



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 V, nr. 3, septembrie-decembrie 2023

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 V, Nr. 3, 2023

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

Ghenadie SÎRBU, doctor în istorie, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

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

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

Rodica GOTCA, secretar de redacție, doctor în filologie, Universitatea de Stat din Moldova.

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

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

Bogdan CREȚU, doctor în filologie, profesor, Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din 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.

Nicolae ENCIU, doctor habilitat în istorie, conferențiar cercetător, Institutul de Istorie al Universității de Stat din Moldova, Chișinău.

Aurelia HANGANU, doctor habilitat în filologie, conferențiar, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

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

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

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

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

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

Victor MORARU, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat, profesor, 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-Aurel POP, academician, profesor universitar, Academia Română, București, România.

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

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

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

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

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

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

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

Diana VRABIE, doctor în filologie, conferențiar, Muzeul Național al Literaturii Române din Iași.

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



Concepție copertă: N. PROCOP; Pictură: Florina BREAZU, *Rezonanța gestului IV*, 2022, ulei, pânză, 97×74 cm.

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”.



Drepturile de autor din acest număr au fost finanțate de Institutul Cultural Român din București.
tel.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, site-ul web: <http://dialogica.asm.md>

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

APPEARS THREE TIMES A YEAR

Year V, No. 3, 2023

PROJECT MANAGER AND EDITOR CHIEF

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

EDITORIAL BOARD

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

Ghenadie SÎRBU, PhD in History, Moldova State University, Chişinău.

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

Diana DEMENTIEVA, PhD in Philology, Moldova State University, Chişinău.

Rodica GOTCA, editorial secretary, PhD in Philology, Moldova State University, Chişinău.

SCIENTIFIC BOARD

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

Bogdan CREȚU, PhD in Philology, professor, Faculty of Letters, "Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi, 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.

Nicolae ENCIU, PhD in History, scientific researcher, Institute of History of the Moldova State University, 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.

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

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-Aurel POP, academician, professor, Romanian Academy, Bucharest, Romania

Ioan OPRIS, 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 the Study of the Arts, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chişinău.

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., Iaşi, Romania.

Diana VRABIE, PhD in Philology, professor associate, The National Museum of Romanian Literature Iaşi.

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



Central and Eastern European Online Library



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: Florina BREAZU, *Resonance of gesture IV*, 2022, oil on canvas, 97×74 cm. 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”.



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

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

DIALOG

Aliona GRATI, Alla CEASTINA 150 de ani de la deschiderea Școlii Reale de la Chișinău: pe urmele unui turneu educațional la Iași 6

INTERTEXT

Iraida CONDREA Arta portretistică într-un manuscris de inspirație cantemiriană: *Chipurile împăraților turcești, 1710* 13
Eugenia CIUMAȘU Limbajul imaginilor onirice în poezia lui Leonid Dimov 22
Marta SEVERIN Exegeza lui Gheorghe Grigurcu. Câteva opinii 28
Victoria BARCARU Categoria modalității. Abordare cognitivă. Substratul psiho/neurolingvistic 35

ACENTRICE

Mariana ȘLAPAC, Alla CEASTINA Mărturii documentare privind evoluția arhitectural-urbanistică a orașului Bălți (sec. al XIX-lea – înc. sec. al XX-lea) 42
Mariana ȘLAPAC, Alla CEASTINA Evoluția arhitectural-urbanistică a orașului Cahul în secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea 50
Rodica URSACHI Raporturi cromatice în pictura artiștilor basarabeni din perioada postbelică 61
Dmitri ȘIBAEV Schițele pentru ilustrațiile romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha* în creația lui Pavel Șilingovski și Ilie Bogdesco 69

LIANTUL SOCIAL

Ion Valer XENOFONTOV Chișinău: orașul celor trei conservatoare 75
Ana MOLCOSEAN File de istorie a Teatrului „Scala” din orașul Bălți în perioada anilor 1934–1977 ... 82
Valentin ARAPU Confesiunea unei descântătoare: valențe memorialistice și etnoculturale ale lumii realului interferată cu cea a imaginarului magic 89
Vasile FILAT Ștundiștii din Chișinău: file de istorie necunoscută 99

ORAȘUL MEU

Rodica GOTCA Metamorfozele poetice ale orașului Chișinău 104
Adrian-Silvan IONESCU A doua ocupație a cruciaților în Constantinopol, 1918–1923 112

GIUVAIERE CULTURALE

Maria BILAȘEVȘCHI Lumina universului Florinei Breazu 119

IMAGINARUL LITEREI

Veronica POPA „Un fir de verticală rugăciune”: Andrei Ciurunga, *In memoriam* 125

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Florina BREAZU MultiVERS 130

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Aliona Grati, Chișinău. Morile timpului. Eseu de imagologie literară; Ediția a 2-a completată
 Vol. 1: *De la începuturi până la 1944*, Vol. 2: *Perioadă sovietică și postsovietică* 132
George Doru Dumitrescu, Îți scriu din Chișinăul alb 133
Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu, Elena Varzari, Destine de lingviști. Oameni care au fost 134
Ion Chirtoagă, Târguri și cetăți din sudul Moldovei: (sec. al XIV-lea – sec. al XIX-lea) 135
Diana Vrabie, Bălțiul în lumina vremurilor de altădată 136
Natalia Procop, La Chișinău viața va învinge: Jurnal de pandemie 137
Ipostaze. Orașul Chișinău în creația artiștilor plastici (album); Coord.: Natalia Procop, Elena Musteață ... 138
Materialele Conferinței științifice internaționale Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine (edițiile I-VIII). Coordonatoare Liliana Condricova 139

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Alla CEASTINA 150 Anniversary of the Opening of Real School in Chişinău: Following an Educational Tour in Iaşi	6
--	---

INTERTEXT

Iraida CONDREA Portraiture in a Cantemirian-Inspired Manuscript: <i>Faces of the Turkish Emperors, 1710</i>	13
Eugenia CIUMAŞU The Language of Oneiric Images in the Poetry of Leonid Dimov	22
Marta SEVERIN The Exegesis of Gheorghe Grigurcu. Some Opinions	28
Victoria BARCARU The Category of Modality. Cognitive Approach. The Psycho/Neurolinguistic Substrate	35

ACENTRICS STUDIES

Mariana ŞLAPAC, Alla CEASTINA Documentary Evidence Regarding the Architectural-Urban Development of Bălţi City (19th Century – Early 20th Century)	42
Mariana ŞLAPAC, Alla CEASTINA The Architectural-Urbanistic Evolution of Cahul City from the 20th Century to the Beginning of the 21st Century	50
Rodica URSACHI Chromatic Ratios in the Painting of Bessarabian Artists from the Post-war Period ...	61
Dmitri ŞIBAEV Sketches for the Illustrations of the Novel <i>Don Quixote de La Mancha</i> in the Creation of Pavel Şillingovski and Ilie Bogdesco	69

THE SOCIAL LIANT

Ion Valer XENOFONTOV Chişinău: City of the Three Conservatories	75
Ana MOLCOSEAN History File of the Theater “Scala” in Bălţi City During the Years 1934–1977	82
Valentin ARAPU The Confession of an Enchantress: Memorial and Ethnocultural Valences of the World of the Real Intertwined With That of the Magical Imaginary	89
Vasile FILAT Stundists from Chişinău: Unknown Pages of History	99

MY CITY

Rodica GOTCA The Poetic Metamorphoses of Chişinău City	104
Adrian-Silvan IONESCU Second Crusader Occupation in Constantinople, 1918–1923	112

CULTURAL JEWELS

Maria BILAŞEVSCI The Light of Florina Breazu’s Universe	119
--	-----

IMAGINARY OF THE LETTER

Veronica POPA “A Thread of Vertical Prayer”: Andrei Ciurunga, <i>In Memoriam</i>	125
---	-----

THE OTHER’S WORD (journal’s inquiry)

Florina BREAZU MultiVERS	130
---------------------------------------	-----

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Aliona Grati , <i>Chişinău. The Mills of Time. Literary Imagology Essay</i> ; 2nd Completed Edition Vol. 1: <i>From the Beginning to 1944</i> , Vol. 2: <i>Soviet and Post-Soviet Period</i>	132
George Doru Dumitrescu , <i>I am writing to you from white Chişinău</i>	133
Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu, Elena Varzari , <i>Linguists’ destinies. People who were there</i>	134
Ion Chirtoagă , <i>Fairs and fortresses from the south of Moldova: (14th century – 19th century)</i>	135
Diana Vrabie , <i>The city of Bălţi in the light of former times</i>	136
Natalia Procop , <i>Life will win in Chişinău: Pandemic diary</i>	137
<i>Hypostases. Chişinău in the creation of the visual artists</i> ; Coord.: Natalia Procop, Elena Musteaţă	138
<i>Materials of the International Scientific Conference „Cultural heritage of yesterday – implications for development tomorrow’s sustainable society”</i> (I–VIII editions). Coordinator Liliana Condaticova	139

150 DE ANI DE LA DESCHIDEREA ȘCOLII REALE DE LA CHIȘINĂU: PE URMELE UNUI TURNEU EDUCAȚIONAL LA IAȘI



Aliona GRATI



Alla CEASTINA

150 de ani de la deschiderea Școlii Reale de la Chișinău: pe urmele unui turneu educațional la Iași

Rezumat. Dialogul cu Alla Ceastina, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, se axează pe un document interesant descoperit la Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova, care oferă informații despre o excursie a unui grup de 25 de elevi și 4 profesori de la Școala Reală de băieți din Chișinău, în orașul Iași, ce a avut loc la 4 și 5 octombrie 1909. Astăzi se arată deosebit de interesant să se meargă pe urmele acestei excursii, surprinzător de bogate în fapte istorice, să se viziteze monumente de arhitectură precum: Biserica Sfinții Trei Ierarhi, Catedrala Mitropoliei, Biserica Sfântul Nicolae, universitatea, teatrul ș.a. O astfel de excursie în orașul Iași rămâne relevantă și ar putea prezenta baza unui traseu turistic modern incitant pentru orice ghid. Se știe că Școala Reală pentru băieți de la Chișinău s-a deschis la 6 decembrie 1873, iar scopul ei era dezvoltarea deprinderilor practice și tehnice odată cu parcurgerea învățământului general. Astfel că, anul acesta se împlinesc 150 de ani de la înființarea ei – motiv în plus să ne amintim de instituția dată.

Cuvinte-cheie: Școală Reală de băieți, Chișinău, Iași, excursie, traseu turistic, obiective turistice, document de arhivă.

150 Anniversary of the Opening of Real School in Chișinău: Following an Educational Tour in Iași

Abstract. The dialogue with Alla Ceastina, who's the doctor in the study of arts, senior scientific researcher, focuses on an interesting document discovered in the National Archives Agency of the Republic of Moldova, which provides information about the trip of a group consisting of 25 students and 4 teachers from the Real School for the boys travelling from Chișinău to the Romanian city of Iași, which took place at 4 and 5 October 1909. Today it is particularly interesting to follow in the footsteps of this excursion, surprisingly rich in historical facts, to visit architectural monuments such as: the Church of the Three Holy Hierarchs, the Metropolitan Cathedral, the Saint Nicholas Church, the university, the theater, etc. Such a trip to Iași city remains relevant and can present the basis of a modern exciting tourist route for any guide. It's known that the Real School for the boys of Chișinău opened on December 6, 1873, and its purpose was the development of practical and technical skills with the completion of general education. So, this year we celebrate 150 years since its establishment, it's an additional reason to remember this institution.

Keywords: Real school, Chișinău, Iași, excursion, tourist route, tourist objectives, archive document.

AG: Stimată doamnă doctor Alla Ceastina, sunteți una dintre cele mai des întâlnite prezențe la Agenția Națională a Arhivelor din Chișinău. De ce credeți de cuviință că un cercetător în domeniul culturii, în general, în cel al artei, în special, trebuie să apeleze des la arhive?

AC: Documentele de arhivă sunt surse foarte importante pentru orice cercetare științifică, inclusiv în domeniul artei. Experiența mea vastă, care este deja de peste 30 de ani de când am căutat informații în diverse arhive din Moldova și din străinătate, confirmă acest lucru. Deosebit de importante sunt cercetările arhivistice în era Internetului de mare viteză, când putem întâlni online informații nesigure, pe care doar documentele de arhivă le pot confirma sau, dimpotrivă, infirma. Mai mult decât atât, fiecare cercetător, în activitatea sa științifică, trebuie să indice date de arhivă corecte, să arate numele arhivei, numărul fondului, al inventarului și paginile în care au fost găsite informațiile. Multe documente necunoscute anterior au fost deja desecretizate și așteaptă astăzi noi cercetări aprofundate pentru diferite publicații. Lucrările de istorie a artei necesită, de asemenea, studiul documentelor de arhivă, atât în colecțiile personale ale artiștilor și arhitecților, cât și în altele legate de tema cercetării științifice.

AG: Cum vă vine ideea scrierii unui articol? Vă inspiră informațiile pe care le descoperiți întâmplător să scrieți un material sau acesta e rezultatul unor căutări bine orientate de o temă prealabil stabilită?

AC: Un articol științific poate să apară în ambele cazuri menționate de dumneavoastră. Iată că anul acesta se împlinesc 150 de ani de când a fost fondată Școala Reală de băieți din Chișinău. Faptul servește ca pretext pentru o cercetare. La 6 decembrie 1873, la Chișinău, a fost deschisă o școală pentru tineri, unde aceștia își puteau dobândi deprinderi practice și tehnice odată cu instruirea de nivelul învățământului general. Studenții studiau discipline ca Legea lui Dumnezeu, limbi străine, literatură, geografie, istorie, desen,

contabilitate, topografie, arta construcțiilor etc. După proiectul arhitectului V. Țiganco, în 1885, a fost ridicată o clădire pentru această instituție de învățământ, iar în 1886 a fost sfințită o capelă a școlii. Școală Reală a fost absolvită de către arhitecți celebri ca Mitrofan Elladi, Stepan Zalevski, Ippolit Levandovski, Mihail Cecherul-Cuș și alții.

AG: De menționat că sediul acestei școli s-a păstrat și găzduiește acum biblioteca Universității de Stat din Moldova. Astfel că istoria acesteia este extrem de relevantă pentru patrimoniul orașului.

AC: Aș vrea să invoc un caz curios legat de această școală. La Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova a fost descoperit un document interesant. Mai exact, este un raport, datat cu anul 1909, al unui profesor de limba rusă din această Școală Reală, P. Sinitski, privind organizarea unei excursii în scopuri educaționale la Iași, Regatul României. Un grup de 25 de elevi din clasele a VI-a și a VII-a și patru profesori au călătorit, între 4 și 5 octombrie 1909, la Iași. Merită să călcăm pe urmele lor astăzi, după mai mult de o sută de ani și să urmărim faptele istorice surprinzător de bogate pe care le-au aflat elevi în această excursie.

AG: Astăzi, o excursie a elevilor noștri în România poate să ni se pară că nu este un fapt ieșit din comun, ci este o călătorie pe care și-o pot permite aproape toți cetățenii Republicii Moldova, care au dorință, un pașaport străin și lei românești. Ei au la dispoziție un tren confortabil cu care poți porni dimineata spre Iași, iar seara să te întorci înapoi. Dar cum a fost posibilă o asemenea excursie atunci, în 1909?

AC: Ideea unei astfel de excursii a apărut în septembrie 1909, după ce elevii Școlii Reale din Chișinău au mers împreună cu profesorii A. Zagoruiko și A. Pavlov, pentru o zi, în orașul Bender, cu scopul de a examina monumentele istorice și a vizita o expoziție agricolă deschisă acolo. După această expediție, profesorul de

istorie A. Zagoruiko a prezentat directorului școlii, St. Borishkevici, proiectul unei excursii în România. Directorul a recunoscut, în cadrul unei ședințe a consiliului pedagogic, utilitatea unei astfel de excursii pentru tineri. Apoi el a obținut permisiunea de la administratorii instituțiilor de învățământ din Departamentul Educațional Odesa și a solicitat guvernatorului Basarabiei să elibereze un pașaport colectiv pentru străinătate. La 3 octombrie 1909, grupul de excursioniști a pornit din Chișinău.

Conform proiectului inițial, ar fi trebuit să fie cinci profesori și 25 de elevi din clasele a VI-a și a VII-ea. Dar profesorul de istorie A. Zagoruiko s-a îmbolnăvit brusc și elevii au fost însoțiți de inspectorul interimar N. Pantelev, profesorul de limba rusă P. Sinitski și profesorul de gimnastică A. Pavlov. Dirigințele de clasă K. Popesco s-a alăturat grupului în așa-numitul „Ungheni rusc”. Directorul școlii îl trimisese din timp la Iași ca să rezolve problema cazării călătorilor. La Iași, G. Popesco a pus la punct toate chestiunile organizatorice, excursioniștii urmau să fie găzduiți de internatul Liceului. Din cauza epidemiei de tifos izbucnite în România în mai-iunie 1909, acolo erau locuri libere, pe care profesorii români le-au oferit amabil excursioniștilor de la Chișinău.

Așadar, luându-și dejunul, elevii și profesorii au pornit la drum. După ce au stat o jumătate de oră pe podul de cale ferată care făcea legătura între malurile rusești și românești ale râului Prut, cam pe la ora 16:00, ei s-au pomenit pe teritoriul României. Au trecut toate formalitățile cu pașapoartele, au îndeplinit alte cerințe vamale de trecere a frontierei și au ajuns cu toții în așa-zisul „Ungheni românesc”. Aici excursioniștii au văzut că gara era destul de înghesuită, nu era niciun bufet, nici măcar nu era unde să bei apă. Trenurile cu vagoanele clase a I-a, a II-a, a III-a s-au dovedit a fi joase, întunecate, fără chiuvețe, fără rafturile de sus pentru îmbrăcăminte și bagaje de mână. „Privirea atentă a studenților a remarcat rapid defectele drumului străin, unora scăpându-le involuntar fraza: «La noi e mai bine!»”, după cum relatează raportul de călătorie [1].

Pe la ora 18:00, trenul a ajuns pe peronul din Iași, unde pe turiști îi așteptau noi surprize. Au fost întâmpinați de un grup de 20 de liceeni, în frunte cu domnul Musteață, reprezentant al administrației orașului, care a ținut un scurt discurs de bun venit în limba română și le-a urat elevilor Școlii Reale din Chișinău „să ia cu ei cele mai bune amintiri despre Iași, unde chiar exista monumente de artă și instituții demne de inspectat” [1]. După ce au mulțumit pentru întâlnire, excursioniștii au fost conduși la liceu, unde îi așteptau directorul Tomida și reprezentantul primăriei, domnul Gunn, care au fost instruiți să însoțească grupul de studenți și să le arate obiectivele turistice ale orașului. „G. Tomida le-a oferit un dormitor mare separat, așa-numitul dormitor comun pentru studenții din instituțiile de învățământ închis, cu un număr suficient de paturi etc., și i-a invitat pe oaspeți în ospătărie, unde era deja servită masa cu un prânz simplu, dar bogat și gustos” [1].

După masă le-au fost prezentați doi studenți ai Universității din Iași, domnii Vântu și Halippa, cărora li s-a solicitat servicii de traducere în timpul excursiilor. Seara, la ora 20:20, excursioniștii s-au deplasat cu toții la teatru (Fig. 1), unde au examinat sala teatrului, foaiierul și alte încăperi, apoi au privit un vodevil destul de amuzant, intitulat „El și ea”. Din păcate, nu toată lumea a înțeles conținutul spectacolului, întrucât în grupă erau doar 3-4 elevi care vorbeau fluent limba română. Interesant este faptul că raportul descrie Teatrul din Iași, „care amintește foarte mult, în arhitectura externă și internă, teatrul din Odesa și poate fi numit o copie mai mică a acestuia din urmă, ceea ce nu este deloc surprinzător, întrucât ambele teatre au fost construite de aceleași persoane” [1].

AG: Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași este cel mai vechi teatru național și unul dintre cele mai prestigioase teatre din România. A fost înființat în 1840, la inițiativa lui Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu, ca un fel de „Teatrul Bolșoi” al Moldovei. Acesta a fost găzduit de o clădire proiectată de biroul de arhitectură

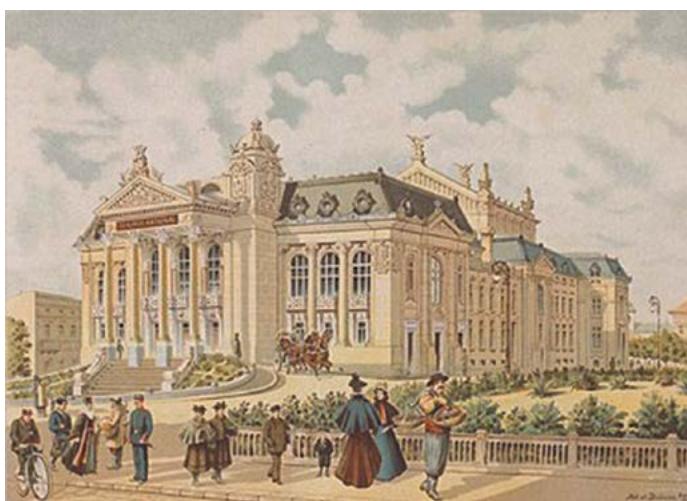


Fig. 1. Clădirea Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași

Fellner & Helmer în stil baroc și rococo. Clădirea Teatrului Național din Iași este inclusă în Lista Monumentelor Istorice ale țării.

AC: Și Teatrul de Operă și Balet, proiectat de acești arhitecți, poate fi numit, pe bună dreptate, cea mai veche dintre instituțiile culturale ale Odesei. Viața teatrală din Odesa datează din primele zile ale existenței ei. Orașul de pe țărmul Mării Negre și-a câștigat dreptul de a avea un teatru încă în 1804, iar în 1809, acesta era deja construit. La 10 februarie 1810 a avut loc prima reprezentație. Dar, din păcate, în 1873 vechiul teatru a ars complet și nu a mai putut fi restaurat. Prin urmare, arhitecților vienezi F. Fellner și G. Helmer (Helmner) li s-a cerut să întocmească un proiect pentru un nou teatru. Clădirea Teatrului din Odesa a fost proiectată în stilul baroc vienez, care a fost principalul stil în arta europeană de la sfârșitul secolului al XVI-lea până la mijlocul secolului al XVIII-lea [2]. După teatru, excursioniștii s-au întors la Li-ceu. Așa le-a fost prima zi în orașul Iași.

Se planifica inițial să fie angajați, în calitate de ghizi prin oraș, domnii Pavlov și Popesco, dar totul s-a schimbat după ce domnii Tomida și Gunn s-au întâlnit cu turiștii pe platforma gării din Iași. Dând dovadă de o bunătate deosebită, ei s-au oferit să devină ghizi pe întreaga perioadă a șederii grupului de elevi și profesori chișinăuieni la Iași. Studenții Vântu și Halippa le-au devenit traducători. Interesant este că

traducătorii le explicau vorbitorilor de limbă rusă, care nu înțelegeau limba română, lucrurile neînțelese în limba germană. De reținut că vorbitorii de limbă rusă preferau să comunice în limbile germană și franceză.

A doua zi, la ora 9:00, excursioniștii au mers să viziteze una dintre principalele atracții ale orașului Iași – Biserica Sfinții Trei Ierarhi (Fig. 2). Se știe că „mănăstirea a fost construită în anii 1637-1639 și a fost sfințită de mitropolitul Varlaam la 6 mai 1639. Eforturile constructorilor străini aduși la Iași din străinătate (arhitectul bisericii, Ionache din Constantinopol, era armean) au îndeplinit din plin ambițiile ctitorului: Biserica Sfinții Trei Ierarhi a stârnit admirația vizitatorilor încă din momentul sfințirii ei, în 1639. Lăcașul a fost construit din blocuri de calcar tăiate, lipite împreună cu plumb topit. Planul Bisericii Sfinții Trei Ierarhi, în termeni generali, nu diferă de planul bisericilor moldovenești din acea epocă. Templul este construit sub forma unui triconc alungit, cu două tobe cu dom: unul deasupra pronaosului și celălalt deasupra naosului. Fațadele bisericii sunt împărțite în două niveluri printr-o centură răsucită, element caracteristic bisericilor din secolul al XVII-lea.” [3].

Elevii au examinat pereții exteriori ai bisericii, care erau presărați de sus în jos cu ornamente sculptate pe piatră. Fiecare rând de ornamente înconjura biserica pe orizontală și avea propriul său model unic de desen, deosebindu-se de cel următor și de cel anterior, fiind,



Fig. 2. Biserica Sfinții Trei Ierarhi din Iași

în același timp, în armonie cu acestea. După cum se menționează în raport: „Pereții interiori sunt pictați cu imagini de sfinți, printre icoane sunt multe mozaicuri, multe pictate în *al fresco*; catapeteasma este din marmură, cu icoane în mozaic din marmură colorată. Splendoarea ustensilelor bisericești se potrivește pe deplin cu decorația interioară a bisericii.” [3].

Apoi turiștii au mers să vadă un alt monument de arhitectură – Biserica Sfântul Nicolae (Fig. 3), care a fost ctitorită de Ștefan cel Mare și a fost construită de la 1 iunie 1491 până la 10 august 1492. Biserica cu hramul Sfântul Nicolae Făcătorul de Minuni a jucat rolul de biserică domnească, iar pentru a o deosebi de alte lăcașuri de cult din Iași, a fost numită Biserica Sf. Nicolae „Domnească”, adică „biserica voievodului”. Biserica este faimoasă pentru că aici aveau loc încoronările domnitorilor, de la Despot Vodă la Grigorie Alexandru Ghika. Unul dintre puținele elemente originale care au supraviețuit în biserica actuală este o inscripție în limba slavă, care a fost descoperită mult mai târziu în cimitir și plasată în zidărie în 1929. „În numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh, și al lui Ștefan Voievodul, prin harul lui Dumnezeu, domnitorul Țării Moldovei, fiul lui Bogdan Voievodul, a ridicat acest templu în numele sfântului nostru tată, ierarh și făcător de minuni Nicolae, și odihna sufletelor bunicilor,

părinților și fraților noștri, pentru sănătatea noastră și a copiilor noștri; începând să-l zidească în anul 6999 (1491), la 1 iunie, și terminându-l în anul 7000 (1492), la 10 august” [3].

Raportul excursiei notează că această biserică „atât în interior, cât și în exterior este mai simplă decât Biserica Sfinții Trei Ierarhi”. Aceste biserici suntenerate ca relicve sacre și monumente antice și sunt păstrate cu mare grijă. După ce au fost restaurate cu sprijinul Casei Regale Române, aceste lăcașe de valoare culturală inestimabilă erau deschise doar o dată pe an la sărbătoarea lăcașului. Dar se făceau excepții pentru străini, cărora li se permitea să le viziteze ca pe obiective turistice.

Următorul obiect pe care l-au vizitat elevii Școlii Reale din Chișinău a fost Catedrala Mitropolitană sau, cum era numită mai des în România, Mitropolia. Aceasta avea un aspect maiestuos și era magnific decorată în interior. În raportul despre această excursie se menționa că excursioniștii „au stat mai mult de jumătate de slujbă și au plecat de acolo fără tragere de inimă, luând cea mai plăcută amintire despre frumusețea și grația lăcașului, slujba solemnă și minunatul cor mitropolitan, care a lăsat o impresie puternică asupra tuturor” [4].

În continuare, elevii au mers la galeria de artă, unde au admirat câteva tablouri originale, lucrări ale celor mai buni maeștri ai școlilor

spaniole și italiene, precum și lucrări ale artiștilor români. Totodată, curatorul muzeului le-a dat explicațiile necesare în limba română, germană și franceză, acordând o atenție deosebită picturilor care înfățișau episoade ale războiului din 1876-1877. „În ceea ce privește tehnica de executare a picturilor, se menționa în raport, artiștii români erau mai buni la portrete și picturi de gen, spre deosebire de picturile înfățișând marea. Dar, în orice caz, toți excursioniștii au afirmat că «pinacoteca face o impresie bună și îl face pe spectator să experimenteze câteva emoții plăcute»” [4].

Apoi grupul de la Chișinău a mers să ia micul dejun și să se odihnească timp de o oră și jumătate (13.00 – 14.30). Totodată au avut vreme să examineze clădirea liceului, unde au stat în perioada excursiei. Acestea erau săli de clasă, cămine, săli de studiu, biblioteci, o sală de cantină, o bucătărie cu lift care ridica mâncarea la etajul doi, spălătorie cu motor cu abur, o seră, o magazie acoperită pentru gimnastica în aer liber pe timp de ploaie și o sală de sport specială, situată separat de clădirea principală. În cadrul excursiei prin liceu, Tomida și unul dintre profesori au răspuns la toate întrebările despre procesul de învățământ, viața și programa școlară din România. „În clasa de fizică, unul dintre profesori a demonstrat un dispozitiv pentru vizualizarea obiectelor opace folosind raze X etc.” [4].

După aceasta, excursioniștii au mers la universitate, unde au făcut turul sălii de adunări, precum și al sălilor zoologice, mineralogice și fizice. Au examinat colecțiile botanice și de altă natură, au văzut cum elevii reparau tot felul de dispozitive fizice pentru a le înmâna școlilor și instituțiilor de învățământ secundar. În unele săli de clasă erau profesori care răspundeau la întrebări, iar unul dintre ei a ținut chiar o scurtă prelegere despre pericolele gimnasticii militare și despre utilitatea mișcărilor libere mai ales la aer curat. Apoi elevii au făcut turul bibliotecii, care era bine echipată și avea o clădire excelentă separată, unde erau depozitate aproximativ 100.000 de cărți. Biblioteca deservea nu numai universitatea, ci și întregul oraș.

După aceasta, excursioniștii s-au deplasat, cu trăsuri special prevăzute, la Seminarul



Fig. 3. Biserica Sfântul Nicolae din Iași

Pedagogic pentru Bărbați, care se afla la 6 mile de Iași. „După inspectarea clădirii, sălilor de clasă, birourilor și colecțiilor de sericultură, excursioniștilor li s-au oferit ceai cu sandvișuri și fructe. Apoi ei au examinat sălile de gimnastică, stupii pentru albine, atelierele, curtea și viile, după care au admirat dansurile naționale ale seminariștilor” [4], după care au luat masa la liceu. După cum se menționează în raport, în România „se mănâncă de trei ori pe zi: la 8 dimineața (cafea), la 12:00 (micul dejun, mai ales cald) și la 18-19 (prânzul). Seara ultimei zile, pe 4 octombrie 1909, „a fost dedicată plăcerii: s-au plimbat prin oraș și au vizionat filme în cinematograful local” [4].

A doua zi (pe 5 octombrie), dimineața, „am explorat cele mai bune străzi ale orașului și am făcut tot felul de achiziții sub formă de suveniruri, precum cuțite, pixuri pliabile și scrisori deschise cu vederi din Iași” [4]. La ora 10:00, în aceeași zi, în clădirea liceului, excursioniștilor li s-a oferit un mic dejun cald, care a durat până la ora 11:00, după care cu toții au plecat la gară” [4]. Luându-și rămas bun de la domnii Tomida și Ganna, și mulțumindu-le pentru primirea călduroasă și excursiile reușite, la ora 12:00,

elevii Școlii Reale au pornit către Chișinău. La despărțire, liceenii români i-au aclamat cu bucurie. O oră mai târziu, călătorii se aflau deja în Ungheniul românesc, iar după încă o jumătate de oră au călcat în așa-zisa porțiune rusească a podului de cale ferată. La 17:21 au ajuns deja la Chișinău. Astfel s-a încheiat turneul grupului de la Școala Reală de băieți din Chișinău în orașul românesc Iași.

AG: O poveste foarte curioasă, care ne luminează nu doar imaginea orașului Iași la începutul secolului al XX-lea, ci și relațiile dintre două părți: pe de o parte, turiștii care au efectuat o excursie peste hotare, iar pe de altă parte, gazdele care i-au primit. Mai mult decât atât, ceea ce ne-ați revelat ne dă posibilitate să cunoaștem formele turismului din acea perioadă, precum și felul în care se desfășurau studiile la școlile importante din Chișinău, care presupuneau inclusiv deplasări în scop instructiv la distanțe mari.

AC: Profesorii au notat în raport că toți elevii s-au comportat disciplinat în timpul călătoriei, „Demn de laudă: nici cel mai mic incident sau chiar cea mai mică încălcare a disciplinei nu a fost comisă de niciunul dintre ei” [4]. Mai mult, directorul liceului-gază din Iași în persoană, care a fost prezent de fiecare dată când vizitatorii luau masa, a vorbit măgulitor despre tactul și buna educație a chișinăuenilor. Liderul grupului, Sinitski, a remarcat atitudinea studenților săi ca fiind dragoste pentru patria lor „și capacitatea de a o susține în fața străinilor” [4]. Astfel că, raportorii concluzionau satisfăcuți: 1) Scopul organizatorilor turneului de a examina orașul Iași și atracțiile sale turistice (bisericele ortodoxe, universitatea, liceul, Pinacoteca din Muzeul de Arte Frumoase) a fost atins; 2) Excursia s-a desfășurat în timpul vacanței, astfel că elevii nu au lipsit de la cursurile de la școală; 3) În timpul vizitei în orașul Iași, elevii au învățat istorie; 4) Numărul mic de elevi de 25 nu a creat probleme de supraveghere celor patru profesori. 5) În timpul călătoriei la Iași și înapoi la Chișinău, grupul de elevi s-a remarcat prin disciplină, în echipă a do-

minat o atmosferă prietenoasă, optimistă. 6) În timpul opririlor, studenții au fost plasați în spații amenajate și li s-a oferit comodități suficiente, cu prânzuri și mic dejun, „s-au mișcat mult, au fost adesea în aer curat mult timp etc.”; 7) În condițiile bunei organizări, excursia nu a fost împovăritoare nici pentru studenți, nici pentru profesorii Școlii Reale. După cum reiese din raportul financiar atașat, biletele de tren dus-întors au costat 59 de ruble, 66 de copeici. 8) Micul dejun la Ungheni pe drumul dus-întors a costat 14 ruble, 50 de copeici. 9) Pașaportul colectiv (carte) – 50 copeici. 10.) Viza pașaport – 2 ruble. 11) Salarizarea servitorilor liceului – 7 ruble. 12) Taximetriștii – 5 ruble, 25 de copeici. 13) Alte cheltuieli – 9 ruble, 76 de copeici. 14) Și totalul cheltuit a fost de 98 de ruble, 67 de copeici. 15) Costul mediu pe persoană – 3 ruble, 40 de copeici. 16) Durata excursiei a fost de 2 zile și 8 ore [4].

AG: Una dintre sarcinile proiectului „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, la care ați contribuit ca cercetător, a fost să alcătuiască trasee turistice. Credeți că excursia pe care ați invocat-o poate sta la baza unui nou traseu turistic?

AC: Și astăzi, desfășurarea unei astfel de excursii la Iași ar fi foarte relevantă și instructivă, putând deveni un traseu turistic incitant pentru orice ghid modern.

Note și referințe bibliografice:

1. Agenția Națională a Arhivelor (ANA), F. 1862, inv. 22, d. 1 518, f. 36.
2. *Teatrul de Operă și Balet din Odesa*, în *Enciclopedia „Baletul”* ed. Yu. N. Grigorovici, 1981. <https://www.belcanto.ru/odessa.html>
3. *Biserica domnească Sfântul Nicolae din Iași*, <https://www.moldovenii.md/ru/section/744/content/9948>
4. ANA, F. 1862, inv. 22, d. 518, f. 37.

*Dialogul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

ARTA PORTRETISTICĂ ÎNTR-UN MANUSCRIS DE INSPIRAȚIE CANTEMIRIANĂ: *CHIPURILE ÎMPĂRAȚILOR TURCEȘTI, 1710*

Doctor habilitat în filologie, profesor universitar la Departamentul Lingvistică Română și Știință Literară de la Facultatea de Litere a Universității de Stat din Moldova, cercetător științific principal. Domenii de preocupare: gramatică, stilistică și cultivarea limbii, traducere literară, studiul textului, sociolingvistică, semiotică și pragmatică, onomastică. Cărți publicate: *Norma literară și uzul local*, Chișinău: Tipografia Centrală, 2001; *Comunicarea prin traducere*, Chișinău: Tehnica Pro, 2001; *Traducerea din perspectivă semiotică*, Chișinău: Cartdidact, 2006; *Studii de sociolingvistică*, Chișinău: Centrul editorial-poligrafic, U.S.M., 2007; *Curs de stilistică*, Chișinău: Centrul editorial-poligrafic U.S.M., 2008; *E Timpul să vorbim corect*, Chișinău: Prut, 2014; *Sociolingvistica*, Chișinău: Centrul editorial-poligrafic U.S.M., 2018; *Instrucția Blagocinului. Ediție de text. Studiu introductiv*, Chișinău: Bons Offices, 2019.



