când în când să ne viziteze acolo...” [31]

Nemărginită era bucuria mamelor care reușeau să-și recupereze copiii din instituțiile statului, după o serie de impedimente birocratice, de restricții din partea administrației locale și, nu în ultimul rând, după ce suferința marca prin schimbări dramatice înfățișarea mamelor și a copiilor lor, făcând aceste revederi emoționante și traumatizante în același timp. Mai bine de un an de zile i-a trebuit Ninei Mironov ca să poată da de urmele copilului răătăcit. Mai mult, mama lui Virgil Mironov și-a riscat propria viață pentru a părăsi localitatea cu statut de așezare specială (loc. Gyngazovo, r-nul Șegarskiĭ, reg. Tomsk) pentru a merge la orfelinatul unde se afla unicul ei fiu. Atitudinea comendaturii în acest caz elucida de fapt politica represivă a statului sovietic din această perioadă față de copiii deportaților:

„Adresa o știa, dar cum să ajungă acolo prin taiga? Șeful comendaturii Cepurnoj i-a răspuns mamei: «La război mor băieți și bărbați în floarea vârstei, iar dvs faceți caz în jurul unui copil!» Într-o criză de nervi, fiind în incinta comendaturii, mama l-a apucat de tunică și, scuturându-l, i-a stri-

gat: «Acolo e război, iar noi ne aflăm în spatele frontului. Nu ne-ați adus încoace pentru a ne ucide!» Dând drumul la tunică, mama a rămas cu toți nasturii în mână, i-a aruncat pe masă, zicându-i: «Dacă nu mă ajutați să-mi găsesc copilul, împușcați-mă!» [...] Când s-a prezentat mama la casa de copii și a fost chemat Vergilică, ei nu s-au recunoscut decât pe voci, într-atât s-au schimbat ambii la exterior timp de un an de zile.” [32]

Politicele statului sovietic, în practică

Pentru a produce o masă a „viitorilor constructori ai comunismului”, statul sovietic recurgea frecvent la schimbarea identității copiilor prin indicarea unor nume și date false. Este și cazul fiicei lui Serafim și Natalia Gadcina [33] – Lucia Gadcina (a.n. 1934) – originari din satul Ustia, raionul Dubăsari, deportați în 1941 în regiunea Omsk. Dacă mezinul familiei, Iuri Gadcina (a.n. 1940) a reușit să-și păstreze legăturile cu neamul, Lucia Gadcina va fi înstrăinată prin acțiuni radicale:

„Au căutat-o rudele din România, mai ales sora mamei – Vica. A fost și contribuția preotului Țepordei. S-a implicat și Crucea Roșie. Au descoperind-o deja când era studentă. Avea numele schimbat, din Lucica în Liuba, iar locul și data nașterii erau fictive. Unul din semnele de recunoaștere a fost că ea a avut un semn la o mână, încă din copilărie.” [34]

Transferurile dintr-o instituție în alta aveau loc în cazul reorganizării sau a transferului între instituțiile diferitelor Comisariate ale Poporului sau mai târziu Ministere. Aproape imposibile, așa cum menționează cercetătoarea Catriona Kelly, erau transferurile dintr-o instituție administrată de NKVD în una din afara acestei structuri, mecanismele legislative nefiind elaborate. Singura modalitate de a părăsi instituția „natală” era „alunecarea în jos” – cea mai ușoară cale pentru izbăvirea de un copil care creează probleme într-un orfelinat „normal” fiind transferarea lui într-o casă pentru copiii cu dizabilități sau, și mai rău – într-o colonie de muncă pentru mi-



Frații Nastas: Alexandru Nastas (a.n. 1927), Eudochia Vodă (a.n. 1927), Vasile G. Nastas (a.n. 1935), Claudia G. Nastas (a.n. 1930), loc. Nr. 37-Prigorodnyj, r-nul Șortandinskij, reg. Akmolinsk, 1946.
Pe verso: „Spre amintire de la fratele tău Săndică. Ne-am scos în zilele Floriilor. Amintire din Kazahstan, de pe anu 1946/IV. De primit: Nina Gavrilovna Andoni” [37].

nori. [3] Circumstanțele care determinau astfel de „căderi” erau generate de stigmatul „copii ai dușmanilor poporului”, întreținut prin intimidări, tachinări și abuzuri din partea administrației, dar și a copiilor din preajmă. Impactul asupra personalității minorilor este, peste ani, ireversibil. Recuperarea sentimentului demnității proprii și al respectului de sine presupunea un parcurs sinuos sub controlul statului totalitar, nicidecum în direcția formării „omului nou”.

Solidaritățile de neam, mai ales cele de sânge, se făceau resimțite în mediul „copiilor statului”, chiar dacă puteau aduce neplăceri sau învinuiri din partea administrației:

„Ne țineam împreună – frații Pagănu și noi doi – eu cu fratele Serghei. Anatol sărea să mă apere de fiecare dată din încăierările cu ceilalți copii din orfelinat.” [31]

„Și apoi la o vreme oarecare, cum o mai fost, ne păzeam și nu prea grăiam moldovenește. Cine știa vorba noastră? Nimeni!” [21, p. 308]

„Jocurile erau dure, încăierări cu băieții din sat sau cu copiii transferați din alte orfelinate. Ne băteam cu lanțuri, cuțite.” [24, f. 7]

Agresivitatea educatorilor sau a administrației, chiar dacă „nu avei nici ce bate în copiii ceia” [21, p. 309], nu ezita să se manifeste în cazurile de suspiciuni de „predispoziție antisovietică”:

„De ziua Pionieriei se aprindea un rug uriaș, în jurul căruia copiii cântau, ascultau istorii. Dreptul de a aprinde rugul pionieresc se oferea doar celor mai buni elevi. De acea dată, ca cel mai sânguinos și exemplar elev, am fost ales eu. Dar chiar la începutul seratei mi-au apărut în fața ochilor toate peregrinările noastre, pierderea tatălui, moartea mamei, a surioarei și a fratelui. Și m-a cuprins așa o dorință de răzbunare, că am refuzat să aprind rugul și am fugit în pădure. Stăteam sub un tufar și plângeam de ciudă și de necaz. A doua zi, directorul orfelinatului m-a chemat în cabinet în toiul nopții și a în-

ceput să mă certe că tatăl meu este trădător de Patrie, dușman al poporului, iar noi, copiii lui, deci suntem și noi dușmani. Și așa, câteva nopți la rând, prin presiuni încerca să mă facă a-mi fi rușine de tatăl meu. Dar eu nu mă dădeam la provocare și nu acceptam gândul că tata este dușman. Ca și mai înainte, îmi iubeam tatăl și îmi aminteam de el cu recunoștință. Reveneam noaptea în cameră și plângeam înăbușit, ca să nu mă audă nimeni.” [24, f. 5]

Amintirile despre condițiile de întreținere în centrele de plasament temporar și triere a minorilor, orfelinate sau colonii de muncă variază în funcție de experiența personală și condiția fizică a fiecărui copil, dar și de comparația cu situația critică în care se aflau la momentul plasării „sub tutela statului”:

„Mie îmi ajungea, pentru că eu eram mică și mai slăbuță. Pentru frații Păgănu mâncarea era totdeauna în neajuns. Țin minte că ei tot timpul își fărâmițau bucatăica de pâine în buzunar, ca să le ajungă pentru toată ziua...” [31]

„În casa de copii ne dădeau câte 100 de grame de pâine. Pentru a ne întreține plăcerea mâncării, noi o făceam fărâmituri în buzunar și din când în când le puneam sub limbă.” [24, f. 7]

„Ne dădeau mâncare, nu era cine știe ce, dar era mâncare: că era supă cu varză și cartofi, că era un fel de brânză topită, pâine ne dădeau. Neagră era pâinea, că acolo seacă se făcea. Ne săturam. Eram până la 100 de copii. Odată intram la mâncare și sala de mese era până la o 100 de locuri. ... La orfelinat, după câte am tras, am nimerit foarte bine, căldură aveam, mâncarea aveam, nu eram cu gânduri rele, nu.” [9, p. 128]

Epidemiile, bolile, stările de slăbiciune erau parte a vieții din centre, orfelinate, colonii. Printre cele mai frecvente sunt menționate îmbolnăvirile de tifos. Am primit informații despre direcționarea copiilor bolnavi în spitalele din împrejurime, dar și mărturii despre decesul semenilor lor:

„La o vreme, m-am îmbolnăvit și m-au dus la *bolnița* ceea, tot cu tanti Liuba ceea, ei i s-o făcut milă, mai cocea coji de cartofi, un morcov, ce mai putea și mă ducea în closet și mă hrănea, și mă aducea înapoi la pat. Cât am șezut drept nu ți-oi spune, dar înseamnă că mult nu am șezut. Au venit și m-au luat înapoi la orfelinat, mai mult în *bolniță* n-am fost niciodată. Dacă aveai o durere de pân-tece, ori de cap, mai era o boală de ochi... niște *trahomă* nu știu ce, că se răneau genele, apoi te ungea cu niște chiatră vânăță, trebuie să fi fost niște creion de aista verde, ceva. ... De prin Briceva [...] fata lui Dlugaci [35] [Sabina] am găsit-o în *detdom*-ul cela, a murit acolo...” [18, p. 309].

Copiii erau tot timpul în căutarea mâncării, învățând să facă rost de ea fie prin cerșit și mila oamenilor locului, fie prin participare la muncile câmpului.

„Când am ajuns în orfelinat, la început nu voiau să ne primească. Bărbatul care ne-a adus însă a declarat că nu ne ia înapoi, pentru că nu vom supraviețui încă un drum. Și atunci ne-au primit. Ne-au îmbrăcat cu niște rochii vechi din tifon, în care noi mergeam la școală, ne jucam, urcam în copaci în căutarea ouălor de pasăre. Și la scurt timp s-au rupt. Ne era frig, era luna octombrie sau noiembrie. Dormeam într-o cameră mare, așternând pe podea un cearșaf. Ne înveleam tot cu prostirile, tremurând de frig, ne încălzeam unul de altul. Pe urmă ne-au cusut pantalonași, pentru băieți.” [24, f. 5]

„Apoi te mai trimitea după zară de la unt, că acolo era *zavod* de unt, că uneori duceam căldările cu lapte de la vacușoarele celea, mă trimitea tanti Katea: duceam zară și ne mai da cate un stăcănel, porție la cuhne. De pe loc erau vreo două, trei vaci și tanti Katea, mă chema când făta o vacă să mulg și o chilă de lapte îmi da... Știi, și acum, fără lapte nu pot. Dar îți spun așa, mult m-a săltat de la greu laptele cela călduț; cum îl mulgeam, ea îmi da o litruță și o beam, și era sufletul hrănit.” [18, p. 308]



Frații Nastas: Alexandru Nastas (a.n. 1927), Claudia Vodă (a.n. 1927), Vasile Nastas (a.n. 1935), Claudia Nastas (a.n. 1930), deportați din com. Văleni, r-nul Vulcănești în loc. Nr. 37-Prigorodnyj, r-nul Șortandinskij, reg. Akmolinsk, Kazahstan, 1951 [37].

De altfel, munca și instruirea prin muncă era esența educației sovietice dictate de instrucțiunile administrative și statutele instituționale. Copiii erau antrenați în cele mai diferite munci fizice: curățenia încăperilor, tăiatul lemnului și transportarea lor, recoltarea legumelor, recoltarea cerealelor și a inului, pregătirea fanului etc.

„Făcea de serviciu fiecare pe rând. Fiecare pentru camera lui pregătea lemne pentru foc. Mie și acum îmi place să despic lemnele. Educatorii erau tot timpul cu noi. Director la orfelinat era Medvedev Matfei, tot din deportați era.” [9, p. 127]

„De la Chiurt erau vreo doi băieți, mărișori – Mișa, Tolea și Vanea Curteanu

[36], unul lucra cu un bou, căra lemne din pădure. Ei de lucru cereau, tăiam cu beschia drucul – pe care-l puteai ridica! – și tăiai trunchișor, și pe urmă despica, că acolo cărbuni nu erau.” [8, p. 309]

„Eram implicați în diferite munci pentru orfelinat. În timpul verii coseam iarbă pentru animale, aduceam fânul cu căruțele trase de boi. Iarna, pe 30-40 de grade frig lucram la pregătirea lemnului pentru foc, pe care trebuia să-l aducem la fel în orfelinat.” [24, f. 5]

În cazul coloniilor de muncă pentru minori, pregătirea pentru încadrarea în câmpul muncii era o condiție impusă de legislația sovietică:

„După absolvirea clasei a 7-a, am fost îndreptat la școala de meserii din Novosibirsk. Eu însă doream să-mi fac studiile la școala pedagogică, după care să merg la institut, visam să am studii superioare. Dar mi s-a spus categoric: «ești copil al statului și vei merge acolo, unde ești trimis!»» [24, f. 5]

În loc de concluzie

În perioada postbelică, cu scopuri de economie a resurselor materiale, statul sovietic a susținut cererile de restabilire a legăturilor dintre copiii din orfelinate cu părinții, rudele sau transmiterea lor în familii străine prin adopție sau tutorat:

„Alexandra Vasil'evna Malyševa tare vroia să mă înfieze. Sora ei era președinta *raispolkomului*, dar eu nu am vrut, eu vroiam să vin acasă. Sora avea șapte clase și a scris acasă, la bunica mea din Târnova. Bunica trăia bine cu soția *nacealnicului* miliției din Târnova și aceea a scris o cerere din numele bunicăi, și a primit un document care a fost trimis la Pichtovka, la orfelinat. Bunica pe mine m-a cerut, ca să mă treacă mai departe în Moldova, dar directorul orfelinatului a fost atât de bun, că a trimis cinci copii în Moldova! Și un educator, Kukușkin Alexandr Petrovici, care ne-a adus: m-a lăsat pe mine, apoi pe Maria, apoi pe băieți, apoi s-a dus la Cernăuți. ... Am stat la orfelinat în '44-'47. În '47 aveam 12 ani.» [18, p. 129]

Despărțirea de orfelinat, indiferent de sentimentele care-i bântuiau la acel moment, era marcată de corul de bocete ale copiilor care, în cel mai fericit caz, își vor regăsi neamul și baștina la vârsta maturității:

„În *detdom* am fost din '42, cum am intrat, prin ianuarie, și până-n '45, vara, în mai. Lelea, Ileana Burunciuc, de pe tată Racu. Mi-a făcut chemare ... eu, pe la 20 mai, când mi-a dat foaia de drum *detdomul* și o rochiță acolo, și o sumcușoară cu niște *producte*, și mi-au dat 90 de ruble bani de drum, am venit la raion... Dar m-a petrecut cârdul cela de copii, ca la comédie, au rămas toți plângând.» [9, p. 311]

Note și referințe bibliografice:

1. Постановление СНК СССР от 23 января 1942 г. № 75 „Об устройстве детей, оставшихся без родителей”. In: С. С. Виленский и др. (сост.), *Дети ГУЛАГа. 1918-1956. Документы*, Москва: Международный фонд Демократия, 2002, с. 376-377.

2. Смирнова, Н.В. *Детские приемники-распределители – важнейшее звено в системе борьбы с беспризорностью и безнадзорностью несовершеннолетних*. „История государства и права”, № 20, 2008, <https://center-bereg.ru/d1020.html> (accesat: 1 septembrie 2021).

3. Катриона, Келли. *Дети государства, 1935-1953*. „Неприкосновенный запас”, № 2, 2008, http://www.intelros.ru/readroom/nz/nz_58/2390-deti-gosudarstva-1935-1953.html (accesat: 1 noiembrie 2021).

4. Pasat, Valeriu. *Calvarul: documentarul deportărilor de pe teritoriul RSS Moldovenești 1940–1950*, Moscova: ROSSPEN, 2006.

5. Pasat, Valeriu. *RSS Moldovenească în epoca stalinistă (1940–1953)*, Chișinău: Cartier, 2011.

6. Виленский, С.С. и др. (сост.), *Дети ГУЛАГа. 1918–1956. Документы*, Москва: Международный фонд Демократия, 2002.

7. Programul de Stat „Recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească în perioada anilor 1940–1941, 1944–1953”, cu cifrul 15.857.06.02F, coordonat de prof. dr. hab. Anatol Petrencu.

8. Galețchi Anton P. (a.n. 1901) [1900]), Galețchi Feodosia S. (a.n. 1901) – soția, Galețchi Antonina [Antoneta] (a.n. 1925) – fiica, Galețchi Ludmila (a.n. 1927) – fiica, deportați în 1941, reabilitați în 1991 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei. Catalog al victimelor totalitarismului comunist*, Chișinău: Știința, vol. II, 2001, p. 40). Precizările între croșete valorifică mărturiile consemnate de Antonina Grecu-Galețchi.

9. Virgiliu Bîrlădeanu, Ion Ghilețchi, Antonina Grecu: „Să nu se piardă memoria aceasta”. În: Elena Postică (editor), *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii, documente, studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din sudul Republicii Moldova*, vol. II, tom 2, Chișinău: Balacron, 2016, p. 127.

10. Savin Chiril N. (a.n. 1898), membru al Partidului Național-Țărănesc, condamnat în 1941 la privațiune de libertate conform art. 5813, a decedat la 13.XII.1941 în Ivdellag; Savin Sofia G. (a.n. 1903) – soția, Savin Petru Ch. (a.n. 1926) – fiul, Savin Ion Ch. (a.n. 1928) [1930] – fiul, Savin Afanasie Ch. (a.n. 1933) [1934] – fiul, [Savin Pavel Ch. (a.n. 1936) – fiul,] Savin Nicolae Ch. (a.n. 1939) – fiul, deportați în 1941 în Kazahstan, reabilitați



Frații Savin: Petru (a.n. 1926) (stânga), Ion (a.n. 1928) (dreapta) și Nicolae (a.n. 1939) (în față) cu mama, Sofia Savin, or. Terenozek, 1946. (Arhiva de familie a lui Ion Savin (a.n. 1928), deportat în 1941 din s. Grozești, r-nul Nisporeni în RSS Kazahă [37].

în 1990 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea memoriei...*, vol. III, 2003, p. 54). Precizările între croșete valorifică mărturiile semnate de Ion Savin.

11. Ludmila D. Cojocaru și Virgiliu Bîrlădeanu, *Ion Savin: „Toți prietenii mei erau în Kazahstan”*. In: Ludmila D. Cojocaru (editor), *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii, documente, studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din centrul Republicii Moldova*, vol. I, tom 1, Chișinău: Balacron, 2016, p. 191-211.

12. În baza datelor de arhivă, istoricul Valeriu Pasat indică cifra de 4.507 de persoane arestate și trimise în lagăre și, respectiv, de 13.885 de membri ai familiilor acestora deportați în așezările speciale (a se vedea: Валерий Пасат, *Трудные страницы истории Молдовы (1940-1950)*, Москва: Терра, 1994, стр. 166).

13. Scorțescu Lucia (a.n. 1932) – fiica, deportată în 1941, reabilitată în 1990 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea memoriei...*, vol. II, 2001, p. 95).

14. Scorțescu Ecaterina F. (a.n. 1904) – soția, condamnată în 1941 la 3 ani privațiune de libertate, și-a

executat pedeapsa în reg. Perm', reabilitată în 1990 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea memoriei...*, vol. II, 2001, p. 95).

15. Scorțescu Vasile Ch. (a.n. 1899), membru al Partidului Național-Liberal, acuzat de activitate antisovietică, condamnat în 1941 la 10 ani de muncă silnică, reabilitat în 1990 (a se vedea: Elena Postică (editor), *Cartea memoriei...*, vol. II, 2001, p. 95).

16. Interviu realizat de Viorica Olaru-Cemîrtan cu Lucia Scorțescu (a.n. 1932), august 2016, mun. Chișinău.

17. Mironov Alexandru I. (a.n. 1904), fost membru al Partidului Național-Liberal, condamnat în 1941 la 10 ani privațiune de libertate pe motiv că a instigat populația la rezistență împotriva Armatei Roșii, reabilitat în 1990; Mironov Nina F. (a.n. 1912) – soția, Mironov Virgiliu Al. [a.n. 1931] – fiul, deportați în 1941, reabilitați în 1990 (a se vedea: Elena Postică (editor), *Cartea memoriei...*, vol. III, 2003, p. 409).

18. Muzeul de Istorie și Etnografie din Soroca, Fond principal 11843, act de primire-predare nr. 5 din 2007, fila 4-5.

19. Dască Vasile F. (a.n. 1901), membru al Partidului Național-Creștin, fost primar, supus represiunilor în 1941; Dască Natalia D. (a.n. 1905) – soția, Dască Nicănor (a.n. 1928) – fiul, Dască Aurel (a.n. 1930) – fiul, Dască Daria (a.n. 1934) – fiica, Dască Valeria (a. n. 1935) – fiica, Dască Mihail (a.n. 1937) – fiul, deportați în 1941 din s. Corpaci, r-nul Edineț în reg. Novosibirsk, reabilitați în 1989 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol. II, 2001, p. 189).

20. Racu Anton Ch. (a.n. 1896) – membru al Partidului Național-Liberal, fost primar, încadrat în „chiaburi”, supus represiunilor în 1941, a fost internat în lagărul Bobrovka, regiunea Sverdlovsk unde a fost omorât; reabilitat în 1990. Racu Alexandra I. (a.n. 1898) – soția, Racu Dumitru (a.n. 1931) – fiul, Racu Anastasia (Feodosia) (a.n. 1937) – fiica, Racu Ana (a.n. 1938) – fiica, Racu Profira (a.n. 1929) – fiica, deportați în 1941 în r-nul Pichtovka, reg. Novosibirsk, reabilitați în 1990 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol. II, 2001, p. 75). Precizările între croșete valorifică mărturiile consemnate de Profira Racu. A se vedea și: Arhiva MAI, Fond 46, d. 1158, f. 6-29.

21. Valentin Arapu, *Profira Guțu-Racu: „Copii care au rămas în Siberia”*. În: Lidia Pădureac (editor), *Arhivele memoriei: recuperarea și valorificarea istorică a memoriei victimelor regimului totalitar-comunist din RSS Moldovenească. Memorii, documente, studii de caz. Cercetări realizate în localitățile din nordul Republicii Moldova*. Vol. III, tom 2, Chișinău: Balacron, 2017, p. 306.

22. Galetchi Ecaterina I. (a.n. 1898), Galetchi Veronica S. (a.n. 1926) [– fiica], Galetchi Gavrila [Gabriel] S. (a.n. 1933) [– fiul], Galetchi Petru S. [(a.n. 1934) – fiul], Galetchi Ilie [Iuliu] S. (a.n. 1937) [– fiul], Galetchi Aureliu S. (a.n. 1939) [– fiul], familie de „chiaburi”, deportați în 1941 în reg. Novosibirsk, reabilitați în 1991 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol. II, 2001, p. 40). Precizările între croșete valorifică mărturiile consemnate de Antonina Grecu-Galetchi.