Irada CONDREA

Arta portretistică într-un manuscris de inspirație cantemiriană: *Chipurile împăraților turcești, 1710*

Rezumat. Apreciat încă din timpul vieții ca un mare cunoscător al Imperiului otoman, Dimitrie Cantemir a scris mai multe lucrări despre istoria, arta și obiceiurile turcilor, referindu-se la domniile mai multor sultani.

Această tematică apare și într-un manuscris redactat în limba română cu caractere chirilice, datat cu anul 1710, care conține istoriile descrise pe scurt a 27 de sultani turci, precum și portretele acestora. Din 1931, când a fost descoperit, și până în prezent, mai mulți cercetători au luat în discuție paternitatea textului și posibila relație a acestuia cu opera lui Dimitrie Cantemir. În prezentul articol este analizat conținutul, stilul și limbajul manuscrisului, aspecte mai puțin studiate până în prezent.

Cuvinte-cheie: manuscris românesc, sultani, otomani, istoria turcilor, portretele sultanilor.

Portraiture in a Cantemirian-Inspired Manuscript: *Faces of the Turkish Emperors, 1710*

Abstract. Appreciated since his lifetime as a great connoisseur of the Ottoman Empire, Dimitrie Cantemir wrote several works on the history, art and customs of the Turks, referring to the reigns of several sultans.

This theme also appears in a manuscript written in Romanian with Cyrillic characters, dated 1710, which contains the briefly described histories of 27 Turkish sultans, as well as their portraits. Since 1931, when it was discovered, and until now, several researchers have discussed the authorship of the text and its possible relationship with the work of Dimitrie Cantemir. In this article, the content, style and language of the manuscript are analyzed, aspects that have been less studied until now.

Keywords: Romanian manuscript, sultans, Ottomans, Turkish history, portraits of sultans.

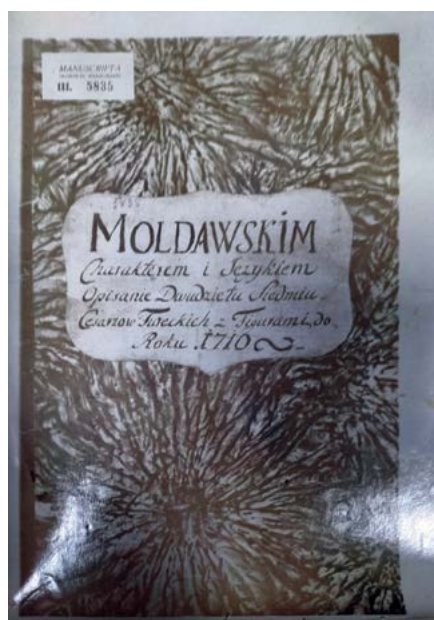
Vasta operă a lui Dimitrie Cantemir reprezintă un fenomen unic în istoria culturii prin amploarea, profunzimea și diversitatea temelor abordate. Scrierile sale nu puteau să nu lase urme adânci în cele mai vaste domenii ale culturii – literatură, istorie, filozofie, muzică, etnologie, servind, totodată, ca surse de inspirație pentru alți autori, dar și ca obiect de cercetare pentru multe generații de savanți, care s-au aplecat asupra operei sale pentru a-i descoperi esența, valoarea și importanța în cadrul culturii naționale, europene și mondiale. „Deschizător de drumuri într-un scris literar aflat la începuturile unui lung și dificil proces de înnoire și laicizare, «prințul literelor românești» s-a impus în conștiința istoricilor literaturii române ca autor al *Istoriei ieroglifice*, primul nostru roman original, iar în aceea a cercetătorilor vechii noastre limbi literare, ca întemeietor al limbajului filozofic și, implicit, ca promotor al îmbogățirii lexicului după modelul greco-latin – proiect singular într-o epocă în care slavonismul continua să domine scrisul sud-est european” [1].

Imensul patrimoniu ce aparține lui Dimitrie Cantemir a fost studiat pe larg în spațiul basarabean, sub diferite aspecte: s-au editat multe dintre lucrările sale, unele s-au reeditat (de ex., *Descrierea Moldovei*, îngrijită de acad. A. Eșanu), au fost realizate volume de contribuții ale savanților cantemirologi, cum ar fi *Dinastia Cantemireștilor*, coordonată de acad. Gh. Eșanu [2], s-au elaborat lucrări ce vizează o serie de probleme de larg interes, de exemplu: concepțiile filozofice ale lui D. Cantemir [3], contribuția principelui moldav la dezvoltarea limbii și literaturii române, reflectarea dinastiei Cantemir în artele plastice [4], Cantemir – muzicologul [5], viața și destinul lui D. Cantemir [6], texte dramatice având ca temă familia Cantemir [7, 8] – acestea sunt doar câteva dintre cele mai importante puncte de reper în vasta arie a cercetărilor creației lui Dimitrie Cantemir.

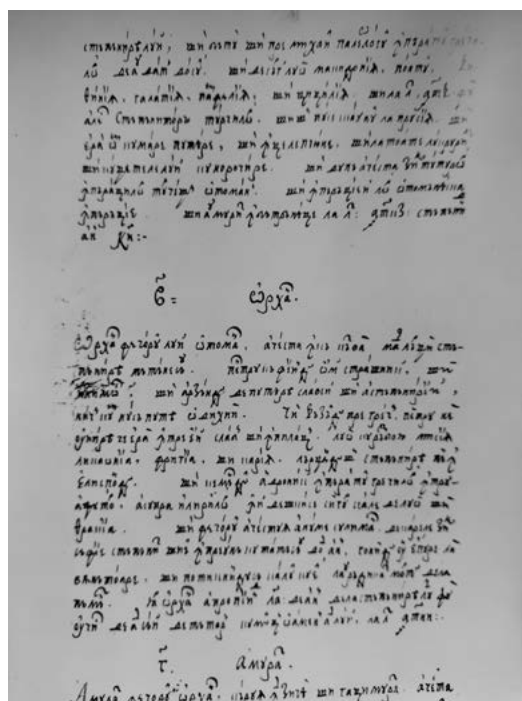
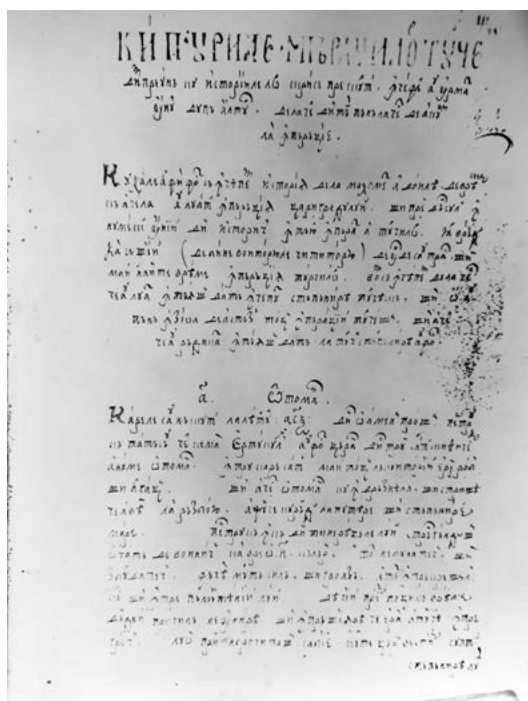
Periodic, cu anumite ocazii festive sau în legătură cu diverse alte evenimente culturale, chipul, creația, viața marelui cărturar dau prilej pentru diverse aserțiuni și opinii în care îi este invocat numele.

Ne vom referi, în cele ce urmează, la o asemenea discuție, generată de descoperirea unui mic text manuscris, elaborat la începutul secolului al XVIII-lea, și a cărui denumire conduce inevitabil la invocarea numelui lui Dimitrie Cantemir, căci acest text, datat cu anul 1710, cuprinde o suită de „medalioane” despre domniile a 27 de împărați turcești, începând cu „fondatorul” dinastiei, Otoman, „carele s-au născut la leatul 1260”, scrie autorul, „și terminând cu Ahmet al treilea, care „la leat 1710 scoase pre Ali-Pașa vezirul și puse altu vezir”. Evident că toți cei care au studiat acest manuscris au trebuit, inevitabil, să-l pună în relație cu *Istoria Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir, în care sunt descrise pe larg domniile aceluiași sultani turci.

Manuscrisul a fost descoperit în anul 1931, la Biblioteca fostului Institut polonez Ossolineum (actualmente Biblioteca V. Stefanik din orașul Lvov) de către istoricul Gheorghe Duzinchevici. Titlul complet este *Chipurile împăraților turcești dimpreună cu istoriile lor scrise pre scurt, în ce fel au urmat unul după altul, de la cel dintâi până la cel de acum la împărăție, 1710*. Pe coperta mult mai târzie este scrisă denumirea în limba poloneză: *MOLDAWSKIM charakterem i jezykiem Opisanie Dwudziestu sedmiu Cesarz ow Tureckich z Figurami do Roku 1710*. (Cu litere moldovenești, Portretele a 27 împărați turci de până în anul 1710, cu figuri).



Coperta



Introducerea și prima pagină a textului

Aflată în fondul Petrușevici, nr. 5835, lucrarea conține 21 de file de dimensiunile 35×21 cm, scrise cu cerneală neagră, foarte citeț, pe ambele fețe, cu caractere slavone cursive, cu o caligrafie exemplară. Fiecare capitol începe cu inițiale executate cu chinovar (roșu). Fiecărui din cei 27 de sultani îi este consacrat câte un text separat, un medalion, în care este descrisă pe scurt domnia acestuia.

Tot aici găsim și „Chipurile”, adică portretele desenate ale sultanilor, care se află pe o filă mare, lipită la începutul lucrării. Cele 27 de imagini sunt executate în peniță, cu cerneală neagră și vopsea aurie, fiecare având dimensiunea 8×6,5 cm și fiind încadrat într-o ramă ovală cu ornament vegetal, de o lucrătură foarte fină în culori pastelate – verde, roșu, roz, galben, albastru cafeniu. Pe marginea de jos a ramei este scris numele sultanului cu numărul de ordine respectiv, notat cu cifre din literele alfabetului slavon și numele celui reprezentat, de ex., a.Otoman. Portretele sultanilor sunt dispuse în câte două rânduri pe ambele fețe ale filei, astfel că găsim 8 portrete, apoi 6, urmează iarăși 8 și pe ultima față a filei – 5 portrete. Pe o fâșie de hârtie, aplicată de bibliotecari, este dactilografiat numele „Cantemir”.

Or, după cum au stabilit mai mulți cercetători, textul nu este al lui Cantemir, ci se consideră că este o traducere a unei lucrări elaborate fie în limba greacă (V. Papacostea) sau în latină (Gh. Bogaci). Chiar de la primele mențiuni despre existența acestui manuscris, discuțiile s-au axat pe originea și paternitatea textului, iar printre cei care au emis diverse ipoteze în acest sens se numără Gheorghe Duzinchevici, Victor Papacostea, încă prin anii 1932, 1935-1936, iar mai târziu, manuscrisul a fost atent studiat și de cercetătorii de la Chișinău.

Astfel, istoricul literar Gh. Bogaci constată că scrisul nu este al lui Cantemir, și nici limba. „În schimb, ideile din text și tendința generală a lucrării este proprie marelui învățat, care, precum se știe, era cunoscut în Europa întreagă prin scrierile sale privitoare anume la istoria imperiului Otoman... Este, în primul rând, o corespundere deplină între caracterizările sultanilor din vestitul tratat, scris de autor în latinește” [9, p. 18].

O contribuție esențială în studierea manuscrisului de la Lvov a avut-o cercetătorul Pavel Balmuş de la Chișinău, care a transcris integral textul cu alfabet român și l-a publicat în anul 2005 în culegerea *Texte uitate, texte regăsite*,



Portretele sultanilor

însoțindu-l de un amplu studiu introductiv, dar și de fotocopiile alb-negru ale „chipurilor” – portretelor sultanilor [10]. P. Balmuș face referiri amănunțite la opiniile celor care au studiat anterior manuscrisul – Gh. Duzinchevici, V. Papacostea, Gh. Bogaci. Reținem, în expunerea lui P. Balmuș, câteva idei ale lui V. Papacostea: „Cetind introducerea acestui manuscris, am fost izbit de marea asemănare cu prefața lui Dionisie Photino la *Viețile Sultanilor*”... Este o istorie prescurtată a turcilor... Autorul, necunoscut, a urmat, după obiceiul timpului, metoda biografică... Oricât de puțin ar oglindi acest gen de rezumate personalitatea intelectuală a scriitorului, ele lasă, totuși, să se vadă, pe alocurea, un spirit viu, deprins cu meșteșugul scrisului istoric, capabil de discernământul și sinteza faptelor... De asemenea, nu trebuie trecut cu vederea că manuscrisul românesc, deși a fost găsit în Moldova [chiar în Basarabia! – n.n. P.B.], totuși este alcătuit în graiul muntean” [10, p. 9].

Însuși Pavel Balmuș, după multe cercetări, ajunge la următoarele concluzii: „*Chipurile împăraților turcești* pare să fie un fel de «carte populară» – rezumat, întocmită (și dictată vreunui conțopist al vremii), pe baza cunoașterii unor surse istoriografice...; acest «oral» autor («străin», dar bun cunoscător al limbii româ-

ne, a cărei «cunoaștere este uimitoare», potrivit aprecierii lui G. Călinescu), putea fi, considerăm, ce-i drept încă nu într-un totuși siguri și convinși, mitropolitul Țării Românești Antim Ivireanul” [10, p. 11-12].

În baza celor expuse, putem constata că manuscrisul de la Lvov *Chipurile împăraților turcești* a trezit un viu interes din partea cercetătorilor, cel mai mult fiind discutată paternitatea textului și analogia tematico-structurală a acestuia cu scrierea cantemiriană. Toți cei care au comentat acest manuscris au făcut o analogie cu monumentală lucrare a lui Dimitrie Cantemir *Istoria Imperiului Otoman. Creșterea și descreșterea lui*, care conține descrierea amănunțită, cu multe referințe la autori și date istorice, a fiecărui împărat. Conform prezentării făcute de editura „Paideia”, care a publicat lucrarea lui Dimitrie Cantemir în 2012, *Istoria Imperiului Otoman* a devenit cunoscută în secolul XVIII. „Prin edițiile engleze (1734-1735, 1756), franceză (1743) și germană (1745), a cunoscut o largă circulație în mediul politic și științific al întregii Europe, fiind apreciată drept cel mai bun tratat de istorie a turcilor de până la începutul secolului al XIX-lea. Manuscrisul latin al acestei lucrări a fost descoperit în urmă cu câteva decenii de regretatul prof. Virgil Cândea în

biblioteca Universității Harvard din S.U.A. Ediția de acum, publicată de Editura Paideia, este prima traducere după manuscrisul latin al lui Dimitrie Cantemir, fiind o faptă de înaltă știință, săvârșită cu o meticulozitate rară de către profesorul Dan Slușanschi, în ideea că orice amănunt este semnificativ și la fel de important ca lucrarea însăși”. Menționăm că lucrarea editurii „Paideia” a fost publicată în 2019 la editura „Știința” din Chișinău, având următorul titlu: *Dimitrie Cantemir. Opere. Istoria creșterilor și a descoperirilor Curții otomane sau aliothmanice* [11].

Având asemenea analogii, legături, afinități și presupuse surse, manuscrisul românesc descoperit la Lvov mai generează încă destul de multe piste pentru studierea lui. Cel puțin două aspecte au fost expuse relativ superficial.

Primul aspect este cel menționat de chiar cuvântul inițial din denumirea acestei lucrări *Chipurile împăraților turcești*, autorul necunoscut având în vedere faptul că intenția sa este de a prezenta înfățișarea acestor împărați, imaginea și numele fiecăruia, apoi și „istoria pe scurt” („Chip” înseamnă 1. Față, figură, obraz. 2. Înfațișarea sau aspectul unei ființe. 3. Imagine, înfățișare a unei ființe sau a unui obiect, redată prin desen, pictură, sculptură etc.). Toate edițiile din secolul XVIII, în limbile engleză, franceză și germană sunt însoțite de portretele-miniaturi ale sultanilor – este și acesta un punct de tangență cu opera marelui Cantemir.

Se știe că „Dimitrie Cantemir a luat cu sine de la Isatanbul în Rusia copiile portretelor sultanilor (în număr de 22), copii realizate de Leuni Celebi, musavvirul (pictorul șef) al Curții otomane, la comanda și cu cheltuiala lui D. Cantemir, reproduse ulterior în edițiile engleze *The History of Growth and Decay of the Ottoman Empire* (Londra, 1734-1735, 1736) și germane *Geschichte des Osmanischen Reichs nach seinen Anwachs und Abnehmen* (Hamburg, 1745). Or, chipurile sultanilor au fost duse în Occident din Rusia împreună cu manuscrisul tratatului în cauză de către Antioh Cantemir, rămas de la tatăl său” [12, p. 326].

De exemplu, în ediția în limba germană din 1745, fiecare capitol începe cu portretul împă-

ratalui respectiv, ceea ce demonstrează importanța „chipurilor” pentru această lucrare. Or, portretele-medalioane din manuscrisul românesc (25 la număr, deci mai multe decât la Cantemir) nu au fost studiate în forma lor originală, color, iar cele care au văzut lumina tiparului sunt reproduceri în alb-negru, ce nu redau pe deplin stilul artistic al respectivelor miniaturi. S-ar putea ca paternitatea, dar și datarea textului să capete o oarecare lămurire și prin studierea detaliată a acestor miniaturi.

Al doilea aspect despre care s-a vorbit doar în treacăt este conținutul și limbajul manuscrisului, căci, în fond, textul ca atare, nu a fost analizat și valorificat ca o lucrare literară, considerându-se, probabil, că este prea mic și puțin valoros. Or, analiza acestuia, poate face lumină, cel puțin asupra destinației și utilității acestei scrieri pentru epoca respectivă. De altfel, cercetătorul Pavel Balmuș, care a publicat acest manuscris, făcând și fotocopii, ce sunt depozitate la Muzeul Literaturii Române din Chișinău, scria: „Relativ redusă ca volum, întocmită însă într-un stil aproape de forma epicii populare, a unor cronografe și cronici românești din secolele XV-XVII, lucrarea de față este revelatoare și relevantă pentru scrisul de la începutul veacului XVIII și merită a fi cunoscută, prin intermediul tiparului, în întregimea ei, ca text, dar și ca interpretare-prezentare, sub aspect istorico-literar, istoriografic, lingvistic etc. (subl. n. – I.C.)” [13, p. 51].

Ne vom referi, în cele ce urmează, la câteva aspecte legate de conținutul și limbajul manuscrisului cu titlul *Chipurile împăraților turcești dimpreună cu istoriile lor scrise pre scurt, în ce fel au urmat unul după altul, de la cel dintâi până la cel de acum la împărăție, 1710*.

Lucrarea începe cu o mică introducere, în care se argumentează structura și ordinea descrierii: „Cu cale ar fi fost să începem istoria de la Mahomet al doilea, de vreme că acela au luat împărăția Țarigradului, și pre dânsul îl numesc unii din istorici întâiul împărat al turcilor. Iar vrând ca să știi (de bine voitoriule cititoriu) de unde s-au tras și mai nainte vreme împărăția turcilor, vom să începem de la cel ce au luat întâiaș dată început stăpânirea turcească, și o au

până în ziua de astăzi toți împărații turcești. Și acel ce au rădicat întâiaș dată la turci stăpânirea au fost *1. Otoman*.”

În continuare, numele fiecărui împărat, cu numărul de ordine respectiv, este plasat la mijlocul paginii, iar din rândul următor începe istoria acestuia. Scrisul este foarte citeț, rândurile sunt puse în pagină într-o formă simetrică, devenind foarte comode pentru lectură.

Faptul că acest manuscris a fost pus în relație cu Dimitrie Cantemir nu este deloc întâmplător, deoarece ilustrul principe a folosit tehnica medalionului-biografie în lucrarea sa despre Imperiul Otoman.

Structura unui medalion – biografie întocmit pentru sultanul X este următoarea: precizarea numelui tatălui său; numărul de ordine în șirul conducătorilor otomani; date despre familia sa; urcarea pe tron; politică internă și externă, cu expediții militare, cuceriri de noi teritorii, localități, populații; construcții civile, militare, religioase; viață particulară; moravuri, pietate; elogiul sau critica domniei. Medalioanele conțin numeroase date „statistice” – ani, date calendaristice, număr de locuitori, de ostași sau prizonieri, vârsta și numărul anilor de domnie ai fiecărui sultan, numărul de copii, cadăne etc. Este impresionantă și reflectarea geografiei cuceririlor făcute de sultani, precum și informația despre diverse persoane – denumiri de țări, regiuni, orașe, împărați, regi, prelați, conducători de oști. Găsim date și despre membrii familiilor celor portretizați, despre soarta acestora și despre o serie de moravuri ale timpului.

Prin densitatea și exactitatea informațiilor, am avea tot temeiul să considerăm că acesta este un manual de istorie a Imperiului Otoman, pentru uzul unor învățăcei sau pentru un public mai larg, interesat de această tematică. La fel de bine acest text ar fi putut servi ca plan amănunțit pentru o lucrare mai mare sau pentru alte scopuri de informare, de răspândire a cunoștințelor despre Imperiul Otoman în general.

Astfel, autorul face o prezentare a fiecărui împărat, evidențiind trăsăturile de caracter ale acestuia, principalele fapte prin care a devenit cunoscut și, nu în ultimul rând, felul în care s-a

stins din viață (mulți dintre ei fiind omorâți în diverse împrejurări) și numărul de ani cât s-a aflat la domnie. Ca model de descriere poate servi chiar prima istorie, în care „vocea autorului”, opiniile sale despre persoana descrisă sunt foarte bine conturate. Iată istoria primului personaj

NOTĂ: Exemplele sunt extrase din textul transcris cu alfabet românesc, publicat de Pavel Balmuș [10].

1. Otoman: „Carele s-au născut la leatul 1260 din oameni proști, pentru că tată-său ce-l chema Ertuculu au fost țăran dintr-un sat schificesc, anume Otoman, într-un care sat mai toți lăcuiitorii erau robi și argați. Și acest Otoman, cu îndrăzneala și strîștea ce avea la războiu, ajunsese curându-l la putere și stăpânire mare. Pentru că încă în tinerețele lui, strângându-și o ceată de voinici ca vreo 50 călări, tot nebunateci și zburdateci, făcea multă silă și groază, atât între creștini, cât și între pământeanii lui. De-acii preste puțină vreamă, dându-i pricină neunierea și împrăștierea ce era atunci între greci, luă prin norocita-și sabie multe țări vestite suptu stăpânirea lui, și bătu pe Mihail Paleologul, împăratul grecilor, de au dat dosul. Și de sârgu luă Machidoniia, Pontul, Vithiniia, Galatiia, Pamfiliia, și Țițiliia. Și la leat 1302 fu ales stăpânitoriu turcilor, și-și puse scaunul la Prusiia. Și era om cu mare putere și înțelepciune, și la toate lucrurile și cugetele lui cu norocire. Și după acesta zicu tuturor împăraților turcești otomani și împărăției lor otomăneasca împărăție. Și au murit de bătrânețe, la leat 1327, stăpânind ani 28.”

PORTRETIZAREA este realizată prin mai multe procedee. *Descrierea înfățișării* este făcută cu destulă pricepere, ca exemplu poate servi portretul lui (24. Suliman al treilea): „Acesta scoțându-să de la închisoare, fu pus împărat cu multă turburare, încingându-i sabiia muftiul într-un meceț; și intra cu mare halai în Țari-grad. Și era om tare de trup, și ochii, sprânceanele neagre, fața sarbedă, și părul negru amestecat cu căruntu. Și era om de 45 de ani și la năravurile și shimele lui cam gros și nu foarte știut la ale împărăției și ale oștirii”.

CARACTERIZAREA PSIHOLOGICĂ este cel mai frecvent utilizată: (2. Orhan) „fiindu om

strașnic și inimos, și arzând de putearea slavei și a stăpânirii, nice cum nu se putea odihni"; (3. Amurat) „Acesta era om foarte înțelept, tare și războinicu, iar și ficlean, înșălător, iubitor de slavă”.

Starea emoțională a unui războinic ce deplânge jertfele pe care le-a făcut, poate surprinde: (10. Amurat al doilea) „și scriu pentru dânsul că după ce-i aduseră capul lui Vladislav, ar fi plân-su cu amar. Și urându-i unii-alții pentru biruința ce-au făcut, ar fi răspunsu cu întristare, că n-ar mai pohti acest fel de biruință, fiindcă răpusese multe mii de oameni. Și muri de mult necaz.”; (11. Mahomet al doilea): „Și era om ficleanu, sălbatecu, groaznecu și mare răvniitor de vărsare de sânge. Și atâta să siliia după slavă și puteare, cât hotărâse în gândul său toată lumea să o supue și cu tirănie să o stăpânească”; (14. Suliman al doilea) „și era un tiran foarte înfricoșat, și un viteaz prea norocit în războaie și chiar biciu al Țării Ungurești”; (4. Baiazit întâiul) „Era om foarte semețu, mărețu, strașnicu, pentru acia și câștigase acest nume: Ghelderon, adecă Fulgerul ceriului”.

PERCEPȚIA DE CĂTRE CONTEMPORANI SAU ISTORICI: autorul comentează faptele unor sultani nu doar prin expunerea celor făcute, dar, în conformitate cu stilistica genului (istoric) și prin referirea la alte opinii, fapt ce demonstrează calitățile de istoric ale autorului. Este de remarcat că se aduc nu doar fapte concrete, ci și multe cifre, care dovedesc capacitatea de analiză: (11. Mahomet al doilea): „Acestuia unii din istorici îi zicu întâi împărat al turcilor. Acesta cum șazu în scaun își omorî amândoi frații...”; „Și întâi la Țarigrad își cercă striștea, pentru că bătându-l 40 de zile (sau după cum zicu alții, 52) cu necurmat focu și groaznică năvală, îl luo... la leat 1452, omorând pre lângă Constantin Paleologul, împăratul grecilor cel dup-urmă: 40 000 de creștini și robindu mai mult de 7 000 de feate cu muieri. Și jaful ce au luat atunci din Țarigrad s-au prețuit mai mult de 120 de done de aur... Și în scurt acest Mahomet zic să luat de la creștini 12 crăii, și 2000 de cetăți. Și muri de colică... la 51 de ani ai vieții lui și la 30 de ani ai împărăției lui.”

Printr-o descriere foarte concretă a domniei, cu cifre, ani, locuri și țări, care dovedesc o

documentare exactă, este prezentat 14. Suliman al doilea. (Acesta este împăratul a cărui istorie romanțată este prezentată în cunoscutul serial turcesc *Suleyman Magnificul*). Sunt trecute în registru toate campaniile importante ale acestuia: „la leat 1521 luo Belgradul și la leat 1522 mearse cu 200.000 de oaste la ostrovul Rodis, și în 9 luni îl luo... Iar la leat 1526 mearse cu 200.000 de oaste în Țara Ungurească și bătu pe craiul Ludovic cu toată oastea lui, de au dat dosul și luo Peștul și Buda, și la leat 1529 mearse la cetatea Beciului cu multă sumă de oaste și-i bătu 20 de zile una după-alta, dar nu isprăvi nimicu. Iar la plecare făcu multă tirănie. Și robi ca 10.000 de creștini”; Într-o campanie în Țara Ungurească, „Suliman muri acolo în tabără, la 76 de ani ai vieții lui și la 46 de ani ai împărăției lui”.

OBICEIURILE MEDIEVALE BARBARE apar cu regularitate în poveștile de viață ale sultanilor: (3. Amurat) „pedepsi pe maghistanii săi cei zorbagii, și fiu-său Zauca, scoțându-i ochii, îl înțarcă de a mai face hainlăcu”; (4. Baiazit întâiul) are un caracter feroce, dar și o istorie dintre cele mai cutremurătoare: „acesta fu ales stăpânitor de toată obștea turcilor, și de locu sugrumând pe frate-său Ianpughem, făcu obiceaiu, de apoi fieștecare cum să punea împărat în scaun, întâi își omora frații. Era om foarte semețu, mărețu, strașnicu, pentru acia și câștigase acest nume: Ghelderon, adecă Fulgerul ceriului”. Acțiunile lui sunt exact în conformitate cu diabolicul său caracter: „la leat 1390 se bătu cu Lazar, domnul serbilor, și după ce-l birui, îl făcu tot bucăți, și pre fie-sa o luo luiși soție”. Însă și sfârșitul acestui sultan este pe potriva acțiunilor sale barbare, căci tragicul său sfârșit este descris într-un mod impresionant: „...la leat 1398 viind Tamarlan, craiul schithilor, cu multă samă de oaste asupra-i să bătu cu dânsul. Și-l birui Tamerlan, îl prinseră și îndată-l ferecă Tamerlan în obezi de aur, și-l băgă într-o culivie de fier, și așa-l purta cu el pre unde mergea. Iar el văzând că nici o nădejde de scăpat nu iaste, s-au tot lovit cu capul de fiarele culiviei pân ș-au dat sufletul, în al patrulea an al robiei lui, la leat 1402”; (12. Baiazitu al doilea) „... luo și Modonul din Peloponis ce era atunci al venețianilor și puse de

tăie fără de milă înaintea lui pre toți lăcuiitorii de acolo, dimpreună cu vlădica lor îmbrăcat în odăjdiile arhieresti, la leat 1500".

Omorârea celor apropiați din familie – frați, fii, nepoți ia amploare: (14. Suliman al doilea) „muri în tabără, *omorând cu trei ani mai înainte pre câte trei feciori ai lui, pre cel mai mare cu ștreangul, pre cel mijlociu cu otravă, și pre cel mai mic cu sabia*". Toți descendenții lui Suleiman își masacrează familiile: (15. Selim al doilea) „la toate urmă tătâne-său Suleimanu și după ce șezu în scaun, *goni pre frate-său Baiazit cu patru feciori ai săi din pământul lui, și năzuind ei la craiul din Persia, trimise tocma acolo de-i sugrumă pe toți*". (16. Amurat al treilea) „Acestu Amuratu, feciorul lui Selim al doilea, iarăș, *cum se puse împărat, întâi sugrumă pre 5 frați ai săi... Și muri la leat 1595, la 47 de ani ai vieții sale, făcându 102 copii din trupul său*"; (17. Mahomet al treilea) „Acestu Mahomet, fecior lui Amurat al treilea, cum să puse în scaun, iarăși *sugrumă 18 frați ai lui și înecă 10 cadâne ale tătâne-său și pre mumă-sa cea bună o surghiuni departe... Și precum își începu împărăția cu omor și cu ucidere, așa o și săvârși. Pentru că aproape de moartea lui, avându pre feciorul lui cel întâi născut bănuială că are doru de împărăție, îl sugrumă și înecă și pre mumă-sa*".

PARTICULARITĂȚI LEXICALE. În text apar multe forme arhaice, specifice secolelor XVIII-XVIII și care se întâlnesc și în operele cronicarilor, în alte lucrări ale timpului, de ex., *carele, carii* (care), *iaste* (este), *preste* (peste), *fiindu, arzându, omorându, curându* (fiind, arzând, omorând, curând), *veaste* (veste), *puteare* (putere), *vreame* (vreme), *mearse* (merse), *doauo* (două), *zioa* (ziua) *pre* (pe) ș.a.

Sunt folosite pe larg verbele la perfectul simplu, remarcându-se cele de persoana a III-a singular și plural, ca forme specifice textului narativ: *făcu, scoase, mearse, bătu, fu, puseră, omorâră*, dar și numeroase forme de gerunziu, la fel ca modalitate specifică pentru narațiune: *făcând, omorând, avându, bătându-să, văzându, fiindu, scoțându* etc.

Arhaismele sunt elemente specifice perioadei descrise și este firesc, ca într-un asemenea

text, să găsim destul de multe lexeme de acest fel, printre care se remarcă:

Striște: destin, fatalitate, menire, predestinare, soartă, ursită, zodie; sinonime: noroc, șansă.

Let/leat – an/ani. Apare și sinonimul *an/ani*.

Haîn (*haînă*), adj. – 1. trădător, necredincios. – 2. perfid, rău la inimă, hapsîn. – sb. *hain*. – der. *a se haini*, vb. refl. (înv., a trăda; a se răscula); *hainie*, s. f. (trădare; rebeliune, răzmeriță); *hainlic*, s. n. (trădare).

Locuțiuni/expresii de tipul: *A dat dosul*: expr. A da dosul: a fugi în fața dușmanului, a se ascunde.

Sârg (*de sârgu*) – Cu (sau, regional, *de, în*) *sârg* = imediat, iute, repede, îndată; *Au năzuit la turci*.

Un procedeu stilistic, ce se remarcă în calitate de figură de descriere, este utilizarea perechilor sinonimice, care detaliază mai pregnant imaginea și dau textului un ritm mai lejer prin cadența ritmului, obținută prin alăturarea a două substantive sau adjective.

Perechi sinonimice: (1. Otoman) „Pentru că încă în tinerețele lui, strângându-și o ceată de voinici ca vreo 50 călări, tot *nebunatoci și zburdateci*, făcea multă *silă și groază*, atât între creștini, cât și între pământeanii lui. De-acii peste puțină vreme, dându-i pricină *neunirea și împrăștiarea* ce era atuncea între greci, luo prin norocita-i sabie multe țări vestite. Și acest Otoman, cu *îndrăzneala și striștea* ce avea la războiu, ajunse curându la *puteare și stăpânire* mare. Și era om cu *mare puteare și înțelepciune*"; (2. Orhan) „fiindu *om strașnic și inimos*, și arzând de *putearea slavei și a stăpânirei*"; (13. Selim întâiul) „La Ierusalim să arată cătră creștini și cătră Sfântul Mormânt cu multă *blândeate și milostivire*"; (16. Amurat al treilea) iar mearse în Țara Ungurească... făcând *mult omor și stricăciune, cu focul și cu tăiatul*"; (17. Mahomet al treilea) își începu *împărăția cu omor și cu ucidere*; Îi făcură tătarii *multă pagubă și stricăciune*".

În baza celor menționate, putem afirma că textul intitulat *Chipurile împăraților turcești dimpreună cu istoriile lor scrise pre scurt, în ce fel au urmat unul după altul, de la cel dintâi până la cel de acum la împărăție, 1710* are, fără îndoială,

o relație cu opera cantemiriană *Creșterea și descreșterea Imperiului Otoman*. Manuscrisul păstrat un timp în Moldova și depozitat ulterior (în condiții necunoscute) la Lvov, demonstrează că lucrările lui Dimitrie Cantemir erau cunoscute și studiate în diverse medii. Aceste *Chipuri ale împăraților turcești* puteau servi în calitate de compartiment al unui eventual manual de istorie sau, cum se exprimase exegetul Pavel Balmuș, textul se putea înscrie în categoria narațiunilor populare, specifice secolului în care a fost scris.

Asemenea texte, care ajung la noi peste veacuri, nu pot și nici nu trebuie să fie interpretate univoc, deoarece fiecare cititor/cercetător are propriul său unghi de vedere. În acest sens, este extrem de relevantă observația făcută chiar de Dimitrie Cantemir în prefața la *Istoria creșterilor și descreșterilor curții othmanice sau aliothmanice*: „De vreme ce nici cele ce se petrec dinaintea ochilor noștri n-am fi în stare să le istorisim astfel, încât povestirea noastră să poată fi socotită, în orice privință, desăvârșită și lipsită de greșeli, cine altul, decât un smintit, ar cuteza să afirme că va înfățișa, fără vreo abatere, lucruri care s-au petrecut cu atâtea veacuri în urmă, printre neamuri atât de barbare și de lipsite de civilizație (cum era cel othman, la începuturile sale?)... Iară noi de vom fi dobândit o mai fericită reușită, judecata o lăsăm în seama Cititorului” [11, p. 47].

Această genială concluzie are menirea, dar și meritul de a întări motivația pentru cercetare și pentru lectură.

Referințe bibliografice:

1. Chivu, Gheorghe. *Dimitrie Cantemir și limba română literară veche*. <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=617>
2. *Dinastia Cantemireștilor. Secolele XVII-XVIII*. Coordonator și redactor științific, acad. Andrei Eșanu. Chișinău: Știința, 2008.
3. Bobănă, Gheorghe. *Dimitrie Cantemir și filosofia timpului său*. În: Journal, American Romanian Academy of Arts and Sciences (ARA), Number 28, Montreal, Polytechnic International Press, 2003, p. 39-43
4. Фомин, С.В. *КАНТЕМИРЫ в изобразительных материалах*. Кишинев: «Штиинца», 1988.

5. Ghilaș, Victor. *Dimitrie Cantemir – muzicianul, în contextul culturii universale*. Chișinău, 2015.

6. Tvircun, Victor. *Dimitrie Cantemir. Life and Destiny* / Victor Tvircun; translator: Ileana Alexandra Orlich, Alexandra Tvircun– Komrat: [S. n.], 2023 (Blitz Poligraf), 320 p.: fot. în parte color.

7. Друцэ, Ион. *Мария Кантемир, последняя любовь Петра Великого: историческая эпопея в одиннадцати картинах с эпилогом*. Кишинев: Universul, 2008

8. Druță, Ion. *Maria Cantemir, ultima dragoste a lui Petru cel Mare: epopee istorică în unsprezece tablouri, cu epilog*. Chișinău: Universul, 2008.

9. Bogaci, Gheorghe. *O traducere inedită din D. Cantemir*. În: Gheorghe Bogaci. *Alte pagini de istoriografie literară*. Chișinău: Literatura artistică, 1984 (cu alfabet ruses).

10. *Chipurile împăraților turcești*. Ediție și studiu introductiv de Pavel Balmuș. În: *Texte uitate, texte regăsite* (Academia Română. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”). *Chipurile împăraților turcești*. Europa „podoaba lumii”. Nebunul înțelept. Ecouri ale filantropismului german în cultura română: „Învățătura morală” a lui Joachim Heinrich Campe. Mihail Mologescu – „Stihuri”/Ediții și studii introductive de Pavel BALMUȘ, Ileana Stănculescu, Cătălina Velculescu, Manuela Anton și Andrei Nestorescu. Fundația Națională pentru Știință și Artă. București, 2005.

11. DIMITRIE CANTEMIR. *Opere. Istoria creșterilor și descreșterilor Curții othmanice sau aliothmanice*. Traducere din limba latină și indici de Dan Slușanschi; Studiu introductiv de Virgil Cândea; Repere cronologice de Stela Tomz. Chișinău: Știința, 2019 (Colecția „Moștenire”).

12. Eșanu, Andrei; Eșanu, Valentina. *Urme ale bibliotecii lui Dimitrie Cantemir în Rusia*. În: Andrei Eșanu, Valentina Eșanu. *Lumina cărții la români (secolele XIV-XIX)*. Studii, surse și materiale. București-Brăila, 2018.

13. Balmuș, Pavel. *Chipurile împăraților turcești, o altă posibilă lucrare (traducere?) a lui Antim Ivireanul?* În: Balmuș Pavel. *Scripta manent... Contribuții de istoriografie literară*. Iași: Tipo Moldova, 2014, p. 51- 60.

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

LIMBAJUL IMAGINILOR ONIRICE ÎN POEZIA LUI LEONID DIMOV



Eugenia CIUMAȘU

Doctorandă, Școala Doctorală Științe Umaniste și ale Educației, specialitatea: Literatura română, Universitatea de Stat din Moldova. Profesoară de limbă și literatură română, grad didactic doi, IP Gimnaziul Vălcineț.

Domenii de interes: istoria literaturii, teoria literaturii, studii culturale, didactica disciplinei Limba și literatura română.

Limbaajul imaginilor onirice în poezia lui Leonid Dimov

Rezumat. Mulți fie nu pătrund natura creației lui Leonid Dimov, fie o înțeleg superficial, nerecunoscându-i originalitatea și tratându-l ca pe un poet controversat. Cu toate acestea, toți sunt fascinați de poeziile sale și îl admiră pe creator, întrucât lumea poemelor lui este pătrunsă de un desen abstract, de un telecolaj cu noi convenții ludice, transmutat dintr-un alt real. Nici visul, nici realitatea nu sunt concrete, ci abstracte, făurite după un cod enigmatic și ispititor. Poezia lui Dimov este seducătoare, pentru că un cititor nu poate rezista unui creator liber. Onirismul leagă creatorul și lectorul său printr-o promisiune euristică. Pentru Leonid Dimov poezia se naște din încheierea unui pact între poezie și viață, între poezie și lume. Poetul distruge lumea pre-poetică și edifică o lume nouă, onirică, locuind în ea ca un demon ciudat, și proiectându-și imaginea de artist în tot felul de reprezentanți alegorici: bufonul, saltimbancul, jonglerul, giuvaierul ș.a.m.d. Dimov a abordat visul luat ca model abstract și nu ca sursă de creație, conducându-se după o poetică neo-onirică. Creând vise, autorul cuprinde întreg existențialul, pătrunzând el însuși în aceste lumi născocite, străine, chiar neomenești.

Cuvinte-cheie: imagini onirice, limbaj artistic, barocul românesc.

The Language of Oneiric Images in the Poetry of Leonid Dimov

Abstract. Many either do not understand the nature of Dimov's creation, or understand it superficially, not recognizing his originality and treating him as a controversial poet. However, everyone is fascinated by his poems and admires the creator, as the world of his poems is permeated by an abstract drawing, a telecollage with new playful conventions, transmuted from another reality. Neither the dream nor the reality is concrete, but abstract, made according to an enigmatic and tempting code. Dimov's poetry is seductive, because a reader cannot resist a free creator. Oneirism binds its creator and lecturer through a heuristic promise. For Leonid Dimov, poetry is born from the conclusion of a pact between poetry and life, between poetry and the world. The poet destroys the pre-poetic world and builds a new, dreamlike world, living in it like a strange demon, and projecting his image as an artist in all kinds of allegorical representatives: the jester, the acrobat, the juggler, the jeweler, etc. Dimov approached the dream taken as an abstract model and not as a source of creation, following a neo-oneiric poetics. By creating dreams, the author encompasses the whole of existence, entering these invented, alien, even inhuman worlds.

Keywords: oneiric images, artistic language, Romanian baroque.

În anul 1968, grupul onirismului estetic românesc (Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacșu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Emil Brumaru, Sorin Titel, Virgil Tănase) a fost interzis și scos din legalitate de către cenzură ca fiind periculos. Drept consecință, grupul oniric a fost respins de reprezentanți ai elitei care, inițial, îl încurajaseră, ca Al. Philippide, Virgil Teodorescu. „Adevărul este că nemulțumirea față de onirici nu a pornit de la literatura lor, ci de la manifestarea unora dintre ei în viața publică. La cenaclul lui Miron Radu Paraschivescu, la adunările scriitoricești mai largi, cum a fost cea faimoasă întâlnire a tinerilor scriitori cu Ion Iliescu, în ipostaza sa de atunci de prim secretar al C.C. al U.T.C., un D. Țepeneag, un V. Ivănceanu puneau întrebări incomode, sfidătoare, care băteau mult dincolo de «estetic», îi atacau fără inhibare pe scriitorii oportuniști, unii dintre ei «clasici în viață».” [1, p. 4].

Leonid Dimov a continuat să promoveze estetica oniristă chiar și după destrămarea grupării. Oponent al dicteului automat [2, p. 24], stihuitor de primă clasă [3, p. 320], „magician” [4, p.30], maestru al stăpânirii limbii în toate articulațiile ei [5, p. 23], artizan superior, lucrând pe materialul febril și vaporos al visului [6, p. 24], exemplu cel mai coerent al fanteziei dictatoriale și al imaginației [7, p. 207], Leonid Dimov făcea declarația programatică: „Eu vreau să creez – trează fiind – un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci este o încercare de a ajunge la un nou clasicism.” [8, p. 31]. Într-o epocă și societate în care mulți poeți și scriitori români și-au compromis conștiința pentru a putea publica mai mult, Dimov s-a manifestat ca un nonconformist și a devenit unul dintre puținii care au refuzat să laude regimul, fapt care l-a adus în atenția poliției secrete române – temuta Securitate. În consecință, criticii literari fie trebuiau să-l respingă, fie pur și simplu îl considerau prea excentric. Cu toate acestea, grație eforturilor lui Nicolae Manolescu, el a devenit un poet important al canonului postbelic.

Mihai Ungheanu observa la debutul poetului, în 1966, că în poezia lui „Concepția de arti-

zan e dublată de conștiința imensului progres tehnic al artei literare, al poeziei îndeosebi, și un astfel de artist nu poate aborda scrisul până nu epuizează o experiență artistică anterioară. El este un cunoscător de modalități, un mânuitor de maniere. Despre astfel de scriitori se poate spune, (...) *că n-ar putea exista fără un impunător șir de predecesori literari. O astfel de poezie începe să existe de aici înainte ca o suprapoezie a emoției precedente.*” [9, p. 147].

Eugen Simion spunea despre Leonid Dimov: „poetul are o estetică proprie ce stă la egală distanță față de fantasticul romantic și față de dicteul automat al suprarealiștilor”, fiind „unul din marii poeți de azi”, un „poet exemplar” [10, p. 28]. Poetul trasează o nouă direcție a poeziei. El descrie poezia veche ca nefiind capabilă de a demistifica realitatea, de a ajunge la adevăr, iar poezia modernă poate sparge această barieră. Elementele esențiale ale noii poezii și poeticii onirice sau „ca de vis” (comparație dedusă prin analogie, dar termenii nefiind omologi) sunt identificate și de Dumitru Țepeneag, promotor la fel de îndârjit al onirismului estetic: „Demersul său poetic poate părea la prima vedere destul de aproape de cel al suprarealiștilor. De fapt, onirismul dimovian se deosebește net de acesta, căci nu caută autenticitatea, ci structura, «legile visului» pentru a le transforma în poezie” [8, p. 102].

Poetul nu se dă drept modern sau modernist, ci tinde spre o personalitate omni-temporală, de tipul Goethe. Ca și Eugen Ionescu, Leonid Dimov stăpânește un teritoriu paralel lumii reale. Ca alternativă a trăirii poetice, ambii autori fac apel la luciditatea abstractă. Totuși poetul recunoaște limitele visului și, implicit, limitele poeziei sale. Poeziile lui nu sunt doar focuri de artificii, poetul știe să transforme banalul în lirism. Intenționând să camufleze ostilitatea din lumea cotidiană, trăirile dezolante ale eului liric, Leonid Dimov creează o atmosferă deosebită în poezii, recurgând la lexele „noi”, rarisime, uneori chiar străine limbii române. Lumea neobișnuită și iluzorie din sfera visului este decorată cu obiecte de ordin material, din lumea reală. Funcția acestor po-

doabe este de a defuncționaliza tragicul. Astfel L. Dimov reușește să estetizeze tragicul, să îl reducă la pur fapt de artă. Dimov, „nu este doar un *poet artifex* și nu se limitează la condiția de dibaci mănuiitor al artificilor imagistice atunci când apelează la recuzita manierismului pentru a evada din realitate și a crea o supraréalitate onirică. La o primă lectură, poezia sa uluiește și încântă prin multitudinea de imagini neordinare, sclipitoare pe care le conține. Învăluind în mătásurile decorativului compensatoriu sensurile, această poezie reflectă încercarea omului modern de a găsi un spațiu sustras derizoriului sau social-politicului deranjant și de a releva, prin metaforă esența existenței” [11, p. 211].

Oniricul Dimov, care prelua din vise numai legitățile abstractului, scria: „Ne putem deci imagina o lume de paseri inteligente (...) Am fi putut avea aripi precum paserile și atunci am fi zburat. Am fi putut trăi în imponderabilitate și atunci levitația n-ar mai fi fost un fenomen oniric” [8, p. 126]. Nu visul în sine, ci doar simulacrul lui este baza noii producții de vise literare. Dana Dimitriu dovedește o înțelegere ireproșabilă a poeziei în discuție: „vocația unui joc de-a visul, joc declanșat în starea de trezie”, „luciditatea manevrează cu virtuozitate limbajul imaginilor onirice”, „poetul deține limbajul visului și notează în acest mod stările lui de veghe”, „cunoașterea prin vis” [12, p. 34]. Leonid Dimov este un virtuoz artist care știe să producă vise vapoaze și palpitate. Poetul reușește foarte bine în meșteșugirea prozodică scrupuloasă și exactă și în dirijarea jocului imaginației, ficțiunii poetice abstracte, sofisticate.

Din volumul de debut *Versuri* vedem că poetul nu se conformează direcției expresioniste, antiretorice specifice „generației pierdute” a anilor '60. Nu își îndreaptă atenția nici în sensul poeziei confesive, deși se influențează vădit din Barbu, Bacovia, Arghezi. În rândurile adunărilor scriitoricești, L. Dimov se bucură de o mare autoritate, făcând un elogiu Poetului la o Conferință a scriitorilor și punând în discuție problema arzătoare a situației omului de creație: „Poezia este unicul limbaj și ea sugerează, în afara bogăției cromatice, o mare rigoare formală. E ceea ce

a plăcut de la început unei critici literare exasperate de delirul verbal al poeziei tinere” [13, p. 32].

Spiritul liric dimovian este voluptos, exotic, mizând atât pe vocabulele pitorești luxoase, rarissime, cât și pe fanteziile derizoriului, ale spectaculosului. Găsim în poeziile dimoviene și note umoristice: „meduze roze gătite cu cimbru”. Aceste constatări permit să-l numim pe Leonid Dimov un poet al barocului românesc, fapt impus de Nicolae Manolescu, care menționa: „Lucidă și fantasmagorică, opera de meșteșugar opioman, bălci al deșertăciunilor și al voluptăților, inepuizabilă lexical și monotonă stilistic, domestică și exotică, stăpânită de un duh balcanic, antonpannesc, în pofida istoriei și geografiei ei fără frontiere, poezia lui Leonid Dimov este una din cele mai vii expresii ale barocului din întreaga noastră literatură.” [14, p. 310].

Leonid Dimov este poetul manierist care construiește utopii grandioase, asemeni tuturor poezilor umoriști și joviali, dar în același timp enigmatici și melancolici.

Poetul are o viziune pluralistă asupra lumii, încercând să stabilească o relație inedită cu lucrurile din afară, ordonându-le într-un vis misterios, apoi tălmăcind aceste reverii în poezii policrome, bogomilice, ce incită anumite bucurii la receptarea lor. Poetul e însă un pictor de vedenii oprite doar o clipă din mișcarea eternă, atât cât să li se pună în lumina splendorile complicate. Structural, poeziile sunt, toate, niște „desfașurări” (așa suna și un titlu semnificativ), aglomerări baroce, caleidoscopice, de obiecte eteroclite de o extremă varietate. În lumea poeziilor lui Dimov totul este neobișnuit. Obiectele strălucitoare și întâmplările misterioase, descrise într-un limbaj al jocurilor de cuvinte, deschid porțile unei lumi miraculoase. Culori de o paletă imensă de nuanțe sunt împletite cu sunete venite din univers. Însă creând o ficțiune imensă și extraordinară, poetul reușește să dirijeze foarte abil haosul imaginației sale. La fel, autorul reușește să împletească poezia cu epicul, grație faptului că este un maestru în arta versificației și un stăpân autoritar pe fanteziile, baladele, descrițiile extraordinarei sale imaginații. Dimov este cel care a repus literatura pe

locul binemeritat, reînviind în sufletul cititorului sentimentul că poezia este o artă muzicală. Capacitatea lui Dimov de a scoate în evidență farmecul lucrurilor ordinare, satisfac spiritele cele mai intelectuale.

Trăsătura caracteristică întregii poezii a lui Dimov este modalitatea de prezentare a miraculosului, a neobișnuitului în universul poemului, fără ca cititorul să fie pregătit în prealabil. În poemul *Stampă* regăsim o revărsare a viseilor, simbolizată de prinți cu obraji infectați de bube vechi, iviți din ceață: „Azi s-au ivit în ceață prinți frumoși/ Și bube vechi le scormone poemetii/ Să plângem de destin-le amar/ Când rățăesc la noi după iubire”. Abundența lucrurilor simple dau impresia de irealitate.

Poetul proliferază amănuntele ospetelor copioase, ale banchetelor, ale tarabelor ce se clatină sub greutatea grămezilor de legume, ale pescăriilor și bălciurilor. De exemplu, cunoscuta poezie *Cina cu Marina*: „La creștete, masa imensă așteaptă,/ Cu câte-un tacâm sub lumina coaptă:/ Prelung, să tăiem pagurii aduși/ Din Africi, de cafri în frac și mănuși,/ Meduzele roze gătite cu cimbru/ Cu fructe de mare pe spată de zimbru,/ În sos ecumenic, anguile cu tic,/ Calmari îngropați, violet, în aspic”.

Intervenția imaginarului are rolul de a întrerupe descriția tumultoasă. Intervine nota ironică degajând atmosfera gravă. Ca poet ludic, Dimov cultivă plăcerea gestului gratuit, a invenției libere angajând cele mai diverse registre ale imaginarului, de la miniatura delicată și desenul de maximă puritate, până la tulburarea grotescă a liniilor, de la feerie la coșmar: totul tinde spre altitudinea esteticului pur. Stilul concis amintește de Ion Barbu, însă imaginile cromatice sunt mai bogate, iar imaginile vizuale mai fastuoase la Leonid Dimov. De pildă, poezia *Destin cu bile*: „Rotunde, roșii, cu desen subțire,/ Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire,/ Cu clopoței, cu ciucuri, cu lumini,/ Cu trandafiri pictați, cu flori de crin,/ Cu valsuri, cu parfum de liliac,/ Chineze, cu dragon și vârcolac,/ Franceze, cu perechi dansând gavote,/ Barbare, cu imagini vizigote”. Nu este nimic ieșit din comun, toate imaginile sunt reale, doar că raportul dintre ele este lipsit de ordine.

Peisajul dimovian este foarte divers. Panoramele sale au un aer exotic, luxuriant, de o spectaculoasă densitate de obiecte. Acest univers este transformat și proliferat permanent de forța metamorfozei. Autorul ceează aceste imagini doar pentru a delecta cititorul oferindu-i plăcerea pură de a contempla. L. Dimov are o predelecție specială pentru peisajele portuare. Agitația de pe chei este interminabilă. Acest univers liric este populat de fantome și obiecte pe care autorul le descrie într-o manieră elegiacă, melancolică. Poetul reînvie modul de viață demodat, lăsat uitării, care nu mai este actual. Universul miraculos al copilăriei inocente este restabilit într-un vis feeric. Eul liric resimte absența copilăriei, ducând dorul de locurile unde a crescut: bălciul cu peisajul său panoramic împânzit de vitrine și bazaruri.

Un sonet din volumul *A.B.C.* accentuează demersul complicat al poeziilor: „Nici un adânc privirea mea nu are/ De mă privesc în smalt prin înserare”. Deci privirea nu are adâncime, iar lucrurile sunt acoperite de smalt. În *Amin-tiri*, universul dimovian este acoperit de un fum cald: „Fum cald, peste vedenii ce te-nfășuri,/ Pătrunde-n tinda mea cu preșuri”. Smaltul, ceața, fumul sunt elemente ce fac parte din planuri diferite. Obiectele capătă strălucire datorită stratului de smalt, care însă acoperă esența lor. Privirea nu poate pătrunde în adâncul lucrurilor și atunci, pe retina ochiului, apare doar imaginația, închipuirea despre ceea ce este obiectul în esența lui. Percepția clară a obiectelor este împiedicată de ceață și de fum. Imaginea strălucitoare a obiectelor, privite prin fum și ceață, devine fluentă și misterioasă.

Criticul Eugen Simion vorbește despre *poetica sclipitorului* la L. Dimov, pornind de la ideea că ceea ce scânteiază simbolizează ceva, idee dedusă din poemul de final al volumului *La capăt*. Prin prisma fumului, norului sau a ceții, care nu-și pierde forța de a iradia, obiectele strălucitoare doar se deformează, se curbează, se îndoaie la colțuri. După cum am menționat mai sus, preferințele poetului sunt *smaltul* („zmalțu-i orb”, „cum lucesc din zmalțuri, din bagale”), adică sclipitorul și *bălciul* (iarmarocul, baza-

rul, circul, bairamul), ce sunt asociate cu larma limbilor de după prăbușirea Turnului Babel. Această opinie este îndreptățită și de limbajul poeziilor împeștrite cu o sumedenie de cuvinte rarisime. Alexandru Piru, în studiul „Poezia românească contemporană” întocmește o listă destul de mare de vocabule selectate din volumele dimoviene: *carâmbi, corund, colembol, cuve, harengi, precesii, cerulee, pedunculat, submerse, astragale, nef, landșafturi, lumen, crov*, unele arhaice, iar cele mai multe inventate de poet. La fel, autorul recurge și la termeni: *geam-parale, buluc, duium, tejghea, boccea de saltimbanc, burgurii hiperboreene*. Iureșul de cuvinte care săgetează prin mintea poetului creează impresia că sunt alese prin voia hazardului, doar cele care se potrivesc sonor, însă mesajul versului rămâne vid și absurd. Această scamatorie de cuvinte proliferază stilul parodic în creațiile lui Leonid Dimov, care totuși nu ne scutește să urmărim un fond serios în tot ceea ce pune pe hârtie poetul. Așa vede el societatea gureșă, risipind cuvinte goale, ce sună din coadă și este lipsită de orice seriozitate.

Pseudo-balada *Turnul Babel*, cea mai lungă creație din volumul *7 poeme*, are peste 600 versuri. Subiectul aparent cursiv oscilează din planul realului în planul imaginarului, de aceea este dificil de a reține firul evenimentelor. Leonid Dimov își desfășoară simțul plastic și puterea de invenție. Elementele materiale sunt observat de aproape, iar acesta dă culoare versurilor. *Turnul Babel* este reprezentarea alegorică a civilizațiilor risipite în veacurile trecute. Datorită limbajului, atmosfera de carnaval pare feerică. Poemul este original și nu are vreo notă de romantism. Mitul despre sfârșitul lumii și dispariția civilizațiilor, interpretat de cei mai mari poeți ai lumii ca o tragedie colosală, este, în viziunea lui Dimov, un haos de obiecte, unele doar imaginare care, după ce se adună, comunică, se risipesc în scilipiri fragmentare.

L. Dimov complică, schimbă relația între obiecte. Demersul său trebuie acceptat așa cum este, așa va fi înțeles mai ușor. Privirea catifelată a cititorului blând încearcă să dea o ordine, să potrivească lucrurile, dar greu străbate până la

esență din cauza superficialității conturului. Și atunci procesul devine invers, obiectele descrise în poezie ademenesc ochiul, absorb privirea prin ritmul poeziei, prin sonoritatea versurilor, prin perfecțiunea prozodiei. Se creează impresia că Dimov dorește să confere poeziei sale, pe lângă rolul estetic, unul soteriologic. Poezia salvează și lucrurile deteriorate de cotidian, dându-le valoare de simbol și nu trebuie privite doar ca elemente decorative. Dimov gândește că poezia își va recăpăta rolul demiurgic pe care îl avea în epoca romantică.

Un citat din Diogenes Laetios deschide volumul *Eleusis*, care conține poeme mai sumbre. Vocabulele rare se întâlnesc aici foarte des („ibis libric”, „coadă trilobată”, „digitigradă”). Este descrisă împărăția lui Hades într-un stil umoristic, prezentând duhurile prinse în activitate menajeră, ei spală rufe. Apoi motivele obișnuite ale poetului: plimbările pe acoperișuri, întâlnirile din tramvaiul 2 cu un monstru de sex femel care în volumul *Deschideri* sunt descrise ca „femele pangoline cu solzi de bronz opal”: „Depart, pe cupole, se scărpinau stinghere/ Femele pangoline cu solzi de bronz oval/ Și – săreau în piață pe dale de opal.”

Mulți fie nu pătrund natura creației dimoviene, fie o înțeleg superficial, nerecunoscându-i originalitatea și tratându-l ca pe un poet controversat. Cu toate acestea toți sunt fascinați de poeziile sale și îl admiră pe creator, întrucât lumea poemelor lui este pătrunsă de un desen abstract, de un telecolaj cu noi convenții ludice, transmutat dintr-un alt real. Nici visul, nici realitatea nu sunt concrete, ci abstracte, făurite după un cod enigmatic și ispititor. Poezia lui Dimov este seducătoare, pentru că un cititor nu poate rezista unui creator liber. Onirismul leagă creatorul și lectorul său printr-o promisiune euristică. Pentru Leonid Dimov poezia se naște din încheierea unui pact între poezie și viață, între poezie și lume. Poetul distruge lumea pre-poetică și edifică o lume nouă, onirică, locuind în ea ca un demon ciudat, și proiectându-și imaginea de artist în tot felul de reprezentanți alegorici: *bufonul, saltimbancul, jonglerul, giuvaiergiul*, „omul cu paseri pe veșmânt” ș.a.m.d. Dimov

a abordat visul luat ca model abstract și nu ca sursă de creație, conducându-se după o poetică neo-onirică. Creând vise, autorul cuprinde întreg existențialul, pătrunzând el însuși în aceste lumi născocite, străine, chiar neomenești.

Realitatea și imaginarul devin două reprezentări ale liricii lui Leonid Dimov. Preferința pentru utilizarea imaginilor onirice este frecventă. Ele izvorăsc dintr-un haos și sunt surprinse chiar în momentul coagulării lor, apoi sunt dezlănțuite în lumea viselor. „Aceasta nu este o copie servilă, nu este filmarea unui vis..., dar din contra, investigarea imaginii reale prin această forță reactivă specifică visului, pentru a fi utilizată ca instrument de investigație până în momentul înființării – conform unei legislații de bună voie a autorului, într-un grup sintagmatic destinat să genereze în realitate o stare de vis pentru cititor”. [15, p. 316]

În încheiere se poate menționa faptul că Leonid Dimov a fost permanent în căutarea unui ferment al imaginației suficient de puternic încât să poată resuscita literatura română din strâmtoarea unei perioade întunecate a realismului socialist.

Poetul Leonid Dimov nu face decât să se joace cu lucrurile, cu cuvintele și cu ființele care sunt în disponibilitatea sa. Asemenea bufonului regelui, el încearcă să transforme angoase existenței într-un joc fără sfârșit. El nu face parte din poezii care scriu poezie metafizică, dar el iubește să se joace pentru a distrage atenția, pentru a se situa în realitatea onirică. Poemele lui Dimov satisfac și spiritele mai dificile prin nota de intelectualitate și puterea de a sugera misterul lucrurilor simple.

Arta poetică dimoviană rezidă în limbajul artistic modelat de imaginarul oniric. Poezia lui este seducătoare, cu efect de surpriză, scrisă pentru plăcerea cititorului.

Referințe bibliografice:

1. Dimisianu, Gabriel. *Onirismul subversiv*. În: „România literară”, nr. 10/ 1992.
2. Soviany, Octavian. *Moștenirea onirică (I) - [Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Momentul oniric. București: Cartea Românească, 1997]*. În: „Contemporanul – ideea europeană”, nr. 16, 1998.
3. Mincu, Dumitru. *Avangardiștii. Leonid Dimov*. În: „Mincu Dumitru. Scurtă istorie a literaturii române”. Vol. II. Perioada interbelică. Poezia contemporană. București: Ed. Iriana, 1995.
4. Ștefănescu, Alexandru. *La o nouă lectură: Leonid Dimov*. În: „România literară”, nr. 47, 1997.
5. Raicu, Lucian. *Guillaume și Administratorul (I) [Însemnări (fragmente) despre poetica românească de azi (1969-1989) – Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu; Ana Blandiana, Leonid Dimov]*. În: „România literară”, nr.100, 1990.
6. Manolescu, Nicolae. *Onirismul bine temperat*. În: „România literară”, nr. 36, 1991.
7. Cistelean, Alexandru. *Dosar de receptare critică*. În: Mureșan Viorel, Ștefan Traian. Leonid Dimov. „Monografie, antologie contemporană, receptare critică”. [Fragment din: Al. Cistelean, Poezie și livresc. București: Cartea românească, 1987], Brașov: Ed. Aula, 2000.
8. Dimov, Leonid; Țepeneag, Dumitru. *Momentul oniric*. București: Cartea Românească, 1997.
9. Ungheanu, Mihai. *Arhipelag de semne*. București: Editura Cartea Românească, 1975;
10. Simion, Eugen. *Geometria visului*. În: „România literară”, nr. 4, 1974.
11. Țurcanu, Lucia. *Manierismul românesc. Manifestări și atitudini*. București: Cartier, 2015 ;
12. Dimitriu, Dana. *Mai aproape de vis vom fi*. În: „România literară”, nr. 4, 1974.
13. Simion, Eugen. *Scriitori români de azi*, Vol. III. București, Chișinău: Ed. David-Litera, 1998.
14. Dimov, Leonid. *Carte de vise*. Chișinău, 1997.
15. Dimov, Leonid; Țepeneag, Dumitru. *Onirismul estetic*. București: Editura Curtea Veche, 2007.

EXEGEZA LUI GHEORGHE GRIGURCU. CÂTEVA OPINII



Marta SEVERIN

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova. Asistent universitar în cadrul Facultății Transfrontaliere, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați. Domenii de preocupare: literatura română. Publicații științifice: *Termeni și expresii latine, franceze, engleze și germane în scrierile lui Gheorghe Grigurcu* (2023); *Poetul există înainte de criticul Gheorghe Grigurcu* (2023); *Gheorghe Grigurcu: spiritul critic și autocritic în evaluarea operelor literare* (2023); *Imaginarul acvatic în lirica lui Gheorghe Grigurcu* (2023).

Exegeza lui Gheorghe Grigurcu. Câteva opinii

Rezumat. Gheorghe Grigurcu este cunoscut în calitate de critic literar de poezie, în timp ce poezia a fost prima sa vocație. Identificăm marginalizarea poetului atât geografic, fiind izolat în „Amarul Târg” (Târgu Jiu), cât și literar, prin impunerea unor restricții malițioase: toate acestea plasându-l sub insigna suspiciunii. În ceea ce privește exegeza lui Gheorghe Grigurcu este oportun să inventariem selectiv câteva opinii aparținând criticilor literari contemporani sau scriitorilor care s-au afirmat și au valorificat statutul de critic literar, dar și de poet, așa cum s-a dorit a fi receptat însuși scriitorul Grigurcu. Dualitatea naturii scriitorului, de critic și poet, face imposibilă analizarea scindată a celor două vocații, fapt care impune cercetarea îngemănată a acestora. Nonconformist, incomod, atipic, redutabil polemist, spirit justițiar, coroziv sunt doar câteva dintre atributele definitorii care reliefează personalitatea legitimată prin universul livresc. Pentru criticul literar, poetul, polemistul și autorul de aforisme cu același nume, a renunța la scris înseamnă a se denega pe sine.

Cuvinte-cheie: exegeză, poet, Gheorghe Grigurcu, critică literară, literatură română.

Gheorghe Grigurcu's Exegesis. Some Opinions

Abstract. Gheorghe Grigurcu is known as a literary critic of poetry, while the position of poet was the writer's first vocation. We identify the marginalization of the poet both geographically, being isolated in “Amarul Târg” (Târgu Jiu), and literary, by imposing some malicious restrictions: all this placing him under the badge of suspicion. Regarding the exegesis of Gheorghe Grigurcu, it is appropriate to selectively inventory some opinions belonging to contemporary literary critics or writers who have asserted themselves and capitalized on the status of a literary critic, but also a poet, as the writer Grigurcu himself wanted to be received. The dual nature of the writer, critic and poet, makes it impossible to analyze the two vocations separately, a fact that requires their twin research. Nonconformist, awkward, atypical, formidable polemicist, judicial spirit, corrosive is just some of the defining attributes that highlight the personality legitimized by the book universe. For the literary critic, poet, polemicist and author of aphorisms of the same name, to give up writing is to deny oneself.

Keywords: exegesis, poet, Gheorghe Grigurcu, literary criticism, Romanian literature.

Întâlnim o dificultate atunci când este vorba să-l plasăm pe Gheorghe Grigurcu într-o anumită generație de scriitori. După anul nașterii (1936) și după volumul de debut *Un trandafir învață matematica* (1968), acesta s-ar situa în generația '60 alături de Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Grigore Hagiu, Ana Blandiana ș.a. Însă Grigurcu refuză alăturarea cu aceștia, optând pentru asemuirea cu următoarea generație – '70. Existența propriu-zisă și creația literară nu se conciliază constant cu generația în care se află scriitorul: poetul Grigurcu zugrăvește un lirism distinct. Din acest motiv, identificăm ca indispensabilă o afirmare a exegeților literaturii române care pot confirma locul pe care-l ocupă scriitorul și gradul de difuzare a creației sale poetice și critice.

Confruntându-l cu poeții recunoscuți și remarcați de societate, poetul Nicolae Coandă îl intitulează pe Gheorghe Grigurcu – un „Anti-Narcis”, ctitorind contestările subînțelese din activitatea și viața acestuia, semnalând că „nu strălucește pe moment, nu face pact cu diavolul și nu trage poezia sa la curțile puternicilor zilei. Nu pune poezia pe mesele celor care fac selecția după gustul epocii, nu participă la pocherul unde se stabilesc câștigătorii zilei. (...) Grigurcu are fibra solitarului care evită taberele ce împart «dreptatea și adevărul». Nu a dorit să se impună cu orice preț, iar acest lucru costă în România. (...) Nu a mai fost luat în calcule de cei care făceau jocurile politicii literare” [1, p. 16].

Pentru criticul Paul Aretzu, poetul Grigurcu și-a format imaginea unui „neobosit reflector cultural al existentului, preocupat să transforme în gândire poetică, aforistică sau critică ceea ce receptează sau asimilează. Totul este trecut printr-un filtru de mare rafinament, fiind procesat cu asiduitate, căpătând personalitate, distincție intelectuală, finețe, armonie, sagacitate” [2, p. 7]. Adevărul este revelat apelând la un limbaj impresionabil fiind juxtașus limbajului poetic. Complexul adevărului, de care „suferă” criticul, este, conform scriitorului Aretzu, apărarea sa împotriva „impostorilor, ignoranților, complicității muțeniei” [2, p. 7]. Tot el accentuează crezul și principiul etic și critic regăsit în cartea

lui Gheorghe Grigurcu, *Jurnalul lui Alceste*: „Vai de spiritul critic ce nu se sprijină pe adevăr, vai de adevărul ce nu se sprijină pe spirit critic!”. Nonconformistul poet și critic refuză să urmeze normele impuse de regimul acelor vremuri și își aprobă sentința de a fi un exilat intern care nu are altă opțiune decât cea de a scrie o operă „vie, fascinantă, imagine a unei gândiri pătrunzătoare, de mare concizie, împărțindu-se între inteligență, culturalitate, sapiențialitate”, stabilește Paul Aretzu [2, p. 7].

Poetul și criticul literar Barbu Cioculescu îl distinge pe Gheorghe Grigurcu ca pe un critic caracterizat de luciditate și un curaj deosebit, în viața și activitatea căruia a primat adevărul: „A se situa împotriva curentului, așa-zis apolitic, pretinzând uitarea, în locul actului de justiție, care în arte se manifestă prin oprobriu, a fost sarcina neabătută pe care istoricul literar și-a asumat-o, din îndepărtatul lui foișor, din acel amar târg, ce face din el un exilat, o voce încă mai singulară” [3, p. 4]. Creația lirică a scriitorului presupune existența unui patetism culant în semnificații profunde. Poetul Barbu Cioculescu definește tipul de lector recomandabil poemelor care aparțin lui Gheorghe Grigurcu: „În această lume i se cere celui căruia i se adresează poetul (Gh. G.) să fie adeptul Adevărului, al acelui Adevăr înfășurat în frunzișul unui început de lume” [4, p. 4].

Constantin Trandafir mărturisește că sunt multe lucruri care separă ideile sale de cele ale lui Gheorghe Grigurcu – acest „scriitor cu totul atipic” [5, p. 17]. Însă el recunoaște natura polidimensională a scriitorului ca poet, critic, dar și capacitatea inalienabilă de a stăpâni literatura „de frontieră: jurnal, interviuri, aforisme”. Latu-ra polemică a scriitorului se reliefează în controverse, transformându-l în „spadasin tranșant. (...) Gheorghe Grigurcu e un soldat. Ethosul, rectitudinea, verticalitatea sunt cuvintele – stări pe care le reclamă cu patos. Și i s-au atribuit ca fiind calități indiscutabile” [5, p. 17]. Criticul și istoricul literar Constantin Trandafir conchide articolul său astfel: „Gheorghe Grigurcu scrie fulgurant, aforistic, nuanțat și sugestiv, neologistic, dar nu pedant, un stil intelectualist, de o

mobilitate care nu lasă a se vedea cât de grijuliu și de elaborat este în realitate” [5, p. 17].

Sociologul și criticul literar Adrian Dinu Rachieru evocă numele lui Gheorghe Grigurcu în cel puțin șapte articole din diferite reviste literare. „Deși fragil, de o civilitate fără cusur, Gheorghe Grigurcu «beneficiază» de imaginea unui «dur», construită, e drept, și cu larga-i complicitate. «Căpcăunul» Grigurcu trăiește, de fapt, în poezie” [6, p. 99-102]. Creația sa lirică, deși sortită adesea sertarului, postează în obscuritate, spre deosebire de activitatea critică prolifică și cadențată. „Poetul, aparținând celui de-al doilea val șaizecist, a evadat din serie, aflându-și nișa chiar de la start (1968); nici metodolog, nici ideolog, ignorând producția românească, criticul a rămas, și el, credincios predispoziției artiste, cercetând fluxul editorial prin grila stilistică, punând la lucru papilele estetice.” Întrebarea care nu poate fi eludată primește, parțial, dezlegare în concluzia articolului: „Incomod, însingurat, insistent, îmbibat de livresc, redutabil polemist, cu frustrări existențiale, spirit vibratil, impresionist în descripție, calofil în scriitură, radical în judecăți, «exilatul» de la Târgu Jiu trăiește această dramă, acutizată de reticențele (nu puține) față de poet” [6, p. 102]. Același Rachieru extinde considerația sa față de criticul și poetul Grigurcu afirmând că viața literară nu este venerată de celebrul critic, ci doar atașamentul față de literatură este cel care interesează. Cititor pasionat, cu privire formată și pregătită pentru zelul critic și vocația poetică, Gheorghe Grigurcu „și-a găsit demult locul în literatura noastră. Cu acuitate perceptivă și rafinament stilistic, domnia sa rămâne neclintit de veghe în foișorul său din *Amarul târg*” [7, p. 76].