23. Nu umbla, copilă, încolo-înceace, vei muri și tu, du-te la Vdovino... te vei aranja la orfelinat și vei rămâne măcar tu [vie]... (rus.)

24. Anatol Pagănu (a.n. 1933), *Notițe de jurnal*. Manuscris consemnat de Maria Pagănu, or. Edineț, 2015–2020, 15 file.

25. Gavrilovici Ion A. (a.n. 1880), fost primar, membru al Partidului Național-Țărănesc, supus represiunilor în 1941. Gavrilovici Maria S. (a.n. 1883) – soția, Gavrilovici Ștefan I. (a.n. 1912) – fiul, Gavrilovici-Tabuncic Ana P. (a.n. 1919) – nora, Gavrilovici Leonid T. (a.n. 1926) – nepotul, Gavrilovici Vasile T. (a.n. 1928) – nepotul, Gavrilovici Grigore T. (a.n. 1930) – nepotul, Gavrilovici Dumitru T. (a.n. 1932) –

nepotul, Gavrilovici Victor T. (a.n. 1934) – nepotul, deportați în 1941 în reg. Aktiubinsk, reabilitați în 1991 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei. Catalog al victimelor totalitarismului comunist*, Chișinău: Știința, 2005, vol. IV, p. 100-101).

26. Interviu de Radu Dan cu Leonid Gavrilovici (a.n. 1926), or. Chișinău, 2017.

27. Nastas Gavrila A. (a.n. 1884), deportat în 1941, reabilitat în 1991; [Vodă Maria St. (a.n. 1895) – soția, Nastas Alexandru G. (a.n. 1927) – fiul, Vodă Claudia D. (a.n. 1927) – fiica, Vodă Eudochia D. (a.n. 1927) – fiica, Nastas Claudia G. (a.n. 1930) – fiica, Nastas Vasile G. (a.n. 1935) – fiul, deportați în 1941 în reg. Akmolinsk (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol. IV, 2005, p. 294). Precizările între croșete valorifică mărturiile consemnate de Alexandru Nastas.

28. Zborea (Zghera) Serafim N. (a.n. 1908), fost primar, membru al Partidului Național-Creștin, Zborea Victoria Z. (a.n. 1908) – soția, Zborea Vasile S. (a.n. 1926) – fiul, Zborea Afanasie S. (a.n. 1928) – fiul, Zborea Elena S. (a.n. 1930) – fiica, Zborea Nicolae A. (a.n. 1876) – tata, deportați în 1941 ca familie de „chiaburi”, reabilitați în 1991 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol. IV, 2005, p. 294).

29. Ludmila D. Cojocaru, *Alexandru Nastas: „13 iunie [1941] – ziua răstignirii deportaților”*. În: Elena Postică (editor), *Arhivele memoriei...*, vol. II, tom 2, p. 85.

30. Teut Anton N. (a.n. 1904), condamnat în 1941 la 5 ani de muncă silnică pentru apartenența la Partidul Național-Liberal. Teut Mila N. (a.n. 1910) – soția, Teut Lucia (Lucreția) A. (a.n. 1934) – fiica, Teut Nicolae A. (a.n. 1936) – fiul, deportați în 1941 în reg. Novosibirsk, reabilitați în 1989 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol III, 2003, p. 220-221).

31. Interviu de Ludmila D. Cojocaru și Virgiliu Birlădeanu cu Lucia Berezovschi-Taut (a.n. 1935), 2021, mun. Bălți.

32. Muzeul de Istorie și Etnografie din Soroca, Fond principal 11843, act de primire-predare nr. 5 din 2007, fila 6-7.

33. Gatin[a] Serafim I. (a.n. 1895), membru al Partidului Național-Țărănesc, director al băncii din Rezina, condamnat în 1941 la detenție, reabilitat în 1990. Gatin[a] Natalia N. (a.n. 1916) – soția, Gatin[a] Irina I. [(a.n. 1965) – mama], Gatin[a] Lucia (a.n. 1936) – fiica, [Gatina Iuri S. (a.n. 1940) – fiul], deportați în 1941 în reg. Omsk, reabilitați în 1990 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, vol. II, 2001, p. 167). Precizările între croșete valorifică mărturiile consemnate de Lucia Cireș.

34. Interviu de Ludmila D. Cojocaru cu Lucia Cireș (a.n. 1943), 4 august 2017, Iași, România.

35. Dlugaci Iacob A. (a.n. 1896), condamnat în 1941 la 5 ani de detenție în Ivdellag, reg. Sverdlovsk, decedat în lagăr (1943), fiind reabilitat în 1991; Dlugaci Eugenia O. (a.n. 1896) – soția, Dlugaci Sabina (a.n. 1925) – fiica, deportate în 1941 în reg. Novosibirsk, reabilite în 1991 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, 2001, vol. II, p. 49).

36. Curteanu Alexandru I. (a.n. 1903), membru al Partidului Național-Creștin, condamnat în 1941 la 5

ani de detenție; Curteanu Eudochia V. (a.n. 1905) – soția, Curteanu Mina (a.n. 1926) – fiul, Curteanu Anatol (a.n. 1927) – fiul, Curteanu Ife (a.n. 1931) – fiul, deportați în 1991 în reg. Novosibirsk, reabilitați în 1990 (a se vedea: Elena Postică (coord. și red. șt.), *Cartea Memoriei...*, 2001, vol. II, p. 187).

37. Fotografii din colecția Centrului de Excelență Institutul de Istorie Socială ProMemoria, USM.

Copiii și războiul în memoriile supraviețuitorilor Gulagului (II)

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

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

Children and the war from memories of the Gulag survivors (II)

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

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



Livia SÎRBU

Cercetător științific, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*. Domenii de preocupare: arheologie preistorică și tracologie, istorie antică, antropologie culturală. Cărți publicate: coautor, *Terminologie vestimentară. Dicționarul ilustrat român-englez*, Chișinău: Gunivas, 2019.

AȘEZAREA CHIȘINĂU – SIT EPONIM AL CULTURII HALLSTATTULUI CANELAT DIN INTERFLUVIUL PRUT-NISTRU

Introducere

Teritoriul actual al orașului Chișinău, sub o formă sau alta, a fost populat de-a lungul mai multor perioade istorice. Grație condițiilor climatice favorabile, a formelor de relief prielnice, a diversității florei și faunei, pe tot parcursul istoriei omenirii, în limitele actualei urbe s-au stabilit mai multe formațiuni culturale, asigurând locuirea aproape continuă, deși nu neapărat succesivă, a zonei. Din păcate, istoricul cercetării arheologice al orașului Chișinău nu este foarte intens și consistent, după cum ar fi meritat.

Totuși, în cele peste opt decenii de cercetări, s-a reușit identificarea a 55 de situri arheologice, dintre care 21 de așezări și 34 tumuli [8, p. 347, harta 1, harta a fost elaborată în baza punctelor cartate de dr. I. Tentiuc și M. Vasilache]. Diapazonul cronologic și cultural fiind reprezentat de situri specifice *paleoliticului superior* (35.000–10.000 î.e.n.); *epoca mezolitică* (10.000–6.000 î.e.n.); *epoca eneolitică* (4500–3000 î.e.n.); *epoca bronzului* (3000–1200 î.e.n.); *prima epocă a fierului* (sec. XII–X î.e.n.); *cultura getică* (sec. IV–III î.e.n.); *epoca romană* (sec. I–IV e.n.) și *evul mediu* (sec. VI–XVII) (fig. 1)¹ [2, p. 1].

De asemenea, trebuie de menționat că, încă de la mijlocul anilor '60 ai secolului trecut, au

fost efectuate primele cercetări perieghetice, care au rezultat cu descoperirea și, ulterior, introducerea în circuitul științific a unei noi așezări atribuite hallstattului tracic canelat, care ulterior va și oferi denumirea unei mari culturi arheologice – Chișinău-Corlăteni, care se extinde în interfluviul Nistru-Siret.

Așezarea de la Chișinău. Scurt istoric al cercetărilor

Așezarea de la Chișinău a fost descoperită în anul 1952 de către arheologul Gh. Sergheev. Este situată în partea de nord-est a orașului, în apropiere de satul Ghidighici, pe un podiș cu pante abrupte, întretăiat de mai multe râpe. Este amplasat în partea stângă (de nord) a văii unui pârâu, care este afluent de stânga a râului Bîc (fig. 2A). Suprafața estimativă a așezării constituie circa 500×200 (sau circa 10.000 m.p.), delimitată în baza distribuției la suprafață a vestigiilor arheologice. Monumentul este cunoscut în literatura de specialitate și ca Chișinău I [2, p. 1].

Ulterior, în perioada anilor 1955–1956, cercetătoarea moscovită A. Meliukova a efectuat investigații arheologice de teren în cadrul sitului. În aceste două campanii de săpătură au fost trase mai multe sondaje și secțiuni, localizate în

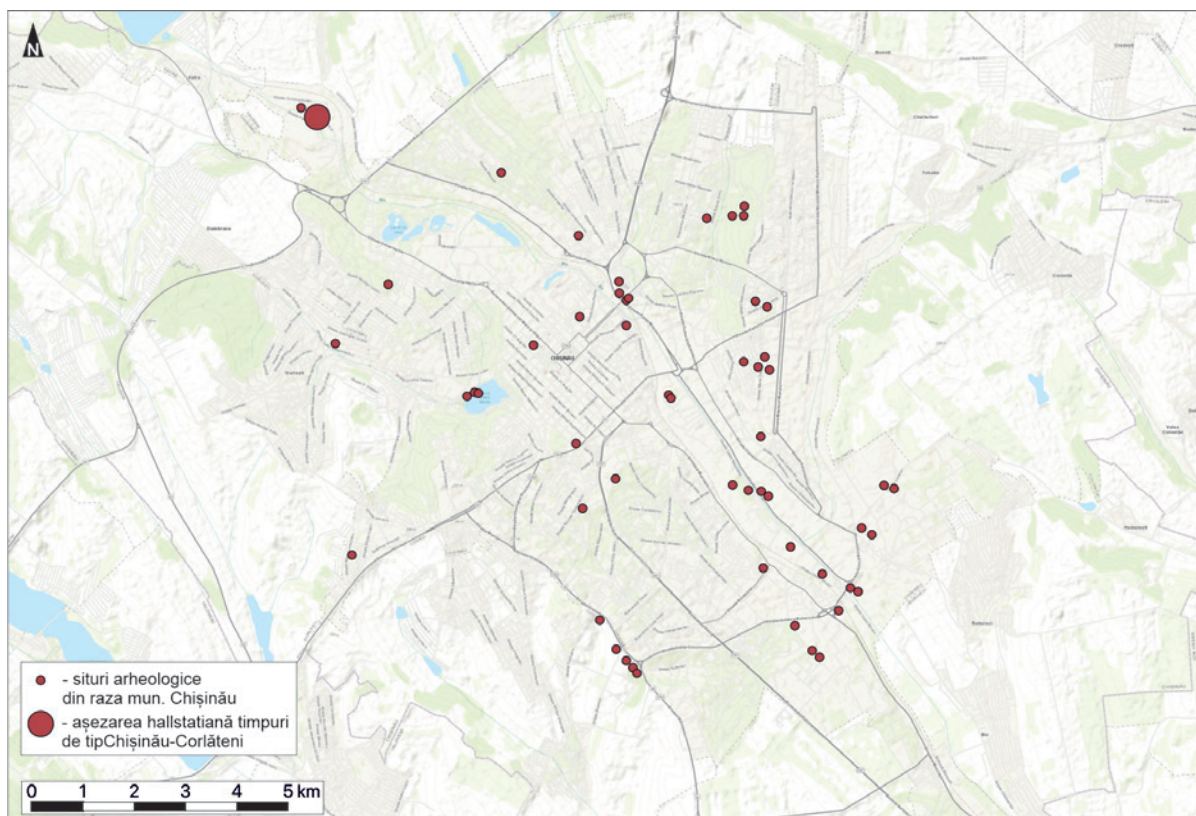


Fig. 1. Harta siturilor arheologice din raza municipiului Chișinău.

diverse zone ale așezării (fig. 2B), fiind dezvelită o suprafață totală de peste 800 m.p. Rezultatele cercetărilor au fost însumate în paginile raportului de săpătură privind rezultatele cercetărilor [11]. Ulterior, autoarea le-a valorificat, introducându-le în circuitul științific prin intermediul mai multor studii [13; 14; 15; 16; 18]. În aceste condiții, diversitatea și noutatea noilor descoperiri au impus și reiterat o serie de probleme pentru demersurile științifice, în special, legate de încadrarea cronologică, apartenența culturală și etnică, evaluarea situației cultural-istorice din zonă, evidențierea unor particularități locale ș.a., care au și constituit varii subiecte și tendințe în cercetarea perioadei, atât pentru autoarea săpăturilor [13; 14; 15; 16; 18], cât și pentru alți cercetători cointeresați de subiect [2; 3].

Așezarea de la Chișinău, face parte din tipul celor deschise, fiind lipsită de orice gen de elemente defensive artificiale, dar totodată particularitățile sale topografice vădit îngreunau accesul la ea [4, p. 53; fig. 4/1]. La momentul demarării cercetărilor, suprafața așezării se prelucra, acolo cultivându-se diferite culturi agricole

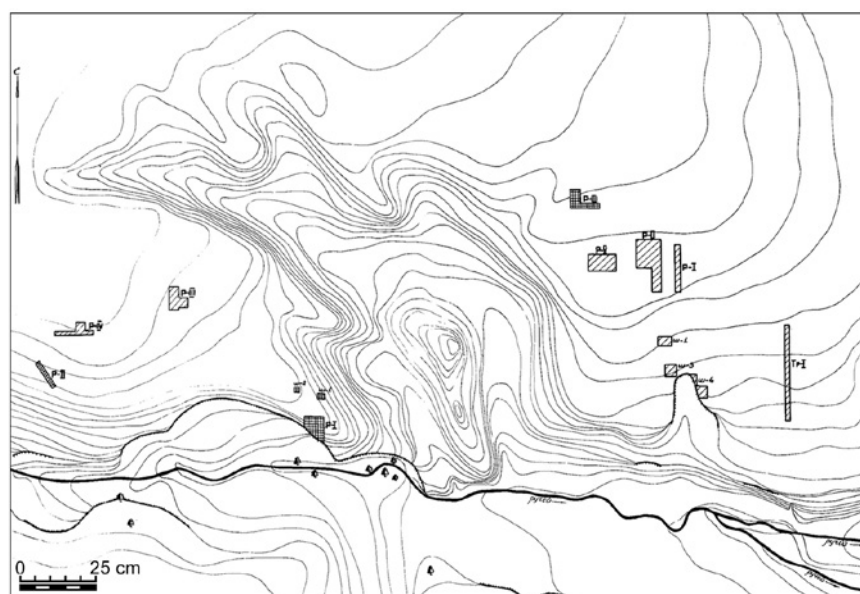
anuale. Stratul de cultură, după cum s-a constatat în toate sondajele și secțiunile investigate, era răvășit și parțial distrus de lucrările agricole și fie începea de la nivelul actual călcare, fie nemijlocit după stratul vegetal, continuând până la adâncimea de 0,55-0,65 m. Este reprezentat prin sol de culoare cenușie-închisă în amestec cu fragmente de lipitură, pietre de calcar arse, fragmente de ceramică, oase de animale și alte vestigii.

În perimetrul suprafețelor investigate au fost descoperite urmele mai multor locuințe, instalații de foc/gătit, gropi menajere, precum și o bogată și variată colecție de piese arheologice.

Comunitățile care au locuit în așezarea de la Chișinău au utilizat pentru trai două tipuri de locuințe: **de suprafață** și **adâncite**. Menționăm, că *locuințele de suprafață* erau distruse complet, iar existența acestora a fost posibil de documentat doar în baza instalațiilor de încălzire reprezentate prin vetre deschise și un cuptor cu boltă, dar și a fragmentelor de tencuială. *Locuința adâncită* (fig. 3, 2-2a) reprezintă un semibordei de formă rectangulară, adâncit cu circa 1,5 m de la nivelul actual de călcare și podeaua bătătorită



A



B

Fig. 2. Așezarea Chișinău. 1A - amplasarea sitului; 1B - condițiile topografice și suprafețele investigate (după Meliukova 1956).

din lut viu. Are o suprafață totală de circa 20 m.p., intrare amenajată în trepte și este prevăzută în partea centrală cu o vatră deschisă. În umplutura semibordeiului a fost descoperită o cantitate mare de fragmente ceramice, oase de animale, pietre etc., iar lângă peretele dinspre sud și câteva piese de bronz (lame de fereastră, un pumnal miniatural) și o unealtă de os. Menționăm, că locuința cercetată în baza formei, gradului de adâncime și a particularităților de construcție a fost atribuită variantei B [4, p. 60].

Instalațiile de foc/gătit au fost descoperite în ambele tipuri de locuințe. După cum am menționat mai sus, existența unor construcții

de suprafață a fost presupusă și în baza surprinderii unor amenajări pentru foc. În cadrul investigațiilor au fost cercetate cinci astfel de complexe, reprezentate prin patru vetre deschise (fig. 3, 3-4) și un cuptor. În baza particularităților de construcție, *vetrele* au fost clasificate în două variante:

1. Vetre construite pe bază de lut în amestec cu nisip, având suprafața puternic arsă, formă rectangulară în plan și dimensiunile de 1,8×1,55 m. Cele mai apropiate analogii pentru acest tip de vetre au fost depistate în cadrul așezării de la Trușești [1, p. 209].

2. Vetre de lut bătătorit cu bază de pietre.

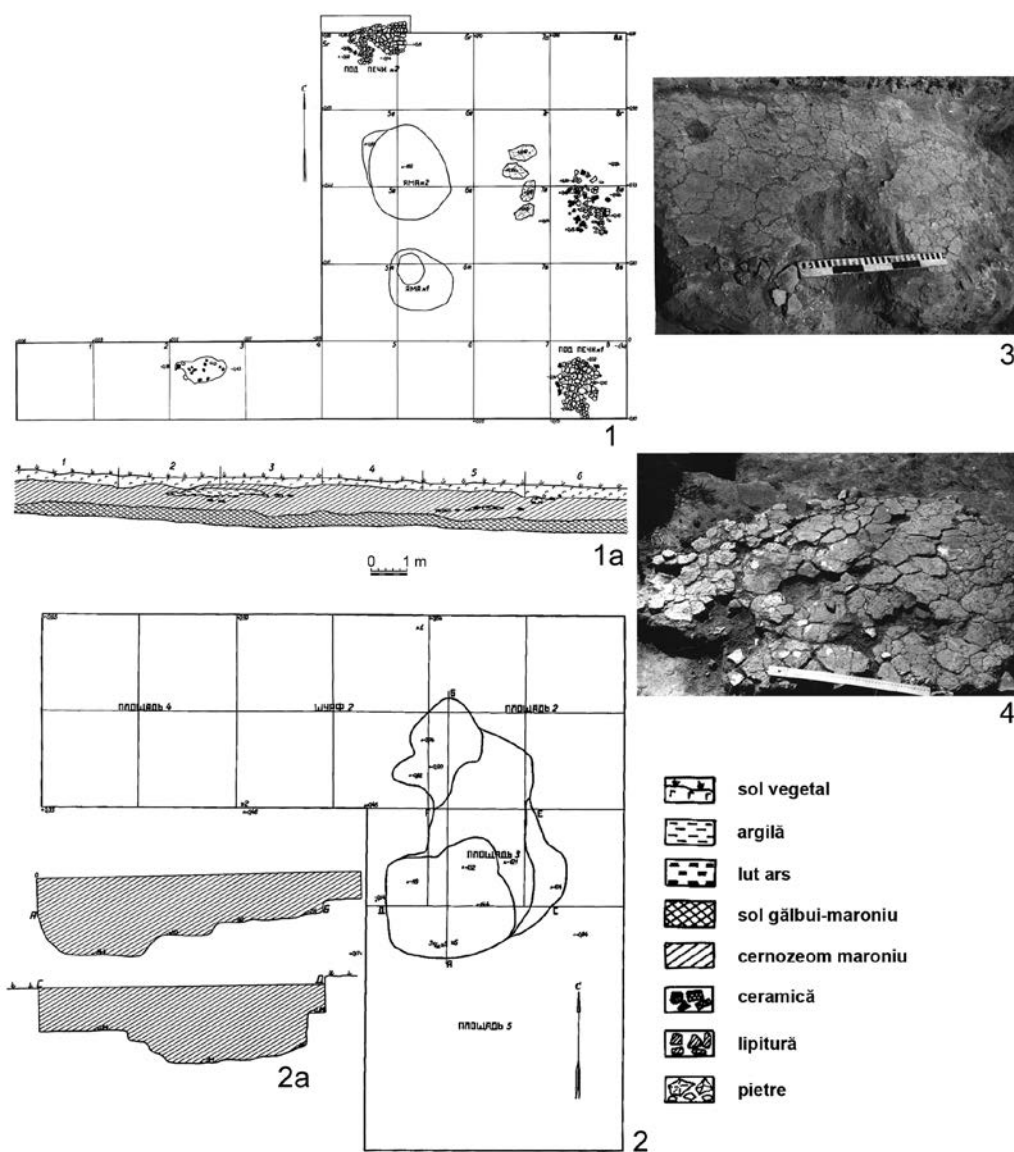


Fig. 3. Așezarea Chișinău. 1,1a – planul și profilul Secțiunii nr. 4; 2 – planul Secțiunii nr. 5; 2a – profilul locuinței adâncite; 3, 4 – vetre (după Meliukova 1956).

Menționăm, că informații referitoare la formă, dimensiuni și alte particularități nu a fost posibil de desprins, deoarece complexul la momentul descoperirii era complet distrus. În cadrul așezării de la Trinca *Izvorul lui Luca* a fost cercetată o instalație de încălzire similară celei prezentate [9, c. 60].

Cuptorul face parte din categoria celor cu boltă. Avea formă ovală cu dimensiunile de 1,10×1,70 m și reprezenta o platformă din piatră de râu acoperită cu un strat subțire de lut, în partea de nord-est a acesteia păstrându-se o margine de boltă. Un alt cuptor cu boltă, aproape identic, a fost descoperit în așezarea Costești

VII [4, p. 143-144].