Exilatul din Târgu Jiu, Grigurcu coalizează în aceeași ființă două toposuri antagoniste: centrul și marginea cetății. Se regăsește în centrul ei prin poetizare încercând impregnarea idealului cu lumea și viața concretă. În tandem, scriitorul este la marginea cetății prin refuzul de a-i fi asigurat spatele de către vreo instituție vederoasă. Astfel, scriitorul „își asumă singurătatea, izolarea, turnul. (...) Grigurcu își permite să fie utopic, justițiar, radical, adesea, un don Quijote pe

ruinele unei lumi despre care nu știi dacă e în agonie sau într-o explozie de vitalitate” [8, p. 34], afirmă Mircea A. Diaconu.

Scriitoarea Magda Ursache făurește o tagrafie individuală a scriitorului Grigurcu pornind de la premisele elaborate de acesta în lucrările sale, expunere denumită *Decalogul intelectualului* (Gheorghe Grigurcu): 1) „Slujește-ți comunitatea de la antipodul Puterii. 2) Nu trișa cu principiile. 3) Nu vinde și nu te vinde. 4) Nu juca în partidă dublă. 5) Nu te descurca pe seama celui alt. 6) Nu minți în numele adevărului. 7) Nu-ți suspenda spiritul critic în folos personal. 8) Judecă-ți aproapele ca pe tine însuși. 9) Deosebește ideile de idoli. 10) Trăiește teandric” [9, p. 7].

Tudorel Urian punctează ideea că Gheorghe Grigurcu nu este genul de scriitor care lansează vocale la întâmplare, ci își sistematizează ideile și le orânduiește pe fiecare la amplasamentul propice. Cu toate că există atitudini potrivnice activității de critic literar, Gheorghe Grigurcu acceptă să demonstreze logicitatea celor expuse anterior în scrierile sale și suscită contraargumente pentru a putea legitima partea corectă din cele afirmate de ambele părți. „Ne place sau nu, trebuie să recunoaștem că Gheorghe Grigurcu este posesorul unei mari conștiințe artistice, dublate de un ales spirit civic” [10, p. 5].

Istoricul și criticul literar Cristian Livescu constată că Gheorghe Grigurcu este un poet travestit în critic literar, care cu fiecare ocazie își actualizează viziunea consacrată poeziei prin însăși apariția textelor lirice. Pe bună dreptate, „fie și cu întârziere, poetul Gheorghe Grigurcu, decuplat de exeget, merită omologat ca atare în galeria decadenților noștri rafinați (de obicei amânați în receptare), dezgustători de mărfuri estetice fine, un virtuos de nuanță contemplativă, ocolind erudiția și neputând scăpa de povara ei augustă” [11, p. 100].

În ciuda inferiorității și marginalizării pe care le simte scriitorul în toposul emblematic al Amarului Târg, nu se poate retracta timorarea simțită de cei care constată erupția scriitoricească infatigabilă a poetului și criticului Grigurcu. Atitudinea corozivă l-a clasat printre oamenii

problematici; cu toate acestea, veracitatea celor afirmate de acesta și lipsa concesiilor pe orice plan a inspirat încredere în judecățile sale. Sorin Lavric atestă aceste afirmații prin cuvintele: „Grigurcu e genul de ocnaș livresc care, atunci când scrie, se chinuie din cauza efortului de a scrie, iar atunci când nu scrie, suferă din cauza remușcărilor de a nu mai fi scris. O suferință întreruptă de rarele clipe când, prinzând o zi inspirată, trăiește euforia înaripată a expresiilor fericite. Un cărturar care, încheind un legământ cu sine, a ales să-și ducă viața înveșmântat în epitrahilul subțire al nuanțelor rare” [12, p. 2-3].

Pentru criticul Alex. Ștefănescu, scriitorul Gheorghe Grigurcu este o personalitate învrednicită de toată prețuirea în ceea ce privește spiritul polemic tranșant, față de care dă un pas înapoi, în calitate de adversar de idei. „În ceea ce mă privește, ori de câte ori am fost pe punctul de a începe o controversă cu el (negându-i, de exemplu, dreptul de a-i judeca din punct de vedere moral pe marii scriitori), am renunțat în ultima clipă” [13, p. 5]. Alex. Ștefănescu nu se încumetă să înceapă o bătălie ratată de la primordiu, ci intenționează să examineze evoluția polemistului Grigurcu din umbră, „așa cum obișnuiesc să mă uit la o fântână arteziană sau la un foc aprins pe câmp” [13, p. 5]. Reacția polemică nu este emanată din atitudini de antipatie sau resentiment față de alți scriitori, ci are fundamentul într-o conștiință chibzuită, mereu antrenată în destăinuirea adevărului. Gheorghe Grigurcu nu neglijează a-și releva toate opiniile proprii – acceptate sau nu de alții, fapt care atrage dușmănia multora, în timp ce lui Alex. Ștefănescu îi suscită admirația. Acesta din urmă nu poate decât să mărturisească că grație puterii sale de persuasiune „Gheorghe Grigurcu are dreptate chiar și când nu are dreptate” [13, p. 5].

O joncțiune aparte îi surprinde pe Gheorghe Grigurcu și Constantin Abăluță față de care contemporaneitatea a manifestat aceeași lipsă de receptivitate, conturându-se între aceștia o coeziune bizară, dar veridică. În opinia poetului Abăluță, Gheorghe Grigurcu epatează cu abilitatea sa immanentă de a reuni părți din imagini apte să reliefeze un spirit oprimat. Acest poet

eclipsat își pronunță considerația față de poezia lui Grigurcu apelând la o seamă de metafore: „Poezia lui Grigurcu este o carte aeriană, fără file, obținută prin înmănuncherea a sute de semne de carte. Poezia lui e un memento, o țintă de tir cu punctul central perfect perforat de miile de săgeți, un copac sferic care trece prin aer ca un bolid. (...) Gnostic și abisal ca un inter-regn, lirismul lui Grigurcu e greu de surprins și de suportat de cei cu prejudecăți, de cei ce nu au libertatea în sânge” [14, p. 7].

O distinctă amicitie s-a afirmat între Gheorghe Grigurcu și Traian Ștef, ambii poeți cu certitudine în afirmare și negare. Cel din urmă, cu aproape douăzeci de ani mai tânăr, a mers însoțit de colegul său, Călin, acasă la criticul Grigurcu pentru a obține o recenzie originală a unui volum de poezii, fapt adevărit prin adnotările criticului. Cu privire la acest episod, sensibilizat, Traian Ștef mărturisește: „Ne miram de seriozitatea adnotărilor, eram mândri că ni se acordase o așa atenție. (...) Fuseserăm luați în seamă! (...) Grigurcu n-a privit niciodată cu ușurătate lucrurile. E de o spiritualitate gravă. (...) Gheorghe Grigurcu are câte ceva și din expresionismul lui Blaga, și din obscuritatea simbolistilor și a modernilor, și din coarda bacoaviană, și din ochiul unor poeți contemporani francezi privind lucrurile. Dacă-l citești fără prejudecata preeminenței criticului, te recunoști cu plăcere în oximoronul existenței” [15, p. 11-13].

Pentru scriitoarea Ana Blandiana este dificilă zugrăvirea unui sumar al opiniilor personale despre poetul și criticul Gheorghe Grigurcu, cunoscându-l de la vârsta adolescenței ca poet, așa cum s-a și dorit a fi receptat. Cunoștința reciprocă a faptului de a scrie versuri a favorizat instituirea între cei doi a unui „cod secret care rămânea valabil chiar dacă nu știam să-l întrebuițăm [16, p. 12], afirmă scriitoarea, iar cu trecerea timpului nu s-a volatilizat acest sentiment. Ana Blandiana observă în poetul Grigurcu un inadptat prezent într-o lume care nu era pregătită să-l primească. Mutarea dintr-un loc în altul (din zona Ardealului spre Târgu Jiu) „a adăugat încă un cerc de mister

inadecvării poetului la timpul și locul în care, prins ca într-un insectar, nu înceta să-și miște aripile” [16, p. 12]. Pentru scriitoare, Gheorghe Grigurcu este mai întâi poetul din vocația căruia derivă polemistul, notabilul critic și autorul de aforisme consacrat. Prețuirea Anei Blandiana față de Gheorghe Grigurcu transpare din mărturisirea sa: „Nu cred că există la această oră vreun nume care să fie mai prezent – prezent până la ubicuitate – în revistele și pe listele de apariții ale editurilor literare și totuși – un totuși atât de inexplicabil încât poate fi reproșat în egală măsură semenilor și Destinului – acest nume este ocolit de listele marilor premii, iar cel ce îl poartă (și îl va purta și în istoria literaturii) rămâne străin de viața scriitoricească și trăiește într-o lume paralelă celei literare” [16, p. 12]. În această lume paralelă, scriitorul Grigurcu nu concepe a se dispensa de scris deoarece aceasta ar însemna să-și repudieze însăși existența: „Trec prin clipe în care, excedat de oboseală, epuizat, am impresia că nu mai are rost să scriu, că nu voi mai scrie... Dar după ce mă remontez cât de cât, încerc nevoia de-a mă așeza din nou la masa de lucru, căci absența scrisului îmi creează un gol insuportabil, un simțământ torturant de inutilitate. Sisif depozat de bolovanul său” [17, p. 45].

Personalitate polivalentă și de actualitate în revistele literare, Gheorghe Grigurcu ilustrează postura unui „soi de cavaler în contra morilor de vânt” cu un obiectiv bine definit al criticului care este prin „donquijotismul său care a încercat să eradicaze nesimțirea proliferantă, să corecteze deviaționismele oculte, să purifice spațiul și timpul literaturii române de tombatere, de gogoși umflate artificiale, de idolatrie suspecte, de poziționări în forță nemeritate, de dejecțiile demagogice ale unor publicații confiscate de foștii comuniști și securiști din liniile 2, 3 etc.” [18, p. 13], concluzionează istoricul literar Ion Popescu-Brădiceni. Tot acesta descoperă influența conjuncturală a alchimiei asupra scriitorului Grigurcu care concede particularitățile *Tabulei Smaragdina*, creația constituind o succesiune de „rugăciuni înălțate de eterogenitatea firii omenești către o instanță supremă ce

e dispusă, ca născătoarea noastră și ca arhetip al nostru, a ratifica o asemenea eterogenitate” [18, p. 13]. Confesiunile scriitorului Grigurcu se fac prin scris. Prin intermediul acestui mijloc autentic se depistează niște principii exegetice: „bunul simț, buna credință, nesupunerea, inconformismul, radicalizarea, onestitatea de fond, antitotalitarismul, raționalitatea vie. Condamna interesele ascunse cultivate până la saturație, oportunistele nesecate, carierismele dintre cele mai bătătoare la ochi, adularea celui ajuns deasupra din partea celui aflat încă jos, egoismul celui situat în vârf care dorește înghetarea lucrurilor și suprimarea brutală a discuției” [18, p. 13]. Istoricul Popescu-Brădiceni validează statutul autentic al lui Gheorghe Grigurcu, acela de însoțitor de drum, atent și etern format a face observații, promovând o regândire a anumitor criterii literare care, deseori, incomodează și epatează, însă având ca temelii valori ce nu pot fi dezmințite.

Pentru criticul literar Liana Cozea, Gheorghe Grigurcu este un scriitor care are la dispoziție diverse mijloace care reconstituie ființa sa duală de poet-critic: „de la gravitate și seriozitate la umorul amar, de la altitudinea și generozitatea discursului critic până la lirismul evocărilor anilor copilăriei și ființelor tutelare” [19, p. 12], fiecare abordare dezvăluind o personalitate polivalentă și consacrată analizelor de adâncime. Începând cu propria persoană, căreia îi elaborează o fișă psihologică prin depoziția dezideratului autocunoașterii, Gheorghe Grigurcu reușește să se reconstruiască din interior spre exterior, raportându-se la etapa copilăriei ca fiind absolută și imperioasă în acest proces. Latura artistică este dominantă în scrierile poetului și criticului Grigurcu fiind o dovadă a eleganței livrăști, oferindu-i credit acestuia să fie remarcat ca un „poet profund înainte de toate, fiindu-i definitorie inteligența critică, reușind să depășească cercul strâmt al propriei individualități. Lucid, obiectiv, intens în judecățile sale critice, crede că «într-o lume pragmatică, uscată, rea, ei, poeții, creează insule ale unei idealități» (...) Înzestrat cu o inteligență sensibilă își este sieși cel mai acerb, neînduplecat dar nepărtinitor critic,

cu o autoritate, confirmată și reconfirmată de-a lungul anilor” [19, p. 13]. Neînduplecat se prezintă și când îi sunt adresate elogii diverse, constată criticul Liana Cozea, fiind imun la acestea, adoptând, deseori, un ton sarcastic, „cu o mare capacitate de a se obiectiva în autoevaluare” [20, p. 87]. Tristețea regăsită în volumele sale de creație lirică oferă claritate unei firi visătoare, emotive, punând în valoare și sarcasmul polemicii în care este angrenat Gheorghe Grigurcu. „Dorința de a-și înțelege destinul asumat, impusa izolare dă seamă de lecturile sale extrem de variate, de vasta sa cultură, dar și de dorința de a cunoaște natura umană, pe aceea a semenilor săi, atât de neasemenea lui” [20, p. 89], motiv pentru care își cumpănește selecționarea însoțitorilor de drum și apelează la imixtiunea râsului și ironiei „salvatoare în momentele de amărăciune, înviorându-l pe scriitorul pentru care tovărășia ființelor necuvântătoare, a patrupedelor devotate și a celor cu fine modulări de răsfăț adesea este mult mai prețioasă, benefică în ultimă instanță, decât a semenilor săi” [20, p. 89]. Liana Cozea susține ideea solitudinii în scris a poetului Grigurcu ca unic remediu sufletesc pentru izolarea impusă malițios.

Printre cei care și-au exprimat opinia în scris despre persoana sau opera lui Grigurcu se numără și criticul literar Emanuela Ilie, care remarcă volumul incomensurabil de versuri în care se conturează o învederată definiție a sinei creator. Cărțile de versuri reflectă o atitudine auto-pansivă, ce mizează pe vulturile creatoare de lumi noi și sensuri noi atribuite acestora. Sensurile valorizatoare oferă vitalitate și originalitate artei scriptice. Criticul remarcă o „poetică a distilării până la esență, vizibilă în aproape fiecare carte a sa, care îi pune în valoare excepționalul simț apoftegmat, dar și capacitatea la fel de rară de a revela frumusețile sibiline ale universului [21, p. 73]. Se poate semna o desime a evocării memoriei „care condensează esențele, transformându-le în miracol de semn poetic sau, mai general, artistic. În fapt, s-ar putea spune că, la polul ei de maximă intensitate ideatică, poezia criticului râvnește să distileze nu numai amintirile cele mai de preț ale indi-

vidului, ci și memoria generică, aceea a ființei aflate, prin creație, într-o neostoită căutare a sensului. Care, cel puțin uneori, provine din / este îndatorat Ființei” [21, p. 74].

Viziunea exegetilor cu privire la activitatea de poet și critic a lui Gheorghe Grigurcu surprinde și valorizează profunzimea zelului creator, conturând tipologia unui scriitor fisionat și zbuciumat de complexul adevărului. Scriitorul Grigurcu, imun la a face compromis, este critic cu propria-i creație, stabilind în același timp o notă dominantă în scrierile sale, care constă din eleganță, precizie și sensibilitate. Parcurgând exegeza lui Gheorghe Grigurcu asupra căreia s-au afirmat nume notorii de istorici și critici literari, putem susține că acesta ocupă un loc însemnat în literatura română.

Note și referințe bibliografice:

1. Coande, Nicolae. *Un Anti-Narcis – Gheorghe Grigurcu*. În: „Acolada”, An 6, nr. 9 septembrie, 2012.
2. Aretzu, Paul. *Gheorghe Grigurcu, la aniversare*. În: „Confesiuni”, An. 4, nr. 35, iulie, 2016.
3. Cioculescu, Barbu. *Piciorul delicat al Muzei*. În: „Acolada”, An. 13, nr. 3, martie, 2019.
4. Cioculescu, Barbu. *Binemeritata cunoaștere: pentru Gheorghe Grigurcu*. În: „Luceafărul”, nr.35/10 oct. 2001.
5. Trandafir, Constantin. *Confesiunile domnului Grigurcu*. În: „Ateneu”, An 47, nr. 4, aprilie, Bacău, 2010.
6. Rachieru, Adrian Dinu. *Gheorghe Grigurcu, poetul*. În: „Convorbiri literare”, An 149, nr. 11, noiembrie, 2015.
7. Rachieru, Adrian Dinu. *Gheorghe Grigurcu, poetul critic*. În: „Convorbiri literare”, An 146, nr. 7, iulie, 2012.
8. Diaconu Mircea A. *Gheorghe Grigurcu, locuirea în chip po(i)etic*. În: „Convorbiri literare”, An 150, nr. 10, octombrie, 2016.
9. Ursache, Magda. *Mărturii și mărturii diaristice (II)*. În: „Acolada”, An 9, nr. 9 (nr. 11) noiembrie 2015.
10. Urian, Tudorel. *Gheorghe Grigurcu par lui même*. În: „România literară”, An. 36, nr. 12, 26 martie, 2003.
11. Livescu, Cristian. *Gheorghe Grigurcu, poetul travestit în critic literar*. În: „Convorbiri literare”, An 150, nr. 5, mai, 2016.
12. Lavric, Sorin. *Un meticulos*. În: „România literară”, An. 43, nr. 9, 19 martie, 2010.
13. Ștefănescu, Alex. *Lupta cu ineptia*. În: „România literară”, An. 34, nr. 4, 31 ianuarie, 2001.

14. Abăluță, Constantin. *O prietenie implicită*. În: „România literară”, An. 34, nr. 18, 9-15 mai, 2001.
15. Ștefan, Traian. *Cărțile prietenilor*. În: „Revista Familia”, An. 41, nr. 1, ianuarie, 2005.
16. Blandiana, Ana. *Gheorghe Grigurcu, între lumea literară și istoria literaturii*. În: „Ramuri”, nr. 4, aprilie, 2011.
17. Grigurcu, Gheorghe. *O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel*. Satu Mare: Editura Pleiade, 2009.
18. Popescu-Brădiceni, Ion. *Gheorghe Grigurcu. Opinii, în genere, inconfortabile*. În: „Confesiuni”, An. 4, nr. 35, iulie, 2016.
19. Cozea, Liana. *Secretul individualității” la Gheorghe Grigurcu*. În: „Acolada”, An. 5, nr. 6, iunie, 2011.
20. Cozea, Liana. *Proiectul meu de viață? Viața însăși!* În: „Familia”, An. 55, nr. 4, aprilie, 2019.
21. Ilie, Emanuela. *Un izvor bolborosind înăuntru termometrului*. În: „Convorbiri literare”, An. 150, nr. 4, aprilie, 2016.

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

CATEGORIA MODALITĂȚII. ABORDARE COGNITIVĂ SUBSTRATUL PSIHO/NEUROLINGVISTIC

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova, program de doctorat: 621.01 Lingvistică generală, filozofia limbajului, psiholingvistică, lingvistică informatizată; profesoară de limbă spaniolă și italiană la centrul de limbi europene „Oratorica”, traducătoare/interpretă autorizată de către Ministerul Justiției al Republicii Moldova.



Victoria BARCARU

Categoria modalității. Abordare cognitivă. Substratul psiho/neurolingvistic

Rezumat. În accepțiunea tradițională, modalitatea marchează poziția vorbitorului în actul comunicării în relație cu sine însuși, cu ascultătorul și conținutul celor emise, constituind un ansamblu complex de raporturi interdependente dintre vorbitor (transmițător) și ascultător (destinatar), ceea ce periclitează relația mesaj-cod în comunicarea umană. Materialul investigat în prezentul demers permite a distinge atitudinea vorbitorului înțeleasă ca reacție la stimuli externi, căpătând, astfel, un suport atât rațional, cât și irațional, aptă a dezvălui unele procese latente ale conștiinței. Cele semnalate permit a contura o imagine integră a subiectului vorbitor atât în plan psiho-lingvistic, cât și social, mental sau emoțional, manifestând viziunea proprie față de o anumită situație din perspectiva individ – realii ontice – gândire – reacție. Marcă distinctivă în cadrul structurii enunțului, modalitatea este dotată cu încărcătura pur subiectivă, fapt determinant pentru o investigație amplă a fenomenului vizat, poziție adoptată pe deplin în articolul de față. Ambiguitatea conceptuală a modalității continuă să genereze variate interpretări și disensiuni în planul conținut-expresie și, în ansamblu, privind dihotomiile limbă-vorbire sau limbă – gândire. Reprezentând una dintre universalitățile lingvistice, categoria menționată este circumscrișă unor multiple domenii afiliate de factură cognitivă și anume: logică, filozofia limbajului, psihologie, având tangențe cu psiholingvistica și neurolingvistica, ceea ce impune în lingvistica modernă noi direcții de investigare a factorilor implicați în procesul comunicării.

Cuvinte-cheie: modalitate, sistem sensoric, proces psihic, atitudine, reacție.

The Category of Modality. Cognitive Approach. The Psycho/Neurolinguistic Substrate

Abstract. In traditional sense, in the act of communication, the modality category marks the position of the speaker in relation to himself, the listener and the emitted content, constituting a complex set of interdependent relationships between the speaker (transmitter) and the listener (receiver), which might endanger the message-code relationship in human communication. The material investigated in the present approach allows the possibility to distinguish the attitude of the speaker, perceived as a reaction to external stimuli, thus gaining both rational and irrational support, able to reveal some latent processes of consciousness. The reported ones, both psycho-linguistically and socially, mentally or emotionally, allow the possibility to outline an integral image of the speaking subject, manifesting one's own vision upon a certain situation, from the perspective of the individual – ontic realities – reasoning – reaction. The modality, a distinctive mark within the structure of a statement, is endowed with a purely subjective imputation, a decisive fact for an extensive investigation of the phenomenon in question, a position fully adopted in the present article. The conceptual ambiguity of the modality continues to generate various interpretations and dissensions in the content-expression context, and, as a whole, regarding the language-speech or language-thinking dichotomies. Representing one of the linguistic universals, the mentioned category is circumscribed to multiple fields related to cognitivism, namely: logic, philosophy of language, psychology, having tangents with psycholinguistics and neurolinguistics, which, in modern linguistics, imposes new directions of investigation of those factors involved in the communication process.

Keywords: modality, sensoric system, mental process, attitude, reaction.

Studiul modalității întâmpină obstacole cauzate atât de comportamentul paradigmatic al mărcilor modale, cât și, mai ales, de abordarea din perspectiva raportului cod-mesaj în comunicare. Situată la confluența diferitelor discipline, categoria modalității este analizată în variate domenii afiliate, fapt ce contribuie substanțial la delimitarea unor trăsături distinctive, apte a reliefa o viziune mai clară asupra fenomenului care preconizează procese psihologice complexe ale limbajului. În contextul celor expuse, limba este analizată în cadrul unui sistem de deprinderi ale cărui elemente se află în raport de reciprocitate în procesul de transmitere / recepționare a informației. Explicată, tradițional, ca atitudine a subiectului față de realitate sau conținutul enunțului, ni se pare pertinentă o trecere în revistă a conceptului însuși. Astfel, M. Kockeach înțelege atitudinea ca „o organizare durabilă a convingerilor despre un obiect sau despre o situație”, iar după J. Watson, aceasta constituie o caracteristică a reacției; alții consideră atitudinea „un *drive*” (îmbold) implicit, care produce răspunsuri semnificative social” [1, p. 72].

Cele relatate relevă particularitatea distinctivă a modalității – *reacția*, reprezentând un factor definitoriu al acesteia. În temeiul celor expuse, considerăm reacție orice răspuns integral sau parțial al unui sistem la o stimulare exterioară lui sau străină față de acesta [idem, 296]; conform aceluiași dicționar de psihologie, reacția este o modalitate tipică a vieții de relație a organismului [1, p. 296]; reacția poate consta dintr-o modificare vegetativă, o intervenție motorie, recepție senzorială, emisie verbală, operație mentală [Neveanu]. Generalizând definițiile citate, putem constata afinitatea conceptuală a termenilor *reacție* = *atitudine* (modală), fundamentată pe un substrat de factură fiziologică (la nivel senzitiv).

Raportul limbă – sistem fiziologic a fost explicat de savantul rus I. Pavlov, care apreciază limba drept al doilea sistem de semnalizare, cel conceptual, precedat de sistemul sensoric din sistemul nervos central; ambele sisteme sunt menite pentru adaptarea potrivită la stimulii din mediul înconjurător. Nu în zadar unii cer-

cetători definesc atitudinea ca o „reacție de simțire”, iar F. Shaw și J. Wright preferă să se limiteze la o singură componentă, cea afectivă, care este bazată pe un proces cognitiv și este un antecedent preparatoriu al comportamentului [1, p. 36]. Altfel spus, distingem raportul dintre starea emotivă a locutorului și reacția modală a acestuia, ca efect la stimulii externi din situația de comunicare, care pot fi atât verbali, cât și non verbali. În opinia filosofului rus N. Grot, emoțiile constituie componenta inerentă a categoriei modalității, capabilă a cumula atât percepția subiectivă, cât și actul volitiv, în calitate de elemente fundamentale ale conștiinței umane, detașate de restul lumii: «Однако понятие модальности шире понятия эмотивности, так как модальность обеспечивает координирование процесса рефлексивной деятельности субъекта при распредмечивании смыслов текста и выступает в качестве её неотъемлемой, а не факультативной характеристики» [2]. E de observat aici tendința savantului spre analiza amplă a modalității, ceea ce permite o cercetare temeinică a conceptului în cauză, poziție la care aderăm pe deplin în prezentul articol. Aspectul psiho-fiziologic al emoțiilor este condiționat de dubla ipostază a indivizilor: *homo loquens* este, în același timp, și *homo sentiens*, întrucât vorbește și simte în același timp, ceea ce a determinat lingvistii să abordeze, pe lângă aspectul emotiv, și cel senzual, raportat la zona rațională. Putem deduce, astfel, că emoțiile anticipează componenta apreciativă rațională, subordonându-și atât acțiunile corporale, cât și sistemul nervos.

Nu excludem aici influența factorului neurologic, cum este inducția – mecanism neurolingvistic al unui lanț de senzații fiziologice cu impulsuri nervoase, generate de organele noastre de percepție din zona scoarței cerebrale, care se incită reciproc, dată fiind poziția adiacentă a căilor neuroconductoare ale acestora. În psiholingvistică acest fenomen e numit *sinestezie: co-percepție* [3, p. 113-114]; perceperea senzuală, la rândul său, contribuie la procesarea cognitivă a informației. Un exemplu cunoscut în acest sens este îmbinarea din limba rusă

«слышу запах» – a simți mirosul, care face trimite la senzațiile „afiliate” altui receptor senzorial. Expresia dată este pusă la dubiu chiar de vorbitorii nativi ai acestei limbi, dat fiind comportamentul sintagmatic netradițional, întrucât ambele lexeme, luate în parte, fac parte din grupuri (câmpuri) asociative diferite: «слушать музыку» dar «чувствовать запах». Cele din urmă ar veni, aparent, în contradicție cu teoria câmpurilor semantice, conform căreia o semnificație se manifestă doar în cadrul unui câmp, la o analiză mai detaliată, însă, cu recurs la domeniile de interferență, se observă o metaforă sinestetică de tipul: «холодный цвет, острый запах, жгучий взгляд», de aceea sinestezia în lingvistica modernă este raportată la așa-zisele fenomene intermodale, apte a reliefa anumite similitudini intersenzuale.

Divergențele iscate în astfel de cazuri pot fi elucidate doar prin prisma științelor adiacente lingvisticii impunând, astfel, noi direcții de cercetare în lingvistica modernă. Replica verbală, urmare a copercepției, este supusă prelucrării cognitive, care, la rândul său, determină ulterioarele acțiuni comportamentale ale individului. Bunăoară, unele persoane, la auzul enunțului: „afară e frig”, îmbracă paltonul, în timp ce pentru tipul isteric este caracteristică însușirea de a nu simți durerea fizică [4, p. 15]. Să analizăm următorul exemplu din celebrul roman „Numele trandafirului” de U. Eco: ital. „E se sono spinti dalla **paura** fingono di giurare e borbottano falsi giuramenti” (Eco, U. „Il nome della rosa”, p. 292); rom. „Și dacă sunt împinși de **fri-că**, se prefac că jură și bombăne jurăminte false” (Eco, U. „Numele trandafirului”, p. 457).

Observăm în enunțul spicuit supra responsabilitatea enormă a călugărilor față de Cel-de-Sus, frica constituind o profundă dominantă emotivă ce-i face să depună jurăminte false; frica, în cazul dat, marchează funcția sa de bază – cea de protecție sau adaptivă în situații de pericol maxim pentru noi. Uneori, însă, frica se transformă din sentiment – stare de durată, în senzație, simțită instantaneu, după cum putem lesne observa în cazul celebrei protagoniste din opera lui M. Mitchell „Go with the wind”:

engl. “She thought of Ellen and what she would say, and **she shivered**”; rom.: „Se gândi la Ellen și la ce va spune, și **se cutremură**”; ital. „Penso ad Elena e **rabbrividi**”; rus.: «Потом она подумала об Эллине, и по спине у нее **пробежала дрожь**».

Din suita de mostre ilustrată aici, remarcăm elementul *trigger* – autoritatea mamei adorate, deopotrivă cu gândul la ea sunt trăite ca reacție spontană sub formă de fiori, fenomen ilustrat în versiunea rusă a romanului. Exemple de acest fel relevă importanța receptorilor primari, cei cutanați, sensibili la variații stimulii externi, îndeosebi de ordin psiho-afectiv, iar componenta emotivă din enunțul citat supra este de ordin fiziologic, și nicidecum lingvistic. Relația de reciprocitate dintre mecanismele limbii și fenomenele sistemului sensomotoric confirmă ideea filosofului M. Merleau-Ponty despre primatul percepției, întemeiată pe interacțiunea dintre intelect, experiență și conștiință, percepțiile senzoriale stabilind un raport de mediere dintre om și realitățile ontice. Nu întâmplător reputatul filosof german I. Kant afirma că percepția anticipează cogniția, fiind în relație de reciprocitate [5]. Existența umană, astfel, se analizează în cadrul microuniversului fiziologic, îndeosebi cel al sistemului nervos: apt a reflecta mediul obiectiv al realităților, sistemul sensoric însă, este supus unei proceseri aparte, în funcție de atitudinea subiectivă a fiecărui individ în parte.

În plan gramatical, dihotomia real / subiectiv este marcată pregnant în majoritatea limbilor europene, unde verbele de percepție sunt urmate de infinitiv, și nu de conjunctiv – modal irealului, prin excelență: engl. *to see, to hear, to feel, to watch*, germ. *sehen, hören, spüren, fühlen* (a vedea, a auzi, a simți, a privi) : engl. “I saw him leave the room” (L-am văzut că părăsește camera / ... părăsind camera); germ.: „Klaus hört Susi laut aufschreien” (Claus aude cum strigă Susi). Enunțurile examinate reflectă descrierea situațiilor realizate în plan real, dovadă fiind simțirile prin intermediul organelor de percepție: „L-am văzut (eu)”, „Claus aude cum strigă Susi”. A se compara și în spaniolă și italiană: „Siento que hace frío” (Simt că este

frig) – acțiune reală, exprimată prin indicativ vs „No siento que **haya** frío” (Nu simt că este frig), în care e folosit subjonctivul, deși, ontologic, temperatura este sub zero; ital. „Li **ho visti** uscire” (I-am văzut ieșind / cum ies), unde este utilizat verbul sentiendi (am văzut) + indicativ.

Cele analizate permit a distinge subjonctivul în calitate de marcator al existenței (realului) sau inexistenței (irealului). Ținem să subliniem că procesarea obiectivă a informației percepute de organele sensorice are loc în memoria operativă a indivizilor în baza unor procese mentale de către conștiință [6, p. 152]. Fenomen discutat pe larg în diverse domenii, conștiința presupune aptitudinea de a gândi și a simți, totodată, a percepe = a conștientiza. Din multitudinea semnalelor informative recepționate din exterior, conștiința are menirea de a selecționa, prin interpretare, una din variațiile vastei lumi ontologice, definind, astfel, *atitudinea* ca fenomen socio-lingvistic. Despre activitatea inconștientă (l'activité inconsciente) vs operațiuni conștiente (opérations conscientes) în comunicare afirmă chiar marele F. de Saussure în cadrul prelegerilor de la Geneva ținute încă la începutul sec. al XX-lea [5, p. 23]. Cercetările experimentale cu implicarea cablurilor specializate, conectate la creier au relevat anumite procese cognitive care operează la nivel subconștient și anume: perceperea și înțelegerea limbajului, deciziile, evaluarea sau controlul. În schimb, aspectului conștient îi revin operațiunile de logică și coerență, în special aptitudinea de verbalizare a ideilor, calcule matematice, etc. [8]. Exemplul ce urmează denotă un moment șovăielnic al personajelor din romanul „Maestrul și Margareta” de M. Bulgakov, la primul impact comunicativ cu diabolicul Voland: luați prin surprindere de chipul și comportamentul ciudat al acestuia, Bezdomnâi și Berlioz au acceptat compania sa mai cu seamă la nivel inconștient, manifestându-se printr-un gest involuntar: «Разрешите мне присесть? – вежливо попросил иностранец, и приятели **как-то невольно** раздвинулись». (Михаил Булгаков, «Мастер и Маргарита», p. 25); rom. „Îmi îngăduiți să mă așez lângă dumneavoastră? zise

políticos străinul, și cei doi, mai mult în silă, îi făcură loc între ei, iar omul se instala sprinten la mijloc, intrând direct în discuție” (Bulgakov M., op. cit., p. 34); germ. „Darf ich mich setzen?” bat der Ausländer höflich. Die Freunde rückten **unwillkürlich** auseinander, der Ausländer setzte sich geschickt zwischen sie und trat sofort in das Gespräch ein” (Michail Bulgakow, „Der Meister und Margarita” p. 13).

Comparând versiunea literară română cu originalul rusesc, semnalăm că adverbul **невольно** semnifică în limba rusă „involuntar”, sugerându-se gestul cauzat de o reacție spontană la nivel de reflex inconștient: it. *involuntariamente*, span. *involuntariamente*, germ. *unwillkürlich*. Același lucru putem afirma cu privire la mostra următoare, în care operațiunile mentale de evaluare și decizie sunt blocate de către activitatea subconștientului, gestul personajului fiind, iarăși, un act de reflex ordinar, subordonat reacției fiziologice la stimulul din afară: «Не зная, как ответить на это, секретарь **счел нужным повторить улыбку** Пилата»; „Neștiind ce să răspundă la aceste vorbe, secretarul **socoti de cuviință să repete zîmbetul** lui Pilat”. În schimb, exemplul ce urmează ilustrează elocvent evaluarea, autocontrolul aproape eșuate din gestiunea subconștientului, însă reluate imediat sub control grație reacției prompte în favoarea deciziei potrivite, proces posibil grație operațiunii de coerență din sfera conștientului: “She **opened her mouth** to ten him why Mrs. Meade could not come and then shut it abruptly. He did not know his own son was wounded”. (Mitchell, M., „Gone with the wind”, p. 301); „Scarlett **deschise gura să-i spună** de ce nu putea să vină doamna Meade, dar o închise brusc. Doctorul nu știa că propriul său fiu era rănit!” (Mitchell, M., op. cit, p. 228); «Скарлетт открыла было рот, хотела сказать ему, почему миссис Мид не может прийти, и **осеклась**. Он даже не знает, что его собственный сын ранен!».

În literatura de specialitate modernă se fac tot mai simțite tentativele de a elucida unele fenomene actuale din perspectiva „structurii din adâncime”, cu alte cuvinte, ultimele expe-

rimente neurolingvistice încearcă să explice în ce măsură sistemul fiziologic (nervo-cervical) este menit a determina sau genera acțiunile comportamentale ale indivizilor. Astfel, sunt analizate cu discernământ în condiții de laborator procesarea semnalelor sensorice succedată de alegerea acțiunilor și ulterioara reacție comportamentală, atenția, vorbirea, etc. Privită ca atitudine sau reacție la stimuli externi, modalitatea are un suport atât rațional cât și irațional, subconștient: în plan material, un indiciu al apariției conștiinței poate fi considerat sincronizarea formațiunilor neuronice însoțite de vibrații electrice: perceperea lexemelor conștientizate produce un imbold sporit asupra unor vaste rețele din lobul frontal, responsabil inclusiv pentru scriere, mișcări voluntare, vorbire, în schimb o activitate redusă a neuronilor se atestă la procesarea informației din domeniul înconștientului, cu imbold sporit / redus în spațiul *lobus temporalis* stâng, responsabil pentru prelucrarea semantică [5].