O altă categorie de descoperiri o reprezintă **gropile** (fig. 3,1-1a). În urma investigațiilor au fost depistate și cercetate șase astfel de complexe. Ele aveau formă circulară sau ovală în plan, și formă cilindrică cu pereții verticali și fundul orizontal, în secțiune. Gropile aveau dimensiunile cuprinse între 1,6×1,7 m și 2,6×2,0 m, iar adâncimea lor varia între 0,4 și 1,2 m. Menționăm, că una din gropi conține trepte nu prea înalte de pământ sau praguri. În umplutura acestora au fost descoperite bucăți de lipitură, pietre de calcar arse, fragmente ceramice, oase de animale etc. Totodată, în una din gropi a fost

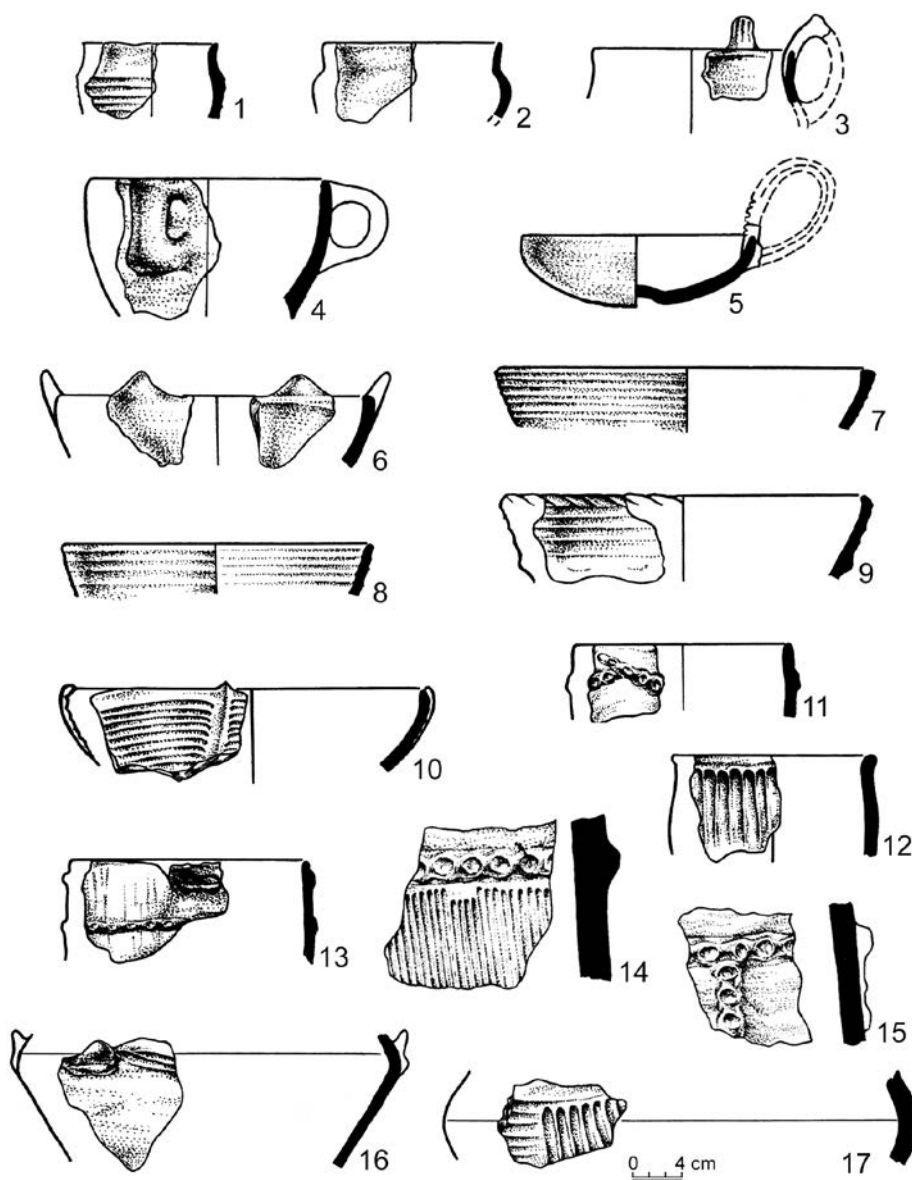


Fig. 4. Așezarea Chișinău. Ceramică fină (1-2 – cupe; 3-5 – căni/cești; 6-10 – străchini; 16-17 – chiupuri) și ceramică de uz comun (11-13 – vase de tip borcan; 14-15 – oale).

descoperit un fragment de lut bine ars, care ar putea reprezenta o porțiune din cupola unui cuptor cu boltă. După formă, structură și compoziție gropile sunt caracteristice și pentru alte situri de tip Chișinău-Corlăteni din întreaga arie de răspândire.

De rând cu complexele descoperite, au mai fost colectate și diverse vestigii arheologice care vin să completeze substanțial informația referitoare la cultura materială a comunităților care au populat așezarea. Astfel, una dintre cele mai des descoperite categorii de artefacte este **ceramica**. Din punct de vedere tehnologic, frag-

mentele ceramice pot fi împărțite convențional în două categorii: *fină lustruită* și *grosieră, de uz comun*. Raportul procentual dintre acestea fiind aproximativ egal.

Ceramica fină este modelată din pastă fină de lut în amestec cu șamotă mărunță, cu suprafața bine lustruită. În urma analizei morfologice a fost posibil de evidențiat patru tipuri principale:

Tipul I. Chiupurile (recipiente de proporții pentru provizii) (fig. 4, 16-17). Au formă bitronconică cu marginea evazată, suprafața lustruită, culoare neagră la exterior și galben-oranj în interior. De regulă, sunt prevăzute cu proeminen-

țe-suporturi amplasate în perechi pe umeri în plan vertical, gâtul este ornamentat cu caneluri orizontale, iar umerii cu caneluri oblice, în unele cazuri și verticale.

Tipul II. Străchinile (fig. 4, 6-10). Au formă tronconică larg deschisă, corpul ușor rotunjit în partea superioară, marginea ușor răsfrântă în interior (mai rar verticală dreaptă sau tăiată oblic), fundul îngust, culoare neagră, cenușie sau cafeniu-cenușie și interiorul minuțios lustruit. Sunt ornamentate în partea superioară cu o bandă compusă din caneluri orizontale, în asociere cu diverse motive incizate, precum și în relief (mânere-suporturi).

Tipul III. Cămile/ceștile (fig. 4, 3-5). Au corpul scund, emisferic, torțile supraînălțate, culoare neagră sau cenușie-închisă și ambele părți lustruite. De obicei sunt decorate cu combinații din caneluri fine.

Tipul IV. Cupele (fig. 4, 1-2). Sunt cu profilul în formă de S sau cu corpul sferic, umerii clar evidențiați, gâtul scurt, au culoare neagră, maronie sau cenușiu-închisă și ambele părți lustruite. Toate exemplarele au fost ornamentate cu caneluri înguste, dispuse orizontal sau vertical.

Ceramica de uz comun este modelată din pastă de calitate inferioară care conține numeroși degresanți de șamotă, are culoare galbenă-cenușie sau cărămizie-cenușie și suprafețele mai puțin îngrijite sau zgrunțuroase-aspre, fiind doar sumar netezite. Din punct de vedere morfologic este reprezentată, îndeosebi, prin recipiente care aparțin la două tipuri de bază:

Tipul I. Vase de tip borcan (fig. 4, 11-13). Sunt reprezentate prin recipiente tronconice cu pereții drepecți în partea superioară; vase scunde larg deschise; vase cu corpul ușor bitronconic și vase cu corpul rotunjit către gură.

Tipul II. Oalele (fig. 4, 14-15). Au corpul profilat și marginea răsfrântă în afară, fiind de diferite dimensiuni.

Ambele tipuri de vase sunt ornamentate în partea superioară cu apucători-suporturi, brăie alveolate, tortițe-urechiișe, șir orizontal de alveole sau cu compoziții din aceste elemente de decor.

Considerăm necesar de subliniat faptul că lotul de ceramică colectat în cadrul așezării în cele două campanii de cercetare arheologică, mai conține și un număr nu prea mare de vase originale. Acestea reprezintă de fapt categorii de vase specifice care, cu rare excepții, sunt tipuri ceramice caracteristice culturii precedente Noua sau grupurilor culturale și culturilor vecine sincrone [7, p. 51].

O altă componentă importantă a culturii este definită de **piesele de inventar** (fig. 5). Acestea au fost descoperite în cadrul cercetărilor atât în complexele închise, cât și în stratul de cultură al așezării. Din punct de vedere a funcționalității artefactelor, colecția este reprezentată prin: ustensile, unelte, piese de harnașament și cu semnificație cultică. Obiectele au fost lucrate din diverse materii prime (lut, piatră, silex, corn/os și bronz).

Ustensilele de lut ars sunt reprezentate prin fusaiole (fig. 5, 2), rondele din pereți de vase ceramice și o lingură de turnat metal cu coada ruptă în vechime.

Uneltele de piatră și silex – fragmente de râșnițe de gresie, frecătoare, lame de silex retușate etc.

Categoria *pieselor de corn/os* este compusă din psalii în formă de tijă cu orificiile dispuse într-un singur plan (fig. 5, 3), diverse străpungătoare (fig. 5,4), lustruitoare, mânere și o unealtă bifurcată prevăzută cu doi dinți (fig. 5, 6).

Piesele de bronz sunt reprezentate printr-un pumnal miniatural cu tășurile paralele (fig. 5, 7), trei lame de ferestru în formă de placă cu marginile zimțate (fig. 5, 8-10) și un inel spiralat (fig. 5, 5).

Din colecția *pieselor de cult* fac parte două obiecte: o figurină zoomorfă și o piesa în formă de picior uman (posibil parte a unui vas cu picior) (fig. 5,1).

Considerații generale

Rezultatele investigațiilor din cadrul așezării de la Chișinău a permis autoarei săpăturilor să evidențieze câteva elemente-cheie, care, pe de o parte, au avut rolul de delimitare a acestui

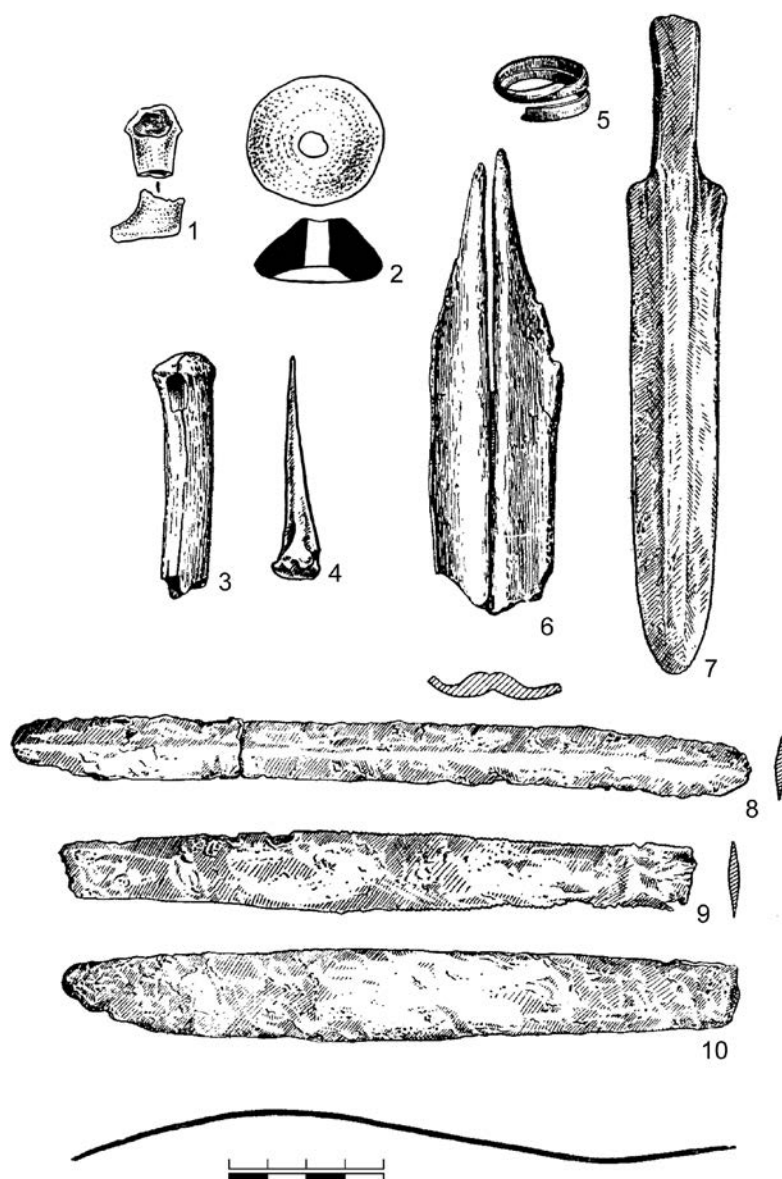


Fig. 5. Așezarea Chișinău. Piese de inventar (1-2 – piese de lut; 3-4 – piese de os; 5-10 – piese de bronz).

orizont cultural, iar pe de altă parte, a completat tabloul general al situației cultural-cronologice din spațiul pruto-nistean.

Astfel, în baza întregului lot de vestigii, a fost posibilă încadrarea cronologică a așezării, datarea căreia este cuprinsă între a doua jumătate – sfârșitul sec. IX – prima jumătate a sec. VIII î.e.n. Totodată, din punct de vedere cultural aceasta a fost atribuită orizontului desemnat inițial Chișinău-Lucașeuca, care urmează nemijlocit după așezările-cenușare ale culturii Noua, de tipul celei cercetate la Ghindești.

Un loc aparte în determinarea cronologică și atribuirea culturală l-a avut complexul cera-

mic colectat în așezare. A fost stabilit că în baza parametrilor tehnico-tehnologici, morfologici și stilistici, lotul ceramic este analog cu complexele ceramice hallstattiene timpurii care provin din straturile ce suprapun nemijlocit nivelele de locuire ale culturii Noua în așezările de la Corlăteni, Trușești și Larga Jijiei. Mai mult, acestea alcătuiesc una din variantele (cea mai estică) culturii hallstattului carpato-dunărean sau tracic, cunoscută în sudul și sud-vestul României – Oltenia, Banat, Muntenia – și în Transilvania [5; 7, p. 57-58]. Totodată, s-a stabilit că această colecție de ceramică din așezarea de la Chișinău se deosebește de cea descoperită în alte zone ale

României, precum și de cea din monumentele de tip Holihady din bazinul Nistrului Superior, care aparțin unei alte variante locale ale acestei culturi, ambele atribuite triburilor tracice.

Considerăm important de menționat că răspândirea ceramicii caracteristice hallstattului tracic a avut loc dinspre sud (din zonele sudice ale bazinului Dunării, inclusiv Oltenia și Banat) înspre nord (zona carpato-danubiană, inclusiv teritoriul dintre Prut și Nistru), respectiv, între monumentele hallstattului tracic din interfluviul Nistru-Prut și cultura precedentă pe acest teritoriu, respectiv Noua, nu există relații genetice directe. Ulterior, cultura reprezentată de monumentele de tip Chișinău și-a continuat dezvoltarea sa în acest teritoriu prin cultura de tip Șoldănești [11; 12; 17].

Materialele de tipul celor atestate în așezările grupului Chișinău-Lucașeuca (inclusiv și cele de la Holercani) au fost invocate și examinate din diverse puncte de vedere, de mai mulți specialiști preocupați de problematica primei epoci a fierului. Semnificativă a fost antrenarea acestora în investigațiile cu privire la elaborarea și precizarea cronologiei perioadei prescitice din zona nord-pontică [10; 19]. În baza indicatorilor cronologici, siturile menționate din interfluviul Nistru-Prut sunt sincronizate cu obiectivele culturii Belozerka, fapt ce a permis anumite modificări în ceea ce privește încadrarea lor cronologică. Monumentele de tipul așezării de la Chișinău, împreună cu așezarea de la Holercani, sunt atribuite secolelor X-IX î.e.n., totodată plasarea cronologică a ultimei este menținută, ca și înainte, în sec. X î.e.n., precedând întrucâtva monumentele de tip Chișinău [6; 16].

În concluzie, susținem că așezarea de la Chișinău, care reprezintă primul monument cercetat încă pe la mijlocul sec. XX, joacă un rol foarte important în stabilirea parametrilor definitorii ale culturii hallstattului canelat din regiunea pruto-nistreană, lista cărora ulterior a fost substanțial completată prin cercetările ce au urmat, și respectiv, elucidarea stării actuale a studierii culturii est-carpătice a hallstattului canelat. Totodată, menționăm importanța așezării și a materialului colectat în definirea culturii

hallstattului canelat din spațiul est-carpatic, devenind sit eponim pentru partea estică a culturii Chișinău-Corlăteni.

Referințe bibliografice:

1. Florescu, A. *Șantierul Trușești*. Materiale și Cercetări Arheologice, III, 1957, p. 203-218.
2. Larina, O. *Repertoriul monumentelor arheologice din or. Chișinău*. Chișinău, 1993, p. 1. Arhiva MNIM, nr. inv. 13.
3. László, A. *Începuturile epocii fierului la est de Carpați*. Biblioteca Thracologica VI, București, 1994.
4. Levițki, O. *Cultura hallstattului canelat la răsărit de carpați*. Biblioteca Thracologica VII, București, 1994.
5. Levițki, O. *Lumea tracică și masivul cultural nord-pontic în perioada hallstattiană timpurie (secolele XII-X a. Chr.)*. Biblioteca Thracologica XL, București, 2003.
6. Levițki, O. *Considerații cu privire la limita cronologică inferioară a culturii hallstattului canelat Chișinău-Corlăteni din spațiul est-carpatic*. Revista Arheologică, vol. XII, nr. 1-2, 2016, p. 80-105.
7. Levițki, O.; Sîrbu, Gh.; Sîrbu, L. *Așezarea hallstattiană timpurie Chișinău. Considerații privind stadiul actual și prioritățile cercetării culturii Chișinău-Corlăteni (sec. XII-X a. Chr.)*. Revista Arheologică, vol. XI, nr. 1-2, 2015, p. 47-67.
8. Tentiuc, I.; Vasilache, M. *Contribuții la istoria arheologică a Chișinăului (catalogul monumentelor arheologice)*. Tyragetia, vol. V, nr. 1, 2011, p. 333-352.
9. Левицкий, О.Г. *Поселение раннего железного века у с. Тринка*. Археологические Исследования в Молдавии в 1982 г., 1986, p. 54-71.
10. Лесков, А.М. *О северопричерноморском очаге металлообработки в эпоху поздней бронзы*. В: Памятники эпохи бронзы Юга Европейской части СССР, Киев 1967, с. 143-178.
11. Мелюкова, А.И. *Памятники VIII в. до н.э. на территории лесостепной Молдавии*. Известия Молдавского Филиала АН СССР, № 4(31), 1956, с. 39-45.
12. Мелюкова, А.И. *Отчет о работе отряда скифской археологии Молдавской археологической экспедиции ИИМК и МФАН СССР в 1956 году*. Кишинев, 1957. Arhiva MNIM, nr. inv. 380.
13. Мелюкова, А.И. *Памятники скифского времени лесостепного Среднего Поднепровья*. Материалы и Исследования по Археологии СССР, №64, 1958, с. 52-76.
14. Мелюкова, А.И. *Исследование памятников предскифской и скифской эпох в лесостепной Молдавии*. Материалы и Исследования по Археологии Юго-Запада СССР и РНР. Кишинев, 1960, с. 129-149.
15. Мелюкова, А.И. *Культуры предскифского*

периода в лесостепной Молдавии. Материалы и Исследования по Археологии СССР, 96, 1961, с. 5-52.

16. Мелюкова А.И. О датировке и соотношении памятников начала железного века в лесостепной Молдавии. Советская Археология, №1, 1972, с. 57-72.

17. Мелюкова, А.И. Скифия и фракийский мир. Москва, 1979, с. 14-36.

18. Мелюкова, А.И. Археологические данные о фракийцах на территории СССР в I тысячелетии

до н.э. В: Этногенез народов Балкан и Северного Причерноморья, Москва, 1984, с. 224-234.

19. Тереножкин, А.И. Основы хронологии предскифского периода. Советская Археология, №1, 1965, с. 73-75.

* Cercetarea de față nu ar fi fost posibilă fără ajutorul regretatului Oleg Levițki, care m-a îndrumat și mi-a fost un adevărat mentor.

Așezarea Chișinău – sit eponim al culturii hallstattului canelat din interfluviul Prut-Nistru

Rezumat: În articol se propune o prezentare succintă a cercetărilor din cadrul așezării hallstattiene timpurii cu ceramică canelată de la Chișinău, investigată în anii 1955–1956 de către arheologul A. Meljukova. În studiu sunt expuse informații referitoare la istoricul cercetării, descrierea complexelor și a materialelor arheologice. Analiza lor generală, dar și în detaliu a permis stabilirea unor parametri defitorii, care își găsesc similitudini și în alte monumente specifice hallstattului canelat din spațiul est-carpatic. Totodată, s-a încercat identificarea rolului așezării examinate în constituirea culturii Chișinău-Corlăteni.

Cuvinte-cheie: așezarea Chișinău, hallstatt timpuriu, ceramică canelată, spațiul pruto-nistrean, cultura Chișinău-Corlăteni.

Chișinău settlement – the eponym site of the Early Hallstatt with grooved ceramic from the Prut-Dniester interfluve

Abstract. The article proposes a brief presentation of the researches from the Early Hallstatt settlement with grooved ceramics investigated near Chișinău by A. Meljukova in 1955–1956. The study presents information about the history of research, description of the complexes, and archaeological materials. Their general and detailed analysis allowed defining parameters, which find similarities in other monuments specific to the Early Hallstatt with grooved pottery in the Eastern Carpathian area. Also, an attempt was made to identify the role of this settlement in the evolution of the Chișinău-Corlăteni culture.

Keywords: Chișinău settlement, Early Hallstatt, grooved ceramic, Prut-Dniester interfluve, Chișinău-Corlăteni culture.



Marina MIRON

Doctor în științe istorice, expert în domeniul turismului și patrimoniului cultural. Cercetător științific în cadrul Programului de Stat *Cultura promovării imaginii orașelor Republicii Moldova prin intermediul artelor și mitopoeticii*, Universitatea de Stat din Moldova. Autoare a unei teze de doctor în științe istorice cu specializare în etnologie (2019).

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



Viorel MIRON

EVOLUȚIA TIPURILOR DE LOCUINȚE ÎN LOCALITATEA CHIȘINĂU

Patrimoniul construcțiilor istorice ale Chișinăului a fost cercetat puțin, din cauza că, după toate probabilitățile, acesta a dispărut fără urme. Cu toate acestea, în secolul al XX-lea, în special în perioada interbelică, găsim unele mențiuni pe marginea acestui subiect. De exemplu, profesorul de la facultatea de teologie din Chișinău P. Constantinescu-Iași, „împarte vechile case cu caracter moldovenesc din Chișinău – adică acelea dinainte de 1834 – în trei categorii: cula, casa cu cerdac sprijinit de stâlpi și al treilea tip – mai puțin interesant – străin de vechea tradiție arhitectonică. Descrierea vechii arhitecturi pământene a găsit în P. Constantinescu-Iași un reprezentant activ și inteligent. D-sa a studiat amănunțit rămășițele arhitectonice din trecutul românesc al Basarabiei, dându-ne o monografie documentată a acestor vestigii clădite, aparținând patrimoniului nostru de artă națională” [1, p. 73-74]. Ceea ce se poate spune cu certitudine e că a existat temei pentru cercetarea aspectului urbei de până la anexarea ei la Imperiul Rus.

Cât de mult s-a schimbat aspectul Chișinăului pe parcursul istoriei și cât de puternic a fost influențat de schimbările arhitecturale pe parcursul secolelor al XIX-lea și al XX-lea? Subiectul a fost cercetat de Andrei și Valentina Eșanu în ale căror lucrări găsim informații prețioase despre tipul de locuințe construite pe teritoriul

așezării Chișinău de-a lungul timpurilor, despre materialele de construcții și, ce este extrem de important, despre ocupațiile locuitorilor ce au avut influență directă asupra tipologiei locuințelor în diferite epoci. Autorii confirmă faptul că „satul Chișinău din perioada respectivă (secolul al XV-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea), era alcătuit dintr-un anumit număr de bordeie și case de suprafață împletite din nuiiele și lipite cu lut sau construite din lemn. <...> Ca oricare localitate populată de creștini, și Chișinăul trebuia să aibă pe acele timpuri o biserică de lemn; fie ca urmare a vechimii, fie a incendierii repetate a localității de către invadatori, aceasta a dispărut fără urmă” [2, p. 96]. Tipurile de case menționate în lucrarea cercetătorilor sunt dintre cele mai timpurii.

Se știe că pe atunci „Bordeiul era o locuință monocelulară, săpată în pământ. Acoperișul se construia în două pante, iar scheletul acestuia era ridicat din câpriori și leături din lemn, peste care se fixa materialul de învelire: paie și stuf, acoperit cu pământ și uns cu lut. În mijlocul camerei se găsea cuptorul cu gura întoarsă spre intrare, cu coș de fum împletit din nuiiele și uns cu lut. După sobă, în partea interioară a încăperii, se construia o înălțare din lut, folosită ca loc de dormit pentru întreaga familie și care ocupa aproximativ o treime din cameră. Bordeiul re-

prezintă exemplul când *vatra cu coșul de fum* a fost unită cu *soba* (cuptor). Ferestrele erau făcute în acoperiș” [3, p. 84]. Acest tip de locuință nu s-a dezvoltat planimetric în Basarabia la fel ca în depresiunea Dunării, în Bulgaria și în România. Casa împletită din nuiele sau mai numită „în furci”, construită la suprafață cu o planimetrie internă simplă, formată întâi dintr-un singur spațiu locativ, ca și bordeiul adâncit în sol, nu avea tavan, iar podeaua era de lut. Creșterea numărului de camere avea loc, fie prin împărțirea singurului spațiu de locuit, fie prin alipirea altor camere la locuința deja existentă. Precum toate așezările rurale din acea perioadă, principalele activități ale locuitorilor Chișinăului erau agricultura și creșterea animalelor.

În opinia cercetătorilor Eșanu schimbarea situației are loc începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când târgul Lăpușna își pierde treptat importanța economică, vechea cale comercială Suceava – Iași – Lăpușna – Tigheana – Cetatea Albă devine mai periculoasă pentru „negustorii moldoveni și străini, care caută noi căi mai sigure, ocolind tot mai des târgul Lăpușna și croindu-și cale de la Iași (devenită capitală și reședință voievodală pe la mijlocul secolului al XVI-lea), pe o linie situată ceva mai la nord de acest centru de ținut, trecând tot mai frecvent prin imediată apropiere de Chișinău” [2, p. 96]. Autorii susțin că deja pe timpul domniei lui Vasile Lupu Chișinăul era un mic târg. Drept dovadă sunt oferite notele mai multor călători ai timpului, printre care vestitul turc Evlia Celebi. Descriind diferite localități și orașe din Moldova în perioada imediat următoare a domniei lui Vasile Lupu (1665), el constată că erau multe prăvălii și la Chișinău, fără a indica un număr concret. Referitor la aspectul așezării Chișinău el relatează că aici casele, la fel ca la Bender, Vaslui, Hotin ș.a., sunt construite din lemn și sunt acoperite cu stuf, paie sau șindrilă. Punctând unele paralele cu alte orașe din secolul al XVII-lea descrie în notele călătorilor străini Niccolo Barsi, Evlia Celebi ș.a., cercetătorii conchid că în vatra orașelor, a târgurilor, inclusiv la Chișinău, chiar și în partea lor centrală, casele, gospodăriile aveau ogrăzi,

curți largi, împrejmuite cu garduri de stuf sau împletite din nuiele. Pe lângă case erau plasate construcții auxiliare pentru animale, pentru păstrarea roadelor și a produselor alimentare [2, p. 96]. Asemenea descrieri dovedesc predominarea ocupațiilor stăpânilor lor precum agricultura și creșterea animalelor domestice. Deja nu mai observăm construcții precum bordeie. Referitor la materialul din care erau construite casele se menționează lemnul, dar admitem că lipirea cu lut a pereților continuă să fie prezentă în tehnicile de construcții. Detalii importante sunt descrierile acoperișurilor caselor din Chișinău din cea perioadă. De obicei cele mai sărace case erau acoperite cu paie, cel mai bun material era stuful, utilizat pentru acoperișurile caselor, șindrila era material mai prețios și mai scump, nu fiecare gospodar își putea să-și permită un asemenea acoperiș. Starea materială a proprietarului de casă se observa și după gardul care împrejmuia casa. Familiile mai sărace utilizau stuful, iar cele mai înstărite își permiteau împletituri din nuiele.

Cercetătoarea Tamara Nesterov consideră că prefacerea Chișinău în târg a fost o intenție a domnitorului Eustratie Dabija (a.d. 1661–1665), în acest scop fiindu-i alipit satul Visterniceni. Din timpul acestui domnitor, locuitorii Chișinăului se vor numi *târgoveți* [4]. Și Ștefan Ciobanu menționează în lucrarea sa că într-un act din 2 mai 1666 se pomenește de „târgoveții Chișinăului” [5, p. 75]. Enumerând și descriind ținuturile Țării Moldovei în cunoscuta „Poeză polonă”, Miron Costin arată că în „Ținutul Lăpușna, acolo este orașul Lăpușna și orașelul Chișinău” [6, p. 486]. Călătorul străin John Bell of Antermony menționează în decembrie 1737, în notele sale de călătorie că „localitățile cele mai de seamă din Moldova sunt Iași, capitala, Hotin, Chișinău, Târgoviște, Huși, Fălciu, Camenca, Orhei, Bacău, Suceava, Bârlad, Botoșani, Brăila, Galați etc.” [7, p. 400]. Dar tot el, în aceleași note, menționează șederea sa pentru o noapte în Chișinău, numindu-l sat [7, p. 194].

Atribuirea statutului de oraș duce la lărgirea spectrului de ocupații tradiționale ale așezării, pe lângă agricultură și viticultură crește sem-

nificativ domeniul comerțului, dar și numărul meșterilor care de acum încolo sunt preocupați de industrie casnică nu doar pentru asigurarea minimului necesar de obiecte confecționate din lemn, metal, lut, fibre naturale etc., ci și a unui surplus menit să fie vândut. Totodată dezvoltarea comerțului stimulează intensificarea și a unor procese etnice, așezarea pe teritoriul târgului reprezentanților mai multor etnii duce la atingerea unui număr mai mare de 15 grupuri etnice, conform Recensământului general al Imperiului Rus din 1897 [8, p. 116]. Un rezultat al acestor schimbări este faptul că s-a simțit insuficiența de terenuri în vatra veche a așezării, când „mulți târgoveți din partea locului, în scopul desfacerii cât mai avantajoase a mărfurilor, ies din vatra veche a Chișinăului și moșiei sale, așezându-se și construindu-și case și dughene mai aproape de drumul comercial moldovenesc” [9, p. 17].

Conform cercetătoarei Tamara Nesterov, din documentele istorice reiese că „refacerea din ruină a târgului după incendiul din 1739 a avut loc cu schimbarea vetrei sale istorice, mai favorabilă pentru comerț, devenind partea de nord-vest a orașului, fapt care a generat mai multe litigii între târgoveții din Chișinău și proprietarii satului Buiucani, pe moșia căruia se deplasase Chișinăul. Explicația acestei schimbări de hotar, și implicit a centrului istoric al urbei, ține de condițiile ascensiunii urbane rapide a Chișinăului din această perioadă” [4].

Către mijlocul secolului al XVIII-lea, deși a crescut cu mult în comparație cu localitățile din împrejurimi, Chișinăul continuă să aibă în mare parte înfățișarea unei localități rurale mai mari. În afară de comerț și meșteșugărit, mulți locuitori ai săi continuau să aibă ocupații agricole: arau, semănau grâu, mei, in, cânepă, legume, cultivau viță-de-vie, pomi, creșteau animale, pescuiau ș.a. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Chișinăul a continuat să crească, însă, ca și mai înainte, își croia noile ulicioare și mahalale pe malul drept al Bâcului [2, p. 100].

Cercetătorul Sergius Ciocanu scria despre tipologia edificiilor din așezare în secolul al XVIII-lea următoarele: „construcțiile orașului,

ca și în alte localități urbane ale timpului, erau edificate în majoritate din lemn sau din paianță, deși documentele atestă existență aici și unor construcții realizate integral din piatră. Fiind un oraș comercial, casele de zid și o parte considerabilă a caselor din paianță erau construite pe fundații de piatră, care conțineau pivnițe spațioase, uneori cu mai multe niveluri, utilizate în calitate de depozite, iar în caz de necesitate și în calitate de refugiu. Casele aveau învelitoarea acoperșului realizată din șindrilă sau stuf, materialele respective fiind larg răspândite în împrejurimile localității și ușor de prelucrat. Clădirile cele mai importante, inclusiv biserica, curtea domnească, casele dregătorilor și orașenilor mai înstăriți beneficiau, desigur, de învelitori din șindrilă sau țigla, interioarele acestora fiind încălzite de sobe cu cahle cu decor în relief. Localitatea este o vie ilustrare a efortului constructiv și organizațional depus de autoritățile centrale ale Țării Moldovei, pentru amenajarea aici a unui centru urban și comercial pe măsura cerințelor timpului” [10, p. 70-71]. Baronul Francois de Tott, secretarul ambasadorului francez la Poartă, în anii '60 ai secolului XVIII-lea scria în *Memoriile* sale că „am ajuns în sfârșit la Chișinău după mari ostenele și după ce o dusem destul de greu, fiind puși la porțile ca niște bolnavi. Dar guvernatorul ne-a făcut să uităm totul, dându-ne o masă bună și o casă bună” [7, p. 616]. Acest pasaj confirmă faptul că în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în târgul Chișinău existau case confortabile, care asigurau suficientă comodatate nu doar localnicilor ci și călătorilor străini. În acest sens se expune și Ștefan Ciobanu: „Chișinăul în veacul dat devine un oraș destul de mare cu gală de piatră pentru negustori, cu vre-o trei sute de case bune, cu câteva biserici, dintre care una domnească, cu mai multe prăvălii și beciuri pentru mărfuri. Locuit de razeși, meseriași, negustori moldoveni și de un număr mic de armeni și evrei” [5, p. 75-76]. Prin urmare, în secolul al XVIII-lea, la construcțiile zidite pe teritoriul Chișinăului, în calitate de materiale de construcții, sunt utilizate pe larg lemnul, paianta (tehnica de construcție care combină lemnul și lutul), dar și piatra, care se folosește pentru fundații la mai multe tipuri



Casă din ograda Armenească [19].

de locuințe, din care sunt construite încăperile menite activităților comerciale: prăvăliile și beciurile pentru mărfuri.

Pe la 1788, când armata rusă reintră în Țara Moldovei, Chișinăul este din nou incendiat de turci. Un martor ocular al evenimentelor, secund-maiorul von Raan, ofițer în serviciul armatei ruse, scrie la 22 decembrie a anului în curs că „Chișinău, înainte de devastarea lui, a fost un oraș de mijloc; dar când l-au părăsit turcii în retragere, l-au incendiat după obiceiul lor. O priveliște care te emoționează este de a vedea devastări noi la fiecare pas, de a vedea distrugeri la care se dedă numai inamicul barbar. Aici se văd sobe și coșuri, resturi ale celor mai bune case, care au fost aproximativ în număr de 300. Prăvăliile negustorilor, care formau un pătrat de piatră de 300 de stânjeni împrejur, zac sub cenușă, tot așa, cum și vreo 6-7 biserici” [2, p. 100]. Baronul Leyon Pierce Balthasar von Campenhausen (1746–1808), ofițer aflat în serviciul armatei ruse scria că „Chișinăul pe timpuri trebuie să fi fost foarte mare, căci pe malul drept al râului se văd încă ruinele a peste o mie de case dotate cu pivnițe spațioase, boltite” [10, p. 112-113].

Începutul secolului al XIX-lea înseamnă o nouă revenire a orașului după dezastrul și distrugerile provocate în timpul războiului ruso-turc din 1787–1791. Totodată, în urma războiului ruso-turc din 1806–1812, are loc anexarea Basarabiei la Imperiul Rus ce stimulează schimbări ma-

jore în viața politică, socială, economică, aspectul etnic etc. Referitor la starea localnicilor din acea perioadă, Ștefan Ciobanu scria: „neliniștea, care a cuprins populația Basarabiei în primii ani ai anexării, s-a răsfânt și asupra Chișinăului: în primii ani ai anexării se manifestă oarecare stagnare în dezvoltarea economică și comercială a orașului și oarecare fluctuațiune în ce privește numărul populației, care când se mărește, când se micșorează” [5, p. 76]. Operând cu datele statistice ale timpului respectiv, cercetătorul constată că, în 1814, „în Chișinău găsim pe lângă vreo 22 de tăbăcării, 5 fabrici de daftian, 18 de lumânări, 4 de săpun și 3 vopsitorii. <...> se găseau 2109 case și 488 de prăvălii, ceea ce ne face să presupunem că numărul populației în momentul anexării era aproximativ 10–12 mii de suflete” [5, p. 76].

În materialele unor cercetători actuali dedicate perioadei imediat după anexarea Basarabiei de Imperiul Rus, găsim exemple interesante de descrieri ale unor case private. Într-un articol consacrat diasporei armenesti în Chișinău se vorbește despre așa-numită „Ograda armenească” care a existat în perimetrul actualelor străzi Bulgară, Tighina, 31 August 1989 și bld. Ștefan cel Mare. La mijlocul terenului oferit (probabil în zona str. Bulgare 25), arhiepiscopul Grigor a ridicat, în 814, o casă episcopală din cărămidă, iar în jurul acesteia, tot atunci, a sădit o vie și o livadă. Toate acestea arhiepiscopul le-a împrejmuit cu un zid. Mobilată cu mese, scaune,

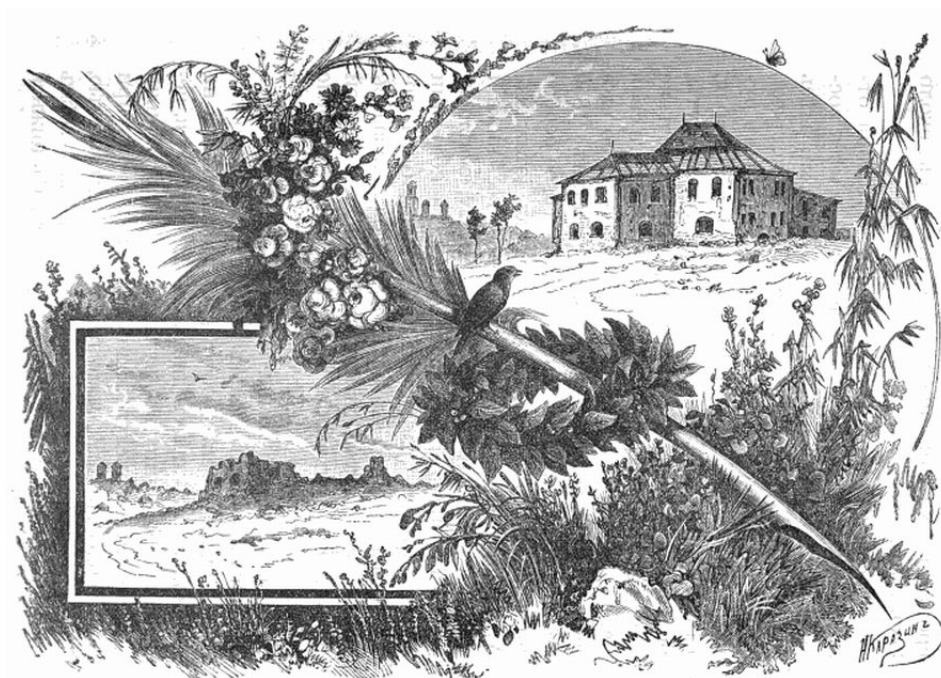
oglinzi, tablouri, cadre și scrin, Casa Episcopală avea menirea de a-i servi drept locuință arhiepiscopului și viitorilor arhierei ai Arhiepiscopiei Armene. Pentru construcția și amenajarea casei, arhiepiscopul Grigor a cheltuit în total 44 000 de lei (4 000 din subvenția statului și 40 000 din sursele proprii) [11, p. 161-170]. La începutul secolului al XIX-lea observăm că au intrat în uz și alte materiale de construcție precum cărămida. Totodată, proprietarii mai înstăriți își puteau permite să împrejmuiască ograda cu zid, adică cu gard construit din piatră, pentru că doar în legătura cu acest material de construcție se utiliza noțiunea de „zid”.

Unul din articolele cercetătoarei Maria Zubco conține informația referitor la faptul că „P. Kiselev (om de stat al Imperiului Rus – n.n.) la 1816 spunea țarului, cu ocazia vizitei acestuia la Chișinău, că orașul e de fapt un sat mare, murdar și prost cu patru sau cinci case de piatră așezate <...> pe povârnișul dealului, cu străzi fără nume cufundate vara în praf, primăvara și toamna în noroi, iar noaptea în întuneric” [12, p. 10]. Acestea se deosebesc puțin de impresiile precedente și notele lăsate de călătorul englez, W. Mac-Michel care, în vizita sa la Chișinău de la 1817, lasă marturii despre acesta ca fiind modelul unui oraș turcesc, cu clădiri joase, acoperite cu șindrilă, fără ferestre de sticlă, destul de sărăcicioase, brăzdat de o stradă lungă și îngustă unde sunt concentrate cele mai mari magazine [12, p. 10]. Aceste descrieri puțin favorabile imaginii orașului Chișinău erau provocate în primul rând de necunoașterea specificului așezărilor din acest areal. Cum menționează cercetătoarea Aliona Grati, „pentru așezările românești de tip urban era specifică existența unor zone structurate în jurul unei piețe centrale sau într-o grupare cu străzi și prăvălii, care ocupau puțin teren împărțit în parcele înguste la stradă și construcții în front continuu, nu neapărat în linii drepte, locuite de negustori și meșteșugari” [13, p. 102].

Etnograful, folcloristul și pedagogul A.M. Șimanovschi, autorul cărții dedicate șederii lui A.S. Pușkin în Basarabia, a descris multe momente interesante care țin de imaginea orașului Chișinău pe acea vreme: „În timpul șederii lui

A.S. Pușkin, centrul Chișinăului era amplasat în actuala parte inferioară a acestuia, care se află de-a lungul râului Bâc: orașul începea acolo unde se află acum gara și se termina pe o suprafață înălțată, așa-numitul dealul lui Inzov de astăzi. Vigel, viceguvernatorul Basarabiei, spune că atunci când a intrat prima oară în Chișinău, în 1821, l-a surprins aspectul neatractiv al orașului, lipsa oricăror facilități de viață și mai ales condițiile sanitare imposibile. Curând, partea mai în deal, nu se știe la inițiativa cui, a fost împărțită în patrulete regulate de 60 și 120 de brazi pe fiecare parte, înconjurate de șanțuri. Administrația le-a propus celor care doresc să se mute din partea de jos a orașului în cea de sus, să construiască case, să planteze grădini, promițând să dea gratuit acte de proprietate pentru loturile ocupate, dar mult timp nu au existat doritori, cu excepția a 2–3 persoane. Apoi mai jos de mitropolie și lângă ea, rând pe rând, într-un mod aleatoriu, au început să se construiască case în stil european – totul prefigura că „mitropolia” va deveni centrul noului Chișinău, că acum era un fapt împlinit” [14, p. 44-46].

Tot aici descoperim informații prețioase referitor la felul cum arătau casele din Chișinău, care aparțineau negustorilor din arealul balcanic, iar în trăsăturile descrise găsim similitudini clare cu casele tradiționale specifice migranților din zonele amplasate mai la sud de Dunăre. „Toate popoarele orientale, potrivit locotenentului Gorceakov („Moskovityanin, 1850 nr. 2”), aveau propriile lor spații speciale lângă vechiul bazar – o casă de piatră cu două etaje. Structura sa este neobișnuită: întregul etaj inferior era format dintr-o singură încăpere, iluminată de pe fațada principală nu prin ferestre, ci prin cinci arcade lente separate prin coloane subțiri; iluminatul interior era limitat la un gol al scărilor care ducea la etajul doi” [14, p. 56]. Prezența parterului și spațiilor la etaj, construcție din piatră și nu din lut cu nuiele, utilizarea primului etaj pentru necesități specifice ale activităților economice ale proprietarului vorbesc despre păstrarea și ajustarea tradițiilor arhitecturale aduse din arealul de proveniență. Spre fericirea acestor grupuri de locuitori Chișinăul dispunea



Домъ Инзова въ 1880 г.

Домъ Инзова въ 1854 г.

Casa boierului Donici, unde a stat I.N. Inzov.

de suficiente materiale de construcții necesare pentru edificarea acestui tip de locuință. Conform informației oferite de Sergius Ciocanu, vechea carieră de piatră de pe moșia Buiucani, săpată în dealul ce mărginește șesul Bâcului, este menționată la 1821 [10, p. 54].

Însă nu doar negustorii străini așezați în Chișinău dispuneau de case etajate. Drept dovadă poate servi descrierea casei cu 2 etaje a boierului Andronache Donici care era situată la capătul vechiului Chișinău, pe un deal ce se ridica deasupra întregului șes al orașului și era construită până la anexarea Basarabiei la Imperiul Rus. De obicei „era angajată pentru guvernatorii Basarabiei folosind fondurile orașului: mai întâi pentru guvernatorul Al. Bahmetiev, iar apoi pentru generalul I.N. Inzov, guvernator al Basarabiei, mai târziu – administratorul coloniilor. Inzov însuși locuia la ultimul etaj, iar la parter pe lângă 2–3 oficiali, locuia și A.S. Pușkin, căruia i s-au repartizat două camere în dreapta intrării. În 1821 această casă a fost avariată de un cutremur, iar acum nu mai există nicio urmă. Această casă a fost mai îndepărtată de întregul oraș, iar când ninge, era greu să ajungi de la reședința guvernatorului în oraș. Se

spune că această împrejurare este surprinsă în următoarele versuri, trimise de A.S. Pușkin sub forma unei note lui V.N. Gorceakov: *Зима мне рыхлою стеною/ К воротам заградила путь;/ Пока тропинки пред собою/ Не протопчу я как нибудь,/ Сижу я дома как бездельник;/ Но ты душа души моей,/ Узнай, что будет в понедельник,/ Что скажет наш Варфоломей.* În spatele casei lui Inzov era amplasată o grădină mare de struguri și fructe. <...> În grădină era o curte de pășări” [14, p. 50-51]. Această descriere a unei locuințe individuale contrazice acele voci care prezentau orașul doar ca un sat mare și sărăcăcios, lipsit de construcții temeinice și comode pentru trai.