Cu referire la *bazele fiziologice al conștiinței*, ținem să menționăm **evaluarea** sau aprecierea – componentă asociată modalității, ce reprezintă un proces care se datorează rețelilor de neuroni, poziționate la temelia creierului în cadrul grupurilor nucleare numite *basalis gangliae*, sau *nuclei basales*. Formațiunile evidențiate sunt mecanisme ce se manifestă în sfera subconștientului, prin excelență; menirea acestora este de a monitoriza în continuu realitatea pentru o ulterioară apreciere a celor văzute după care, într-un final, se influențează atenția și activitatea mentală [5, p. 59]. Operațiunea mentală ce succede evaluarea este *alegerea*. La rândul său, procesul alegerii este fundamentat pe funcția inimii în calitate de analizator al emoțiilor, care, alimentate de puterea gândurilor, generează un flux de elemente chimice: «Говоря о мышлении, свободной воле, понимании, необходимо упомянуть о существенном влиянии нашего сердца на процессы мышления и принятия решений. Человеческое сердце – это не просто насос. Оно помогает в момент выбора. Сердце является анализатором наших эмоций, которые протекают сквозь него в

виде химических веществ, произведенных нашей мыслью» [5, Cap. 12].

Mostra ce urmează descrie o profundă reacție psiho-emoțională, influențând mersul firesc al gândurilor: «Сердце ее билось сильно, и мысли не могли ни на чем остановиться». (Толстой, «Анна Каренина», p. 33); ital. „Il cuore le batteva forte e il pensiero non riusciva a fermarsi su nulla”. (Толстой, *ibid*, p. 43). Este relevantă, în acest sens, expresia răspândită „îmi șoptește inima”, rus. «сердце подсказывает», în opoziție cu funcția creierului, organ specializat pentru procesul de gândire și analiză: “But,” **cried her heart**, casting aside the charm and beginning to ache, “I can’t let him go! (Mitchell, M., „Gone with the wind”, p. 867); „Bine, dar nu-l pot lăsa să plece!” **strigă inima ei**, dând la o parte vechiul procedeu și începând să simtă durerea. „(Mitchell, M., „Pe aripile vântului”, p. 663); «Но, – закричало сердце, отмечая прочь испытанное заклятие и тут же заныв, – я не могу дать ему уйти!» (Mitchell, *op. cit.*, p. 1113).

O abordare temeinică a raportului individ – realii ontice necesită implicații în domeniul fonosemanticii, al cărei obiect de cercetare rezidă în studiul sensului și simbolismului sunetelor vocale. Ținem să amintim că F. de Saussure în *Curs de lingvistică generală* reliefează fonațiunea ca latura psihofizică a limbii. Desigur, raportul indisolubil sunet / semnificație este de netăgăduit, însă, din perspectiva corelației emițător – receptor, nu putem ignora măsura în care informația din exterior este asimilată corespunzător în comunicare. Astfel, cercetările în domeniu au demonstrat sensibilitatea diferită a urechilor externe: cea dreaptă, bransată la emisfera stângă, este mai sensibilă la recepționarea sunetelor vorbirii, în timp ce urechea stângă, controlată de emisfera dreaptă, este mai receptivă la sunetele neverbale, produse în mediul ambiant. De aici putem deduce planul semnificativ ambiguu al sunetelor – variațiile semantice ale acestora se realizează în funcție de „alegerea” subiectivă a creierului, parcurgând o cale anevoioasă până la destinatar.

Bunăoară, conform reputatului psiholingvist N. Jinkin, la perceperea unui lexem are loc

o analiză inconștientă a fiecărei litere în parte. E relevant, în contextul dat, pseudopovestea scriitoarei L. Petrușevskaia, cu denumirea «*Пуськи бятие*». Frazele conțin pseudolexeme de tipul: «*Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка*» [7, p. 16]. În pofida lipsei de sens al „cuvintelor”, acestea, în principiu, întrunesc caracteristicie morfo-sintactice de substantiv, gen sau chiar aluzii spațio-temporale, ceea ce conferă unui asemenea „enunț” o saturație semantică aproape desăvârșită. Povestea s-a bucurat de un succes enorm în rândurile copiilor, fiecare oferind o proprie interpretare a celor auzite.

În schimb, anumite texte de sorginte teurgică sunt lipsite de orice caracteristică gramatical-semantică sau sintactică: «*Ау, Ау / шиксАрДА кАвДА! // шивДА, вноЗА, / митТА, миногАм, /// окутоми / нуффАн, зидимА*» [8, p. 99]. Acest descântec împotriva personajelor mitologice – sirenele – se exprimă doar printr-un fon ritmizant cu accentul pe îmbinări de sunete fricative, îndreptate, probabil, spre obiectivul perlocutiv scontat. Aici cuvintele își pierd structura binară elementară (formă / conținut, „semnificant”/ „semnificat”), preluând funcțiile diferențiale din fluxul „sintagmatic” al fonemelor, ceea ce împiedică decodarea informației din conținut. La nivel cerebral, funcția de evaluare a proceselor complexe este realizată prin intermediul așa-zisei „unde 400” [9, p. 67]: dimensiunile acestora sunt proporționale cu gradul de absurditate al enunțurilor / sintagmelor. Unii savanți ca N. Jinkin, susține ideea unui metacod universal în conștiința umană – «универсально-предметного кода (УПК)», care constituie componenta de bază a gândirii: «(УПК) представляет собой систему знаков, имеющих характер чувственного отражения действительности в сознании. Это язык схем, образов, осязательных и обонятельных впечатлений реальности, кинетических (двигательных) импульсов и т.п.» [4, p. 62]. În accepția acestor specialiști, sistemul de semne din cadrul metacodului universal se distinge prin caracterul senzorial al percepției realității în conștiința umană, iar semnele în

cauză reprezintă amprente ontice ca limbajul unor scheme conceptuale, perceptive, impulsuri motorii etc. Alți savanți afirmă că aptitudinea ligvistică se întemeiază pe raportul dintre realitatea obiectivă și activitatea omului.

Cele expuse supra pun în evidență imaginea multiaspectuală a personalității lingvare (ЯЛ), care, în opinia cercetătoarei N. Pancenko [2010], reprezintă o simbioză a ipostazelor de natură fizică, socială, mentală, psihologică și emoțională. Fundamentată pe idei de inspirație fenomenologică, teoria menționată cercetează diferențierile ce le implică raportul: general vs particular, social vs individual, substanță vs formă, direcționând, astel, cercetarea la nivel de întreg vs o parte dintr-un întreg, orientând elementele constitutive spre finalități funcționale în cadrul interacțiunii limbă – gândire.

În temeiul celor relatate, este pertinentă definiția modalității în literatura de specialitate din ultimul timp, conform căreia aceasta sugerează apartenența unui stimul la un anumit sistem senzorial: «Модальность – это принадлежность стимула к определённой сенсорной системе» [10].

Categorie funcțional-semantică de sorginte logică, modalitatea, mai cu seamă cea subiectivă, relevă, pe de o parte, viziunea față de o anumită situație din perspectiva individ – realii ontice – gândire – reacție prin intermediul unităților de vorbire; pe de altă parte, concepția despre statutul veridic al lucrurilor este dezvăluită prin prisma celor cinci organe de percepție – prima sursă de recepționare a informației din exterior. Marele cărturar Sf. Luca din Crimeea distinge tendința de a vedea lucrurile dintr-un punct de vedere pur personal și nu așa cum sunt în realitate: «Вообще, мы не видим предметы, как они есть, а усматриваем их согласно личному углу зрения, из которого их наблюдаем» [11].

Concluzie: Categorie pur subiectivă în cadrul structurii enunțului, aspectul semantic al acesteia se fundamentează pe noțiunea de apreciere a celor comunicate, dar și a realităților ontice în general. În plan psiho-lingvistic, atitudinea subiectului-vorbitor distinge, de fapt, *reacția*

acestui-a către variați stimuli externi,dezvăluind anumite procese latente ale conștiinței.

Totodată, statutul de categorie funcțional-semantică presupune descrierea unităților limbii ca unitate indisolubilă dintre formă, sens și funcție, pe de o parte, și descrierea relațiilor dintre elementele constituente, pe de alta. Totuși, nu putem pune la îndoială relația de strânsă interacțiune dintre sistemul fizic (material) al individului și realitățile înconjurătoare, ceea ce ar permite să stabilim măsura în care este influențată limba asupra gândirii, dar și invers, gândirea asupra limbii. Cele semnalate ne permit să punem în valoare conceptul controversat al categoriei în discuție, fapt ce sugerează ineficiența unor metode tradiționale de analiză, care nu elucidează suficient multiplele disensiuni apărute de-a lungul anilor. În această ordine de idei, o investigație riguroasă a modalității necesită multiple implicații cu deplasări de accente în domeniile afiliate lingvisticii, în concordanță cu direcția paradigmei antropocentriste în științele umanistice.

Note și referințe bibliografice:

1. Popescu-Neveanu, Paul. *Dicționar de psihologie*. București: Ed. Albatros, 1978, 387 p.
2. Грот, Н.Я. *Значение чувства в познании и деятельности человека: Речь, произнес. в годовичном собр.* Моск. психолог. общества 24 янв. 1889 г. М.: Тип. Гатцук, 1889, с. 42.

3. Кавинкина, И.Н. *Психоллингвистика*. Гродно, 2009, 284 с.
4. Леонгард, Карл. *Акцентуированные личности*. К.: Выща шк. Головное изд-во, 1989. 375 с.
5. Шаховский, В.И. *Когнитивная матрица эмоционально-коммуникативной личности*. În: „Вестник РУДН”. Серия: ЛИНГВИСТИКА, 2018, Vol. 22, nr. 1, с. 54-79
6. Деан, Станислас. *Сознание и мозг. Как мозг кодирует мысли*. М.: Карьера Пресс, 2018.
7. Якобсон, Р. *Язык и бессознательное*. Москва: «ГНОЗИС» 1996.
8. Лиф, Кэролайн. *Включите свой мозг*. Изд. Брайт Букс, 2018, 176 p.
9. Горелов, Илья; Седов, Константин. *Основы психоллингвистики*. М.: Ed. „Лабиринт”, 2001, 304 p.
10. Косоногов, В. *Зеркальные нейроны: краткий научный обзор*. [on-line]. Disponibil pe internet la adresa: <https://sfedu.ru/files/upload/per/36298>. [Accesat: 13.04.2019].
11. Святитель Лука, Войно-Ясенецкий. [on-line]. Disponibil pe internet pe adresa:https://azbyka.ru/otechnik/Luka_Vojno-Jasenetskij/. [Accesat 12.09.2021].

MĂRTURII DOCUMENTARE PRIVIND EVOLUȚIA ARHITECTURAL-URBANISTICĂ A ORAȘULUI BĂLȚI (sec. al XIX-lea – înc. sec. al XX-lea)



Mariana ȘLAPAC

Membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător principal, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: istoria și teoria arhitecturii, istoria urbanismului, istoria științei, heraldica, epigrafica. Cărți publicate: *Castelologia comparată. Arhitectura de apărare a Țării Moldovei între Occident și Orient*, Chișinău: ARC, 2020 ș.a.

Doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: arhitectură, istorie. Cărți publicate: *Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX века)*, Chișinău: Garomont Studio, 2018.



Alla CEASTINA

Mărturii documentare privind evoluția architectural-urbanistică a orașului Bălți (sec. al XIX-lea – înc. sec. al XX-lea)

Rezumat. Articolul valorifică câteva documente de arhivă pentru a descrie evoluția architectural-urbanistică a orașului Bălți în perioada: sec. al XIX-lea – înc. sec. al XX-lea. Primul proiect de sistematizare a orașului Bălți a fost elaborat de inginerul cadastral K.A. Pomorțev în anul 1839 și aprobat de țarul Nicolae I la 9 februarie 1845. După un incendiu devastator, în anul 1888, planul de sistematizare a orașului Bălți a fost din nou întocmit. În 1894 importanța Bălțiului crește prin apariția gării feroviare în suburbia Slobozia, aparținând căii ferate Rezi-na-Ocnița. În urma activităților noilor autorități se schimbă radical fizionomia orașelor basarabene. Noile „orașe exemplare” sunt menite să demonstreze întregii lumi balcanice superioritatea modului de viață în componența Imperiului Rus. Se înregistrează, pe de o parte, un avânt urbanistic incontestabil, iar, pe de altă parte, o ruptură cu trecutul istoric și cultura urbană anterioară.

Cuvinte-cheie: Bălți, orașele basarabene, urbanism, arhitectură urbană, replanificare.

Documentary Evidence Regarding the Architectural-Urban Development of Bălți City (19th Century – Early 20th Century)

Abstract. The article makes use of any archive documents to describe the architectural-urbanistic evolution of the city of Bălți in the period of time: the 19th century - the beginning of the 20th century. The first systematization project of the city of Bălți was developed by the cadastral engineer K.A. Pomorțev in 1839 and approved by Tsar Nicholas I on February 9, 1845. After a devastating fire, in 1888, the systematization plan of the city of Bălți was drawn up again. In 1894, the importance of Bălți grew with the appearance of the railway station in the suburb of Slobozia, belonging to the Rezina-Ocnița railway. As a result of the activities of the new authorities, the physiognomy of the Bessarabian cities is changing radically. The new “exemplary cities” are intended to demonstrate to the entire Balkan world the superiority of the way of life in the composition of the Russian Empire. There is, on the one hand, an undeniable urban development, and, on the other hand, a break with the historical past and the previous urban culture.

Keywords: Bălți, Bessarabian cities, urbanism, urban architecture, replanning.

După 1812, în urbanismul Basarabiei a început procesul de replanificare radicală a oraşelor. Potrivit cadrului legislativ, acestea erau construite în conformitate cu planurile aprobate la cel mai înalt nivel. Pentru lucrări urbanistice, au fost atraşi arhitecţi calificaţi, ingineri militari cu experienţă şi topografi din diferite provincii ale Imperiului Rus.

În 1818, Chişinăul a devenit capitala Basarabiei. În acelaşi an, i s-a atribuit statutul de oraş aşezării Bălţi situată la 138 km de la Chişinău, care şi-a început dezvoltarea din moşia fraţilor Panaiti, devenind, spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, un important centru negustoresc. Locul de amplasare a localităţii – promontoriul alungit, scăldat de apele râurilor Răut şi Răuţel, era traversat de câteva drumuri de tranzit, care legau Suceava şi Iaşi cu cetăţile nistrene, precum şi trecătoarele de pe Prut cu cele de pe Nistru. Structura medievală a urbei a fost determinată de direcţiile acestor artere, la a căror intersecţie a apărut o piaţă comercială. Ultima a jucat un rol hotărâtor în constituirea nucleului central şi formarea schemei stradale iniţiale, radiale rudimentare, cu predominarea a două axe majore, aproximativ perpendiculare.

Pe la jumătatea secolului al XIX-lea, când s-a intensificat comerţul cu pâine şi vite cu România şi Austria, oraşul a început să se dezvolte rapid. Aici se organizau anual până la 11 iarmaroace, în timpul cărora populaţia urbană creştea până la 6,6 mii de oameni.

Alcătuitorii primului plan general al oraşului Bălţi au întâmpinat anumite dificultăţi din cauza condiţiilor naturale: râurile Răut şi Răuţel se revărsau în timpul ploilor şi teritoriul urbei se acoperea cu mlaştini care nu se uscau nici în timpul verii. Nu întâmplător, pentru denumirea localităţii a fost ales numele topic „bălţi”.

Primul proiect de sistematizare a oraşului Bălţi (1845). Primul proiect de sistematizare a oraşului Bălţi a fost elaborat de inginerul cadastral K.A. Pomortşev la 1839 [1, p. 13], dar numai la 9 februarie 1845 documentul urbanistic este aprobat de ţarul Nicolae I (Fig. 1). La baza noului plan stătea sistemul radial în formă de evantai, ce corespundea într-o măsură oarecare structurii urbane medievale, dezvoltate spontan. Scopul principal al proiectului era păstrarea reţelei stradale istorice. O atenţie deosebită s-a acordat sistematizării vechii construcţii.



Fig. 1. Primul plan de sistematizare a or. Bălţi, 1845. Inginer cadastral K.A. Pomortşev (după V.M. Borovski).

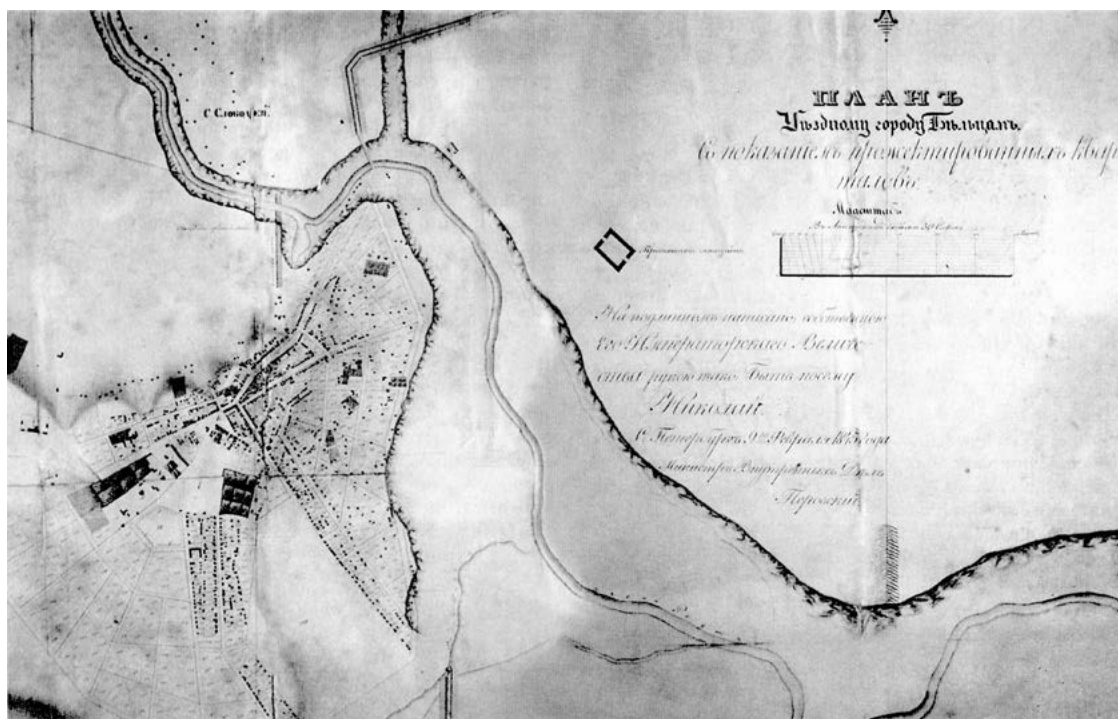


Fig. 2. Primul plan de sistematizare a or. Bălți, 1845. Fragment.

Cartierele de locuit erau grupate în două sectoare de cerc, având între ele un spațiu neconstruit – Oborul de Vite. Străzile orașului convergeau spre vechiul centru urban și Piața Bazarului. Mai înspre sud-vest se afla Piața de Cai. Se preconiza construcția în piața comercială ce dispunea de dughene plasate în formă de pentagon.

Străzile principale ale orașului Bălți – elemente majore de structurare a urbei – au continuat traseele drumurilor vechi, cele mai importante fiind arterele de legătură cu exteriorul (Fig. 2). Una dintre ele, orientată pe direcția sud-est – nord-vest (azi, str. Tiraspol – str. Chișinău) continua circulația radială și ducea la Chișinău, iar cealaltă, orientată pe direcția sud-vest – nord-est (astăzi, str. Ștefan cel Mare și Sfânt), traversa întregul oraș trecând prin inima târgului și asigurând legătura cu Soroca și Iași. În zona centrală se aflau conacele proprietarilor orașului – boierilor Catargi. Dintre spațiile verzi, puțin numeroase, poate fi menționată grădina conacului Catargi (ulterior Grădina Bodescu, astăzi Grădina „Regina Maria”).

Planul din 1845 consemna, de asemenea, biserica catolică, sinagoga, spitalul militar, penitenciarul, stația de poștă, cimitirul și zăhănaua orășenească. Proiectul în cauză a fost reali-

zat în viață fără schimbări, exceptând anumite porțiuni, unde trasarea străzilor radiale a fost inoportună din cauza densității mari a vechii construcții. Rețeaua stadală radială și parcelarea trapezoidală nu au afectat suprafețele Oborului de Vite și ale piețelor constituite istoric. Interesant este faptul că la Bălți clădirile comerciale și gospodărești formau o singură compoziție cu o biserică așezată în centrul pieței „Gostinii Dvor”, nu departe de o piață comercială. În practica ulterioară a urbanismului în Basarabia, această abordare, spre deosebire de orașele rusești, nu a fost utilizată.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea în urbanismul Basarabiei, conform normelor legislative, sistemul de străzi evoluat firesc era sistematizat regulat. În conformitate cu regulile clasiciste utilizate în urbanismul rus, au fost întocmite și aprobate planuri generale pentru principalele localități basarabene. Astfel, conform Statutului de Construcție, erau în vigoare normative speciale în domeniul construcțiilor și arhitecturii pe întregul teritoriu al Imperiului Rus, inclusiv în Basarabia. Principala caracteristică a acestei perioade a fost utilizarea proiectelor „model”, atât pentru clădiri de interes public, cât și pentru cele private. Acestea au fost

elaborate în funcție de construcția orașului în ansamblu, fiind perfecționate și trimise în provincii sub forma unor serii de documente urbanistice, unde intrau planuri, fațade și profiluri de clădiri diferite ca mărime, număr de nivele, decor exterior ș.a.

Însăși metoda de utilizare a proiectelor „exemplare”, în special pentru fațadele clădirilor, a avut un efect benefic asupra dezvoltării arhitectural-urbanistice întregi a orașelor basarabene. Dar, în același timp, aceste proiecte nu au ținut cont de condițiile climatice și de coloritul local. Au fost emise mai multe legi de care trebuiau să ghideze arhitecții-proiectanți, fiind stabilite reguli de construcție a fațadelor, înălțimea și lungimea clădirilor de locuit, distanța dintre clădiri ș.a. După 1812, în Basarabia, a început să fie folosită sistematizarea regulată. Au apărut proiecte aprobate la cel mai înalt nivel pentru următoarele orașe: Chișinău (1834), Bender (1813, 1849), Bolgrad (1821), Chilia (1831), Cahul (1845), Soroca (1846), Ismail, Orhei (1849). În toate aceste urbe, arhitecții și inginerii au utilizat schema „hippodamică”, cu excepția orașelor Akkerman și Bălți (1846), unde a fost

folosită schema radială în formă de evantai.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea se înregistrează o suprapopulare a părții centrale a orașului Bălți, acoperite cu construcții în front continuu. Sistematizarea și ordonarea sectorului central devine inevitabilă după incendiul din 1882.

Planul de sistematizare a orașului Bălți (1888). În planul de sistematizare a orașului Bălți, întocmit în anul 1888, sunt evidențiate grafic cartierele noi planificate și cele care au suferit de incendiu (Fig. 3). Documentul urbanistic dezvoltă în continuare conceptele anterioare. Se observă o serie de detalii propuse pentru ameliorarea configurației spațiului urban. Este reorganizat sectorul de locuit al nucleului istoric. Modificările de tramă stradală completează schema radială. Piața Bazarului este transferată în vecinătatea complexului comercial „Gostinîi Dvor”. Pe perimetrul Oborului de Vite sunt amplasate dughenele de piatră. Acțiunile arhitecților și constructorilor duc la apariția mai multor edificii noi: cazărmi militare, capela din piața pentagonală, hoteluri, bănci co-

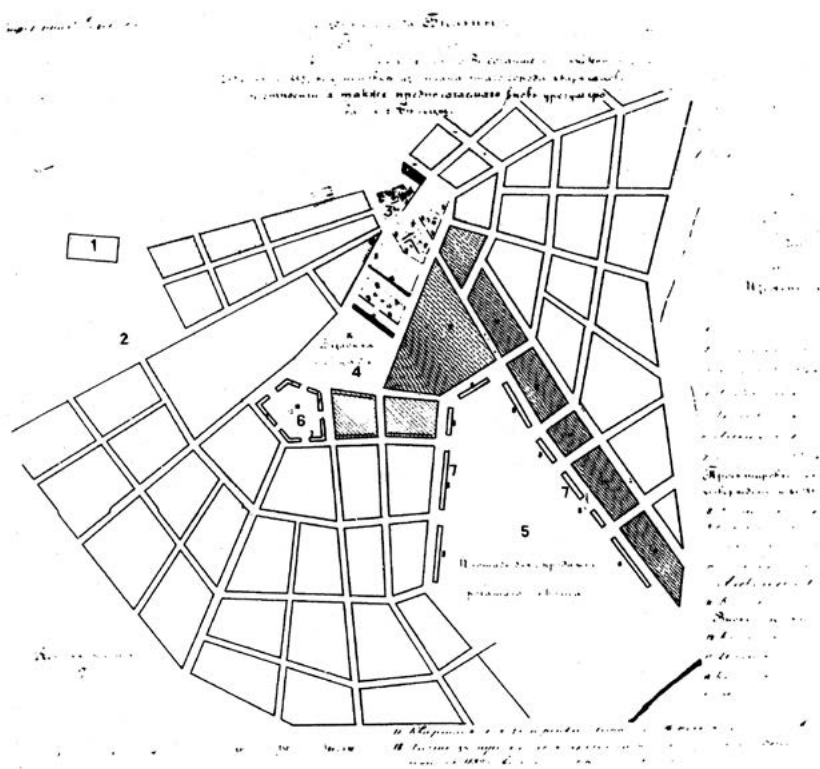


Fig. 3. Plan de sistematizare a or. Bălți, 1888 (după V.M. Borovski).

merciale, locuințe cu dotări comerciale la parter ș.a. Merită de menționat casa președintelui administrației locale, Markarov, realizată în stil modern, casa moșierului Bodescu, vila urbană, în stil modern, de pe actuala str. Ștefan cel Mare și Sfânt ș.a. Toate clădirile noi respectă liniile roșii din planul de sistematizare.

În 1894 importanța Bălțiului crește prin apariția gării feroviare în suburbia Slobozia, aparținând căii ferate Rezina-Ocnița. Orașul se specializează în prelucrarea produselor agricole și în exportul cerealelor. Crește simțitor și populația urbană: dacă în 1856 la Bălți locuiesc 6,6 mii oameni, atunci în 1890 aici sunt înregistrați 27,8 mii oameni.

Planul de extindere a orașului Bălți (1908-1913). În dosarul referitor la aprobarea planului de extindere a orașului Bălți în anii 1908-1913 [2] un document al Administrației orașenești din 7 aprilie 1909 menționează proiectul de sistematizare a urbei din 1845 [3], conform căruia a fost alocat un teren în piața centrală pentru construcția unei biserici. În 1882, planul aprobat a fost modificat în scopul îmbunătățirii urbanistice și sanitare a orașului, urmând „construcția clădirilor de locuit care

au înlocuit dughenele friguroase prevăzute de plan” [4]. Deși pe atunci la Bălți funcționa o biserică militară, aceasta servea doar trupelor. În 1887, în Piața Bazarului a fost zidită o capelă, care a fost mult timp unicul loc unde se săvârșeau „binecuvântarea apei și rugăciuni în zilele solemne” [5], ocupând „împreună cu un gard în lungime și lățime numai 8 stânjani 2 arșini și 8 *verșokuri*” [6]. Totodată, s-a decis a fi construit complexul comercial „Gostinii Dvor” ca o structură temporară destinată comerțului. Pe ambele părți ale străzii, vizavi de Catedrală, se aflau vânzătorii de fructe și pește, care strigau cu voce tare denumirea mărfurilor și profanau sentimentele credincioșilor. De aceea, la 30 aprilie 1908, rectorul Catedralei s-a adresat la avocații proprietarilor orașului Bălți cu rugămintea de a transfera piața comercială în alt loc. La 9 august 1908, autoritățile au decis mutarea pieței și curățarea terenului pe care îl ocupa pentru a „planta copaci, formând un mic scuar” [7].

Conform Procesului-verbal al Secției de Construcții a Administrației guberniale din Basarabia din 2 mai 1909 [11], avocații proprietarilor orașului Bălți Olga, Mihail și Victor Catargi – Ivan Iacovlevici Martinson și Iacov Grigorievici Krușinski, avocații Anei Nikolaevna



Fig. 4. Biserica „Sfântul Ierarh Nicolae” din Bălți în perioada interbelică
(<http://protioanlisnic.blogspot.com/2014/09/biserica-sf-nicolae-din-orasul-balti.html>).

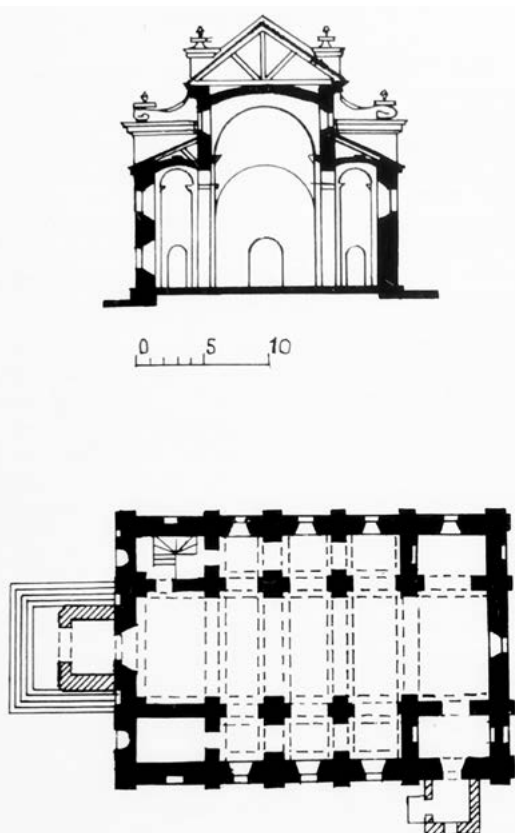


Fig. 5. Planul și secțiunea bisericii „Sfântul Ierarh Nicolae” din Bălți (după T. Stavilă).

Krupenskaia – Alexei Samoilovici Strunski și baroneasa B.E. Stuart, precum și avocatul moștenitorilor Alexandrei Egorovna Krupenskaia – Mihail Ivanovici Dobrovolski au adresat o petiție guvernatorului Basarabiei, prezentând două copii ale planului orașului Bălți. Ei au cerut aprobarea tuturor modificărilor legate de proiectarea străzilor și cartierelor noi din jurul pieței principale a orașului.

Perle arhitecturale de cult. În 1795, pentru negustorii armeni de credință catolică invitați în orașul Bălți, a început construcția *Bisericii „Sfântul Ierarh Nicolae”* (Fig. 4). Aceasta a fost ridicată în piața centrală a urbei de către proprietarul târgului boierul Gheorghe Panaite după proiectul arhitectului austriac Antoine Weismann, sosit din Halici. În imediată vecinătate se găsea o clopotniță înaltă. Catapeteasma bisericii a fost realizată de artistul local Eustatie Altini, tot el a pictat și interiorul. Lucrările de construcție au continuat până în anul 1804, când obiectivul de

cult a fost sfințit. „În secolul al XIX-lea biserica a ars, dar a fost restaurată în forma ei inițială. S-au păstrat catapeteasma și unele picturi. O parte din pictură a fost restaurată” [8, p. 81]. Este un exemplu unic pe teritoriul Basarabiei ce reprezintă arhitectura religioasă creată sub influența bisericii baroce de tip „Il Gezu” (în italiană: Chiesa del Sacro Nome di Gesù). Edificiul de cult, de plan rectangular, beneficiază de o structură bazilicală cu nava centrală, mai înaltă și mai spațioasă, precum și două nave laterale separate de cea centrală prin stâlpi de piatră (Fig. 5). Încăperile de serviciu se află în colțurile clădirii, la nivelul superior. Fațadele laterale sunt încununate cu frontoane frumos decorate cu forme sculpturale și nișe dreptunghiulare cu ancadramente. Însă aici volutele specifice pentru biserica „Il Gezu” sunt simplificate. Pereții longitudinali sunt împodobiți din exterior cu lisene, ancadramente și cornișe dezvoltate completate cu o friză care imită denticule. În 1938, diaconul Dm. Dejan avea să consemneze: „Un lucru nu este clar. Pentru care motiv Catargi, boer ortodox, ar fi zidit biserica romano-catolică, pe temelie de biserică ortodoxă, lipsind pravoslavnicii de singurul lor altar, unde puteau să se închine?” [9, p. 271].

P. Crușevan și C.N. Tomescu consideră că la sfârșitul secolului al XVIII-lea erau mari frământări atât în părțile românești, cât și în cele rusești din cauza războaielor cu turcii, de aceea s-a apelat la un meșter din Haliciul austriac, care a și construit un edificiu de cult asemănător cu bisericile romano-catolice din Halici [9, p. 272]. Totuși, în cazul de față „se observă abaterile de la schemele obișnuite ale bisericilor de rit catolic, rezultate din adaptarea soluției planimetrice la exigențele cultului creștin ortodox – reorientarea bisericii, ce a condus la identitatea părții estice și vestice a planului, și înzestrarea cu frontoane de aceeași soluție plastică a fațadelor de est și de vest” [10, p. 206]. În 1923, când s-a format Eparhia Bălțiului și a Hotinului, cu reședința la Bălți, biserica Sf. Ierarh Nicolae a devenit Catedrală. În anii celui de-al Doilea război mondial clopotnița a fost reconstruită în spiritul arhitecturii neoromânești de arhitecții români. În



Fig. 6. Demolarea clopotniței bisericii „Sfântul Ierarh Nicolae” din Bălți, 1962
(<http://protioanlisnic.blogspot.com/2014/09/biserica-sf-nicolae-din-orasul-balti.html>).

1962 ea a fost demolată de autoritățile sovietice (Fig. 6), fiind reedificată din nou în 1994-1995 la 25 m de la locul inițial (arhitect V. Coadă).

La începutul secolului al XX-lea comunitatea armeană începe să inițieze la Bălți construcția Bisericii „Sfântul Grigore Iluministul Armeniei” (Fig. 7). În Agenția Națională a Arhivelor, Direcția Generală Arhiva Națională se păstrează un dosar privind construcția acestei biserici în anul 1910 [12]. Potrivit Statutului de Construcție din 1896, exista un articol special privind edificarea bisericilor armeano-gregoriene aflate sub jurisdicția Departamentului de Afaceri Religioase ale confesiunilor străine de pe lângă Ministerul Afacerilor Interne din Basarabia. De asemenea, era necesară cea mai înaltă permisiune a Sinodului Armeano-Gregorian din Ecimiadzin pentru construcția edificiului de cult. La 29 noiembrie 1909 șeful Episcopiei Armeano-Gregoriene, Arhiepiscopul Nerses, a primit permisiunea Preasfințitului Părinte Patriarhul Catolicosul Tuturor Armenilor. La 1 februarie 1910, a contactat Departamentul de Construcții al Administrației guberniale din Basarabia și a prezentat un plan referitor la „biserica armeano-gregoriană cu trei hramuri în cinstea Sfântului Iluminist Grigore al Armeniei proiectată pentru construcție în orașul Bălți” [13]. De asemenea, a mai anunțat că biserica va fi construită cu cheltuiala moșierului din Soroca,

Mkrtici Ivanovici Lusahanovici, care a depus o cerere pentru construcția unui obiectiv de cult în cinstea fraților săi decedați Christofor și Grigore „pe terenul donat de defunta Maria Donikovna Fokșanean în orașul Bălți, pe str. Hotin; ea a lăsat și un teren de două sute de desetine în județul Bălți pentru întreținerea acestei biserici” [13]. La 17 august 1910, a venit o telegramă de la Sinodul Armeano-Gregorian din Ecimiadzin în care se permitea edificarea bisericii. Punerea temeliei era programată pentru 24 august 1910. Proiectul a fost elaborat de arhitectul-inginer A.L. Krasnoselski [14, p. 218-219]. Lucrările de construcție au continuat până în 1914.

În plan, clădirea înscrie un dreptunghi alungit cu trei abside adânci și o clopotniță alăturată dinspre vest. Patru coloane centrale susțin un tambur de plan octogonal cu acoperiș piramidal. Clopotnița este încununată de asemenea cu un acoperiș piramidal. Biserica are trei intrări puse în evidență de coloane angajate. Intrarea dinspre clopotniță duce într-o încăpere în care sunt amenajate 30 de cripte, dispuse pe trei nivele, sub forma unor nișe în pereti. Înfațișarea bisericii este de o solemnitate aparte, în ciuda faptului că nu erau bani suficienți pentru finisare. Sunt placate: toată latura de est a edificiului, părțile decroșurilor laterale, cadrele din jurul ușilor și ferestrelor. Colțurile clădirii

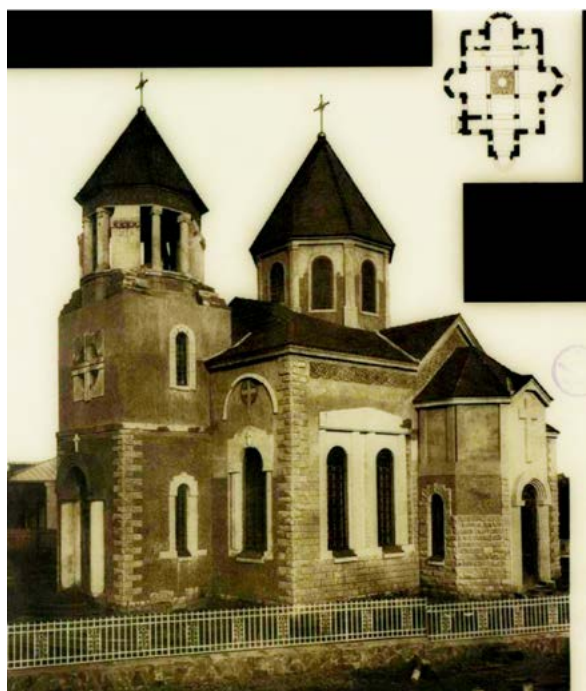


Fig. 7. Vederea și planul bisericii „Sfântul Grigore Iluministul Armeniei” din Bălți, 1914 (după „Зодчий”, c. 2017-2018, табл. 23).

sunt accentuate cu piatră rustuită. O parte din pereți sunt tencuiți, cealaltă parte fiind decorați cu piatră spartă de granit. Decorul interior și exterior al obiectivului de cult este de inspirație modernă. Ferestrele dispun de sticle de culoarea galbenă, care animează într-o măsură oarecare pereții de culoarea gri. Planul bisericii amintește cel al Catedralei mănăstirii Ecimiazdin, iar silueta zveltă cu două turle cu acoperișuri piramidale este caracteristică locașelor de cult din Armenia. În anii '70 ai secolului al XX-lea, clădirea a fost transformată într-o sală de sport pentru copii; după restaurare, aici a fost amenajată o sală de expoziție. Ulterior, un timp a servit slujbelor catolice. Actualmente, „Sfântul Grigore Iluministul Armeniei” aparține diasporei armenesti.

Concluzii. După 1812, politica arhitectural-urbanistică a Imperiului Rus din noile posesiuni țariste este orientată la impunerea principiilor proprii, caracteristice epocii de regularizare. Noile „orașe exemplare” sunt menite să demonstreze întregii lumi balcanice, de altfel aflată în atenția politicii externe a țarismului,

superioritatea modului de viață în componența Imperiului Rus. Se înregistrează, pe de o parte, un avânt urbanistic incontestabil, iar, pe de altă parte, o ruptură cu trecutul istoric și cultura urbană anterioară. În urma activităților noilor autorități se schimbă radical fizionomia orașelor basarabene. Personalitatea arhitectural-urbanistică a centrelor urbane este determinată, în mare măsură, de talentul și măiestria arhitecților și inginerilor din Imperiul Rus. În cazul orașului Bălți, în secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, arhitectii și inginerii ruși recurg la planuri de sistematizare radiale în formă de evantai. Cele mai aspectuoase edificii construite la acea vreme la Bălți sunt biserica „Sfântul Ierarh Nicolae” și biserica „Sfântul Grigore Iluministul Armeniei”.

Note și referințe bibliografice:

1. Боровский, В.М. *История молдавской архитектуры. Учебное пособие*. Кишинев: КПИИ им. С. Лазо, 1987.
2. Agenția Națională a Arhivelor, Direcția Generală Arhiva Națională (în continuare ANA, DGAN). F. 6, inv. 4, d. 1400.
3. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1400, f. 23 verso.
4. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1400, f. 24-24 verso.
5. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1400, f. 23.
6. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1400, f. 29 verso.
7. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1400, f. 23 verso.
8. Апостол, С. *Собор Николаевский XVIII в.* În: „Свод памятников истории и культуры Молдавской ССР. Северная зона”. Макет Академии Наук Молдавской ССР АН МССР. Кишинев: Штиинца, 1987.
9. Bejan, D. *Biserica Sf. Nicolae din orașul Bălți*. În: „Însemnări creștine”, nr. 5, 1938.
10. Andronic, M.; Nesterov, T. *Toate drumurile duc la... Putna. Ghidul complet și practic al Moldovei lui Ștefan cel Mare și Sfânt*. Suceava: Societatea Culturală „Ștefan cel Mare”-Bucovina, 2001.
11. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1400, f. 27.
12. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1614.
13. ANA, DGAN. F. 6, inv. 4, d. 1614, f. 6.
14. Красносельский А. *Церковь во имя Св. Григория, просветителя Армении, в гор. Бельцах*. În: Зодчий. № 19, с. 2017–2018, табл. 23, 1914.

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

EVOLUȚIA ARHITECTURAL-URBANISTICĂ A ORAȘULUI CAHUL ÎN SECOLUL AL XX-LEA – ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XXI-LEA



Mariana ȘLAPAC

Membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător principal, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: istoria și teoria arhitecturii, istoria urbanismului, istoria științei, heraldica, epigrafica. Cărți publicate: *Castelologia comparată. Arhitectura de apărare a Țării Moldovei între Occident și Orient*, Chișinău: ARC, 2020 ș.a.

Doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: arhitectură, istorie. Cărți publicate: *Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX века)*, Chișinău: Garomont Studio, 2018.



Alla CEASTINA

Evoluția architectural-urbanistică a orașului Cahul în secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea

Rezumat. Secolul al XX-lea a însemnat pentru orașul Cahul continuarea procesului de urbanizare început în secolul al XIX-lea. În primele două decenii ale acestui veac au apărut clădiri destinate transportului maritim, imobile de locuit, instituții culturale, edificii cu profil industrial ș.a. În perioada interbelică în oraș au funcționat câteva fabrici și bănci, învățământul fiind reprezentat de două licee, două gimnazii și opt școli primare. Printre instituții culturale se număra un cinematograf, două cămine ale Fundației Regale „Principele Carol”, Liga Culturală ș.a. Unele clădiri erau de inspirație modernistă sau neoclasică, iar altele întruneau calități ale arhitecturii constructiviste. După cel de-Al Doilea Război Mondial la Cahul s-au întreprins mai multe lucrări arhitecturale și urbanistice. În 1947 a fost realizată schița de plan a orașului (arhitect V. Smirnov). La Institutul „Molghiprostroï” din Chișinău au fost elaborate o serie de documente urbanistice care au determinat sistematizarea ulterioară a orașului Cahul. Arhitectura noilor clădiri edificate în perioada sovietică era tributară modernismului socialist. În 2012 specialiștii Institutului Urbanproiect au finalizat elaborarea planul urbanistic general al orașului Cahul (arhitecți Iu. Povar, V. Bocacev). În ultimii ani, în oraș au apărut clădiri interesante cu două și mai multe nivele, atât de locuit, cât și de interes public. Arhitectura acestora ține de postimpresionism, minimalism ș.a.

Cuvinte cheie: Cahul, arhitectură, urbanism, modernismul românesc, modernismul socialist, Victor Smirnov.

The Architectural-Urbanistic Evolution of Cahul City from the 20th Century to the Beginning of the 21st Century

Abstract. The 20th century meant for the city of Cahul the continuation of the urbanization process started in the 19th century. In the first two decades of that century, buildings intended for maritime transport, residential buildings, cultural institutions, edifices with an industrial profile, etc. appeared. During the interwar period, several factories and banks operated in the city, education was represented by two high schools, two gymnasiums and eight primary schools. Among the cultural institutions, there was a cinema, two dormitories of the “Prince Carol” Royal Foundation, the Cultural League, etc. Some buildings were of modernist or neoclassical inspiration, and others had qualities of constructivist architecture. After the Second World War, several architectural and urban planning works were undertaken in Cahul. In 1947, the plan sketch of the city was made (architect V. Smirnov). At the “Molghiprostroï” Institute in Chișinău, some series of urban planning documents were developed that determined the subsequent systematization of the city of Cahul. The architecture of the new buildings built during the Soviet period was tributary to socialist modernism. In 2012, the specialists of the “Urbanproiect” Institute completed the elaboration of the general urban plan of the city of Cahul (architects Iu. Povar, V. Bocacev). In recent years, interesting buildings with two or more levels have appeared in the city, both residential ones and those of public interest. Their architecture belongs to post-impressionism, minimalism, etc.

Keywords: Cahul, architecture, urbanism, Romanian modernism, socialist modernism, Victor Smirnov.

Secolul al XX-lea a însemnat pentru orașul Cahul continuarea procesului de urbanizare început în secolul al XIX-lea. În 1905, „Compania Rusă de Navigație a Dunării, reprezentată de secretarul oficiului său principal, Anton Kenets, a solicitat de la Administrația Provincială o cerere de eliberare a autorizației de construcție în regiunea de lângă Prut, în punctele Cahul, Leovo și Falchiu, pentru clădiri destinate transportului maritim, si anume cladiri de locuit cu birouri anexe, hambare si magazinei” [1]. În 1912, omul de afaceri din Cahul, Vasili Kaziuk, i-a cerut guvernatorului Basarabiei să-i permită să deschidă un teatru-iluzion în casa lui Alexei Beșleaga de pe str. Catedralei, primind deja în februarie în același an un certificat de permisiune pentru a deschide această instituție [2].

S-au păstrat câteva fotografii din 1912 ale conacului proprietarului orașului Alexei Caravasile (urmașul proprietarului orașului din a doua jumătate a sec. XIX-lea Dumitru Caravasile – n.n.) (Fig. 1), situat pe un deal într-un loc pitoresc în apropierea Cahulului. Clădirea cu parter, etaj și mansardă era construită după proiectul personal al lui A. Caravasile. În fiecare vară aici veneau la odihnă fiica nobilului, Alexandra, și nepoții săi, Anton și Frosa. Conacul se numea „Villa Froza” în cinstea nepoatei lui A. Caravasile Frosa (Eufrosinia Kersnovski, scriitoare și pictoriță, autoare de memorii, care în 1941 a fost exilată în Siberia și și-a a petrecut 10 ani de viață în Gulag). Din poama crescută în aceste locuri se preparau renumitele vinuri „Cahul – Froza” [3, p. 18].

Partea centrală a conacului cu două aripi simetrice era evidențiată printr-un rezalit semi-

prismatic cu trei fețe, încununat cu un turn-lucarnă. Primul nivel a fost rezervat pivniței și unor încăperi-anexe. La parter duceau două scări exterioare simetrice cu schimbarea direcției de 90°. În partea lui de mijloc se afla o sală mare cu acces pe o terasă deschisă. Clădirea dispunea de 24 de odăi. Mai multe ferestre și uși de la parter și mansardă dispuneau de terminații în arc cu două pante. Arhitectura „Villei Froza” era de inspirație eclectică. În saloane se păstrau instrumente musicale, o colecție de tablouri și o bibliotecă. După moartea lui A. Caravasile moșia a trecut în posesia feciorul său Nicolae. În vara anului 1917 „Villa Froza” a fost prădată și incendiată de militarii ruși care au dezertat de pe front.

În 1913, omul de afaceri Victor Murmurachi a hotărât să deschidă la Cahul un cinematograf. Pentru a primi permisiunea de deschidere el a depus o petiție adresată guvernatorului Basarabiei. Pentru această clădire trebuia de utilizat curent electric de la „centrala electrică nou amenajată a proprietarului de teren Alexei Kara-Vasili” [4]. Înainte de instalarea centralei electrice urma a fi folosit un aparat cu oxigen și eter.

În martie 1914, a început să funcționeze teatrul-iluzion al lui V. Murmurachi. Însă în februarie 1915, în timpul demonstrației filmului, în teatrul-iluzion „Kino-Victorino” „o parte din zid s-a prăbușit și a căzut în exterior fără a pricinui daune nimănui” [5], motiv pentru care lucrările cinematografului au fost suspendate până la eventualele reparații.

Din documentul de arhivă referitor la construcția unei mici centrale electrice, în anul 1914, de către A. Caravasile, pentru iluminarea



Fig. 1. Conacul proprietarului orașului Cahul, Alexei Caravasile, 1912 (<http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=12723&mode=view>).

caselor, aflăm că proprietarul Cahulului s-a adresat cu această problemă Departamentului de construcții al Ministerului Afacerilor Interne al regiunii Basarabia. Petiției i-au fost anexate două exemplare ale planului centralei electrice și ale teritoriului aferent, fiind indicat și amplasamentul, „rețelei aeriene și a caselor iluminate cu energie electrică” [6]. La 8 mai 1914 inginerul N. Nemțan scrie pe documentul vizat: „În acest proiect nu există abateri de la proiectul existent pe acest subiect” [7] și „imobilul se află în curtea proprietarului, pe latura de sud, izolat din toate părțile de clădiri de locuit și este alcătuit din două secții adiacente. În una dintre ele se află un motor cu ulei... Edificiul are o fundație de piatră, pereți din cărămidă și chirpici (mixte) acoperiți cu fier” [8].

Gimnaziul industrial de fete și opt școli primare. Printre instituții culturale orășenești se număra un cinematograf, două cămine ale Fundației Regale „Principele Carol”, Liga Culturală ș.a. Funcționau două biserici ortodoxe, o biserică lipovenească, două case de rugăciuni baptiste și două sinagogi. Instituțiile publice erau reprezentate de Prefectură, Primărie, Poliție, Tribunal, Judecătoria de ocol, Legiune de jandarmi, Administrație financiară, Percepție fiscală, Revizorat școlar, Cameră agricolă, Serviciu agricol, Cameră de industrie și comerț, Serviciu sanitar județean, Serviciu sanitar comunal, Serviciu veterinar, Serviciu tehnic, Birou de măsură și greutate, Oficiu P.T.T., Oficiu telefonic ș.a. Sistemul sanitar includea spitale de stat și dispensare. În oraș funcționa o uzină electrică.

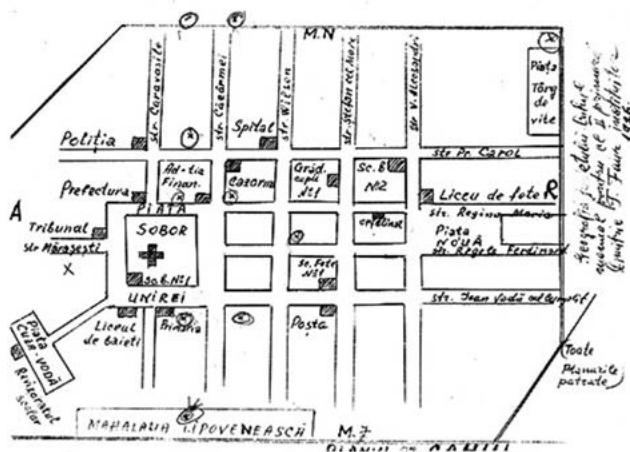




Fig. 3. Clădirea Prefecturii (<http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=17285&mode=view>).

Administrația Financiară, Primăria și Liceul de băieți. Alte obiective de interes orașenesc prezente pe schiță sunt Poliția, spitalul, cazarma, grădinița de copii nr. 1, școala de băieți nr. 2, Liceul de fete, școala de fete nr. 1, poșta și revizorul. Pe desen sunt indicate Piața Cuza Vodă, Piața cu Târgul de Vite, Piața Nouă și mahalaua lipovenescă.

Clădirea Prefecturii orașului Cahul dispune de un plan în formă de „T” (Fig. 3). Volumul ieșit cu ferestre mari de sticlă este precedat de un portic monumental cu patru coloane corintice ce susțin un fronton triunghiular. În centrul frontonului se află un medalion. Ferestrele arilor laterale sunt terminate în arc bombat. Clădirea are un acoperiș în două pante cu coamă. Arhitectura clădirii Prefecturii este de inspirație neoclasică.

Liceul de băieți „Ion Voievod” ocupă o clădire aspectuoasă cu etaj și parter (Fig. 4). Partea

centrală a edificiului este pusă în evidență de patru pilaștri. Pilaștrii centrali sunt uniți la nivelul etajului cu un arc reliefat, sub care se află unica fereastră terminată în arc. Deasupra celorlaltor ferestre, de contur dreptunghiular, sunt plasate plăcile reliefate terminate în arc bombat. Părțile pilaștrilor ieșite deasupra cornișei sunt incluse într-un fronton-parapet format din trei secțiuni de aceeași lungime. Secțiunea centrală este încheiată în partea superioară în arc bombat, iar celelalte două propun forme dreptunghiulare. Friza clădirii include o succesiune de pătrate în relief, iar cele două niveluri sunt separate printr-un brâu subțire. Arhitectura obiectivului de învățământ este de esență modernistă.

Printre edificiile noi construite în perioada interbelică se numără clădirea Agenției Băncii Naționale Române (Fig. 5). Fațada edificiului cu două nivele este individualizată prin arcade. Între coloanele cu capitelluri corintice ce susțin



Fig. 4. Liceul de băieți „Ion Voievod” (<http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=38793&mode=view>).



Fig. 5. Clădirea fostei Agenții a Băncii Naționale Române
(<http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=48471&mode=view>).

arcuri în plin cintru se află deschiderile ferestrelor și ușa de paradă. Deasupra coloanelor, în axa acestora, sunt plasate ornamente vegetale reliefate înscrise în triunghiuri, iar colțurile clădirii sunt împodobite cu ornamente vegetale și florale bogate, de asemenea în relief. Sub streșina acoperișului se pot vedea înșiruiuri de denticule și un ornament reliefat zigzagat. Clădiri ale băncilor inspirate din același model au fost construite la Huși și la Tighina, dar aici în locul ornamentelor înscrise în triunghiuri au apărut scuturi heraldice înconjurate cu vrejuri, toate în relief.

În 1938-1944 la Cahul a funcționat Societatea Crucii Roșii. Clădirea acestei organizații de

caritate, practic identică cu cea a Societății Crucii Roșii din Cetatea Albă, întrunește calități ale arhitecturii constructiviste. Pavilionul de chirurgie din Cahul face de asemenea referire la modelele constructiviste. La acea vreme căutările arhitecților erau îndreptate spre arhitectura modernistă, neoclasică și neoromânească, fiind utilizate și elemente din repertoriul Art Nouveau.

La mijlocul anilor '30 ai secolului al XX-lea a fost constituit un Comitet de inițiativă pentru crearea monumentului domnului Ioan Vodă cel Viteaz. Din acest Comitet făceau parte revizorul școlar Vasile Hondrilă, președintele Asociației Învățătorilor din județul Cahul, pre-



Fig. 6. Monumentului domnului moldovean Ioan Vodă cel Viteaz în perioada interbelică (a) (<http://monumentul.blogspot.com/2014/05/ioan-voda-cel-cumplit-cahul.html>); în 1989 (b).

ședintele Băncii Populare, „Corpul Didactic” Cahul, președintele cooperativei „Înfrățirea” ș.a. [14]. La 29 iunie 1937 în centrul orașului a fost inaugurat monumentul de bronz al voievozului moldovean, realizat de sculptorul Teodor Burcă (Fig. 6).

După cel de-Al Doilea Război Mondial, la Cahul s-au întreprins mai multe lucrări arhitecturale și urbanistice. În 1947 a fost elaborată schița de plan a orașului (arhitect V. Smirnov) (Fig. 7) [15], care a stat la baza planului de sistematizare, conform căruia se planifica construcția curentă și se rezervau teritorii noi pentru construcție. În zona fostei Piețe Noi a fost proiectată o piață de contur rectangular cu două colțuri rotunjite (Fig. 8). Legătura între această piață și zona verde de agrement se realizează cu ajutorul aleilor pietonale. O arteră de transport asigură legătura cu fosta Piață a Unirii și un complex sportiv de importanță orășenească situat pe celălalt mal al pârâului. Pe schiță sunt indicate cartierele de locuit existente, teritoriile de rezervă, spațiile verzi ș.a. V. Smirnov a realizat de asemenea perspectiva orașului Cahul [16]

Aceluiași arhitect îi aparține proiectul Palatului Artelor, elaborat în anul 1947. Clădirea cu patru niveluri denotă o arhitectură expresivă de factură neoclasică. Fațada principală este individualizată printr-un portic monumental cu patru coloane corintice, doi pilaștri laterali și un



Fig. 7. Schița de plan a orașului Cahul (arhitect V. Smirnov), 1947 (<http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=22427&mode=view>).

fronton triunghiular. Pe fronton sunt înfățișate siluete umane reliefate ce au o anumită tangență cu artele. În calitate de elemente arhitecturale dezvoltate pe orizontală sunt folosite cornișele, cordernele și panourile reliefate între ferestrele parterului și etajului. Sala de spectacole este



Fig. 8. Perspectiva orașului Cahul (arhitect V. Smirnov), 1947 (<http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=22426&mode=view>).



Fig. 9. Clădirea Școlii pedagogice „A.S. Makarenko” (astăzi clădirea Universității de Stat „B.P. Hasdeu”) (<https://www.usch.md/prezentarea-universitatii/>).

acoperită cu o cupolă aplatizată. În interiorul acestei săli pot fi văzute coloane corintice, balcoane ornamentate și un plafon cu chesoane. În holul Palatului Artelor se accede prin trei uși de paradă identice. Totuși, proiectul în cauză nu a ajuns la etapa realizării, rămânând doar pe hârtie.

În perioada sovietică au apărut mai multe instituții de învățământ: Școala pedagogică „A.S. Makarenko” (1945), Școala de medicină (1946), Școala-internat nr. 1 (1961), școli tehnice și de meserii (1969) [17, p. 235].

Arhitectura clădirii Școlii pedagogice „A.S. Makarenko” (astăzi clădirea Universității de Stat „B.P. Hasdeu”) este tributară arhitecturii sovietice de tip stalinist (Fig. 9). Planul acesteia are forma literei „П”. Partea centrală a clădirii monumentale cu parter și două etaje este pusă în evidență de un rezalit cu portic. Șase coloane cu capiteli susțin un antablament. Rezalitul este încununat cu un parapet și o compoziție sculpturală reliefată având în axa edificiului o carte deschisă flancată de steaguri. Aripile laterale ale obiectivului de învățământ, perfect simetrice, sunt divizate vertical de pilaștri cu capiteli.

În perioada sovietică unele clădiri ale orașului au fost decorate cu mozaicuri color. Astfel, Școala sportivă dispune de un mozaic reprezentând bărbați și femei ce practică diferite tipuri de sport, precum și o scenă cu inaugurarea vechilor jocuri olimpice în Grecia Antică. Un bloc de locuit de pe str. M. Eminescu este împodobit cu un mozaic înfățișând o femeie înconjurată

de păsări și flori, iar actualul Gimnaziu teoretic „S. Rahmaninov” conține un mozaic reprezentând trei muze inspiratoare ale artelor (muzica, pictura și dansul) având ca fundal ornamente florale, vegetale și geometrice (Fig. 10). Palatul Culturii este de asemenea înfrumusețat cu un mozaic unde se succed scene dedicate luptei pentru puterea sovietică, soldaților sovietici în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial și vieții pașnice care a urmat după război. Toate aceste mozaicuri urmau planul de propagandă ideologică a artei monumentale sovietice.

La acea vreme la Institutul „Molghiprostroï” din Chișinău au fost elaborate o serie de documente urbanistice care au determinat sistematizarea ulterioară a orașului Cahul. Prezintă interes proiectul de concurs al zonei balneare a localității realizat în anii 1980 de arhitecții S. Șoihet, M. Zolotariov, A. Komarnițkaia ș.a. (Fig. 11). Pe panta unui deal este preconizată construcția sanatoriului „Bugeac”, situat în vecinătatea unor izvoare cu apă termală. Este planificată extinderea instituțiilor curative cu capacitatea de 8000 de locuri, inclusiv sanatorii, hoteluri, pensiuni și alte obiecte [18, p. 312]. Dintr-un oraș mic (după numărul populației) Cahulul trebuia să se transforme într-un oraș mediu.

În 1985 a fost dat în exploatare sanatoriul „Nufărul Alb” ce oferea tratament cu apă minerală. În componența stațiunii balneare intrau blocurile de cazare cu poșta, frizeria, magazinele cu produse alimentare și industriale, precum și



Fig. 10. Mozaicul de pe actuala clădire a Gimnaziului teoretic „S. Rahmaninov” (<https://www.ganasdemundo.com/cahul/>).

biblioteca, terenurile sportive, sala de festivități, garajele, spălătoria, cazangeria ș.a. Arhitectura clădirilor înalte de 2-7 nivele denotă apartenența la modernismul socialist.

În 1987, la Cahul a fost inaugurat Teatrul muzical-dramatic „B.P. Hasdeu”.

În 1994, în oraș existau case individuale și blocuri de locuit înalte până la cinci nivele, o policlinică, un spital, 12 instituții de învățământ superior, mediu și tehnico-profesional, 15 grădinițe de copii, un teatru, două cinematografe, cinci case de cultură, opt biblioteci, trei bănci, șase case de economii, 34 cantine și cafenele, două hoteluri, o bază turistică ș.a. [12, p. 235].

Din 1998 până în 2003, Cahulul are funcția de municipiu și reședință a județului cu același nume. Este un important centru economic și cultural de frontieră al Republicii Moldova, nod de transport rutier, feroviar și aerian, centru vamal în regiunea sudică a țării.

În 2005, la Cahul funcționau mai multe întreprinderi industriale: Combinatul de Panificație, Fabrica de conserve „Provit”, „Agrofirma Cahul”, Fabrica de brânzeturi, SA „Tricon”, fabrică de producere a articolelor tricotate, SA „Zidarul” ș.a. [12, p. 235]. Printre cele 35 de instituții de învățământ se numără două universități, un colegiu de medicină, patru licee, zece școli de cultură generală, două școli polivalente ș.a. Orașul dispunea de Palatul de Cultură

(pentru 800 de locuri), Teatrul muzical-dramatic „B.P. Hasdeu”, Muzeul de Istorie, cinci biblioteci, un complex sportiv modern, cu școală și cluburi sportive, cu o sală de jocuri sportive și o sală de gimnastică, două bazine de înot, trei bănci ș.a. [12, p. 236].

În 2012, specialiștii Institutului Urbanproiect au finalizat elaborarea planului urbanistic general al orașului Cahul (arhitecți Iu. Povar, V. Bocacev) (Fig. 11) [19]. Documentul include Regulamentul local de urbanism și Memoriu explicativ (încadrarea în teritoriu, plan de situație, situația hidrogeotehnică, situația existentă, disfuncționalități și priorități, reglementări privind unități teritoriale de referință, schița de amenajare a zonei centrale, căile de comunicații și transport, canalizarea și alimentarea cu apă potabilă, alimentarea cu gaze naturale, energie termică și energie electrică, circulația terenurilor, zonele industriale, poluarea mediului ș.a.). În legendă figurează limita teritoriului intravilan (existentă și propusă), limita teritoriului administrative, străzi și drumuri de diferite categorii, calea ferată, zona cu funcții complexe de interes public (existentă, pentru prima etapă), zona locuibilă multietajată (existentă, pentru prima etapă, pentru perspectivă), zona cu locuințe în regim mic de înălțime (existentă, pentru prima etapă), zona sanatoriului „Nufărul Alb”, zona industrială (existentă), zona industrială



Fig. 11. Planul urbanistic general al orașului Cahul, 2012 (arhitecți Iu. Povar, V. Bocacev) (<https://www.primariacahul.md/index.php/informatii-publice/planul-urbanistic/103-planul-urbanistic-general-al-or-cahul>).

(pentru perspectivă), zona special, cimitirul, zona de utilitate public, agrement și sport, gospodăria silvică, zona de protecție ș.a.

În cartierul central delimitat de străzile A. Șciusev, Lăutarilor, Ștefan cel Mare și Sfânt și Ioan Vodă cel Cumplit sunt plasate Teatrul Muzical-Dramatic „B.P. Hasdeu”, Muzeul Ținutului Cahul, Catedrala Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, Parcul central, trei monumente de for public, complexul sportiv, școala sportivă, un liceu, un gimnaziu, Clinica de boli infecțioase, Secția dermatovenerologie, centrul comercial, un restaurant, o cafenea ș.a. În PUG sunt indicate o serie de permisiuni și restricții pentru acest cartier istoric, constituit în timp. Astfel, în toate clădirile capitale vechi pot fi executate lucrări de reparație, reconstrucție și modernizare. Clădirile vechi și avariate care nu pot fi exploatate se vor demola, iar în locul acestora vor fi construite altele cu aceeași destinație. Se permite executarea lucrărilor de reparație a rețelilor edilitare și trasarea rețelilor noi, a lucrări-

lor de restaurare și reabilitare a clădirii bisericii și amenajarea teritoriului. Se permite reconstrucția, modernizarea și construcția clădirilor și edificiilor trebuie executată în baza unor proiecte de specialitate în corespundere cu destinația lor cu respectarea normelor urbanistice, antiincendiare, sanitare și ecologice, precum și trasarea rețelilor edilitare noi trebuie executată în baza proiectelor elaborate de instituții de proiectare sau de specialiști licențiați cu dreptul de activitate în domeniul proiectării. Se interzice construcția obiectivelor pe teritoriul zonei de protecție a monumentului de arhitectură, biserica Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil. Se interzic de asemenea lucrări de construcție în apropierea zonei de protecție. Trebuie să fie asigurată integritatea fizică a clădirii-monument. Nu se recomandă construcția edificiilor pe teritoriul Parcului central.

Una dintre direcțiile principale de dezvoltare a orașului Cahul rămâne balneo-turismul. În planul urbanistic general este arătată amena-

jarea zonei de odihnă și de agrement „Lacul Sărat” și a zonei verzi situate din ambele părți ale pâraului Frumoasa [20]. În zona „Lacul Sărat” se permite executarea lucrărilor de construcție a obiectivelor cultural-educative și sportive pe teritoriul parcului prevăzut de proiect, precum și executarea lucrărilor de trasare a rețelelor edilitare noi. În lunca pâraului Frumoasa și în jurul bazinului de acumulare a apelor, proiectul PUG prevede crearea unui parc public, în acest scop se permite executarea lucrărilor de edificare a obiectivelor cultural-educative și a terenurilor sportive, plantarea arborilor și arbuștilor și dezvoltarea unei rețele de străzi pietonale complexe și comode. Se permite de asemenea reabilitarea gazoanelor și plantarea arborilor și arbuștilor de-a lungul străzilor. Construcția clădirilor și edificiilor trebuie executată pe baza unor proiecte de specialitate în corespundere cu destinația lor. Se cere respectarea tuturor normelor urbanistice, antiincendiare, sanitare și ecologice. Trasarea rețelelor inginerești noi trebuie executată în baza proiectelor elaborate de instituții de proiectare sau de specialiști licențiați cu dreptul de activitate în domeniul proiectării ș.a.

Planul urbanistic general include toate teritoriile aflate în limitele intravilane ale orașului Cahul. În afara orașului, spre nord, este situată zona rezidențială a satului Roșu cu dotări co-

merciale, de servire și întreprinderi de producere – depozite agro-industriale și cooperativa de întreprinzător „AGRO-PRUT”. În partea de sud, în afara hotarului, proiectul PUG prevede extinderea zonei de producere. Tot în partea de sud este amplasată, cu respectarea normelor sanitare, stația orășenească de epurare a apelor uzate. La 2,5 km distanță de oraș se află poligonul de utilizare a deșeurilor menajere solide. În intravilan, la 7 km distanță de localitate este situat aeroportul „Cahul”, clasa „C”.

Astăzi, orașul Cahul include următoarele sectoare urbane: Focșa și Valincea (la nordul așezării), Centru (în centrul așezării), Lipovanca (în sud-vestul așezării) și Lapaevca (în sudul așezării). Sectoarele sunt divizate de rețeaua stradală după principiul „hippodamic”. În partea de vest a urbei trece linia de cale ferată. Principalele artere de tranzit sunt șoseaua Șcheia – Bd. Republicii – str. Dunării – șoseaua Griviței (duce spre orașele Giurgiulești și Chișinău), str. Ștefan cel Mare și Sfânt (duce spre orașul Taraclia), str. Mihai Viteazul (duce spre orașul Vulcănești) și Șoseaua Prieteniei (duce spre România). O arteră de ocolire – centura Cahul trece pe lângă linia de cale ferată. Alte străzi de interes orășenesc sunt str. Ivan Spirin și str. B.P. Hasdeu. Zona industrială și comunală a urbei sunt concentrate, în mare parte, la marginile



Fig. 12. Pictura murală „Dor de casă”. Fragment (pictor A. Luca) (foto A. Luca).

orașului în sectoarele Valincea, Lipovanca și Lapaevca, mai puțin în sectorul Centru. Cimitirul orașenesc este delimitat de str. Chilia. Orașul este străbătut transversal de pârâul Frumoasa și zona verde de agrement cu lacul Frumoasa. În sectorul Lapaevca se găsește vestita stațiune balneologică, sanatoriul „Nufărul Alb” – una dintre principalele atracții ale turismului balnear din sudul republicii.

În ultimii ani în oraș au apărut clădiri cu două și mai multe niveluri, atât cele de locuit, cât și cele de interes public. Arhitectura acestora ține de arhitectura postimpresionismului, minimalistă ș.a. Activitatea culturală se desfășoară în Palatul de Cultură, Teatrul muzical-dramatic „B.P. Hasdeu”, Centrul de cultură și odihnă, Muzeul de Istorie și în cinci biblioteci orașenești. Printre monumentele istorico-arhitecturale și cele de for public ale Cahulului se numără Catedrala Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, biserica de rit vechi Acoperământul Maicii Domnului, monumentul „500 de ani ai localității Cahul” din Piața Independenței (autor arhitect I. Pascal, 2002), bustul lui B.P. Hasdeu (sculptor M. Spinei, 1992), monumentul lui Ioan Vodă cel Viteaz (sculptor A. Maico, 1992), monumentul lui P. Rumeașev-Zadunaiski, monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt (autor arhitect I. Pascal, 2000), monumentul în memoria tinerilor antifasciști (sculptor L. Dubinovski, 1968), monumentul Gloriei Militare (1957), stela Prieteniei Popoarelor (1987), monumentul victimelor Holokaustului (2020) ș.a. Încă o atracție turistică a localității este pictura murală „Dor de casă” (pictori A. Luca, V. Dincă) apărută în 2022 pe un perete stradal de 1000 m² (Fig. 12).

Astăzi orașul Cahul numără peste 30.000 de locuitori fiind un important centru administrativ, economic, cultural și științific din sudul Republicii Moldova.

Note și referințe bibliografice:

1. Agenția Națională a Arhivelor (ANA), Direcția Generală Arhiva Națională (DGAN), F. 6, inv. 4, d. 1156.
2. ANA, DGAN, F. 6, inv. 4, d. 1841, f. 1.
3. Velixar, Ludmila. Dinastia Caravasile. În: *Conferința științifică de totalizare a activității de cercetare a cadrelor didactice. Secția Istorie și limbi moderne, 20 aprilie 2007*. Coord. ed. S. Cornea. Cahul, 2007.
4. ANA, DGAN, F. 6, inv. 4, d. 1917.
5. ANA, DGAN, F. 6, inv. 4, d. 1917, f. 20.
6. ANA, DGAN, F. 6, inv. 4, d. 2025.
7. ANA, DGAN, F. 6, inv. 4, d. 2025, f. 5.
8. ANA, DGAN, F. 6, inv. 4, d. 2025, f. 5 – 5o6.
9. ANA, DGAN, F. 11, inv. 1, d. 228.
10. ANA, DGAN, ANRM, F. 11, inv. 1, d. 229.
11. ANA, DGAN, F. 11, inv. 1, d. 230.
12. Eremia, Anatol. *Orașul Cahul: pagini de istorie*. În: „Limba română”. Chișinău, 2006, nr. 4-6 (130).
13. <http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=26196&mode=view>
14. <http://monumentul.blogspot.com/2014/05/ioan-voda-cel-cumplit-cahul.html>
15. <http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=22427&mode=view>
16. <http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=22426&mode=view>
17. Eremia, Anatol. *Orașul Cahul: pagini de istorie*. În: „Limba română”. Chișinău, 2006, nr. 4-6 (130).
18. Колотовкин, А.В.; Шойхет С.М.; Эльтман И.С. *Архитектура Советской Молдавии*. Москва: Стройиздат, 1987.
19. <https://www.primariacahul.md/index.php/informatii-publice/planul-urbanistic/103-planul-urbanistic-general-al-or-cahul>
20. https://www.slideshare.net/VIVA_EAST/planning-documents-for-cahul-region

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

RAPORTURI CROMATICE ÎN PICTURA ARTIȘTILOR BASARABENI DIN PERIOADA POSTBELICĂ

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

Domenii de preocupare: pictura, grafica etc.