La începutul anilor '30 ai secolului al XIX-lea, Basarabia a fost tranzitată de ofițerii britanici William Fitzgerald de Ros și C.R. Drinkwater, aflați într-o misiune de observare a obiectivelor militare din sudul Rusiei. Călătoria de la Odessa la Chișinău a durat, în noiembrie 1835, cinci zile, capitala fiind prezentată ca „un vechi oraș turcesc”: „Nu mai există ruine ale clădirilor orientale, dar poți întâlni o combinație ciudată de chipuri asiatice și de polonezi, germani, moldoveni și evrei. Deși orașul se întinde

pe o suprafață mare, doar puține case sunt acceptabile, restul fiind cocioabe cu acoperișul de paie sau cu acoperișul lat”. Și pentru alți călători apuseni orașul arată rău, vicarul Charles Elliot remarcând că „niciuna dintre străzi nu este pavată”, iar magazinele erau foarte puține [15, p. 149-150].

Călătorul german I.G. Kohl, în notele călătoriei făcute în Rusia de sud în anul 1847, intitulată „Reisen in Sudrussland”, a descris mai multe orașe și sate din Basarabia vizitate în 1838, precum Cetatea Albă, cetatea Benderului (Tighina), Chișinăul, Orheiul, Bălții, Lipcanii și altele. Fiind loial autorităților țariste, autorul remarca dezvoltarea orașului Chișinău, care „în urmă cu 30 de ani abia dacă avea vreo două străzi populate de găște și porci, dar apoi s-a umflat ca o varză de Bruxelles și a dospit ca o budincă”. Casele mari aparțineau oficialilor ruși: „În celelalte părți ale orașului casele de piatră sunt cele mai puține, cele mai multe fiind din lemn, lut și stuf, vopsite de obicei în galben, ferestrele sunt încadrate, după felul moldovenesc, cu dungi negre și arabescuri, iar totul se sprijină, după felul ucrainean și moldovenesc, pe multe coloane mici de lemn (clasificate de Șt. Ciobanu ca căsuțe cu cerdac de lemn)” [15, p. 151]. De fapt, secolul al XIX-lea, pentru Chișinău, înseamnă existență în paralel a celor două orașe – cel nou, rusesc, construit după anexarea Basarabiei la Imperiul Rus și cel vechi moldovenesc care a păstrat aspectul său deosebit.

Cu venirea general-guvernatorului Chișinăului Feodorov în fruntea provinciei (a fost cel mai longeviv guvernator al Basarabiei țariste, ocupând funcția între anii 1834 și 1854 – n.n.) aspectul orașului se schimbă. Din semicercul din jurul Bâcului, Chișinăul se extinde pe po-vârnișul dealului din dreapta râului, se nivelează și se schițează planul câmpului din spatele Mitropoliei, ridicată încă de către mitropolitul G. Bănulescu-Bodoni. Se construiește monumentală catedrală a orașului, ceva mai târziu și clopotnița ei, se ridică biserica catolică și luterană și mai multe edificii publice și particulare [5, p. 77]. La 1837 regiunea Basarabia a fost transformată în gubernie și orașul Chișinău a devenit

„oraș gubernial”. Odată cu acestea se schimbă și aspectul general al orașului. Străzile se pavează treptat, începând de la centru spre periferiile, unde și astăzi se găsesc străzi nepavate; se înființează vestita „concă”, tramvaiul de cai, care în anul 1912 se înlocuiește cu elegantele tramvaie electrice de astăzi; felinarele cu lămpi de seau se schimbă cu cele de petrol, care la rândul lor pe la începutul veacului al XX-lea cu încetul sunt înlocuite cu lumina electrică; se construiește apeductul și se înmulțesc clădirile publice și particulare [5, p. 77-78].

Cercetătoarea Maria Zubco ne comunică faptul că, la 1843, „scriitorul polonez Krazewsky observă că străzile Chișinăului sunt încadrate regulat cu case albe, care seamănă între ele, și care «se înmulțesc ca ciupercile». De asemenea, constată prezența a doar câtorva case vechi, originale și care sunt înlocuite vertiginos cu case mari de piatră, care sunt «cutii mari și comode», dar care își pierd specificul moldovenesc” [12, p. 10].

Aspectele de antropologie culturală prevalează în descrierea lui Hommaire de Hell. El a descris curățenia satelor basarabene și a consemnat progresul urbanistic din capitala provinciei, unde „deseori pedestrii nu puteau umbla, înfățișându-se îndată aceste nouă zidiri, <...> mărețea piața a catedralei, frumoasele alei a gradinei publice, <...> au operat (lucrat) în un așa scurt timp de 5 sau 6 ani o metamorfoză (schimbare) atât de strălucită” [16, p. 106].

Despre metamorfozele Chișinăului scrie și călătorul rus de proveniență germană Vladimir Kign-Dedlov: „Chișinăul este un oraș minunat. Are tot atâta populație, cât și Kievul, însă este un oraș surd și mut. Străzile drepte, parcă trase sub riglă se intersectează sub unghi drept, sunt construite în preajma străzilor case cu unul sau două nivele. Unele străzi sunt pavate, alte în proces de pavare, toate sunt pustii și liniștite. Trotuarele sunt la fază incipientă. Apeduct nu există, doar fântâni și izvor de apă natural pe lângă biserica lui Mazarache. Pe vremea lui A. Pușkin orașul Chișinău era unul foarte mic” [17, p. 102-103].

Ștefan Ciobanu conchide în lucrarea sa că: „Chișinăul rămâne până în anul 1870 și ceva «un sat mare», după expresia unui călător, cu un

caracter mai mult sau mai puțin moldovenesc. El nu prezintă nimic din comoditățile orașelor apusene, nici ca cultura, nici ca condițiuni de viață. Până la 1862, Chișinăul n-a avut nici o stradă pavată; orașul se aprovizionea cu apă de către sacagii de la cișmelele de sub dealul bisericii Mazarache; câte un felinar ici-colea cu opaițe din seu arăta drumul trecătorilor întârziați. Cele vreo două-trei regimente rusești, cantonate la Chișinău, instituțiile administrative centrale ale regiunii cu o sumedenie de funcționari ruși, vreo două școli secundare, câteva zeci de clădiri mai mult sau mai puțin moderne, precum și un număr destul de mare de oameni de afaceri, nu puteau învinge pulsul vieții moldovenești, care îndeosebi respiră la marginile orașului” [5, p. 77]. Imaginea dată o completează N. Iorga care scria că „unele case sunt mici, acoperite cu olane roșii, umflate, după moda anilor 1830–40, când au fost zidite, pe vremea când poetul Pușkin, care și-a aflat sfârșitul într-un duel aice, făcea farmecul caselor, primitive din Chișinău și Costachi Negruzzi al nostru se întâlnea poate cu dânsul. Felul de clădire nu seamănă cu acela obișnuit la noi. Fațada casei privește totdeauna în strada și de-asupra ușii de intrare se boltește adesea un pridvor pe stâlpi. Culoarea nu e niciodată alta decât cea albă. Aproape nu mai întâlnești locuințe care să-ți amintească vechiul tip de casa boierească, ce a trebuit să existe totuși, până pe la jumătatea veacului trecut și aici ca în toată această țară. Casele vechi s-au dărâmat din porunca polițienească, cu termen statornicit înscris pe ziduri, dar putând fi zăbovit prin bacșisuri potrivite” [18, p. 121]. „Pare că răsuflă greu când vezi aceste uriașe fețe de piatră albă care apasă și pământul și sufletele. Ghicești o temniță după acele împrejmuiri totdeauna închise, după acele uși lăcătuite, după acele ferești moarte. Pare că acea pajuri de sus stă să-și înfigă ghearele și în inima ta. Ceia ce s-ar potrivi aiurea, în orașe mari, de o potrivă de monumentale și de curate, uimește și înspăimântă aici, mai mult decât câștigă. Nici vorbă de o potrivire cu obiceiurile sau gusturile noastre” [18, p. 125-126].

Așadar, dezvoltarea așezării Chișinău și schimbarea statutului pe parcursul secolelor a

influențat și aspectul localității, tipologia locuințelor, a provocat dezvoltarea noilor tehnici de construcții și introducerea în practică a utilizării diferitor materiale de construcții. Inițial, în secolul al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea locuitorii satului Chișinău construiau bordeie și case de suprafață împletite din nuiele și lipite cu lut sau construite din lemn, având ca ocupații de bază prelucrarea pământului și creșterea animalelor domestice. Pe parcursul următorului secol are loc dezvoltarea localității și transformarea treptată în târg, fapt care influențează imaginea Chișinăului. Tot mai des în notele călătorilor apar descrieri de complexe locative și gospodărești, se menționează folosirea lemnului în construcția caselor cu păstrarea tehnicii de lipire cu lut. Deja pot fi surprinse variate materiale de construcții care subliniau statutul familiilor mai înstărite față de cele mai sărace.

Către mijlocul secolului al XVIII-lea devine tot mai pronunțat caracterul comercial al ocupațiilor unui număr mare de locuitori, deși sunt păstrate și activitățile agricole. Construcțiile din lemn sau paieantă în multe cazuri erau așezate pe o temelie de piatră, iar cele construite în întregime din zid de cele mai dese ori aveau și pivnițe spațioase, utilizate în calitate de depozite.

Altfel spus, în Chișinău spre sfârșitul secolului al XVIII-lea prevalau două tipuri de case: cele cu un singur nivel, cu prispă în față, preponderent construite din piatră, lemn, lut folosite în diferite proporții și combinații, și erau acoperite cu paie, stuf sau șindrilă. Proprietarii acestor case erau locuitorii mai săraci ai târgului. Celălalt grup erau casele în două niveluri, clădite fie în întregime din piatră, fie primul nivel zidit din piatră, iar al doilea din lemn în combinație cu lut, aceste case erau numite „case cu cerdac”. Ele aparțineau târgoveților, erau amplasate în partea centrală a târgului în vecinătatea așa numitului „bazar”, unde se concentra viața economică a așezării. Primul nivel în asemenea case se utiliza pentru depozitarea mărfurilor, pentru expunere și vânzare a obiectelor la târg. Al doilea nivel era cel locativ.

Primul tip de casă, cu un singur nivel, este unul specific pentru zonele rurale, unde mate-

rialul de construcții variază în dependență de resursele naturale întâlnite în apropierea localității: lut, lemn sau piatră. Al doilea tip, în opinia noastră, este împrumutat de târgoveți și boieri în urma călătoriilor efectuate în regiunile și țările vecine. Deși este un tip de locuință caracteristic pentru întregul spațiu Carpato-Balcanic, totuși predomină în zonele muntoase și îl întâlnim până acum în localitățile amplasate în munții din Bulgaria, România, Grecia, Macedonia de Nord, Turcia. Ba chiar mai mult, modul de utilizare a spațiului interior al locuințelor în zonele muntoase din aceste țări este unul similar cu ceea ce vedem la casele târgoveților în târgul Chișinău. Dacă analizăm istoricul caselor tradiționale în două nivele din zonele muntoase ale spațiului Carpato-Balcanic, putem observa că, utilizarea nivelului de parter întotdeauna era în scopuri gospodărești, înlocuind practic curtea de pe lângă casă, iar etajul era destinat traiului uman. În Chișinău are loc adaptarea la activitățile comerciale și utilizarea parterului în calitate de depozit, prăvălie, atelier etc., în dependență de ocupațiile proprietarului.

Secolul al XIX-lea aduce cele mai radicale schimbări ale statutului așezării Chișinău, care provoacă și modificări de nerecuperat a aspectului arhitectural al orașului.

Referințe bibliografice:

1. Tambur, A. *Cele mai vechi case din Chișinău*. În: Viața Basarabiei. 1932, nr. 4, p. 73-74. <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2017/01/10/cele-mai-vechi-case-din-chisinau/>
2. Eșanu, A.; Eșanu, V. *Aspecte ale istoriei Chișinăului din vechime până în pragul epocii modern*. În: Identitățile Chișinăului, ediția a IV-a. Chișinău, 2018.
3. Miron, M. *Casa tradițională a bulgarilor ca parte a patrimoniului cultural din Republica Moldova*. Teza de dr., Chișinău, 2019.
4. Nesterov, T. *Chișinău, etapele devenirii urbane (1436–1812)*. În: http://www.istoria.md/articol/258/Chi%C5%9Fin%C4%83u,_etapele_devenirii_urbane
5. Ciobanu, Șt. *Basarabia*. Chișinău: Universitas, 1993.
6. Panaitescu, P.P. *Miron Costin. Istoria în versuri polone despre Moldova și Țara Românească*. În: Memoriile secțiunii istorice. Seria III, tomul X, București: Cultura națională, 1929.
7. *Călători străini despre țările Române*. Vol. IX, București: Ed. Academiei Române, 1997.
8. Miron, M.; Miron, V. *Aportul diferitor grupuri etnice la istoria și dezvoltarea orașului Chișinău*. În: Dialogica. Nr. 2, 2021.
9. Eșanu, A. *Chișinău. File de istorie*. Chișinău: Ed. Museum, 1998.
10. Ciocanu, S. *Orașul Chișinău: Începuturi, dezvoltare urbană, biserici (secolele XV–XIX)*. Chișinău: Cartdidact, 2017.
11. Prisac L. *Ograda armeneasca din Chișinău (1813–1922)*. În: Identitățile Chișinăului, ed. a VI-a, Chișinău, 2018.
12. Zubco, M. *Orașul Chișinău în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mărturii ale contemporanilor*. În: Revista „Axa”, Nr. 18, 2010.
13. Grati, A. *Chișinău. Morile timpului. Eseu de imagologie literară*. Chișinău: Prut International, 2020.
14. Shimanovskiy, A.N. *Aleksandr Sergeyevich Pushkin* / A.N. Shimanovskiy. Тип. F.P. Kashevskago: Ch., 1900. [Шимановский, А.Н. Александр Сергеевич Пушкин / А.Н. Шимановский. Тип. Ф.П. Кашевского: Ch., 1900.]
15. Ardeleanu, C. *Călători străini despre Basarabia în perioada anterioară războiului Crimeii*. p. 146-155. În: https://www.academia.edu/5369283/C%C4%82L%C4%82TORI_STR%C4%82INI_DESPRE_BASARABIA_%C3%8EN_PERIODA_ANTERIOAR%C4%82_R%C4%82ZBOIULUI_CRIMEII
16. Mihail, Z. *Descrierea Basarabiei de către Xavier Hommaire de Hell (1858)*. București: Editura Academiei Române, 2011.
17. Dedlov, V. *Vokrug Rossii. Pol'sha, Bessarabiya, Krym, Ural, Finlyandiya, Nizhniy. Portrety i pezhazhy*. S. Peterburg, 1895. [Дедлов, В. Вокруг России. Польша, Бессарабия, Крым, Урал, Финляндия, Нижний. Портреты и пейзажи, С. Петербург, 1895].
18. Iorga, N. *Neamul românesc în Basarabia*. București: Ed. Librăriei Socescu&Co, 1905.
19. Prisac, L. *Ograda armeneasca din Chișinău (1813–1922)*. În: Identitățile Chișinăului, ed. a IV-a, Chișinău, 2018, p. 161-170.



Panorama orașului la 1889, centrul istoric din Chișinău.

Evoluția tipurilor de locuințe în localitatea Chișinău

Rezumat. Schimbările în activitățile economice, dar și rolului socio-politic al localității au produs indiscutabil modificări în aspectul așezării și pe dimensiunea ei culturală. Drept exemple de acest gen din istoria țării pot servi târgul Lăpușna, orașul Orhei etc. În acest material se pune în discuție subiectul dedicat locuințelor din așezarea Chișinău și schimbările produse în aceasta pe parcursul dezvoltării localității de la sat până la urbe în statut de capitală a guberniei Basarabia. În documente, amintirile contemporanilor și analizele cercetătorilor, imaginea Chișinăului a fost abordată de multe ori pentru diferite perioade ale istoriei. Utilizând informațiile scrise acumulate, autorii prezentei lucrări vor încerca o reproducere imaginară a exteriorului și interiorului locuinței în dependență de perioada, ocupațiile și statutul social ale proprietarului acesteia.

Cuvinte-cheie: așezarea Chișinău, reproducere imaginară, locuință, exterior, interior.

Evolution of types of housing in Chișinău

Abstract. The changes in the economic activities, but also in the social-political role of the locality indisputably produce changes in the aspect of the settlement and on cultural dimensions. The Lăpușna fair, the city of Orhei etc. can serve as examples of this kind in the country's history. This material discusses the topic dedicated to the image of housing in the Chișinău settlement and the changes produced in it during the development of the locality from the village to the city as the capital of Bessarabia. The image of Chișinău in documents, memories of contemporaries, analyzes of researchers has often been approached in different periods of history. The authors of this paper using the accumulated written information will try an imaginary reproduction of the exterior and interior of the house depending on the period, occupations, social status of its owner.

Keywords: Chișinău settlement, imaginary reproduction, dwelling, exterior, interior.

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



Diana VRABIE

ORAȘUL BĂLȚI ÎN LUMINA CĂLĂTORIEI REGALE DIN ANUL 1920

Vizita oficială a Suveranilor în Bucovina și Basarabia din anul de grație, 1920 este viu anunțată în presa vremii, de pe ambele maluri ale Prutului, fiind precedată de o serie de demersuri din partea oficialităților basarabene către Curtea Regală. Acest aspect este surprins în *Însemnările zilnice* ale Reginei Maria, conform cărora, la data de 22 decembrie 1918/4 ianuarie 1919, Regina Maria a primit o delegație basarabească, în frunte cu Pantelimon Halippa care „s-a plâns că nu este nici un șef, nici o organizație, nu au un conducător adevărat sau un stăpân [...] că ei iubesc pe Rege și pe Regină și contează pe noi și că toată puterea ar trebui să fie în mâinile noastre” [8, p. 19]. Astfel încât, în anul 1920, regele Ferdinand I decide să facă o vizită politică în Basarabia, legitimând prezența autorității regale în acest ținut, în contextul în care statutul Basarabiei nu fusese decis definitiv din punct de vedere al dreptului internațional.

Vizita pe care urma să o facă Curtea Regală în Bucovina și Basarabia avea un itinerar stabilit din timp, urmând să treacă prin câteva puncte-cheie, care reprezentau tot atâtea simboluri istorice: Țicani, Suceava, Putna, Rădăuți, Cernăuți, Noua Suliță, Hotin, Bălți, Chișinău, Cetatea Albă, Leipzig, Basarabeasca, Valul lui Traian, Bolgrad, Reni și Ismail. Publicația „Sfatul Țării” oferă întreg traseul vizitei în Bucovina

și Basarabia, după cum urmează: „În Bucovina. Sâmbătă 15 Mai. Plecarea trenului regal din halta Cotroceni, la orele 18.00. Duminecă 17 Mai. Sosirea la gara Dornești la orele 8 și 45. Plecarea în automobil la Suceava (prin Rădăuți) la orele 9.30. Oprește la Rădăuți: 30 de minute. Oprește la Suceava: 30 de minute. Plecare la Putna prin marginea Horodnicu Vicovu. Oprește la Putna 30 de minute. Întoarcerea în Dornești. Plecare la Cernăuți la orele 16.00. Ajungerea la Cernăuți la orele 18 și 40. Luni 17 Mai. Ședere în Cernăuți. Marți 18 Mai. Plecarea din Cernăuți la orele 11.00. Ajungere la Noua Suliță la orele 12 și 55. În Basarabia. Marți 18 Mai. Plecarea în automobile la Hotin orele 15.30. Plecarea din Hotin (cu automobilele) din Noua Suliță la orele 16.30. Plecarea cu trenul din Noua Suliță la Bălți la orele 19. Miercuri 19 Mai. Sosirea la Bălți la orele 6.50. Plecarea din Bălți la Chișinău la orele 16.00. Joi 20 Mai. Sosire la Chișinău la orele 9.30. Vineri 21 Mai. Ședere în Chișinău. Sâmbătă 22 Mai. Ședere în Chișinău. Duminică 23 Mai. Plecare din Chișinău la orele 9.30. Ajunge la Tighina la orele 12.20. Plecare din Tighina la Cetatea Albă la orele 21.10. Luni 24 Mai. Sosirea la Cetatea Albă la orele 9.30. Plecarea din Cetatea Albă la Basarabeasca la orele 19.00. Marți 25 Mai. Sosirea la Basarabeasca la orele 9.00. Plecarea din Basarabeasca la orele 13.00. Ajunge la Valul lui Traian

la orele 17.00. Plecarea în automobile la Belgrad și Întoarcerea la Valul Iul Traian. Miercuri 26 Mai. Plecarea în automobile din Valul lui Traian la Ismail la orele 9.30. Plecarea din Ismail la Valul lui Traian la orele 16. Joi 27 Mai. Plecarea din Valul lui Traian la Reni la orele 4.00. Ajunge la Reni la orele 9.30. Transportarea în trenul regal, calea normală și plecarea din Reni la București la orele 11.00. Sosirea Halta Cotroceni la orele 19.45” [3, p. 1], de unde rezultă foarte clar că primul oraș vizitat în Basarabia era Bălțiul, în care familia regală trebuia să descindă în ziua de Miercuri 19 Mai, la orele 6.50, urmând să plece din Bălți spre Chișinău la orele 16.00.

*

La acea dată, Bălțiul, ca și multe orașe din Basarabia de după unire trecea printr-un proces de primenire, dând speranțe mai ales din punct de vedere economic: „Bălții este unul din orașele Basarabiei care are cele mai mari șanse de dezvoltare în noile condițiuni de viață. Așezat pe râulețul Răut, în mijlocul Basarabiei de Nord, la încrucișarea drumurilor ce duc spre Iași și Cernăuți, Bălții în ultimii ani capătă o importanță economică foarte mare” [4, p. 93], având „1 175 de întreprinderi comerciale, 8 bănci, 6 cooperative, 5 mori sistematice, 2 fabrici de bere, 1 de spirt, 1 de vată, 12 de ulei și un număr destul de mare de fabrici mai mici” [4, p. 96]. Orașul pare a se dezvolta încurajator: „Edificii noi și altele în construcție vădesc că aici pulsează o viață intensă. Nici nu s-ar putea altfel. Orașul de pe Răut – prin poziția-i fericită – e locul cel mai potrivit pentru desfacerea produselor din tot nordul Basarabiei. De aici, drumurile de fier duc în trei părți, înlesnind astfel plasarea acestui mănos ținut răsăritean. Situat în mijlocul unei regiuni bogate în cernoziom, Bălțiul a ajuns un centru comercial și industrial din provincia de pe stânga Prutului. Cultura „răsăritei” din care anual se realizează o frumoasă recoltă, a dat naștere industriei uleiului. Ca urmare, câteva fabrici fumegă din coșurile nalte, delimitând orașul, întins asemenea unei caracatițe” [6, p. 9].

Din punct de vedere edilitar, orașul nu era extrem de atractiv, după cum deducem din numeroasele mărturii: „gară mică”, „gherete păcă-

toase”: „În Bălți n-aș avea ce vedea, cu toate că de la așezarea noastră, multe s-au prefăcut în orașul acesta glodos, înconjurat odinioară de băltoace” [5, p. 35]. Nu există aparent „nici o priveliște care să-ți mângâie ochiul ... dealuri posomorâte, sterpe, șuvițe de șesuri line și nici o limbă de pădure ... un copac departe în zare e-o mare minune” [5, p. 35]. În rest, „tregheri care dau năvală la ușă, îmbrâncindu-se”, „lume puțină și obișnuită, în mare parte negustori și slujbași”, „călători care coboară liniștiți, cu bagajele în mâini” și „se îndreaptă spre piața trăsurilor, urmăriți de privirile galeșe ale tregherilor” [6, p. 9].

Priveliștea tristă este totuși compensată de superbul parc al gării: „La gara mare, în restaurant, bem un ceai, iar timpul rămas până la plecare, îl petrec privind și admirând splendidul parc al gării, cel mai frumos parc de gară din tot cuprinsul țării, după expresia nu numai a șefului de stație, prietenul meu Rădulescu, dar și a călătorilor care au trecut pe aici” [5, p. 35]. Acestuia i se adaugă, în chip fericit, și grădina publică care e în „dosul străzii principale, într-un cartier liniștit, cartierul instituțiilor de cultură. Grădina are forma – se pare – a unui trapez. Nu e mare, totuși agreabil orânduită” [6, p. 9]. În rest, „case mai toate vechi, acoperite cu mușchi și așezate în neorânduială. Doar cele mai noi au ceva comun cu edilitatea urbanistică” [6, p. 9].

Un element pitoresc în acest peisaj contrariant este constituit de birja veselă, care animă atmosfera galeșă: „În dosul stației e oarecare larmă. Birjarii se năpustesc la scară, căutând să-și completeze echipajul, deși în „birjă” stau comod abia două persoane. Birja e trasă de un singur fugar, așa ca în mai toate târgurile din Orientul european. E înaltă și îngustă, încât călătorii sunt puși mereu în perspectivă să ajungă dincolo de bordura șoselei. Obișnuit cu deselegănări ale trăsuri, birjarul stă cocoțat pe capă, imperturbabil. Face uz de „ghicuișcă” și-și ațintește privirile înainte, hulpav să scurteze distanța” [6, p. 9]. Călătorii care descind în urbea bălțeană vor da de hopuri la tot pasul: „trotuarele nu fac excepție. Lespezile sunt neregulate și dispuse la întâmplare. Vina, desigur, nu o poartă întreagă, edili. Străduințele de o mai frumoasă gospodă-



Strada Peterburgului din Bălți în perioada țaristă.

rie se văd cu cât trăsura se apropie de centru” [6, p. 9]. În rest, un oraș comercial, multiethnic, provincial, ușor trist, cu o șosea ce „taie suburbia în curba moale, spre stânga, până la o depărtare de aproape un kilometru, de unde se întinde în linie dreaptă [6, p. 9], rezemându-se în apa Răutului care „vine din sus, printre maluri joase, tuciurie și molcomă, de parcă ar fi un eleșteu. Trece pe sub podul greoi, zidit din blocuri mari de piatră și-și deschide drum la vale, făcând ocolul întinsei urbe nord-basarabene” [6, p. 9].

*

Familia regală, MM.LL. Regele și Regina, împreună cu A. S. R. Princesesa Elisabeta, pleacă, prin urmare, cu trenul din halta Cotroceni, Sâmbătă, 16 Mai, la orele 19.00, fiind însoțiți de prim-ministru, Alexandru Averescu și directorul Poliției și Siguranței Generale, Romulus P. Voinescu. Vizita a început, în chip simbolic, la 16 mai 1920, în Bucovina, în orașul Cernăuți, marcând un eveniment de o importanță incontestabilă: regele, pentru prima dată, vizitează cele două provincii românești, care timp de secole s-au aflat sub ocupație străină. După o vi-

zită de trei zile în Bucovina, familia regală se va îndrepta spre Bălți, la ora 21.00, adică cu 2 ore întârziere, fiind însoțită de manifestațiuni de simpatie din partea populațiunii din gara Noua Suliță, „cum de altfel M. S. Regele a fost primit și în celelalte gări până la ora 23” [2, p. 30].

În ziua de Miercuri, 19 Mai, la ora 9.30, cortegiul regal, format din șase mașini sosește în gara Bălți. Pe peronul gării așteaptă d. general Jitianu, comandantul diviziei II, în fruntea autorităților civile și a reprezentanților clerului, școlilor și diferitelor comunități. Onorul este dat de o companie de onoare cu drapel din regimentul 3 Olt. Familia regală este salutăată de primarul orașului Bălți, D. Hâncu, care îi adresează M. S. Regelui călduroase urări de bună venire, prezentând obișnuita pâine și sare. Următorul oficial care salută Maiestatea Sa este B.V. Boutmy, președintele Zemstvei, care rostește un discurs emoționant: „Sire! În numele populațiunii basarabene de la meleagurile bătrânului Nistru, cuprinsă în hotarele ce formează mănșul nostru ținut Soroca, noi, președintele Zemstvei ținutale și președintele orașului

Soroca, împreună cu delegațiunea ce ne însoțește, aducem Maiestății Voastre salutul nostru plin de cea mai curată iubire ce păstrăm și vom păstra de-a pururi Marelui Căpitan Ferdinand I, Regele iubit al României întregite” [2, p. 30].

Profund mișcat, M. S. Regele mulțumește călduros „pentru cuvintele pline de dragoste ce I se adresează” [2, p. 31] și, după obișnuitele prezentări, M. S. Regele, A. S. R. Principesa Elisabeta, urmați de reprezentanții autorităților și de suita regală, se îndreaptă spre biserica Soborului, unde se oficiază un serviciu religios. „Străzile erau împodobite cu frumoase arcuri de triumf, iar lumea care se adunase în număr foarte mare întâmpină pe M. S. Regele cu flori și nesfârșite urale” [2, p. 31]. Acest elan omniprezent venea din bucuria restabilirii unirii multășteptate și a afirmării legitimității și suzeranității, după cum arată publicistul Tudor Pamfile: „Cine va căuta să afle, în rostul călătoriei pe care M. S. Regele o începe astăzi în Basarabia înțelesul unei călătorii obișnuite, va greși. Cine va căuta să vadă în această înlănțuire de popasuri ale M. S. Regelui, dorința de-a vedea și de-a cunoaște străbunele noastre colțuri moldovenești, precum și plinirea dorului nostru de a vedea chipul M. S. Regelui și a M. S. Reginei, – va greși iarăși. O călătorie domnească are de obicei și acest rost cu totul lumesc, cu toiu vremelnice, dar peste acest rost, mult mai însemnat decât acesta este un altul: acela pe care ni-l arată vremurile de demult” [7, p. 1].

După serviciul religios M. S. Regele primește defilarea trupelor din garnizoană, vizitând apoi bisericile celorlalte confesiuni din orașul Bălți: biserica armeană, cea poloneză și sinagoga. La acea dată cultul religios în orașul Bălți era reprezentat „prin două biserici ortodoxe, una armenescă, una catolică, una lipovenească, 4 sinagogi și 22 de case de rugăciuni evreiești” [4, p. 94]. Cu înființarea episcopiei în orașul Bălți se vor pune bazele unei catedrale episcopale. De altfel, familia regală manifesta un interes deosebit pentru lăcașurile de cult. În Chișinău, familia regală vizitează principalul locaș, Catedrala din Chișinău, asistă la liturghia oficiată de arhiepiscopul Gurie și episcopul Dionisie. Programul vizitei presupunea, de asemenea, vizitarea Cos-

tiolului, biserica romano-catolică „Providența Divină”, biserica „Sf. Andrei”, biserica luterană, Chirca și Sinagoga Corală.

În Bălți, după vizitarea bisericilor, M. S. Regele merge la spitalul de boli contagioase, interesându-se de aproape asupra stării bolnavilor: „Pretutindeni M. S. Regele a fost primit cu cea mai mare însuflețire, făcându-I-Se mărturisiri de dragoste și devotament din partea tuturor păturilor sociale” [2, p. 32]. La fel, va proceda familia regală și în capitala Basarabiei, vizitând spitalul evreiesc, azilul de copii orfani, dar și Spitalul de Alienai de la Costiujeni, de lângă Chișinău, unde Majestatele Lor s-au interesat despre starea bolnavilor.

Având rezervată doar o jumătate de zi pentru orașul Bălți familia regală nu va reuși să vadă liceele din localitate, așa cum o va face, de pildă, în Chișinău, unde va vizita Liceul de Fete Nr.1, Liceul Militar etc., deși în Bălți se înființase după unire „o școală normală de băieți”, „licee particulare de băieți și fete” care deveniseră „lice de stat”, în oraș existând „12 școli primare și 4 grădini de copii” [4, p. 94].

La ora 13.30 M. S. Regele împreună cu A. S. R. Principesa Elisabeta vor lua parte la dejunul oferit de autoritățile civile în sala cercului militar. „La sfârșitul mesei un reprezentant al zemstvei locale a vorbit arătând sentimentele de recunoștință față de Suveranii României întregite, care au venit în această parte a vechii Moldove pe veci unite la sânul Patriei. Iar d. general Al. Lupescu închină paharul, din partea camarazilor de arme, în sănătatea scumpului Principe Moștenitor, care se găsește astăzi peste mări și țări, urându-I întoarcere fericită” [2, p. 32], totul consumându-se într-o atmosferă exaltantă și mișcătoare: „M. S. Regele vădit mișcat, mulțumește pe de o parte pentru sentimentele de dragoste și credință ce I s-au arătat cu atâta căldură din partea tuturor noilor Săi supuși, cetățenii orașului și ținutului Bălți, iar pe de altă parte își arată deplina Sa mulțumire față de iubita armată, care a știut să aducă pretutindeni ordinea și liniștea, cheazăsigur a unei sănatoase propășiri. Mulțumește apoi din inimă pentru caldele cuvinte adresate Principelui



Strada Carol I din Bălți în anii 1930 (ac. Ștefan cel Mare).

Moștenitor, asigurând că, deși departe de noi, inima Sa bate cu dragoste statornică pentru țară și că prin această călătorie va aduce simțitoare foloase pentru Statul român” [2, p. 32].

Supunând unei grile pluriperspectiviste evocarea vizitei regale în Basarabia, coroborând impresiile publiciștilor interbelici cu cele ale Regelui Ferdinand sau ale Reginei Maria, vom constata că atmosfera de jubilație este una autentică și reciprocă: „Am răspuns unei dorințe, de mult purtată în inima mea, punând piciorul meu pe pământul acesta, care odinioară fusese una din părțile cele mai roditoare ale vechii Moldove. Primirea călduroasă ce ne-a fost făcută în toate orașele și satele ei, pe unde drumul ne-a dus, au pătruns inima noastră de o bucurie cu atât mai mare, cu cât ne-au dat dovada că iubirea de neam nu s-a stins în timpurile cât Basarabia a stat sub o stăpânire ce nu avea legături de suflet cu poporațiunea moldovenească, care de veacuri alcătuiește talpa acestei țări ...” [1, p. 134]. Întreaga atmosferă respira solidaritate și comuniune de idei pe fondul unui elan de nestăvilit. „După masă M. S. Regele în mijlocul celei mai cordiale bucurii S-a întreținut cu mare parte din

persoanele prezente, printre cari era și bătrânul fiu al poetului basarabean Costache Stamati, care în cuvinte mișcătoare a arătat M. S. Regelui fericirea acestei zile mari și neuitate pentru cărturarii basarabeni, care au mai putut păstra în suflet dragostea de limbă și de națiune în timpuri așa de grele și apăsătoare. În aclamații nesfârșite, M. S. Regele își ia ziua bună și la orele 16 trenul regal pleacă spre Ungheni. Prin toate stațiunile sătenii se adunase în număr mare ca să vadă și să aclame pe Suverani” [2, p. 32]. Astfel încât, Joi 20 Mai 1920, la ora 9.40, trenul regal va descinde deja în capitala Basarabiei, unde va fi întâmpinat în uralele mulțimii și sunetele muzicii militare, care va intona Imnul Regal.

Referințe bibliografice:

1. Bostan, C. Jurnalul lui Gh. T. Kirileanu. *Vizita familiei regale române în Basarabia (II)*. În: Antiteze. Nr. 3, 2010.
2. *Călătoria MM. LL. Regelui și Reginei în Bucovina și Basarabia*. 15-20 mai 1920. București: Imprimeria Statului, 1920.
3. *Călătoria Suveranilor în Bucovina și Basarabia*. În: Sfatul Țării (Chișinău). An. III, nr. 607, 19.05.1920.
4. Ciobanu, Ștefan. *Orașele*. În: Basarabia (mono-



Primăria municipiului Bălți în perioada interbelică, Casa Hagi Marcarov (sf. sec. XIX), monument istoric.

grafie). Chișinău: Imprimeria Statului din Chișinău, 1926.

5. Dunăreanu, N. *Basarabia pitorească*. În: *Basarabia* (monografie). Chișinău: Imprimeria Statului din Chișinău, 1926.

6. *La Bălți, întâia zi de toamnă*. În: *Cuget moldovenesc* (Chișinău). An. IV, nr. 8-10, august-octombrie 1937.

7. Pamfile, Tudor. *O călătorie domnească demult așteptată. M. S. Regele în Basarabia*. În: *Sfatul Țării* (Chișinău). An. III, nr. 607, 19.05.1920.

8. *Regina Maria a României. Însemnări zilnice, vol. I (decembrie 1918 – decembrie 1919)*. București: Editura Historia, 2006.

Orașul Bălți în lumina călătoriei regale din anul 1920

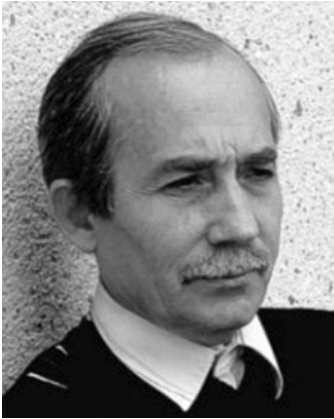
Rezumat. Articolul propune surprinderea atmosferei din orașul Bălți în timpul vizitei regale din luna mai 1920. În vederea refacerii cadrului apelăm la o serie de mărturii edificatoare din perioada interbelică, menite să ofere o imagine nuanțată, atât asupra felului în care a fost întâmpinată familia regală, cât și a proiecțiilor orașului, cu străzile, parcurile, școlile, bisericile, spitalele, pe care le avea la acea oră. Insistăm asupra organizării ceremoniei de întâmpinare a familiei regale și a locurilor pe care aceasta le-a vizitat în Bălți. Sunt scoase în evidență personalitățile urbei bălțene, care au salutat vizita regală în cadrul ceremoniei oficiale, totul consumându-se într-o atmosferă de elan fără precedent. Coroborând impresiile publiciștilor și istoricilor din epocă cu însemnările și discursurile familiei regale rezultă un joc pluriperspectivist de impresii comune, axat pe o autentică comuniune de idei și solidaritate.

Cuvinte-cheie: Bălți, vizită regală, itinerar, ceremonie, interbelic, evocare, spațiu.

The City of Bălți in the light of the Royal Visit of 1920

Abstract. The article aims at capturing the atmosphere of the city of Bălți during the royal visit in May 1920. In order to restore the setting, we use a series of edifying testimonies from the interwar period, meant to provide a nuanced image, both on the way the royal family was greeted and the projections of the city, with streets, parks, schools, churches, hospitals it had at that time. We insist on the organization of the welcoming ceremony of the royal family and the places they visited in Bălți. The personalities of Bălți city are spotlighted, who welcomed the royal visit during the official ceremony, everything being consumed in an atmosphere of unprecedented enthusiasm. Corroborating the impressions of publicists and historians of the time with the notes and speeches of the royal family has resulted in a multi-perspective play of common impressions, focused on a genuine communion of ideas and solidarity.

Keywords: Bălți, royal visit, itinerary, ceremony, interwar, evocation, space.



Mihai MUNGIU

Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Absolvent al Școlii de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău și al Institutului de Stat de Arte Plastice din Kiev, Ucraina. Participant la numeroase tabere de creație din țară și peste hotare, precum și la expoziții în grup și internaționale (Turcia, Rusia, Ucraina, România ș.a.). Lucrările artistului se află în fondurile Muzeului Național de Artă a Moldovei și în colecții private din Danemarca, Finlanda, Federația Rusă, Israel, Norvegia, Portugalia, Germania, România, Turcia, SUA, Coreea de Sud, Ucraina ș.a.

CHIȘINĂUL DE ALTĂDATĂ ÎN VIZIUNEA ARTISTULUI PLASTIC MIHAI MUNGIU

Numeroși artiști plastici au tins să eternizeze în creația lor imaginea orașului Chișinău. Căutând cele mai portivite ambianțe sau stări de anotimp și evocând ipostaze reprezentative ale orașului mai vechi sau mai nou, ei au lăsat mărturie din diferite timpuri. Astfel că unele imagini ale Chișinăului nu mai există decât în amintiri și în artă. În acest sens, creația pictorului Mihai Mungiu poate fi considerată un depozitar de memorie.

Originar din satul Puhăceni, Anenii Noi, Mihai Mungiu (n. 4.12.1950) ajunge în capitală pentru prima oară în anul 1966, când intră la studii la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău (1966–1970), actualmente Colegiul Republican de Arte Plastice „Alexandru Pălădeală”. Studiază pictura sub îndrumarea unor artiști plastici notorii ca Ada Zevin, Valeriu Pușcaș și Ion Stepanov. Urmează apoi studiile superioare la Institutul de Stat de Arte Plastice din Kiev, Ucraina (1974–1979), în clasa profesorilor Platon Belețkii, Ludmila Mileaeva, Iurii Aseev, Victor Samoilovici și Dina Kolesnikova. După absolvire, activează timp de

12 ani (1979–1991) în calitate de critic de artă și referent la Uniunea Artiștilor Plastici din Kiev, Ucraina. În paralel, Mihai Mungiu pictează cu asiduitate, devenind în anul 1989 membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Ucraina, iar după revenirea în țară – membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (1992). Astăzi lucrările artistului se află în fondurile Muzeului Național de Artă a Moldovei și în colecții private din Danemarca, Finlanda, Federația Rusă, Israel, Norvegia, Portugalia, Germania, România, Turcia, SUA, Coreea de Sud, Ucraina ș.a. Numeroase lucrări ale lui au fost expuse în Sala de expoziții a Parlamentului României „Constantin Brâncuși” din București, în incinta Ministerului Culturii din Ucraina și a Direcției de expoziții a Uniunii Artiștilor Plastici din Ucraina.

Așa cum mărturisește Mihai Mungiu într-un interviu, orașul Kiev l-a influențat „cu tradițiile și cu arhitectura lui foarte veche” [1], în așa măsură, încât peisajul urban a ajuns să constituie una din preferințele sale. Când în 1992 a revenit la Chișinău, și-a dorit să picteze strade-



Casă veche la Chișinău. Primăvara, 2007, ulei, pânză, 650×750 mm.

lele pitorești ale orașului cu casele și curțile lui specifice. Tema orașului vechi Chișinău rămâne a fi și astăzi una din preferințele pictorului. Fie că sunt realizate în ulei pe pânză, fie că alege pastelul clasic sau cerat pe carton, lucrările lui Mihai Mungiu se caracterizează prin pensulație lejeră de factură *plein-air* și gamă cromatică integră. Calde și senine, tablourile plasticianului se apropie de pictura impresioniștilor, prin sensibilitatea culorilor și expresivitatea formelor.

Mihai Mungiu realizează o serie de lucrări în tehnica pastelului, în care reprezintă centrul istoric al capitalei. Este vorba de lucrările intitulate: *Biserica Sf. Vladimir din Chișinău* (2006), *Peisaj. Chișinău* (1999), *Fațada casei. Chișinău* (1999), *Casă veche la Chișinău* (1999), *Peisaj cu casă* (1999) ș.a. Unele picturi îți captează atenția prin arhitectura urbană veche sau eclesiastică, altele – prin ambianța stradală a urbei redată printr-o paletă armonică de culori.

Indiferent de caracterul lucrărilor sale – camerale sau panoramice, autumnale sau vărati-

ce – Mihai Mungiu reușește să surprindă și să exprime starea și autenticitatea timpului. Elocvente în acest sens sunt picturile în ulei *Chișinăul vechi* (2004 și 2006), *Toamnă la Chișinău* (2004) ș.a. Interesante prin dinamismul tușei cromatice sunt pastelurile artistului *Strada Sciusev* (1999) și *Chișinău. Strada Mihai Eminescu* (1999). Căsuțele mici, mulțimea de arbori, străzile cu trotuare curbe, frământate de atâția trecători: toate reprezintă, ca o carte de vizită, Chișinăul vechi. Gama de culori instaurază o pace, o liniște care în fond îți atrage privirea, te molcomește.

Peisajul de anotimp constituie unul din laitmotivele creației plastice a lui M. Mungiu. Fie că se accentuează bogăția și somptuozitatea toamnei, ca în lucrările *Toamnă la Chișinău* (2004), *Chișinăul vechi* (2004), fie se pune în evidență luminozitatea și transparența culorilor primăverii, ca în *Chișinăul vechi* (2006 și 2007) sau *Chișinăul vechi. Strada Z. Arbore, nr. 5* (2007), compoziția peisajeră este constituită

pe raporturi cromatice păstoase și active. Ceea ce îi reușește de fiecare dată lui Mihai Mungiu este să îmbine mișcările molcome și calme ale pensulei cu cele iuți, zvâcnite, care te amănesc și prin acest contrast, încât piatra statică a orașului se arată ca o natură în veșnică mișcare. În orașul curat, gătit și vopsit s-a dezlănțuit toamna, iar copacii parcă-și scutură chica de focul ce i-a cuprins.

Deseori, artistul plastic exersează același cadru peisajer în ulei și în pastel. Lucrări intitulate *Chișinăul vechi* apar, de exemplu între anii 2004 și 2009, în imagini dedublate de aceste tratări tehnice. Ele sunt pline de o energie caldă, vie, reprezentând orașul în toamnă sau în primăvară. De regulă, orașenii sunt înghițiți de clădiri și case, se ascund de ochii privitorului, lăsându-i față-n față cu natura ce țâșnește de peste tot de unde poate, ca să alinte piatra atât de specifică urbelor.