Rodica URSACHI

Raporturi cromatice în pictura artiștilor basarabeni din perioada postbelică

Rezumat. Articolul vizează problema modalității de prezentare plastică sub raport cromatic în pictura artiștilor plastici din anii '40–'50. În primul deceniu postbelic, cultura națională din teritoriul dintre Nistru și Prut este supusă unor restricții ideologice severe, ce au avut un puternic impact asupra vieții artistice. Noile cerințe modifică viziunea artistică a plasticienilor și axează arta națională pe estetica „realismului socialist”, cu accent pe tematica socială și istorică, redată într-un pronunțat caracter narativ-literar. Sub aspect stilistic, pictura din perioada postbelică relevă o modalitate de exprimare plastică și o predilecție cromatică cu reminiscențe ale tradiției academice – manieră plein-air-istă, tehnică „non-finit”, modelare a formei prin metoda clarobscurului, utilizarea tipului de contrast tonal, colorit întunecat de nuanțe calde (ocru-brun, gri-oliv ș.a.). Printre artiștii care s-au racordat noilor cerințe ale vremii și care au practicat o pictură de influență „peredvijnicistă” sunt M. Gamburd, D. Sevastianov, A. Baranovici ș.a. Transformările socio-culturale după anii 1956–1957 au dus la „eliberarea” viziunii artistice de convenționalismul „realismului socialist”. Conform rezultatului unei cromograme realizate de către autor reiese că, în pictura națională din perioada postbelică prevalează, cu un raport de cca 43%, culorile întunecate de nuanță caldă.

Cuvinte-cheie: culoare, pictură, nuanță, tonalitate, contrast, artist, tablou, realism socialist.

Chromatic Ratios in the Painting of Bessarabian Artists from the Post-war Period

Abstract. The article concerns the problem of the way of plastic presentation under chromatic ratio in the painting from the years '40–'50. In the first post-war decade, the national culture in the territory between the Dniester and the Prut is subject to severe ideological restrictions that had a strong impact on the artistic life. The new requirements change the artistic vision of plastic artists and focus national art on the aesthetics of „socialist realism”, with an emphasis on social and historical themes, rendered in a pronounced narrative-literary character. From a stylistic point of view, the painting of the post-war period reveals a way of plastic expression and a chromatic predilection with reminiscences of the academic tradition – plein-air-ist manner, „non-finite” technique, modeling of the form by the chiaroscuro method, the use of the type of tonal contrast, dark color of warm shades (ochre-brown, olive-gray, etc.). Among the artists who adapted to the new requirements of the time and who practiced a painting of „Peredivjnicist” influence, are M. Gamburd, D. Sevastianov, A. Baranovici and others. The socio-cultural transformations after 1956–1957 led to the „liberation” of the artistic vision from the conventionalism of „socialist realism”. According to the result of a chromogram made by the author, it appears that, in the national painting of the post-war period, dark colors with a warm hue prevail, with a ratio of about 43%.

Keywords: color, painting, hue, tonality, contrast, artist, painting, socialist realism.

Articolul propus vine ca o continuare a problematicii culorii în pictura națională, început anterior cu segmentul istoric antebelic și interbelic. Autorul a încercat să releve trăsăturile specifice ale picturii cu accent pe aspectul cromatic, acele transformări de viziune și concept ale artiștilor cu caracter „impunător” din partea autorităților.

Ulterior anexării acestui spațiu la ex-URSS, arta din teritoriul actual al Republicii Moldova cunoaște în perioada postbelică o puternică influență a stilisticii realismului socialist. Pe acest fond, arta locală intră într-o nouă fază ce ține de reglementarea normativă a creației artiștilor, care implică totodată modificări în tematică, stilistică, în principiile de organizare plastică a compoziției, în tratarea coloristică etc. Această impunere a noii „structuri” în gândirea plastică a artiștilor îi situează pe plasticienii basarabeni pe platforme artistice diametral opuse. În funcție de poziția luată, o parte dintre ei, acei care nu s-au dovedit a fi destul de receptivi la noile directive, urmându-și concepțiile anterioare, pleacă peste hotare (August Baillayre, *Nud în fotoliu* (1943) ș.a.), alții își modifică creația racordând-o la cerințele estetice ale vremii (Moisei Gamburd, *Blestemul* (1945), MNAM, *Tipografia ilegală „Iscra”* (1949), MNAM, Dumitru Sevastianov, Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad (1947), *Transmiterea în folosință veșnică a pământului* (1954), MNAM ș.a.).

Restricțiile impuse mențin arta basarabeană în limitele tradițiilor academiste, în parte ale artei „peredvijniciste” și „postperedvijniciste” cu un caracter narativ-literar pronunțat, iar pornirile individuale exprimate prin specificul structurii compoziționale sau prin decorativismul excesiv al culorilor ș.a., încep să fie considerate drept reminiscențe „formaliste”.

Schimbarea raportului conceptual al tematicii (accentul fiind pus pe tabloul istoric și compoziția de gen cu caracter „optimist”), impune culorii transformări calitative ce țin de orientarea ei spre zona caldă a spectrului cromatic, de utilizarea, cu precădere, a contrastului tonal (clar-obscur) față de cel de culoare sau de îmbogățirea treptată a nuanțelor cromatice ș.a.m.d. (*Lichi-*

darea analfabetismului (1946–1947), MNAM, M. Gamburd, *Lectură* (1953), A. Baranovici (1906–2002), *Colhoznica Ileana Buhnă* (1953), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, *Paznicul din colhoz* (1954–1955), I. Jumati ș.a.). Culoarea, subordonată informației contextuale, apare de cele mai multe ori sub un aspect discret și sumbru, și este expusă aproape întotdeauna în segmentul diapazonului tonal (*Bătrână și copil* (1945), *Întoarcerea soldatului demobilizat* (1947), MNAM, *Pregătiri de școală* (1948), autor V. Rusu-Ciobanu ș.a.). Pe parcursul acestei perioade, culorii i se atribuie, foarte rar, și rolul de asociere conotațională, ale cărui afinități devin subconștient comprehensibile, după opinia noastră, doar în măsura receptării paralele a funcției sale psihoafective.

Printre lucrările ce tind să elucideze cât mai concret aceste trăsături caracteristice ale cromaticii „tonale”, aplicată uneori într-o manieră *plein-air-istă*, sunt câteva tablouri ale lui M. Gamburd și ale tinerilor pictori Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Gleb Sainciuc, Igor Vieru ș.a., care se disting prin tematica „neoficială” – naturi statice, portrete, peisaje (*Veronica* (1948), *Fată în ie* (1946), V. Rusu-Ciobanu, *Casă bătrânească* (1945), *Podul vechi* (1947), *Căprița albă* (1947), *Portretul fiului* (1947), *Peisaj cu podeț* (1948), Igor Vieru, *Culesul poamei* (1954), N. Bahcevan ș.a.).

O lucrare ce reproduce prin imagini individualizate un moment caracteristic războiului este tabloul *Blestemul*, 100×180cm (1945) (Fig. 1) realizat de Moisei Gamburd. Gândită compozițional în funcție de experimentul fixat de tradiția anterioară, într-un limbaj narativ cu predominarea caracterului constructiv al forme, lucrarea este dominată de un colorit redus cu înclinații spre brunuri roșietice cu rezonanțe aurii, ce-i conferă tabloului o alură „romantică”. Această conciziune cromatică cu caracteristici tonale întunecate imprimă spectatorului o stare negativă, o atmosferă alarmantă, accentuată totodată de un anumit conținut psihologic al evenimentului dramatic. Aspectul auster al lucrării este cultivat de corelația a doi factori proiectați din structura logică a lucrării, ce decid natura și calitatea emoțională: 1) rolul și distribuirea

luminii pe suprafața tabloului și 2) utilizarea unor culori întunecate. După opinia „acade-miștilor”, culorile vesele și deschise nu pot crea un efect pozitiv în reprezentarea evenimentului într-un tablou istoric [1, p. 123]. Aceste culori teroase de brun, ocră, cafeniu, care, în tratatele de simbolism cromatic, desemnează, aproape întotdeauna, regimul vieții materiale [2, p. 212], în cazul de față, pe lângă intenția plastică a artistului, mai corespunde și sistemului artistico-ideologic, care în această perioadă servește drept fond psihologic pentru arta moldovenească și totodată pentru întreaga artă ex-sovietică.

În limitele aceluiași diapazon cromatic, păstrând o vădită amprentă a școlii ruse de pictură, este efectuată (în grup după metoda „muncii în sistem de brigadă” [3, p. 20]) și lucrarea tinerilor pictori Ilia Bogdesco și Oleg Kaciarov „Pe drumurile vechii Basarabii”, 90×200 cm (1954), MNAM, considerată la acea vreme una dintre cele mai reușite, grație corespunderii cerințelor politice și plastice [3, p. 23]. Corelația celor câtorva culori de brun roșiatic, capucin, verde stins, negru ș.a., dispuse în acorduri grave și adânci, exprimă dramatismul ființei umane, derivat din caducitatea existenței și sugerează continuitatea dintre lumea exterioară și interioară a personajelor. Dacă presupunem apelarea

plasticienilor la sistemul simbolic al culorilor, unde îmbinarea roșului și negrului exprimă deprimarea vitală [4, p. 49], ocrul sau albastrul-gri din planurile posterioare ar corespunde melancoliei sau chiar necazurilor și tristeții [5, p. 53], putem afirma că, în acest caz, ea ar acționa mai mult prin puterea sa intelectuală decât cea afectivă. Dar, ținând cont de mentalul spectatorului basarabean neinițiat, se poate consemna cu certitudine prevalarea rezonanței psihoafective a culorilor, ce derivă din anumite asocieri (fenomene, stări etc.) și care sunt interpretate ca o „simbologie genetică” [2, p. 56], trecută din planul raționalului în cel al iraționalului. Reprofilat pe fundalul unei stări de abandon cromatic, sentimentul neliniștii ascunse și a dramatismului se agravează și prin prezenta elementelor compoziționale, cum ar fi, de exemplu, corbii negri care, în mentalitatea maselor largi de spectatori apar aproape întotdeauna în forma lor negativă [2, p. 364], dar care am vrea să credem că ar putea reprezenta, paralel cu troița, atributul speranței [2, p. 365]. Tot cu ajutorul cromatiei, respectând anumite legități logice, plasticienii încearcă, după opinia noastră, să sugereze speranța într-un viitor mai optimist, prin recompunerea culorilor în cadrul lucrării, expunând-o după principiul: 1) consistent, întunecat



Fig. 1. Blestemul, 100×180 cm (1945), MNAM, M. Gamburd, foto autor.



Fig. 2. Natură statică, 78×98 cm (1953), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, foto autor.

– în partea de jos; corespunzând convexității, ea apropie vizual imaginea de spectator și 2) aerat, ușor, deschis și concav – în partea de sus. Această structurare a suprafețelor colorate ajută la decodificarea mesajului discret al tabloului. Deci, în cazul dat, noțiunea „speranță” ocupă o suprafață minimă, aproape o treime din tablou, ce sunt susținute paralel și de nuanțele albastrului de Prusia, al căror efect centrifug o îndepărtează și mai mult de personajele deznădăjduite.

Predilecția pentru un colorit „tonal”, monocrom, uneori cu reminiscențe ale artei olandeze din sec. al XVII-lea, se observă în lucrările de debut ale plasticienilor din generația tânără – M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, I. Vieru ș.a. – *Natură statică cu clește* (anii '50), *Natură statică* (1953), MNAM (Fig. 2), *Licușor* (1953), *Colhoznica M. Malai* (1953), MNAM, *Portretul Anei Baranovici* (1954), *Muncitor* (1955-1956), V. Rusu-Ciobanu, *Maternitate* (1954), M. Grecu, *Ion Creangă ascultând un țăran moldovean* (1948-1949), *Autoportret* (1952), MNAM, I. Vieru ș.a. Un factor ce trebuia, în opinia curătorilor de la Moscova, să contribuie la asimilarea mai rapidă a metodei „realismului socialist” a fost vizita de lucru a plasticienilor din Moldova la taberele de creație de lângă Moscova („Senej”, „Celiuskinskaia”), din Riga ș.a., unde ei, contrar

așteptărilor, au avut prilejul de a-și „descătușa” viziunea artistică și maniera de lucru [5, p. 113] (*Primăvară la Senej* (1953), A. Baranovici, *Riga* (1953), *Palanga. Bărți* (1953), I. Vieru, *Plajă la Palanga, Bărți*, V. Rusu-Ciobanu ș.a.).

Arta plastică din Moldova Sovietică, prezentată aproape în permanență în coordonatele unor repere ideologice, ulterior rezultatelor Congresului al XX-lea al PCUS (martie, 1956), când s-a pus în discuție cultul personalității lui I. Stalin [6, p. 247], se racordează unei noi viziuni artistice ce implică un raport calitativ în toate domeniile cultural-artistice (în presa timpului sunt publicate opere din literatura mondială, sunt organizate concerte, spectacole, expoziții cu lucrări ale artiștilor moderni – P. Picasso, H. Matisse ș.a., și din colecția Galeriei de artă din Drezda) [6, p. 44]. Subordonată aspectelor formale, această optică trădează uneori prezența unor principii plastice ale artei mondiale de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX (îndeosebi a impresionismului francez), transpuse prin prisma picturii lui N. Grigorescu, N. Tonitza ș.a., cu care plasticienii tinerii generației s-au familiarizat în timpul studiilor în România (București, Iași) (*Fata la fereastră* (1954), MNAM (Fig. 3), *Cap de femeie în batic albastru* (1956), V. Rusu-Ciobanu ș.a.).



Fig. 3. Fata la fereastră, 60,5×50,7 cm (1954), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, foto autor.

Procesul de „dezgheț” continuă cu vernisarea, în vara anului 1957, la Chișinău, a expoziției de artă românească, unde au fost expuse pânze ale pictorilor Th. Pallady, I. Iser, L. Grigorescu, A. Ciucurencu ș.a. [6, p. 45]. Deși impactul artei europene și a celei românești asupra pictorilor din Moldova a fost, în general, sesizabil, totuși în pictura plasticienilor locali se mai resimte predicția pentru rezolvarea lucrărilor în clar-obscur,

fie prin așezarea subiectului contra luminii, fie invers – obiectul luminos pe fundal obscur (*Natură statică cu ceainic* (1952), *Natură statică cu cap de ipsos* (mijlocul anilor '50), *Natură statică cu bujori*, *La bal mascat* (1956), *Glebus*, *Portretul mamei* (1956), *Portretul lui A. Busuioc* (1958), *Portretul M. Brovin* (1959), V. Rusu-Ciobanu, *Portretul Irinei* (1957), M. Grecu, *Joiana* (1956), MNAM (Fig. 4), D. Sevastianov ș.a.).

Aceste principii, credem că au avut „tre-cere”, datorită concordării esteticii realismului socialist (ce favoriza o artă „fără excесе cromatice”) cu arta grigoresciană și mai puțin cu cea a lui Tonitza, care promova un realism de o decorativitate pronunțată, proprie mai degrabă, artei europene de la începutul secolului XX. Deși pictorii din Moldova respectă în continuare narațiunea subiectului, ei tot mai des mizează pe raporturi cromatice mai deschise și mai intense, aplicându-le în tehnica non-finit ce estompează conturul și creează vibrații spațiale (*Portretul lui V. Sainciuc*, Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni (1959–1960), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, *Amiază* (încep. 1960), MNAM (Fig. 5), A. Baranovici, *La ferma de lapte* (1957), G. Sainciuc ș.a.). Aceasta degajare în pictura anilor '50 se poate explica și prin încurajarea artiștilor din partea unor critici de artă, care îi



Fig. 4. Joiana, 150×200 cm (1954), MNAM, D. Sevastianov, foto autor.

indemnau să „nu se teamă de combinații cromatice îndrăznețe, de decorativism, întrucât autolimitarea forțată duce la ștergerea individualității creatoare” [6, p. 46].

Chemată să moduleze emoțional narațiunea figurativă, culoarea este aplicată tot mai des în concordanță cu viziunea impresionistă, al cărei interes de bază este explorarea efectului plastic al luminii asupra culorii. În această cheie sunt rezolvate și lucrările V. Rusu-Ciobanu, „Invitație la joc” (1957) și a lui M. Grecu „Răscoala de la Tatarbunar” (1957) (Fig. 6) pentru care au fost realizate mai multe studii pregătitoare (*Fată în profil*, *Fată*, *Maria lui Ștefan Sirețeanu*, *Fată în roz* (anii 1955-1956) ș.a., V. Rusu-Ciobanu). Ei recurg la modularea nuanțelor reci și calde în cadrul unei singure culori, la efecte produse de contrastul simultan, fapt ce ajută la amplificarea vibrației acesteia, iar oscilațiile contrastante imprimă anumite accente în structura compozițională a lucrării, și totodată îmbogățesc considerabil suprafața coloristică, recompusă cu ajutorul opticii într-o suprafață integră.

În peisaj, gen în care activează permanent Alexandru Climasevski, Alexei Vasiliev, Mihai Petric ș.a., culoarea apare într-o ipostază puțin diferită de cea întâlnită în pictura de gen sau istorică. În acest gen se remarcă o sensibilitate perceptibilă a plasticienilor la schimbările culorii sub influența aerului, ei utilizând diverse nuanțe subtile și reflexe trecute cu vederea în alte genuri ale picturii. Raportul culorilor în asemenea lucrări nu este conflictual, chiar dacă gradul lor de intensitate este uneori destul de puternic, ele se bazează pe armonia relațiilor organice ale culorilor apropiate spectral ce au proprietăți de integritate tonală. În peisaj, indiferent de subiect, culoarea răspunde cerințelor de pleîn-air și este aplicată în conformitate cu legăturile optice (*Dimineața pe Nistru* (1957), MNAM (Fig. 7), *Drum spre Codri* (1959), *Toamnă în Moldova*, M. Petric, *Peisaj cu fântână* (1948), *Peisaj cu stoguri de fân* (1948), *În curte* (1948), *Horodiște* (1948), *Curățind păpușoi* (1954), I. Vieru ș.a.). Conducându-se după principiul unității indisolubile a luminii și culorii, plasticienii îi impun culorii o mișcare oscilatorie



Fig. 5. Amiaza, 183x145 cm (1959-1960), MNAM, A. Baranovici.

pe scara tonală. Influența puternică a luminii asupra culorii se poate de atribuit factorilor geografici, ale căror coordonate sunt mai mult sau mai puțin elucidate prin intermediul narațiunii concrete a imaginii din tablou. Culorile unui peisaj de dimineață sau de seară sunt mai pastelate și decolorate decât cele ale imaginii ce reprezintă o zi însorită (*Amurg* (1945), A. Vasiliev, *La revărsat de zori*. *Nistru* (1957), I. Jumati, *Ultima zăpadă* (1953), *Iarna la Lipcani* (1954), A. Climasevski ș.a.). S-ar putea spune că, culoarea din lucrările primei categorii reprezintă un raport de saturație tonală (deseori în gamă rece), iar cele din categoria a doua – de intensitate coloristică.

Revenind la ideea că în această perioadă culoarea poate releva și anumite asociații semnificative, încercăm să presupunem că acest aspect are, mai degrabă, punctul de plecare în predispozițiile inconștiente ale plasticienilor, care folosesc culoarea în dependență de efectul acțiunii ei psihoafective, și nu o aleg intenționat conform reflecțiilor sale simbolice propriu-zise. De exemplu, în lucrarea lui A. Vasiliev *Potecile războiului se acoperă cu iarbă* (1959), MNAM,



Fig. 7. Dimineața pe Nistru, 100×150 cm (1957), MNAM, M. Petric, foto autor.

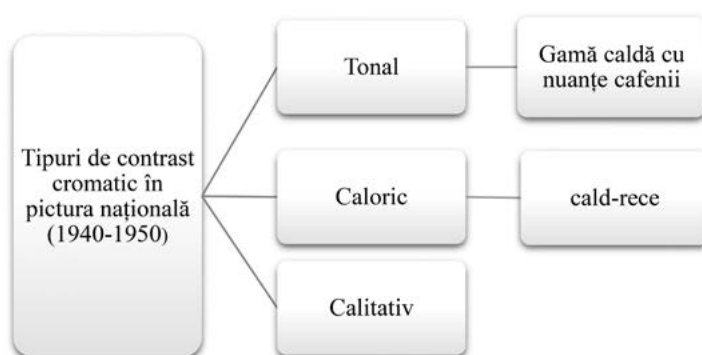
contrastul culorilor opuse de oranj și violet deschis exprimă polaritatea ritmică dintre iradiere și concentricitate, între energia activității și pasivitate. Cu toate acestea, o cercetare mai profundă scoate în evidență elemente al căror vector semnificativ dublează conținutul lucrării. De exemplu, pe fundalul cerului violaceu, ce semnifică ideea morții ca o trecere, adică involuția [2, p. 453], pe care o purta războiul (reprezentat în cadrul tabloului prin intercalarea dimensiunilor spațial-temporale), se profilează ruinele unei cetăți scăldate în razele unei lumini cu nuanțe portocalii, care, având un efect excentric de emanație a căldurii [7, p. 302], se asociază cu viața. Acest principiu de contrapondere conceptuală a antinomiei viață-moarte îl urmărim și în alternarea petelor de alb și negru ale imaginii oilor, ce sunt plasate arbitrar pe toată suprafața lucrării. Iar interferența cromatică a roșului figurii din primul plan și a verdelui vegetației, credem că este folosită pentru a accentua încă o dată prevalarea principiului vital în dialectica forțelor contradictorii. Ajungem, astfel, la o concluzie similară cu cea relatată de Ernst Meumann: „Simbolul... în artă... exprimă

cu totul altceva decât ceea ce este semnificația sa proprie și imediată” [8, p. 83].

Încercând să proiectăm astfel trăsăturile definitorii ale coloritului picturii din Moldova în perioada unor restricții social-culturale, ținem să amintim că pictura în general este supusă întregului ansamblu de reguli care guvernează sistemul respectiv. Pentru început, ea este presată să iasă din cercul experimentelor formaliste, anulându-se orice corespondențe temperamentale ale artistului. Funcția culorii este constrânsă, în fond, la limita culorii obiectului real, iar rolul său simbolic, întâlnit, cu precădere, în perioada anterioară, își pierde tot mai mult actualitatea. Culoarea, folosită potrivit legităților optice transpuse după principiul logicii, se bazează, mai ales în determinarea perspectivei aeriene, pe efectul intensității luminii și a aerului. Cu toate acestea, valorii ei calitative i se atribuie uneori statut de concept. Plasarea sa rațională în spațiul compozițional al lucrării, în concordanță cu principiul clarobscurului, utilizat pe larg în perioada respectivă, ajută la accentuarea conținutului psihologic al lucrării, ce poartă de cele mai multe ori un caracter dramatico-conflictual, îndeosebi în tabloul istoric.

În scopul elucidării specificului cromatic al picturii moldovenești din acest segment istoric, și totodată a culorilor dominante, autorul a efectuat două cromograme (Planșa I-II) (cu un caracter relativ și, într-o oarecare măsură subiective), în baza analizei lucrărilor aflate în colecțiile fondului MNAM, și din atelierele unor artiști etc. Din raportul obținut, reiese că în pictură națională predomină culorile de tonalitate întunecată de nuanțe calde (ocru-cafeniu, brun-roșcate), ele ocupând în jur de 43% din suprafața cromogramei. Celelalte culori grăvesc în jurul unui diapazon variat de nuanțe relativ deschise, aplicate în tablou în contrast caloric și de calitate.

Concluzie. În pictura anilor '40-'50, ce este supusă restricțiilor ideologice, se acordă o anumită predilecție modalității de exprimare cromatică axată pe tradiția academică/romantică (în care lumina și umbra erau percepute ca simboluri dinamice ale polarităților). Pictura



moldovenească este lipsită de inflexiune cromatică, ea având un colorit discret, ce oscilează în jurul culorilor întunecate (ocru-cafeniu, brun roșiatic, verde-oliv, gri-oliv etc.), cărora li se atribuie funcția de a sugera spațiul și de a modela constructiv formele prin metoda clarobscurului. Astfel, culoarea din pictura moldovenească din perioada postbelică obține un rol secundar în reliefaarea subiectului, care la acea vreme purta un caracter didactic și instructiv.

În final, putem conchide că, pentru culoarea din pictura națională, aceste decenii reprezintă în ansamblu o perioadă de acumulare. Rămânând, în fond, subordonată tematicii, culoarea – alături de ultima – devine un mod de afișare a concepțiilor artistice pe care le manifestă acea epocă.

Note și referințe bibliografice:

1. Burke, Ed. *Despre symbolism și frumos*. București: Ed. Meridiane, 1981.

2. Chevalier, J.; Cheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*, Vol. I-III. București: Artemis, 1994.

3. Brigalda-Barbas, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Chișinău: Știința, 2002.

4. Фрилинг, Г.; Авер, Х. *Человек – цвет-пространство*. Москва: Стройиздат, 1973.

5. *Dicționarul limbii române literare contemporane*, Vol. I, București: ARPR, 1961.

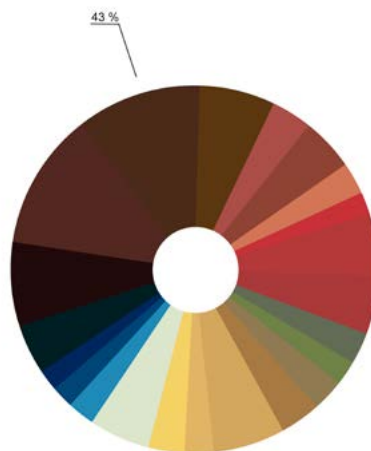
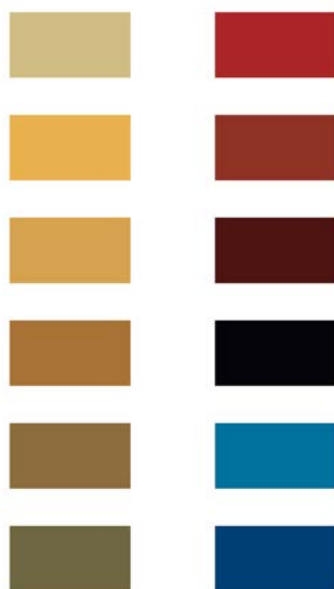
6. Toma, L. *Pictura Anei Baranovici (1906-2002)*. În: *Arta* 2016. Seria Arte Vizuale, Arte Plastice, Arhitectură, Serie nouă, Vol. XXV nr. 1, 2016.

7. Toma, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*. *Pictură. Sculptură. Grafică*. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2019.

8. Havel, M. *Tehnica tabloului*. București: Ed. Meridiane, 1980.

9. Meumann, E. *Sistemul esteticii*. Iași: SRL „Agora”, 1993.

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.



Planșa I-II. Raportul culorilor în pictura din perioada anilor 1940-1950.

**SCHIȚELE PENTRU ILUSTRAȚIILE ROMANULUI
ISCUSITUL HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA
ÎN CREAȚIA LUI PAVEL ȘILLINGOVSKI ȘI ILIE BOGDESCO**

Doctorand, Școala doctorală Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova. Asistent universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Membru titular, secția Pictură a Uniunii Artiștilor Plastici.

Domenii de interes științific: artele plastice, istorie



Dmitri ȘIBAEV

**Schițele pentru ilustrațiile romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha*
în creația lui Pavel Șillingovski și Ilie Bogdesco**

Rezumat. În prezentul articol este realizată comparația desenelor pregătitoare pentru ilustrațiile romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra în creația graficienilor Pavel Șillingovski și Ilie Bogdesco, doi artiști notorii, creația cărora reprezintă etapele succesive ale evoluției graficii, pe parcursul secolului al XX-lea. Seriile de desene reprezintă diferite atitudini față de procesul de ilustrare a lucrărilor literare. Pentru a realiza obiectivul propus, am apelat la conceptele teoretice prezente în știința „istoria artelor” și descrise de teoreticianul vienez Walter Koschatzky, precum și la moștenirea memorialistică a lui I. Bogdesco, care completează creația artistică, lăsată de plastician. Pe lângă aceasta, a fost descrisă istoriografia, inclusiv foarte recentă, în care sunt publicate și analizate seriile de lucrări propuse pentru investigare. Compararea schițelor pentru ilustrații ne permit să vedem cum imaginea vestitului hidalgo trece prin arta secolului al XX-lea. Pe lângă această, facem o incursiune sumară în contextul artistic în care au activat cele două personalități. Ne dorim, prin acest modest demers teoretic, să ne alăturăm suitei de evenimente și publicații care comemorează centenarul de la nașterea marelui grafician, Ilie Bogdesco.

Cuvinte-cheie: Pavel Șillingovski, Ilie Bogdesco, schiță, desen, ilustrație, gravură, Don Quijote, grafica, jurnal, creion.

**Sketches for the Illustrations of the Novel *Don Quixote de La Mancha*
in the Creation of Pavel Șillingovski and Ilie Bogdesco**

Abstract. This article compares the preparatory drawings for the illustrations of Miguel de Cervantes Saavedra's novel *Don Quixote de La Mancha* by Pavel Șillingovski and Ilie Bogdesco, two famous artists, whose work represents the successive stages in the evolution of graphic during the 20th century. The series of drawings represents different attitudes towards the process of illustrating literary works. In order to achieve the proposed objective, we have resorted to theoretical concepts, present in the science of “art history” and described by the Viennese theorist Walter Koschatzky, as well as the published diary of I. Bogdesco, which complements the artistic creation inherited from the artist. In addition, has been described and analysed, the historiography, including very recent, in which the series of works, proposed for investigation, is published. The sketches for the illustrations allow us to see how the image of the famous hidalgo passes through 20th century art. In addition to this, we also make a brief incursion into the artistic context in which these two personalities worked. Through this modest theoretical approach, we wish to join the series of events and publications commemorating the centenary of the birth of the great graphic artist Ilie Bogdesco.

Keywords: Pavel Șillingovski, Ilie Bogdesco, sketch, drawing, illustration, engraving, Don Quixote, graphic, diary, pencil.

Când analizăm creația unui artist, datele despre proiectele de creație, cărora nu le-a fost sortit să fie realizate, ne permit să creionăm mai precis, mai subtil imaginea personalității plasticianului.

Astfel de proiecte, rămase numai la etapa de schițe, le-a avut și Pavel Șillingovski (1881-1942): *Divina Comedie* de Dante Alighieri (1265-1321) și *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha* a lui Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Cea din urmă lucrare poate fi calificată ca una din multiplele paralele în creația celor doi mari graficieni, care sunt reprezentativi pentru arta națională din secolul al XX-lea. Considerăm că este interesant și cel puțin curios să comparăm schițele la proiectul nerealizat al lui P. Șillingovski și schițele pentru vestita serie de gravuri ale lui Ilie Bogdesco (1923-2010).

Pentru a realiza această comparație, propunem să ne „înarmăm” cu un concept teoretic prezent în contextul științei „istoria artelor” pe parcursul evoluției acesteia. Descrie istoricul de arte vienez, specializat în grafică, Walter Koschatzky (1921-2003) în lucrarea sa *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke* (Arta desenului. Tehnici, istorie, capodopere). Descriind perioada Renașterii târzii, când era popular curentul neoplatonic în filozofie, teoreticianul scrie că desenul (schița) era percepută ca imaginea formulată, tangibilă și citibilă prin percepția privitorului, însă încă nematerializată ca o lucrare integră și dusă până la finalitatea logică, în una din tehnicile artelor plastice. Deci, desenul era perceput ca acea sferă a ideilor rațional abstracte, în acest context am putea folosi termenul filozofic grecesc „Eidos” (εἶδος), din care pot să se nască mari opere de artă: „Formă născută din spirit, produs al imaginației superioare, gândire formativă a făcut din desen o parte a filosofiei. Până când Federico Zuccari (c. 1542-1609) a spus că adevăratul artist este „ca pictor ca și filozof, pentru a putea pătrunde bine natura lucrurilor” (*come Pittore come filosofo, per poter ben penetrare la natura delle cose*)... De atunci încolo, continuitatea acestei viziuni avea să ajungă până în secolul al XIX-lea. Potrivit acesteia, arta era o pătrundere

filosofică în lumea spiritului. Schopenhauer a formulat acest lucru în mod impresionant secole mai târziu: „Nu numai filozofia, ci și artele frumoase lucrează în esență la rezolvarea problemei existenței” [1, p. 32]. Astfel, în publicația acestui cercetător, dedicată desenului, găsim multe raportări, ori evidențierea continuității în viziune de la Pliniu, filozofia platonice și neoplatonică, care în Renaștere s-a suprapus cu concepția creștină și s-a manifestat în definirea rolului desenului în creația artistică formulate în limbajul specific manierismului de Federico Zuccari. În continuare, W. Koschatzky concluzionează: „Din acel moment, a desena înseamnă de fapt a simți ideile divine care stau la baza acestei lumi. Dacă dezbrăcăm această teorie de termenii specifici manierismului, astfel de gânduri nu ne sunt atât de străine, așa cum nu erau nici pentru Paul Cezanne sau Paul Klee. Ele ar putea constitui chiar o bază actuală pentru evaluarea desenului contemporan.” [1, p. 33]. Iar dacă ne amintim de rădăcinile acestei concepții, e cazul să menționăm că neoplatonicul Plotin (203-269) „concepe o viziune idealistă asupra naturii, din care izvorăște și estetica sa. Materia este modelată de sufletul care o pătrunde și care îi conferă raționalitate și frumusețe.” [2, p. 270].

Este interesant să raportăm acest concept teoretic la considerațiile lui I. Bogdesco despre procesul de lucru asupra ilustrării cărții și, în particular, a romanului în cauză: „Există două modalități de ilustrare. Unul este să ilustrezi literal. Sarcina se reduce la o simplă (indiferentă), ca și cum ar fi prin copiere, traducere a textului într-un alt limbaj, cel plastic. Să numim această cale naturalistă. Astfel sunt ilustrațiile lui Doré (cu tot respectul meu). Ele sunt descriptiv precise și fidele textului, ceea ce limitează imaginația cititorului din cauza verbozității grafice. Este imposibil în epoca noastră să vezi o carte prin ochii epocilor anterioare, chiar dacă evenimentele descrise în ea sunt imuabile, fixe, neschimbate de viața în continuă schimbare. Doar relația noastră cu cartea devine diferită.

Un alt mod de ilustrare este cel «imaginar». Materialul cărții este refractat prin experiența de viață a artistului. Propriile impresii de viață ale



P. Șillingovski. Schiță pentru ilustrația (nerealizată) la Capitolul I. 1939. Hârtie, creion. 175×110 mm. Din: Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942) Живопись, рисунок, гравюра. Архив семьи П.Е. Корнилова, Санкт-Петербург; Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. - М.: Галеев-Галерея. 2012, - 296 с. (p. 72).

autorului pot fi înșirate pe osatura ideilor autorului. Încercând să-ți imaginezi ca și cum evenimentele descrise în carte ți s-ar fi întâmplat ție, în fața ochilor tăi și punându-te în pielea acestui sau aceluia personaj, parcă obții ocazia, dreptul de a povesti evenimentele folosind propriile observații de viață. Artistul, în acest caz, citește cartea în profunzime, ca și cum ar citi printre rânduri. El selectează esențialul și înlătură ce este secundar. Evidențiază ideile principale, văzând cartea în întregime. Construiește o punte între scriitor și cititor. Fără această mediere, cu greu se poate face ceva bun. Abstractizarea de la text trebuie să continue la nesfârșit, de dragul unei acoperiri mai largi a vieții. Trebuie să se vină la cititor cu o viziune nouă, neașteptată a cărții, într-o formă artistică nouă, de asemenea neașteptată (care îl frapează). Cititorul trebuie să spună: «Așa trebuie să fie! Artistul mi-a deschis ochii.

Cum de nu m-am gândit eu însumi la asta!». Ilustrația este aceeași invenție. Adică ceva care nu a existat înainte de tine, nu a putut fi și nu va fi după aceea. Trebuie să faci lucruri mărețe cu mijloace mici. Nu să tropăi în spatele autorului, nu să te bagi sub picioarele lui, ci să mergi în paralel, când apropiindu-se, când depărtându-se, să vezi în larg, să evaluezi, să compari impresiile din carte cu mediul în care trăiești. Aceasta este calea pe care am decis să o urmez.” [3, p. 71].

P. Șillingovski a realizat în jur de treizeci de schițe, în creion și acuarelă neagră, pentru proiectul de carte a romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha*, care sunt datate de la mijlocul lunii noiembrie până la sfârșitul lunii decembrie 1939. Aceste schițe sunt descrise de plasticianul Andrei Harșak (n. 1950) în articolul său despre P. Șillingovski: „Scene de gen, care reflectă cu o ironie binevoitoare aventurile ridicole ale protagonistului”. Concomitent cu această activitate, plasticianul basarabean este șeful atelierului de grafică, fiind înconjurat de colegii săi, printre care și Konstantin Rudakov (1891-1949) [4, p. 34], care la fel a apelat la această temă în creația sa.