Pastelul a fost din totdeauna modalitatea de a ilustra armonia naturii în cele mai nuanțate expresii. Această tehnică, investită cu o simplitate copleșitoare, cu un mister natural, este mult mai apropiată de ideea de divin decât oricare alta. De exemplu, în lucrarea *Biserica Sf. Vladimir din Chișinău* (2006), imaginea bisericii pare în lumina pe care o simțim de fiecare dată când ne apropiem imaginarul de un lăcaș sacru. Răceala cu care asociem abundența de bleu dispare din acest tablou, căci se instaurează o pace curată, senină, deschisă și ușoară pe care o vezi, așa cum ai putea vedea nimbul unui sfânt.

Multe dintre picturile lui Mihai Mungiu amintesc studiile de *plein-air*, compoziția acestora încadrând, într-o structură simplă, imaginea unitară a caselor vechi sau a edificiilor istorice. Din categoria acestor lucrări fac parte, de exemplu, picturile: *Chișinău. Casă veche* (1999), *Peisaj cu casă* (1999), *Casă veche la Chișinău* (1999), *Fațada casei. Chișinău* (1999) ș.a. Ele impresionează prin gama cromatică bogată și contrastantă, prin opoziția tentelor reci, de nuanță verde-azurie și a celor calde, luminoase, formate din galben-roz-oranj. Majoritatea lucrărilor sunt pensulații facturate ce asigură

impresia de dinamică pe suprafața tablourilor și, prin intermediul cărora, într-o manieră aproape impresionistă, se intensifică atmosfera de *plein-air*. Tușele coroanei copacilor au o expresie cromatică și texturală distinctă prin care se sugerează o anumită ritmicitate a compoziției picturale.

În general, picturile lui M. Mungiu se caracterizează prin pitorescul cadrului peisajer, complementat atât de compoziția discretă, perspectivală, uneori frontală a lucrărilor, cât și de paleta cromatică, formată din raporturile culorilor mai pure și a celor rupte, degradate. Unele picturi cum sunt, spre exemplu, lucrările *Chișinău. Strada Pușkin* (2003), *Toamna în Chișinău* (2004), *Chișinăul vechi* (2007) sau *Casă veche la Chișinău. Primăvara* (2007), atestă o cromatică combinată, bazată pe contraste de culori calde-reci, acestea însă fiind ușor răcite sau luminate prin alb sau griuri nuanțate, ce crează atmosfera distinctă, aeriană și luminoasă a lucrărilor. În pictura lui Mihai Mungiu, la Chișinău toamna izbucnește ca un pojar printre casele calme, chiar indiferente. Verdele din planul secundar este pus în umbră de galbenul, cafeniul și oranjul pastelat, ce urmând principiul natural de metamorfozare a culorilor autumnale, sugerează că vara a rămas undeva acolo, în spatele timpului și vederii, iar toamna și-a inaugurat incendiarele, chiar scandaloasele culori.

Semnificativ este faptul că pictorul ține să reprezinte în peisajele sale urbane elemente și detalii de arhitectură veche sau de ambianță urbană tradițională. Întâlnim la el case de epocă cu unul sau două nivele și cu acoperiș din țiglă, cu ferestre, intrări și scări tipice pentru cadrul arhitectural orașenesc din prima jumătate a secolului trecut. Nu sunt puține nici clădirile din epoca țaristă, cu elementele arhitecturale caracteristice, cum ar fi cornișele, frontoanele (nu prea înalte) ale caselor, ancadramentele ferestrelor sau pilaștrii. Chiar și gârduceanele de lemn sau curțile vechi și stingherite completează negreșit imaginea sugestivă a orașului vechi.

Bunăoară, pictura *Chișinăul vechi. Str. Z. Arbore 5* (2009), realizată într-o manieră stilis-

tică proprie autorului, pune în evidență atmosfera de liniște și echilibru de altădată a urbei prin reprezentarea unei secvențe de stradă cu case mici, frumoase și îngrijite, cu copaci rămu-roși și grijuliu văruiți. Contrastul dintre imaginea ambianței însoțite de primăvară și absența oamenilor în compoziția tabloului au rolul să sugereze orașul îndepărtat în timp.

Este necesar de menționat că pictorul Mihai Mungiu reprezintă și alte teme specifice peisajului urban, cum ar fi zonele publice de odihnă. Ele persistă în lucrările care reflectă orașul contemporan. Aici apar noi „actori” ai compoziției artistice – siluete de oameni, adulți și copii. Este vorba de lucrările *Lacul morilor* (2005), *În parcul „Valea morilor”* (2018), *Salcie în Grădina botanică*, (2002) ș.a. Într-un mod aparte se remarcă pictura în ulei *În parcul Valea morilor* (2018), în care artistul reprezintă orașul modern într-o compoziție care îmbină construcțiile noi, înalte cu insulele unor zone de agrement din preajmă. Se sugerează astfel ideea legăturilor între trecutul și prezentul orașului. Chișinăul perceput cel mai adesea ca „floarea din/de piatră” a țării noastre, are în inima sa oaze verzi, vii, în care orașenii pot schimba decorul. Imaginea vibrantă a naturii în plină forță este redată în tabloul *Lacul morilor*, care înfățișează un moment de intimitate a orașului. Peste petele de culoare se suprapun curbe care parcă pun în mișcare imaginea, care mișcă sufletul

privitorului și îl invită să se răcorească într-o zi de caniculă. Bogăția vegetației, redată de prin tușe de culoare expresive și păstoase, evocă viu imaginea Chișinăului de altădată, a unui oraș verde și dezinvolt. „Mă frământă culoarea. Simt necesarul ca fiecare lucrare realizată să aibă în final un aspect decorativ, interesant și plin de sensuri”, mărturisește într-un interviu Mihai Mungiu.

Se poate spune că întreaga creație artistică a lui Mihai Mungiu nu este decât o expresie a dragostei sale față de Chișinăul de altădată, cel pătruns de calm, de eleganță simplă și afabilitate. În felul acesta, plasticianul păstrează imaginea autentică a capitalei pe care o lasă neîntinată memoriei. În fine, Mihai Mungiu fixează artistic adevărata identitate a orașului Chișinău care nu poate fi separată de trecutul lui.

Referințe bibliografice:

1. *Arta – liantul dintre Om și Natură* (catalog). Chișinău: Ambasada Statelor Unite ale Americii, p. 41.
2. Colesnic, Iurie. *Colegiul Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”*. Ghid enciclopedic. Chișinău: Museum, 2008.
3. Toma, Ludmila. *Chișinăul în pictură*. Chișinău: Biblioteca municipală „B. P. Hasdeu”, 2012.

Natalia PROCOP

Chișinăul de altădată în viziunea artistului plastic Mihai Mungiu

Rezumat. Articolul prezintă seria de lucrări ale artistului plastic Mihai Mungiu despre Chișinău. Reflectând ambianțe sau stări de anotimp, evocând ipostaze reprezentative ale orașului mai vechi sau mai nou, ele au lăsat mărturie din diferite timpuri. Unele imagini ale Chișinăului nu mai există decât în amintirile și în arta lui. În acest sens, creația pictorului Mihai Mungiu poate fi considerată un depozitar de memorie. Mihai Mungiu fixează artistic adevărata identitate a orașului Chișinău care nu poate fi separată de trecutul lui.

Cuvinte-cheie: Chișinău, Mihai Mungiu, pictură, pastel, memorie, identitate.

The old Chișinău in the vision of the plastic artist Mihai Mungiu

Abstract. The article presents the series of works by the plastic artist Mihai Mungiu about Chișinău. Reflecting atmospheres or seasonal states, evoking representative hypostases of the older city or new ones, they have left testimonies from different times. Some images of Chișinău only exist in his memories and art. In this sense, the creation of the painter Mihai Mungiu can be considered a depository of memory. Mihai Mungiu is an artistic fix for the real identity of Chișinău, which cannot be separated from its past.

Keywords: Chișinău, Mihai Mungiu, painting, pastel, memory, identity.



Chișinăul vechi, 2007, ulei, pânză, 503×600 mm.



Chișinăul vechi, 2004, pastel hârtie, 310×4250 mm.



Chișinău vechi, 2006, ulei, pânză, 550×650 mm.



Fațada casei. Chișinău, 1999, pastel, hârtie, 280×390 mm.



Toamna la Chişinău, 2004, pastel, hârtie, 305×430 mm.



Chişinăul vechi. Str. Z. Arbore, 5, 2009, ulei, pânză, 450×550 mm.

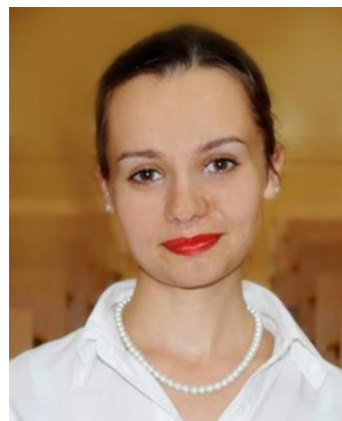


Toamna la Chişinău, 2004, ulei, pânză, 445×545 mm.



Peisaj cu casă, 1999, pastel, hârtie, 280×395 mm.

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



Doina BACIU

BUCURIA DE CHIȘINĂU

A fost o vreme când eram departe de Chișinău
dar așteptam să vină în vizită
măcar cineva
care să mă bucure
cu mirosul plăcut de fructe exotice
căci nu le vedeam și nu gustam până la Paște sau la Crăciun.
Mă bucuram de orice-mi dădea
dacă era adus din Chișinău.
Oamenii din sat care se întorceau din Chișinău
erau diferiți, trecuți prin capitală,
veneau cu ceva necunoscut
și incitant,
femeile își cumpărau ruj,
un roșu aprins
să știm, noi, cei din sat
că mai sunt și pe la noi oameni din Chișinău.
Copiii de seama mea
aduceau pe sub bănci bomboane, gume de mestecat
pe care nu le găseai prin „barurile” de la noi,
mi se făcea limba șiroaie,
iar gura parcă o scăpam la picioare,
mai simt și acum mirosul de salam
pe care tot colegii de clasă îl mâncau
demonstrativ – să știe și alții
ce se găsește prin Chișinău.
Îmi crăpa răbdarea
că nu-mi dă și mie o bucățică
pentru un dinte...
ajungeam acasă,
îi povesteam doar mamei,

mă privea atentă,
îmi ungea câteva felii cu usturoi
și mi le dădea spunându-mi că este salam
„- Mănâncă, dragul mamei. Nu e mai rău decât salamul,
ba chiar mai gustos. Vezi ce miros?”
Închideam ochii strâns și mușcam din felie,
plângeam în hohote de fericire
că mănânc salam.
A fost o vreme când eram departe de Chișinău,
dar acum el a venit mai aproape de sate.

PĂMÂNTUL DE SUB PICIOARE

Întorc pământul de sub picioare
s-o caut pe bunica
poate o găsesc
e undeva prin preajmă.
Caut firul de iarbă
sau mai bine zis rădăcinile.
Știu, creștea înaintea ochilor,
bunicul era nerăbdător să intre în contradicții
cu plăcerea de a se prezenta,
mă învățase și pe mine jocul cu sapa,
eram fericită, dar nu știam,
am înțeles mai târziu
când la aniversarea mea, mă prindea nevoia
să plec pe la ora patru, dimineața
s-o acopăr cu țărână ușoară, aerată,
mare persoană mai eram,
tata venea din urmă
și tot tăiată rămânea.
Întorc pământul de sub picioare
și cerul mă udă,
cei care au plecat și m-au iubit
trăiesc în sângele meu.
Întorc pământul de sub picioare
și dacă văd că-i secăt
mă rog să plouă.

MINCIUNA

Calc pe tălpile goale
sub ele sunt pietre și fân
mă doare un deget,
cel mic, apoi cel mare.
Calc pe tălpi goale și
simt cum vorbește minciuna
mă doare capul,
mă dor ochii...

MULȚUMESC CĂ MĂ DOARE

Urăsc gândul că sunt o străină
ochii discută
obosesc prea repede din cauza fățarniciei
unde mai pui că de prea multe ori
ne impunem un astfel de comportament.
se transmite ușor, prin auz și miros distanțial
nu există medicament pentru viciile umane
decât ruga către Cel de sus.
Am început să apreciez durerea-
altfel,
mă salvează de la prea multă vorbă
mulțumesc că mă doare.

UNDE ESTE CURAT?

Uneori, când merg pe drum
îmi vine să iau cu mine vreo două cârpe,
apă și săpun
să încep a șterge praful,
de parcă aș călca pe covoare
să strâng păsările și animalele
moarte, uscate, călcate
și care se mai păstrează ca la carte-
nici miros nu mai au de unde.
ciudat este faptul că noi
suntem plini de „putoare”.
După aceasta,
unde este mai curat?

Scriitor, traducător, publicist, psiholog și pedagog. Membru al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. Fondatorul și directorul Liceului de Creativitate și Inventică „Prometeu-Protalent” din orașul Chișinău. Președinte al Asociației de Creație TOCONO. Autor de manuale școlare și studii de psihologie. Cărți publicate: *Cunoaște-te pe tine însuși* (1983), *Vârsta barierelor* (1987), *Dincolo de imposibil* (2001), *Ispita nemuririi* (2000), *Noi și biografia omenirii* (1998), *Victoria speranței* (2003), *Templul Bunătății: legende* (2005), *Cel rătăcit* (2009), *Fărâme de suflet* (2011), *A doua șansă* (2011), *Neodihna cuvintelor* (2012), *Aveniturile lui Ionuț* (2013), *Pragul sau alte Fărâme de Suflet* (2014), *Și tu ești singur?* (2015), *Femeia alege* (2016), *Copii cerului* (2016), *Tablete radiofonice* (2016), *Povești pentru adulți* (2016), *Îngerii dispar în ploaie* (2017), *Cavalerul cu aripi de petale: povestiri* (2018), *Străina de la Hollywood* (2019), *Actorul anonim* (2021).



Aurelian SILVESTRU

AUTORUL ÎN RELAȚIE DIALOGICĂ CU CITITORUL

Începând cu jumătatea secolului al XX-lea se vorbește tot mai mult despre importanța cititorului în comunicarea literară. Ridicat la rangul de co-autor, „Măria Sa Cititorul” are libertate interpretativă și evaluativă. Deja spre sfârșitul secolului, teoreticienii și criticii literari recunosc unanim influența inevitabilă a cititorului asupra operei literare. În continuare ne propunem să aflăm care este viziunea scriitorilor înșiși despre dialogul ce se stabilește între autorul și cititorul operei.

D.D. Stimate domnule Aurelian Silvestru, având în vedere experiență dvs. de aproximativ jumătate de veac în ale scrisului artistic, cum definiți relația dintre un scriitor și cititorii săi? Este acesta o comunicare bilateral orientată? Unde se intersectează cele două „voci”?

A.S. Viața însăși e un dialog. Un dialog cu sine, cu cei apropiați, cu sentimentele sau cu aspirațiile pe care le nutrim. Practic, nu există clipă în care să nu dialogăm. De cum ne naștem, prindem a comunica. Mai întâi – cu instinctele ce ne dictează ce și cum să facem ca să supraviețuim. Mai apoi, mama (sau adulții) ne înarmează cu cea mai performantă armă a integrării omului în colectiv – limbajul. Cultura e constru-

ită pe cuvinte. Până și Biblia ne sugerează că totul a pornit de la cuvânt. Iată de ce responsabilitatea celor care făuresc, cu ajutorul cuvintelor, povești, destine, personalități este imensă!

A fi scriitor înseamnă a-ți asuma, din start, și misiunea de Învățător. Fiecare carte e un mesager trimis în lume să înmulțească Binele, Frumosul, Adevărul. O poate face doar în cazul când lectura devine dialog. De cititor depinde măsura în care acceptă (sau nu) așa-numita „comunicare bilaterală” – de cultura și nivelul pregătirii lui. Menirea școlii e să educe un cititor deschis către comunicare. Personalitatea, în fond, rezultă din comunicare, din socializarea omului cu cei din jur.

Ca oameni, trecem prin diferite traume. Ne doare. Suferim. Ne împietrim. Or, în acest caz, literatura devine tratament. O carte bună e ca o lacrimă menită să topească gheața până și din sufletele celor care nu pot plânge.

D.D. În procesul de scriere a unei cărți aveți în vizor imaginea unui potențial cititor? Cum vi-l imaginați? Așteptați un răspuns anume sau oferiți publicului libertate totală și credeți că autorul ar trebui să fie un resemnat în acest sens?

A.S. Ar fi o lipsă de bun simț să scrii de dragul scrisului, fără a te întreba: pentru cine scriu? Una e să intri într-un auditoriu plin de studenți și cu totul alta e să te duci la grădiniță, să dialoghezi cu preșcolarii. Ca scriitor, mă interesează foarte mult destinatarul muncii mele și, deoarece nu știu din timp cine îmi va deschide cărțile (un copil de șapte ani sau unul de șaptezeci de ani), mă străduiesc să fiu interesant pentru toate categoriile de vârstă.

Cel mai mult mi-e teamă de oamenii care se tem de carte. Sub soare, nu există un loc mai trist decât un suflet care n-a citit nimic. Cum să te resemnezi în fața unui cititor incult?

Am văzut oameni plângând de durere. Am văzut oameni plângând de fericire. Dar am văzut și oameni care nu puteau să plângă, din cauză că sufletul le era împietrit de nepăsare. Indiferența e sinonimul nopții. Poate tocmai de aceea cu adevărat întuneric este nu acolo unde nu există lumină, ci acolo unde nu există speranță. Literatura înseamnă Speranță. Ca să ai priză la public, trebuie să-ți educi cititorul, să trezești în el speranța, dorul de zbor...

D.D. Ați afirmat în nenumărate rânduri că: „Cine nu știe de limite se transformă într-un limitat”. În ceea ce privește receptarea literară, de ce natură sunt limitele pe care ar trebui să le respecte cititorul?

A.S. F.M. Dostoievski era de părere că frumosul va salva omenirea – principiu luminos, venind din partea unui scriitor care a cunoscut cel mai urât substrat al subconștientului uman. Doar că omul modern și-a pierdut reperele. Nu se mai uită la frumos ca la o valoare. Nu are limite, iar asta îl transformă într-un limitat. E o gangrenă generală. Trăim timpuri bolnave. E afectat și cititorul. E grăbit. E dezorientat. Preferă „lecturile ușoare”. Nu vrea efort. Se teme de cărțile care îi solicită un dialog profund... Salvarea e în școală. După mine, omenirea va fi salvată de *Copilul deștept și bun la suflet*, dacă, desigur, școala va reuși să-l smulgă din superficialitate. Mă sperie nu limitele, ci oamenii care nu încearcă

să le depășească. Poate de asta nici nu obosesc să reafirm: victoria e dincolo de imposibil!

D. Pentru romanul „Și tu ești singur?” ați adunat mai multe comentarii ale tinerilor cititori într-un volum aparte. De ce este important pentru un autor să cunoască reacția cititorilor săi?

A.S. La inițiativa Bibliotecii republicane „Ion Creangă”, romanul „Și tu ești singur?” a fost inclus în proiectul „Să citim împreună” și, astfel, am avut ocazia să mă întâlnesc cu tinerii cititori (și nu numai) din foarte multe localități din România și Republica Moldova. A fost un dialog de proporții, cu opinii formulate, inclusiv, în scris și, deoarece nu m-am putut deplasa în toate bibliotecile unde eram așteptat, cineva a venit cu inițiativa de a insera măcar o parte din comentariile tinerilor cititori într-un volum aparte. A fost o reușită, din care am avut ce învăța. În următorul roman („Străina de la Hollywood”) am ținut cont de sfaturile cititorilor și, sper, nu i-am dezamăgit.

D.D. Fiecare comunitate își are propria colectivitate de cititori, determinată de circumstanțe istorice și culturale particulare. Cum vedeți cititorul de astăzi din Republica Moldova? Vorbim despre o evoluție sau involuție față de generațiile precedente?

A.S. Ca număr, cititorii s-au împușinat, dar, ca nivel de coparticipare, de profunzime și de calitate, au devenit mai buni, mai aproape de ceea ce include noțiunea de *cititor cult*.

D.D. Cărțile dvs. cunosc o popularitate deosebită atât în țară, cât și peste hotarele ei, prin ce se deosebesc cititorii de la noi de cei de peste Prut sau din Occident?

A.S. Astăzi, nu prea există frontiere. Globalizarea și-a lăsat amprenta și în domeniul culturii. Suntem copiii unei singure planete. Și totuși, există anumite subtilități ce transformă

cititorii de la noi într-o categorie de suflete mult mai sensibile decât cititorii de oriunde. Noi, cei din stânga Prutului, locuim într-o biserică. Basarabia este Biserica Durerii Poporului Român, iar icoana ce ne ține împreună, în fața altarului, se numește Limba Română. În virtutea istoriei, mai trăim cu rănille deschise. Până și în veselia noastră, pulsează lumina lacrimilor nemângâiate. De aici și receptivitatea emotivă a cititorului de la noi. Suferința e cea mai dură școală a vieții. Ne-a însoțit de-a lungul veacurilor. Ne dă lecții și azi. Ne sensibilizează... Ferice de cititorul care nu se împietrește!

D.D. În contextul digitalizării masive și ținând cont de faptul că dvs. comunicați cu cititorii inclusiv prin resursele web, spuneți-ne cât de important este pentru un scriitor să fie on-line?

A.S. Normalitatea cere să ținem pasul cu cei care merg înainte. A sta pe loc înseamnă, de fapt, a regresa, a da înapoi. Firește, nu trebuie să renunți la stilou sau la masa de scris, dar, păstrând o anumită măsură în lucruri, merită să te duci și on-line la întâlnire cu cititorii tăi. Orice mijloc de comunicare e benefic, dacă nu vine să anuleze munca.

D.D. În creația dvs. tratați diferite teme, în mod deosebit istoria, spiritualitatea și moralitatea. Urmărindu-vă tabloul biografic observăm că aceste priorități depășesc lumea imaginată a cărților și constituie de fapt axul tuturor activităților pe care le realizați, atât în plan pedagogic, cât și social. Așadar, care este ideea pe care o urmăriți toată viața? Ce problemă intenționați să rezolvați prin cărțile pe care le publicați?

A.S. Rar scriitor care a dat un răspuns exhaustiv la această întrebare. E ca și cum ar

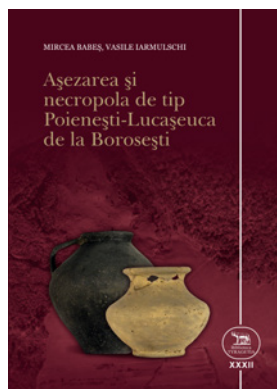
trebui să definești care e rostul vieții unui om. Adevărul e că suntem trimiși pe Pământ cu o multitudine de rosturi, cel mai important dintre ele fiind fericirea aproapelui tău. Dar s-o luăm pe rând...

Mulți își imaginează că, pentru a face literatură, e suficient să ai vocație de scriitor. În realitate, nu poți crea adevărate valori, dacă te sprijini doar pe abilitatea de a mânu frumos cuvintele. Se cere nu atât inspirație, cât muncă. O muncă istovitoare în care, uneori, ești nevoit să folosești, în loc de cerneală, propriul sânge. „În literatură, scria Jules Renard, rezistă doar cei care nu se rușinează să devină *vite de înjugat la plug*. Geniile sunt cele mai vâjnoase dintre ele, cele care trudes neîncetat câte optsprezece ore pe zi”. Ca să ajungi la acest nivel, e prea puțin să ai vocație pentru literatură. Se cere ca literatura să devină religia ta. Marii scriitori fac din literatură „*nu o profesie, ci o religie*” (J.D. Salinger).

Ei bine, aceeași devotare se cere în toate activitățile pe care le înfăptuim. Ca să reușești (în școală, în familie, la masa de scris) trebuie să uiți de tine și să muncești așa, de parcă ai avea de dat socoteală Bunului Dumnezeu. Asta ar fi ideea centrală ce trece, ca un fir roșu, prin toate cărțile mele: spiritualitatea! Să nu scrii nici un cuvânt pe care nu l-ai putea rosti în fața altarului. Să nu ne rușinăm să fim morali. Să nu uităm de rădăcini, de neam, de Adevăr și de Credință. Acesta e rostul unui scriitor adevărat.

D.D. Stimate domnule Aurelian Silvestru, vă mulțumim pentru acest dialog. Vă suntem recunoscători pentru lecțiile de viață pe care le oferiți cititorilor cu diferite ocazii. Răspunsurile dvs. reprezintă o frumoasă oportunitatea de a înțelege mai bine intenția Celui care crează lumi imaginare – Scriitorul.

Interviu realizat de Diana DEMENTIEVA



Apariția unui studiu monografic, inevitabil reprezintă pentru cercetătorii oricărei bresle, un frumos prilej de bucurie. În anul 2020, seria de volume Biblioteca „Tyragetia” s-a îmbogățit cu încă un prestigios studiu, al XXXII la număr. Volumul *Așezarea și necropola de tip Poienești-Lucașeuca de la Borosești* este semnat de Mircea Babeș, ilustru cercetător al epocii fierului și al celei pre-romane și colegul nostru, Vasile Iarmulschi, cercetător științific al Universității Libere din Berlin, preocupat de cultura Poienești-Lucașeuca și fenomenul migrațiilor din Europa Centrală.

Lucrarea are o structura tradițională a unei monografii arheologice și înglobează: *Cuprins* și *Cuvânt-înainte*, prezentate bilingv (în limba română și germană); *Introducere*; *4 Capitole*, care sunt împărțite în paragrafe; *Concluzii*, la fel, scrise bilingv; *Bibliografie*; *Abrevieri*; *Lista figurilor, diagramelor și tabelor*; *Planșe*.

Tradiționalul cuvânt-înainte este semnat de prof. dr., dr. hc. Michael Meyer și vine să sublinieze importanța unui asemenea studiu din perspectiva unei cunoașteri mai complexe a fenomenului transformărilor etno-culturale ce s-au produs începând cu sf. sec. III a. Chr. pe un teritoriu destul de întins (de la litoralul Mării Nordului și Mării Baltice până aproape de Marea Neagră). Astfel, această monografie de rând cu alte articole și lucrări, a condus „...la un nivel de cercetare semnificativ mai bun”, punctează renumitul arheolog german.

În cuprinsul capitolelor, autorii expun atât informații referitoare la *așezarea de la Borosești* (descrierea săpăturilor, stratigrafia, depingerea complexelor de tip Poienești-Lucașeuca, prezentarea locuințelor și anexelor gospodărești), cât și *necropola de la Borosești* (prezentarea unui catalog complex al descoperirilor – morminte și gropi de cult; desprinderea unor elemente definitorii specifice ritului și ritualului funerar practicat de comunitățile care au populat zona, dar rolul obiectelor de port în cotidianul acestora). Un vast și important compartiment este rezervat pentru *tipologia inventarului*, fiind făcută o complexă clasificare pe categorii funcționale și/sau după caz pe materia primă utilizată: ceramică (lucrată cu mâna și lucrată la roata olarului), recipiente (din fier și din lemn), ustensile de uz casnic (obiecte lucrate din lut, piatră și metal), obiecte de cult, accesorii vestimentare, piese de toaletă, obiecte de podoabă, arme și echipament militar. O altă diviziune cu pondere științifică înaltă este cea dedicată *cronologiei*, unde autorii, pe de o parte, au reușit încadrarea cronologică și elaborarea periodizării așezării și a necropolei, iar pe de alta, corelarea/raportarea fazelor cimitirului și așezării cu cronologia culturii Poienești-Lucașeuca, pe de o parte, și cu cea a culturii Latène și/sau cu culturile „germanice”, pe de altă parte.

Volumul mare de vestigii arheologice care a stat la baza unor esențiale rezultate este susținut de o bogată și variată listă bibliografică, dar și de un vast material ilustrativ (hărți, figuri, desene ale complexelor, diagrame, tabele și planșe). Aici nu putem să nu menționăm calitatea înaltă a materialului grafic și varietatea formelor de redare, fără de care discursul științific nu ar fi avut impactul scontat și nu ar fi permis înțelegerea complexă a proceselor culturale puse în discuție.

În concluzie, ținem să remarcăm că lucrarea reprezintă o importantă realizare științifică, iar vastul volum de informații, analiza și interpretarea acestuia oferă multiple piste noi în cercetare, dar și soluții pentru elucidarea unor probleme legate, în mare parte, de cultura Poienești-Lucașeuca, cu unele inevitabile incursiuni în perioada Latène și, respectiv, culturile „germanice” (Jastorf, Przeworsk, Zarubinec). Elementele importante folosite de către autori, precum: descrierea detaliată a materialului arheologic, încadrarea cronologică, teritorială, utilizarea analizei comparative, tipologizarea și, nu în ultimul rând, corelarea și coraportarea prin identificarea analogiilor oferă studiului o structură complexă, inovativă și interactivă.

În opinia noastră, lucrarea de față reprezintă un studiu exhaustiv, redat într-o înaltă manieră științifică, dar totodată destul de accesibilă, ceea ce poate servi drept exemplu în ceea ce privește modul de cercetare a unei microzone arheologice. În aceste condiții, considerăm că ansamblul arheologic de la Borosești, reprezintă unul dintre puținele puncte arheologice cercetate care se bucură de o astfel de cercetare complexă, publicată sub forma unui studiu monografic.

În aceste condiții, nu ne rămâne decât să felicităm autorii cu această frumoasă și utilă apariție, care reprezintă rodul unei munci colective măgloase, continue și consistente. Publicarea rezultatelor obținute este componenta esențială a cercetării, atât din perspectiva valorificării, cât și a diseminării acestora pentru publicul larg, nu doar pentru mediul academic.

Maica Tereza spunea că „*vorbele bune pot fi scurte și repede rostite, dar ecoul lor este nesfârșit*”. În acest context, avem speranța că aceste rânduri scrise, vor stârni interes pentru a citi, a analiza și a utiliza în cercetările ulterioare rezultatele obținute de autorii acestei importante lucrări științifice.

Livia SÎRBU

Istoricul Gheorghe Onișoru și Editura Corint ne atrag atenția, la finele anului 2021, cu o monografie impresionantă – *Stalin și poporul rus... Democrație și dictatură în România contemporană. Premisele instaurării comunismului*, vol. I, 544 p.; *Stalin și poporul rus... Democrație și dictatură contemporană. Stalinismul în România*, vol. II, Editura Corint, 2021, 448 p. –, dedicată perioadei de tatonare și instalare a regimului comunist în România (23 august 1944–30 decembrie 1947). Autorul este bine cunoscut în istoriografia românească a ultimelor decenii prin lucrări precum *Alianțe și confruntări între partidele politice din România, 1944–1947*, *România în anii 1944–1948*, *Transformări economice și realități sociale; Operațiunea Tămădău*, *Desființarea Partidului Național Țărănesc (1947)* sau *Pecetea lui Stalin*. *Cazul Vasile Luca*, dar și din alte demersuri științifice, așa cum sunt, de pildă, contribuțiile sale la volumele *România, 1945–1989*. *Enciclopedia*





regimului comunist. *Represiunea* (coord. de Octavian Roske, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului) sau cursul universitar *Istoria lumii contemporane. De la revoluția bolșevică până în zilele noastre (1917–2015)*. Se poate spune că toate eforturile științifice ale istoricului Gheorghe Onișoru anunțau această monografie în două volume, care ne propune un punct de vedere distinct, bazat pe lectura migăloasă și pe analiza riguroasă timp de peste două decenii a unor importante fonduri arhivistice: Fondul CC al PCR și din filialele județene ale ANIC, Fondul Președinția Consiliului de Miniștri, Direcția Generală a Poliției, Inspectoratul General al Jandarmeriei, Serviciul Special de Informații, Casa Regală și altele, alături de arhivele Securității (aflate în custodia SRI, apoi a CNSAS), Fondul Manuscrise de la Biblioteca Academiei, arhiva MAE, arhive americane, britanice, alături de volume editate de documente străine și românești, volume de memorialistică, de studii de specialitate, presă de epocă etc.

Monografia este structurată în câte patru capitole pentru fiecare volum. Capitolul 1 din volumul I (*Drumul de la Marea Unire la totalitarism*) și capitolul 4 din volumul al II-lea (*Modelul stalinist*) analizează contextul anterior loviturii de la 23 august 1944 și, respectiv, contextul imediat următor transformării României în republică. Conținutul monografiei este plasat, astfel, în mod fericit din punct de vedere metodologic, între lumea Regatului României – perioada interbelică, purtând amprenta puternică a Marii Uniri, a diverselor integrări și dezvoltări cu accent pe economie, societate și politică, dar și a crizelor internaționale și interne – și sfârșitul acestei lumi, care avea să fie distrusă și *remodelată*: după model sovietic. Cele două capitole nu sunt scurte puneri în temă, ci ample studii elaborate, asemenea monografiei în integralitatea sa, ceea ce ne determină să apreciem că din punct de vedere cronologic și analitic perioada istorică subsumată de demersul pe care îl propunem spre lectură începe la 1918 și se încheie cel puțin la 1948. Conținutul celor două volume este acoperitor cu asupra de măsură pentru concluzia finală a autorului: „Instaurarea totalitarismului în România nu ar fi fost posibilă în lipsa ocupației sovietice, așa cum am încercat să demonstrăm în paginile acestui volum. Ea a fost realizată sub atenta îndrumare a Kremlinului, cu ajutorul conducerii Partidului Comunist din România”.

Stilul și substanța academică reies și din aparatul critic al celor două volume, care constituie în sine o carte ce își va dovedi pe măsura lecturii atât utilitatea informativă, cât și pe cea formativă. Indicele de nume este, de asemenea, unul dintre ingredientele care nu pot lipsi în zilele noastre dintr-un proiect științific și editorial precum cel de față. Exact ca în vremurile de dinaintea computerului, cele două volume se citesc cu creionul în mână și cu pasiune pentru istorie.

Flori BĂLĂNESCU

După ce s-a lansat cu succes în genul literar al prozei apoftegmatice prin volumele sale anterioare, *Ideograme în nisipul coridei* (1982), *Adagii* (1999), culminând cu *Zdrențe în paradis* (2012), în care cerebralitatea discursului se împletește cu rafinamentul delicat al expresiei, C. D. Zeletin ne propune prin recentul volum, *Așternutul insomnicului* (2020), apărut,

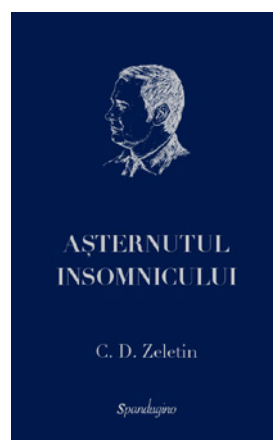
în chip regretabil, în anul dispariției scriitorului, o nouă suită de poeme gnomice în proză.

Pentru cei cărora titlul le-ar trezi unele nedumeriri lingvistice, legate de termenul *insomnic*, pe care lexicoanele de prestigiu nu-l consemnează, autorul ține să aducă o serie de precizări în anticamera volumului: „Correspondentul lui academic este *insomniac*, cuvânt de sorginte franceză (*insomniaque*), introdus relativ recent în mediile intelectuale românești. E însă un cuvânt ce nu-mi sună plăcut. Cei care l-au impus au respins celălalt termen francez, *insomnieux*, care place mai mult auzului celui deprins cu limba franceză, dar navea cum să intre în limba română, sufixul *-ieux* nerăspunzând afinității fonice românești”¹.

Conceput în ultimii trei ani de viață (2017–2020), volumul respiră resemnarea tristă a iminentul sfârșit („Mă aflu, prin urmare, în plină plutire. Va urma, cu siguranță, consumarea acestui episod vibrator al ambiguității de vârstă și voi aluneca în zbor pe deasupra pistei de sosire și în afara vibrațiilor. Apoi, în plutire, poate vreun *palpito*. Marele *Palpito*...”, de unde rezultă, prin țesătura aforismelor, microeseurilor, amintirilor, o serie de stări previzibile legate de *moarte* („Contemplu în lume o sumedenie de începuturi relative. Mă lovesc însă de morți absolute, încât îmi simt existența ca pe osânda de a fi martor al muririi... Ba încă mai vin și ca surprize, parcă pentru a confirma adagiul după care venim pe rând și plecăm pe sărite...”, *insomnie* („Fiind un insomnic, în prima jumătate a zilei consum marasmul, deșeu al somnului defectuos ori al nesomnului de peste noapte, pentru ca în a doua parte a zilei, și mai ales în admirabil de subtila înserare, să fiu tonic, luminos și eficient în ceea ce întreprind. Sunt un mare consumator de înserări!”), *bătrânețe* („Bătrânețea rămâne școala morții. Note bune, note rele, note inexpresive...”, *depresie* („Sunt într-o oarecare măsură depresiv și fiindcă nu pot trăi răul, răutatea bucurându-se de un tonus care lipsește bunătății.”), *pierderea memoriei* („De la o vreme, slujnică fidelă, memoria văd că se cam obraznicește, semn că a început și ea să se învechească în post. Nu mai răspunde prompt când o chem, dă buzna peste mine când n-am nevoie de ea, îmi dă azi răspunsul la întrebarea de ieri ori de alaltăieri ș.a.m.d.”), *nostalgie* („Vai, cum au trecut anii, omenеște dar neomenos!”), *tristețe* („Scriu pentru ca, după ce n-oi mai fi, să mor de mai multe ori...”)) etc. Dincolo de resemnare, scriitorul ascunde o sensibilitate în alertă și o inteligență în stare de veghe.

Bilanț filosofic impregnat de un profund sens umanist, *Așternutul insomnicului* își extrage esența din universalele metafizice precum binele, frumosul sau adevărul, identificabile și în volumele anterioare. În descendența lui Montaigne, autorul sugerează că valorile morale nu sunt numai „dincoace de om” și nici „dincolo de om” în misterioasa lume ideală pentru că și binele, și răul nu atârnă decât de noi: „În orice moment al vieții poți să te schimbi în bine. E singurul lucru pe lume care nu vine prea târziu”. Denotând o înțelegere ultralucidă a limitelor condiției umane, autorul se consolează cu identificarea idealului suprem al unui om – „de a deveni o necesitate sufletească măcar pentru un semen. Altfel, pare-se, a trăit în zadar...”.

Într-un univers al derivei căruia îi scapă traiectoria unui centru vizibil, experiența de asumare a lumii devine o acțiune de supraviețuire ele-



mentară. A îmblânzi haosul presupune a te construi pe tine însuși printr-o reflectare în tine a lumii. Vom descoperi astfel că toate cele ale sufletului privesc și înainte și înapoi, singură speranța privește numai înainte, ajutându-ne să căutăm intuitiv inefabilul, într-o tentativă a detașării esenței de lucrurile comune. De-a lungul acestei experiențe, doar conștientizarea faptului că Dumnezeu este „singura lumină fără umbră” ne poate readuce calmul lăuntric. E o lecție de viață, descinsă din trăirea acestui intelectual umanist al secolului nostru, din care învățăm cum să ne consolăm în enigmaticul pansament al singurătății, cum să ne depășim limitele prin iertare, cum să scăpăm de sclavia lucrurilor din jur, posedându-le lăuntric și apropiindu-ne de Dumnezeu. Relația divină se cere a fi respectată ca pe o lege supremă: „Când ai păcătuit într-o zi, pedepsește-te prin a-ți interzice rugăciunea de seară”. Profunzimea reflecției se conjugă cu finețea observației și moralitatea unui spirit superior.

Introspecțiile profunde operează cu antinomii insolite: suflete închise/ deschise, vibrația tinereții/ tremurul bătrâneților, aluat al binelui/ al răului, fericiri distrugătoare/ nefericiri constructive, om discret/ om ascuns, gol sufletesc/ plin sufletesc („Golul sufletesc se complică în fel și chip, plinul sufletesc se revarsă așa cum este”). În cheia paradoxului seducător sunt deciptate și viciile umane, *zgârcenia* („ură inconștientă față de tine însuși”), *minciuna* („un neadevăr promovat în scopuri imorale”), dindărătul cărora răzbate seninătatea imperturbabilă al celui care îi dă dreptate lumii, oferindu-i mărturie inferioritatea superiorității sale.

Poemele gnomice îndeamnă la un al mod de percepție și înțelegere a vieții, prin rațiune și prin revelație întrucât „Cunoașterea prin rațiune este o explicație multiplicată la infinit. Ea nu obosește, deoarece o săvârșesc tot alte generații. Cunoașterea prin revelație se bucură de traseul cel mai scurt oferit celui ales. El nu obosește, ba dimpotrivă, se odihnește fericit pentru mai multe generații, fără să dispere ca fiecare în parte”. E sugerată astfel imperioasa nevoie de căutare în drumul sinuos al (auto)cunoașterii: „Dacă simți negreșit nevoia să cauți, ai și găsit. Dacă nu ai găsit, înseamnă că nu ai căutat de-adevăratele, iar dacă nu ai căutat de-adevăratele, înseamnă că nu ai simțit nevoia”.

În concepția lui C.D. Zeletin, lumea este reflectată în elementele naturii, regăsindu-se aici ca într-o carte („Frunze din Bizanțul lumii: din droaia de copii de pe tăpșanul vieții, vezi dacă nu cumva timizii își înalță cel mai sus zmeul”). Conjugarea elementelor naturii cu felul de a fi al ființei umane naște asociații surprinzătoare: „Frunzele mor neștiute, oamenii mor știuți. Câtă deosebire și câtă asemănare!”. Găsind dreapta măsură a lucrurilor, C.D. Zeletin își relevă plenar vocația de rafinat observator al lumii, pasionat de descoperirea esențelor ascunse, a necuvintelor, cărora le surprinde reverberațiile prelungi.

Reflexe sinestezice, poemele îmbină registre diferite, conjugate în cheie aforistică („Există un subtil miros al frumuseții trupului iubit. Frumusețea se metamorfozează, mirosul devenind o metaforă olfactivă a frumuseții”). Denotând o sensibilitate aparte pentru simbol și sugestia elegantă, poemele îmbracă haina unor neliniști discrete, încărcate de sens subiacent. Sintaxa minimală, notația liminară, suplețea conciziei, facilitează nașterea

paradoxului esențializat: „Scriu pentru ca, după ce n-oi mai fi, să mor de mai multe ori...”.

Meditații declanșatoare de paradoxuri, derivând din experiența personală de viață și din modul propriu de gândire, aceste poeme se așează într-un jurnal gnostic scilicet prin elevația sugestiilor lansate și a sensibilității atât de caracteristice autorului. E o lecție de viață care trădează simțirea luminoasă a unui însingurat invadat de întrebări cu și fără răspunsuri ce îi deschid porți spre sublimul metafizic. *Așternutul insomnicului* e o carte a deplinei maturități, cu mari câștiguri în ceea ce privește aprofundarea viziunii și întreținerea echilibrului între sensibilitate, moralitate și imaginarul animat de paradoxuri.

Diana VRABIE

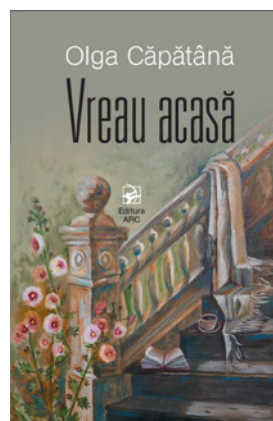
Romanul *Vreau acasă* (Chișinău: ARC, 2021) se plasează sub capela unei teme recurente în creația Olgăi Căpățână. Condiția femeii în contextul războiului este tratată în mai multe cărți ale scriitoarei, ca de exemplu: *Agent Dublu*, *Mireasa din Kabul* și *Dobrenii*.

Eleganța discursului, complexitatea istoriei și, totodată, suplețea materialului narativ constituie, fără îndoială, apanajul romanului *Vreau acasă*. Variatele abordări tematice – de ordin psihologic, sociologic și politic – alcătuiesc o adevărată frescă a societății noastre. Cititorul este invitat să cunoască o perspectivă inedită, transpusă în limbaj artistic, asupra unor evenimente istorice de importanță covârșitoare, așa ca: deportările, destrămarea URSS-ului, războiul din Afganistan, dezastrul de la Cernobîl, conflictul de pe Nistru ș.a. În plan geografic, întâmplările au loc în contexte multiple (în mare parte la Chișinău, dar și la Kandahar, București, Riga) și se desfășoară într-o perioadă ce cuprinde, aproximativ, a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea.

Cartea impresionează prin poveștile-i de viață irezistibile. În prim plan se construiesc destinele celor trei eroine: surorile Vera, Nadejda și prietena lor Lucica. Peregrinările Verei prin Afganistan și Letonia, dar și a Nadeiei prin România se justifică și își găsesc sfârșitul în expresia dată ca titlu „Vreau acasă”. Pe lângă exprimarea dorului de casă, titlul are numeroase valențe semnificative. În conjunctura politică de după destrămarea Uniunii Sovietice, strigătul „Vreau acasă!” face trimitere la ideea de regăsire a identității naționale, casa reprezentând simbolic neamul și patria mamă. În pofida întâmplărilor dramatice, pe alocuri tragice, romanul se încheie pe o notă pozitivă, optimismul reprezentând, de fapt, una din prioritățile scriitoarei.

Deci, *Vreau acasă* este un roman despre iubire, prietenie și speranță. Bazându-se pe evenimente reale, autoarea are meritul ficționalizării unor caractere veridice, destine ce, prin analogie simbolică, ilustrează parcursul istoric al societății în care trăim. Prin aceasta, cititorul autohton se proiectează de la bun început în lumea imaginată, regăsindu-se în/prin destinele variate ale personajelor. Romanul promite, așadar, o lectură trepidantă cu influențe adânci în orizontul de așteptare și maniera cititorului de a-și interpreta propria viață și de a vedea realitatea înconjurătoare.

Diana DEMENTIEVA



Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: Tipografia Centrală, 2021. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537, Anul
III, nr. 3, 2021, 146 p.
Tiraj 150 ex.