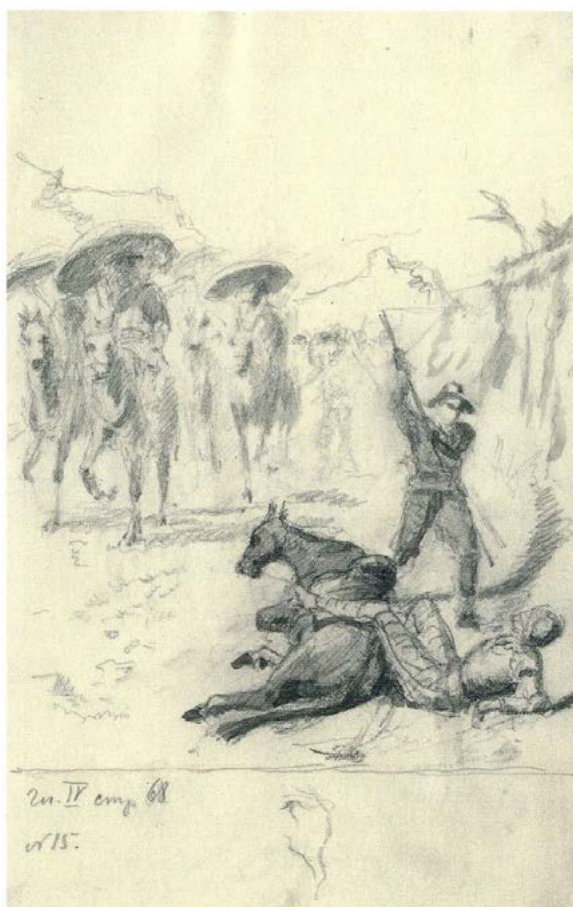
Ulterior, K. Rudakov a fost profesorul lui I. Bogdesco în timpul studiilor acestuia la facultatea de grafică a Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. Repin” din Leningrad (astăzi Sankt Petersburg), care cuprindeau anii 1945 și 1951. I. Bogdesco admira personalitatea profesorului său. În jurnalul publicat, artistul moldovean descrie cu multă căldură orele predate de K. Rudakov, întâlnirea cu graficianul în atelierul personal, precum și calitățile umane ale acestuia. Din textul amintirilor aflăm că plasticianul îi lăsa pe studenți să fie martorii procesului de creație, discuta cu ei lucrările realizate, printre care erau și ilustrațiile pentru romanul *Don Quijote* [3, p. 42]. I. Bogdesco, precum și P. Șillingovski, era deținătorul unei bogate colecții de artă, în care era și desenul pe motivul acestui roman, realizat de profesorul său, chiar în fața ochilor studentului [3, p. 40]. Iar în colecția de grafică a Muzeului Național de Artă al Moldovei se păstrează ilustrația în carbune, acuarelă și creion pentru romanul în cauză

(1948), realizată de K. Rudakov, publicată în catalogul Muzeului, din 1982 [5, p. 159]. În jurnalul său I. Bogdesco amintește că profesorul, la fel, trecea subiectul ilustrat prin propria prismă de percepție, iar în lucrările finale putea fi sesizată atitudinea personalizată a plasticianului față de personajele reprezentate [3, p. 43].

Seria de ilustrații, realizată în gravura cu dălțiță, de către I. Bogdesco, a fost analizată de Olga Coșchina în articole: „Ilustrațiile pentru «Don Quijote»: un dialog al timpului în spațiul artelor plastice” [6] și „Ciclu de ilustrații pentru «Don Quijote» de I. Bogdesco în contextul abordărilor semiotice” [7]. Primul articol ne prezintă retrospectiva ilustrărilor lucrării literale, iar al doilea, interesante perspective metodologice în analiza lucrărilor de artă plastică, folosind ca exemplu seria anunțată. Iar desenele, pe baza cărora au fost realizată vestita serie de ilustrații, au fost incluse în numeroase publicații [8, 9], unde de obicei vedem parcursul de la schița și crochiuri făcute de pe modele ori din imaginație până la stampana finală.

În anul centenar de la nașterea maestrului a fost publicat, în Sankt – Petersburg, catalogul *Ilya Bogdesko. Contractul desenatorului*, unde se relatează și sunt publicate anume desenele pregătitoare pentru seria de gravuri, ori desene-meditații pe marginea romanului. Articole sunt semnate de către Kirill Avelev, colecționarul de grafică care posedă un șir numeros de desene ale maestrului, Olga Coșchina și Vitaly Tretyakov. Publicația este dedicată desenelor pentru două serii de ilustrații: „Don Quijote” și „Meșterul Manole” [10].

Realizând comparația seriilor de ilustrații executate de cei doi artiști, trebuie să ținem cont de faptul că P. Șillingovski a lucrat la proiectul în cauză o lună și jumătate, iar I. Bogdesco un sfert de secol, parcurgând o cale incomparabil mai lungă. Din momentul acceptării primei comenzi pentru ilustrațiile lucrării literare (1984) până la publicarea cărții de către editura Витя Нова în 2010 [9, p. 44]. Pe lângă aceasta, plasticianul are și o serie de portrete ale protagonistului care constituie desene-meditații pe marginea destinului personajului, numite convențio-

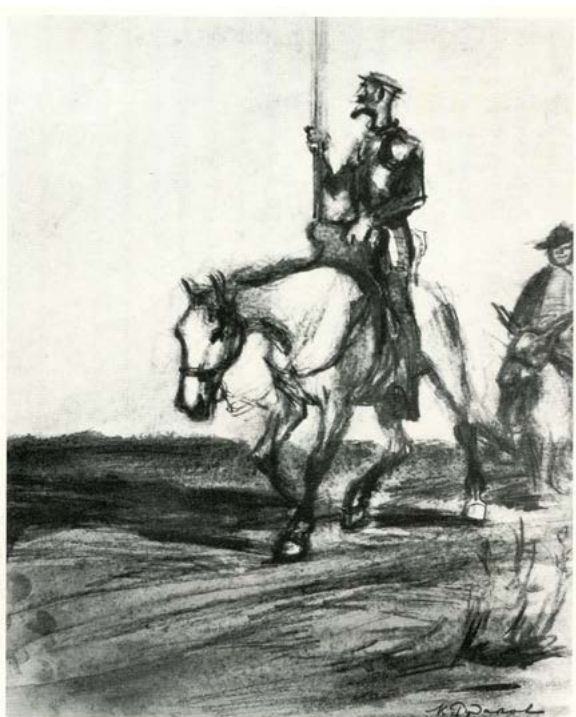


P. Șillingovski. Schiță pentru ilustrația (nerealizată) la Capitoul IV. 1939. Hârtie, creion. 175×110 mm.

Din: Павел Александрович Шиллинговский, op. cit., p. 73.

nal „Don Quijote după Don Quijote”, care au fost realizate după anul 1998, când a fost încheiat ciclul de bază de ilustrații [10, p. 16]. Nu credem că, realizând comparația seriilor de schițe ale celor doi artiști, poate sfida, într-un oarecare mod, ponderea indubitabilă a personalității lui P. Șillingovski.

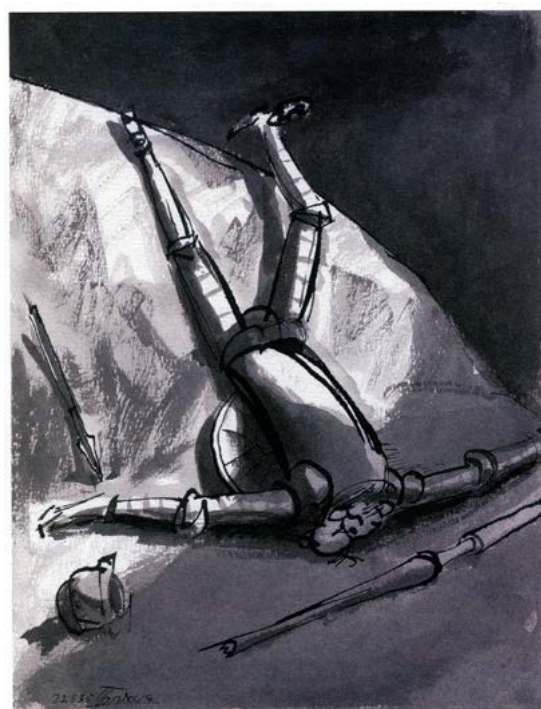
I. Bogdesco descrie astfel formulele sale compoziționale: „Pentru Don Quijote, împrejurimile sunt un fel de abstracție. El este dincolo de timpul său. El există în propria sa lume. A fost modelat de cărțile pe care le-a citit – romane cavalești. În ilustrațiile mele, Don Quijote apare aproape peste tot, pe un fundal convențional-distant. Spațiul este înăbușit, nu are legătură cu mediul real, cu preocupările, bucuriile și durerile sale. În schimb, acțiunile sale par, dacă nu ridicole, atunci agravat de grotești” [9, p. 48-49]. Graficianul considera compoziția



K. Rudakov. Don Quijote și Sancho Panza. Ilustrația pentru „Don Quijote” al lui Cervantes. 1948. Hârtie, cărbune, acuarelă, creion. 352×269 mm. Din: Государственный Художественный музей Молдавской ССР = The State Art Museum of the Moldavian SSR = Das Staatliche Kunstmuseum der Moldauischen SSR. Chișinău: Timpul, 1982. (p. 159).

„Don Quijote doborât” una din cele mai importante din tot ciclu [9, p. 35], un accent forte care constituia camertonul pentru toată seria de lucrări [11; 9, p. 36].

Deosebirea definitorie dintre cele două cicluri constă în faptul că P. Șillingovski reproduce linia narativă prin limbajul grafic, iar I. Bogdesco formulează, în limbajul plastic, ideea care stă în spatele narațiunii, tinde să depășească acea „vestimentație a timpului său” în limitele inerente ale căreia a fost materializată, în limbaj literar, ideea lui Miguel de Cervantes Saavedra. Iar accesoriile cavalerului, precum zalele, constituie un mijloc de a da de înțeles că sunt doar o convenționalitate a limbajului. I. Bogdesco, prin lucrările sale, tinde să selecteze, din narațiunea literară, exact aceea ce, prin actualitatea sa, depășește limitele timpului, în care a fost constituită, precum atemporal este personajul față de contextul care-l înconjoară. Astfel, graficianul vrea să pună în evidență anume logosul lui Don Quijote. I. Bogdesco și P. Șillingovski aleg diferite scene



I. Bogdesco. *Don Quijote doborât*, desenul pregătit pentru ilustrația la Capitolul IV. 1985. Hârtie, peniță, pensulă, tuș. 310×230 mm. Din: Третьяков В.П., Илья Богдеско «Дон Кихот» создание образа, Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010. 50 с. (p. 56).

pentru a fi ilustrate. I. Bogdesco tinde să aleagă scenele ce reprezintă personajul la maxim tipizat, iar P. Șillingovski acelea care redau narațiunea.

I. Bogdesco a realizat și un tiraj limitat de cărți, de formatul Foliant, care combina gravuri cu textul caligrafic scris de mână [3, p. 73; 9, p. 40]. Prin apelarea la tradiția medievală a cărții scrise, reactualizând-o în contextul artei contemporane, dar și prin alegerea tehnicii gravurii cu dălțița, care totuși era în vogă în perioadele istorice anterioare, graficianul face un demers postmodern prin creația sa. Însă în discursul său grafic, se detașează de subiectivismul individualist. În tendința de a exprima ideea de bază a autorului textului în limbajul grafic, tinde să fie cât mai explicit pentru privitor, astfel constituind limbajul său în spiritul universalist.

Seriile grafice dedicate vestitului hidalgo constituie drumul unei tradiții artistice cultivate de contextul în care activau plasticienii și care constituiau treptele unui lung parcurs prin generații. Studiind și urmărind acest parcurs,



I. Bogdesco. *Don Quijote doborât*, ilustrația la Capitolul IV. 1986. Gravura cu dălțița, 193×136 mm.
Din: Третьяков В. П., op. cit., p. 57.

prin analiza lucrărilor și surselor istoriografice care le vizează, devenim martorii continuității acestei tradiții și avem posibilitatea să sesizăm procesul de materializare a ideii plastice care trecea prin creația artiștilor.

Referințe bibliografice:

1. Koschatzky, Walter. *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz-Verlag, 1977.
2. *Dicționar de estetică generală*. București: Editura politică, 1972.
3. Богдеско, Илья. *Круг за Кругом*. Кишинев, 2014.
4. Павел Александрович Шиллинговский (1881-1942) *Живопись, рисунок, гравюра*. Архив семьи П.Е. Корнилова, Санкт-Петербург: Государственный музей истории Санкт-Петербурга. / Авт.-сост.: И.И. Галеев, А.А. Харшак. М.: Галеев-Галерея, 2012.
5. *Государственный Художественный музей Молдавской ССР = The State Art Museum of the Moldavian SSR = Das Staatliche Kunstmuseum der Moldauischen SSR*. Chișinău: Timpul, 1982.



I. Bogdesco. *Don Quijote după Don Quijote*, 2000. Hârtie, peniță, tuș, acuarelă, 200×140 mm.
Din: Третьяков В. П. Илья Богдеско op. cit., p. 134.

6. Кошкина, Ольга. *Иллюстрации «Дон Кихота»: временной диалог в пространстве изобразительного искусства* // Общество. Среда. Развитие. 2014, № 2.
7. Кошкина, Ольга. *Цикл иллюстраций к «Дон Кихоту» И.Т. Богдеско в контексте семиотических подходов* // Вестник СПбГУКИ. № 1 (30), март 2017, с. 157-160. (BAK)
8. Богдеско, Илья. *Дон Кихот. Создание образа*. Санкт-Петербург: Издательство «Сад искусств», 2008.
9. Третьяков, Виталий. *Илья Богдеско «Дон Кихот» создание образа*. Санкт-Петербург: Вита-Нова, 2010.
10. Богдеско И. *Контракт рисовальщика*. Санкт – Петербург: Комитет по культуре СПб, МЦБС им. М.Ю. Лермонтова, Библиотека книжной графики, 2023. https://www.calameo.com/read/007318189878053b6f475?fbclid=IwAR2lJ1cbxug1P0S6bl7iSsrVjqEQyysxFAMa36LDxrufQNqMXCEP_AQvdnE [Accesat: 13.06.2023]
11. Сервантес Мигель де Сааведра. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. Санкт-Петербург: Вита-Нова, 2010.

CHIȘINĂU: ORAȘUL CELOR TREI CONSERVATOARE

Doctor în istorie, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator la Facultatea de Istorie și Filosofie a Universității de Stat din Moldova.

Domenii de interes: istoria războiului sovieto-afghan, istorie militară, istoria medicinei, mentalități, studii de istorie orală, cercetări enciclopedice.

A publicat circa 500 de articole și studii științifice, inclusiv volume pe teme de istoria românilor și universală contemporană, în țară și străinătate. Cele mai recente volume: *Profesorul Vladimir Potlog (1927–2022): Povestea vieții. Studiu de istorie orală*, Chișinău, Lexon-Prim, 2022, (coautor); *Academia de Științe a Moldovei: evoluție, instituționalizare, personalități (1946–1961–2021). Album enciclopedic* (coautor), Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, Chișinău, 2021; *Războiul din Afghanistan (1979–1989) în memoria participanților din RSS Moldovenească*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Lumen, Iași, 2020; *Războiul sovieto-afghan (1979–1989). Studiu de istorie orală. Percepții. Documente*. Ediția a doua, revăzută și adăugită, Ed. Lumen, Iași, 2020 etc.



Ion Valer XENOFONTOV

Chișinău: orașul celor trei conservatoare

Rezumat. În studiu se abordează subiectul constituirii și activității celor trei conservatoare în perioada interbelică la Chișinău. Ideea deschiderii unui conservator i-a aparținut compozitorului și dirijorului român George Enescu, după prima sa vizită la Chișinău. Capitala Basarabiei a fost apreciată de către inspectorii de la București ca una cu un înalt potențial muzical. Cadrele didactice de la aceste instituții de învățământ muzical erau formate din reprezentanții minorităților naționale, considerent ce a presupus o abordare specială vizavi de aceștia în privința cunoașterii limbii române. Conservatoarele s-au confruntat cu dificultăți materiale, de asigurare logistică și de recunoaștere a statului instituțional, de aceea nu au avut o efervescență de amploare. Instituțiile de învățământ muzical au fost o platformă de lansare în lumea artistică a personalităților consacrate. Au fost create catedre de canto, piano, vioară, cello, fanfară teorie, artă dramatică, clase de orchestră, ansambluri, cor, acompaniator și cameral, de operă. În cadrul instituțiilor erau prezentate concerte simfonice, de operă din repertoriul compozitorilor clasici universali însă prioritare erau compozițiile românești. Instituțiile educaționale și culturale au răspuns imperativului identitar al epocii, lansând nume consacrate ale muzicii românești.

Cuvinte-cheie: Conservatorul „Unirea”, Conservatorul Național din Chișinău, Conservatorul Municipal din Chișinău, cultură artistică, perioada interbelică, Basarabia.

Chișinău: City of the Three Conservatories

Abstract. The study deals with the subject of the establishment and activity of the three musical institutions (Conservatory) in the interwar period in Chișinău. The idea of opening a musical institution belonged to the Romanian composer and conductor George Enescu, after his first visit to Chișinău. The capital of Bessarabia was assessed by the inspectors in Bucharest as having a high musical potential. The teaching staff of these musical education institutions was made up of representatives of national minorities, which meant a special approach to their knowledge of the Romanian language. The conservatories faced material difficulties, logistical difficulties and difficulties in gaining recognition from the institutional state, which is why they did not have a large-scale effervescence. The institutions of musical education were a platform for the launch into the artistic world of established personalities. It was created departments of singing, piano, violin, cello, fanfare theory, dramatic art, orchestral classes, ensembles, choir, accompanist and chamber, opera. Symphonic and opera concerts from the repertoire of classical composers were presented in the institutions, but Romanian compositions had priority. The educational and cultural institutions responded to the identity imperative of the time, launching established names of Romanian music.

Keywords: “Unirea” Conservatory, National Conservatory of Chișinău, Municipal Conservatory of Chișinău, artistic culture, interwar period, Bessarabia.

Conservatoare: repere istorice

În perioada interbelică, la Chișinău au activat trei conservatoare. Ideea deschiderii unui conservator i-a aparținut compozitorului George Enescu, după prima sa vizită la Chișinău [1, p. 372-374], [2, p. 8-10]. „Conservatorul ar avea mare însemnătate artistică și națională (...). Basarabia, afirma G. Enescu, este pentru noi un giuvaer în toate privințele și datoria noastră este să ajutăm prin toate mijloacele trezirea poporului la viața culturală și artistică, cântând simpatia fraților noștri moldoveni și făcându-le tot binele de care au fost privați atâta vreme” [2, p. 8].

În 1924, o inspecție de la Ministerul Cultelor și Artelor constata că elevii din Chișinău aveau o bună educație artistică, prevalând elementele de canto. „Chișinăul poate să-și aibă opera lor în mai puțin de un an, iar elementele ieșite din școală pot furniza toate operele existente. Se observă o înclinație și o dragoste vădită către muzică” [3, f. 23].

Conservatorul Național Particular de Muzică și Dicțiune din Chișinău avea ca profesori patru reprezentanți ai minorităților naționale (trei evrei și un rus), iar Conservatorul Particular „Unirea” din Chișinău – 16 profesori particulari [4, f. 4]. La 29 decembrie 1936, Ministerul Educației Naționale a hotărât ca toți profesorii de altă etnie decât cea română de la școlile particulare de Muzică și Dicțiune să fie supuși unui examen de limba română. Comisia regională era compusă din inspectorul-șef al serviciului local de învățământ, președinte L.T. Boga, pentru limba română; directorul conservatorului respectiv [4, f. 1]. Anastasia Dicescu, directoarea Conservatorului Particular de Muzică și Dicțiune era informată că examenul urma să se susțină la 23 februarie 1936 [4, f. 2].

În contextul în care conservatoarele nu aveau statut de instituții de învățământ superior, absolvenții acestora tindeau să-și continue studiile în străinătate. Cele trei instituții s-au confruntat cu o criză materială acută. Totuși, au adus o contribuție substanțială la formarea de personalități în domeniul artistic: compozitorii Eugeniu Coca și Dumitru Gheorghiiță, compozitorul și cântărețul Gheorghe Borș, pi-

anistul și compozitorul David Fedov, pianistul Nicolae Radu, muzicologul și violonistul Boris Kotlearov, muzicologul și folcloristul Lidia Axionov, violonistul Iacov Sorocher, cântăreții Tamara Ciobanu, Eugeniu Ureche, Leonid Boxan ș.a. [5, p. 10]. Printre cei care au absolvit Conservatorul a fost muzicologul, folcloristul, pedagogul și regizorul Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919–1999) [5, p. 332].

Conservatorul „Unirea”. În februarie 1919, în baza Școlii de Muzică (1899–1918) și a Societății Particulare „Armonia” [6, p. 43-44] a fost fondat Conservatorul Popular Moldovenesc, cu sediul pe str. Alexandru cel Bun, nr. 114. Localul unde era amplasat, se considera impropriu genului de activitate, fiind achitată o chirie anuală de 92.000 lei. În 1923 instituția se numea Conservatorul Român de Muzică și Artă Dramatică aflat sub înaltul patronaj al Reginei Maria [7, f. 3]. Inițial, Conservatorul avea opt profesori și 48 de elevi, iar în anul școlar 1923-1924 – 24 de profesori și peste 400 de elevi [7, f. 3]. Școala se întreținea din taxele elevilor și o subvenție de la Ministerul Cultelor și Artelor, o sumă de 500.000 de lei anual. Elevii achitau o taxă anuală de 1.100 de lei. Contabilitatea era una simplă și ținută în regulă. Cursurile se predau, majoritatea, în limba rusă. Trei sferturi din profesori nu cunoșteau limba română. Învățau 429 de elevi. În școală erau cataloage și matricole scrise de mână. Școala era dotată cu șase pianе, cu puține instrumente din lemn. Nu avea bibliotecă simfonică [7, f. 23]. În decembrie 1924, Conservatorul a cumpărat trei exemplare ale cărții *Teoria muzicii* a lui Faust Niculescu [7, f. 28].

La 9 ianuarie 1924, administrația conservatorului informa Ministerul Cultelor și Artelor că are deja pregătiți patru elevi pentru absolvire. Conservatorul era privat, de aceea se solicita autorizarea de către instanță a examenelor de absolvire [7, f. 3].

O comisie constituită din St. Ziira, Marcel Botez, N. Theodorescu, Al. Dicescu, A. Antonovschi a dispus ca la clasa de canto să fie promovată cu diplomă Eugenia Babat, cu certificate Lidia Carmanova și Elena Berezovskaia, Mitru

Constantin a fost declarat absolvent de Declamație cu certificate, neavând studii complete, Iurie Cantacuzin a fost declarat insuficient pentru absolvire, rămânând să mai studieze doi ani, Dumer Ester și Elena Rus nu au promovat clasa de Piano, rămânând să mai studieze încă trei ani [7, f. 115].

În cadrul instituției activau următoarele catedre: canto, piano, vioară, cello, instrumente de suflat, teorie, artă dramatică, limba română. Se pregăteau clase de orchestră, ansambluri, cor și acompaniator. În 1923 a fost creată clasa de operă.

Bugetul de cheltuieli al Conservatorului, pentru anul 1925, includea suma de 1.200.000 de lei [8, f. 1-2].

La un deceniu de la Marea Unire, la 2 februarie 1928, instituția a fost redenumită în Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică „Unirea”. Societatea Muzicală Imperială din Petersburg (considerată anterior una dintre cele mai bune din Imperiul Rus), redenumită după 1918 în Școala Muzicală (în alte surse, Colegiul de Muzică din Chișinău), condusă de muzicianul Vasilii Kormilov, și-a continuat activitatea până în anul 1930, atunci când a fuzionat cu Conservatorul „Unirea”. Instituția a activat sub auspiciile Societății Române de Muzică [9, p. 39]. A activat potrivit principiilor de organi-

zare și administrare românească, fiind ajustat la programul de studiu similar școlilor artistice din Vechiul Regat [10, p. 11, 54]. Primul director (1919–1936) al Conservatorului a fost soprana Anastasia Dicescu, solistă a Operei basarabene, a operelor din Cluj și București. S-a născut în 1887 la Chișinău, în familia moșierului și omului politic Pavel Dicescu (mecanat al culturii basarabene). A făcut școală de canto la Petersburg, Roma, cu vestitul profesor Catoni. În lipsa Anastasiei Dicescu, aflată în turnee, corespondența administrativă era semnată de Natalia Dicescu, sora artistei, sau de cântărețul A. Antonovschi. Anastasia Dicescu a decedat în 1945, la Blaj, de tuberculoză [11, p. 96-97], [12, p. 179-181].

În februarie 1919, instituția a început activitatea având în componența sa opt profesori și 48 de elevi. Între 1919 și 1940, în cadrul instituției au activat 34 de profesori [13, p. 116-118]. Din componența cadrelor didactice făceau parte: Anastasia Dicescu (Operă), Alexandru Antonovschi (Canto), Gabriel Afanasiu (Canto), Maria Dailis (Pian), Iosif Finchel (Trompetă), Ecaterina (Malișevschi) Salina (Pian), Marcu Pester (Vioară), Mihail Berezovschi (Teorie) [13, p. 165]. Actrița Maria Cosmacevscaia a desfășurat o activitate prodigioasă pedagogică în calitate de profesoară și conducătoare a



Fig. 1. Spectacolul clasei de operă a Conservatorului „Unirea” prezentat la Teatrul Național, 1927 [23, f. 5].

clasei de artă dramatică. Preda lecții de artă actoricească, a montat cu elevii săi spectacole jucate în cadrul conservatorului și pentru publicul larg din oraș (Fig. 1) [14, p. 85].

La sfârșitul anilor 1920, la conservator studiau 429 de elevi. Costul anual al studiilor era de 1.000 de lei. De taxă erau scutiți orfanii de război. Instituției i-a fost majorată substanțial subvenția de la stat. De la 420.000 de lei (1920) la 1,5 mil. (1928). Acest fapt și-a lăsat amprenta și asupra nivelului de salarizare al profesorilor, majorându-se de la 400 de lei la 1.400 de lei. În cadrul instituției artistice se interpretau concerte de cameră, era promovată opera muzicală de Chopin, Rossini, Grieg ș.a., lucrări solicitate de melomani. Se promova dansul popular, lucrări culese din popor. Tot aici, interpretau vocaliștii Maria și Anastasia Dicescu, M. Tobuc-Cercas-Nevi, Lidia Lipcovscaia. În februarie 1937, corpul didactic al Conservatorului „Unirea” din Chișinău era format din 26 de cadre.

În anii 1931-1933, la conservator a învățat și Serghei Malagamba (6 februarie 1913, Chișinău – 15 aprilie 1978, București), viitor compozitor, aranjor muzical, dirijor și baterist român de origine italiană după tată și armeană după mamă. Profesor i-a fost Gheorghe Iateakovski.

Printre elevele care au învățat (1938-1940) la Conservatorul „Unirea” a fost soprana Tamara Ciobanu (1914-1992), viitoarea artistă a poporului din URSS (1960).

Conservatorul Național din Chișinău.

Denumit inițial Academia Națională de Muzică și Artă Dramatică, a funcționat între anii 1928-1940. Avea sediul pe str. Universității, nr. 39. Directorul instituției a fost profesorul de canto și armonie Traian Popovici, absolvent al Conservatorului din București, urmat în 1933 de pianista Antonina Stadnițchi-Andrunachevici. În cadrul instituției au profesat: S. Annencova (Canto), Moise Berihman (Vioară), Zvanca Copelman (Fanfară), Ecaterina Erjicovschi (Pian), Gheorghe Filipov (Violoncel), Grigore Gâdei (Teorie), A. Hochfeld (Vioară), Maria Pangalos (Pian) [13, p. 118-119].

Alexandru Boldur estima că acest conservator „n-a jucat nici un rol în viața muzicală a provinciei” [9, p. 39]. Potrivit unor autori, „mai multe fapte istorice și informații cunoscute astăzi ne fac să nu fim întru totul de acord cu Al. Boldur” [15, p. 128]. A fost organizat pe clase de pian, vioară, violoncel, contrabas, flaut, canto, ansamblu cameral, se predă Teoria, Solfegiul, Armonia, Contrapunctul și Fuga, Compoziția, Orchestrația, Muzica Bisericească Orientală, Dicțiunea și Drama. Instituția se ghida de programul Conservatorului din București. În 1940, în baza acestei instituții, autoritățile sovietice au fondat Conservatorul de Stat din Chișinău.

Conservatorul Municipal din Chișinău. A fost creat la 13 februarie 1935, având sediul pe str. Regina Maria, nr. 51. Cursurile au început la 26 noiembrie 1936. Directorul instituției a fost desemnat „un fiu talentat al Basarabiei”, dirijorul, compozitorul și profesorul Mihail Bârcă (1888-1973) [4, f. 6], [16, p. 124].

La inaugurarea Conservatorului a fost interpretată cantata pentru soliști, cor și orchestră *Români, cântați mereu*, pe muzica de M. Bârcă și versuri de Pan Halippa. Cadrele didactice au fost selectate potrivit criteriilor de titluri, experiență artistică și pedagogică [15, p. 128]. Printre profesori era și compozitorul Vasile I. Popovici, absolvent al Conservatorului din Iași. La Conservatorul din Chișinău a predat teoria și istoria muzicii, concomitent a activat în calitate de profesor de muzică la Tighina. Vasile I. Popovici este cel care a descoperit compoziția originală *Stabat Mater*, elaborată în 1774 de Giovanni Clari, prezentând o interpretare proprie pe scena Conservatorului Municipal în 1936 [4, f. 18], [17, p. 110]. Tot aici activau cântărețele Lidia Lipcovscaia (cea mai cunoscută soprană a Basarabiei), Maria Zlatov (canto) (Fig. 2, Fig. 3), violonistul Marc Pester, pianiștii A. Andronache, I. Guz și M. Margaritov, violonistul Alexandru Pavlov. La 27 octombrie 1936, Ministerul Instrucțiunii al Cultelor și Artelor a acordat provizoriu Lidiei Lipcovschi autorizația de a predă limbile franceză, italiană și germană, cursul de cânt individual la Conservatorul Municipal de Muzică și Artă



Fig. 2. Profesoara de canto Maria Zlatov de la Conservatorul Municipal din Chișinău, 1930 [23, f. 7].

Dramatică din Chișinău [4, f. 18]. La Conservatorul Municipal din Chișinău a activat și soția prof. univ. Alexandru Boldur [18, f. 3a].

În cadrul instituției au fost prezentate concerte simfonice, de operă din repertoriul compozitorilor clasici universali. S-a dat însă prioritate compozițiilor românești. În anii 1936-1937 au fost prezentate patru concerte. La fiecare concert au participat 15-26 de elevi. Pe parcursul anilor 1937-1938 au fost date 10 concerte la care au fost 14-22 elevi [10, p. 55], [19, f. 81-85a].

Conservatorul Municipal din Chișinău, în cooperare cu Institutul Social Român din Basarabia și Fundația Culturală „Principele Carol”, a adus la Chișinău două echipe de colindători din satele Palanca și Crocmaz, jud. Cetatea-Albă, care au prezentat, la 27 decembrie 1937, „o audiență de colinde ce au fermecat publicul chișinăuian prin frumusețea și originalitatea lor ritmică și melodică” [20, p. 148-149].

În anul 1938, rechizitoriul material ale conservatorului era estimat la 269.667 de lei. Includea următoarele bunuri: un antirăzător din pânză și sârmă (în valoare de 650 de lei), două

arcuri pentru ușa (300 de lei), un aparat concreson mare nr. 114, (4.120 de lei), un birou (3.000 de lei), un cuier (450 de lei), un coș pentru hârtie (50 de lei), două chiuvete din faianță (1.950 de lei), două dulapuri diferite (4.400 de lei), un dulap (1.500 de lei), două drapele (600 de lei), un fotoliu (500 de lei), o față de masă (1.575 de lei), firme emailate (3.900 de lei), o foarfecă (120 de lei), un grătar de fier pentru curățat picioarele (175 de lei), cinci globuri albe de sticlă (750 de lei), o lustră (1.500 de lei), șapte mese (5.350 de lei), o mașină de calculat (500 de lei), o mașină de scris „Continental” (5.000 de lei), 376 de volume de rote diferite (43.402 lei), cinci pianе (174.000 de lei), o pendulă de perete (3.000 de lei), 31 de pupitre diferite (2.700 de lei), cinci reflectori de fier (100 de lei), 27 de scaune diferite (3.465 de lei), trei scânduri pentru afiș (750 de lei), zece scui pătoare diferite (1.200 de lei), două scrumiere (80 de lei), un șapirograf (600 de lei), o tablă de clasă (1.250 de lei), o tablă pentru chei (60 de lei), un tablou regal (1.300 de lei), patru tablouri diferite (1.000 de lei), 12 tulpane de sticlă (360 de lei) [21, f. 78-78a].



Fig. 3. Clasa de canto a profesoarei Maria Zlatov de la Conservatorul Municipal din Chișinău, 1930 [23, f. 3].

În 1939, conservatorul a fost absolvit de trei cântăreți, doi pianiști și un violonist.

La 14 octombrie 1939, au fost inaugurate cursurile Conservatorului Municipal pentru anul școlar 1939-1940. Serviciul religios a fost oficiat de preotul Zaharia. A evoluat corul condus de M. Stegaru. Din partea primarului Vl. Cristi a vorbit A. Drugan, secretarul general al Primăriei. S-a menționat că o parte a bursei „Mareșal Badoglio” va fi oferită unui elev meritos de la Conservator [22, p. 14].

Sala de concerte a Conservatorului Municipal se afla în clădirea de pe str. Regina Maria, nr. 15 (astăzi, str. Vl. Pârcălab, pe locul unde este Poșta Centrală). Edificiul a fost distrus în cel de-al Doilea Război Mondial [16, p. 35].

Considerații finale. Având la bază miza de integrare a spațiului românesc, componenta educațională și cea culturală a fost considerată una strategică în situația Basarabiei, inclusiv Chișinău. Aici autoritățile române au depistat o populație rusificată și cu indicatori reduși de alfabetizare comparativ cu alte provincii românești. Treptat, instituțiile de învățământ s-au ra-

cordat la noile realități generate de Unirea din 1918. S-a investit în infrastructura de activitate a instituțiilor de învățământ. Au fost pregătite cadre didactice locale, mizându-se însă și pe mobilități ale profesorilor din Vechiul Regat. În exclusivitate, au fost organizate trei conservatoare la Chișinău, ceea ce a constituit o premisă substanțială de a crea un mediu cultural prielnic în capitala Basarabiei.

Note și referințe bibliografice:

1. Ghibu, Onisifor. *Oameni între oameni*. București: Editura Eminescu, 1990, p. 372-374.
2. Ciaicovschi-Mereșanu, Gleb. *George Enescu și Conservatorul din Chișinău*. În: „Viața muzicală a Basarabiei în sec. XX”, Materialele conferinței, 20–21 decembrie 1993, Chișinău, 1996, p. 8-10.
3. Arhivele Naționale ale României (infra: ANR), F. Ministerul Cultelor și Artelor, d. 910/1924, f. 23.
4. Direcția Generală Arhiva Națională a Agenției Naționale a Arhivelor (infra: DGAN a ANA), F. 1772, inv. 4, d. 90, f. 1-22.
5. Nechiforeac, Vasilisa; Teodor, Svetlana; Scorpion, Irina. *Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919–1999)*: Bibliogr. Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice; Chișinău: AMTAP, 2009, 332 p.
6. Societatea „Armonia” a fost fondată în iunie

1918 la Chișinău. Era formată din quartetul tenori I. Caprița și S. Mercheșin, baritonul I. Sacara, bas S. Osievsky (diacon). Pe parcursul anilor 1918–1921, Societatea a oferit 234 de reprezentări (din care cca 200 cu intrare gratuită) constituite din muzică populară, teatru și jocuri naționale în 75 de localități de la Chișinău la Vâlcov–Cetatea-Albă. Membrii societății nu achitau cotizație, iar Societatea nu dispunea de niciun fond. Vezi: *Activitatea Societății „Armonia” în anii 1918–1921*. În: *Tribuna Școalei*, Revista Asociației Generale a Corpului didactic din România. Secția Chișinău /sub îngr. unui comitet de red. Chișinău: Tipografia „Glasul Țării”, an. I, nr. 4, 1921, p. 43-44.

7. ANR, F. Ministerul Cultelor și Artelor, d. 907/1924, f. 3-115.

8. ANR, F. Ministerul Cultelor și Artelor, d. 909/1924, f. 1-2.

9. Boldur, Alexandru. *Muzica în Basarabia. Schiță istorică*. București, 1940, p. 39.

10. Noroc, Larisa. *Cultura Basarabiei în perioada interbelică (1918–1940)*, ediția a doua, revăzută și adăugită. Chișinău: S. n., 2011, 191 p.

11. *Femei din Moldova: Enciclopedie* /Ed.: Iurie Colesnic. Chișinău: Museum 2000, p. 96-97.

12. Dănilă, Aurelian. *Anastasia Dicescu, primul director al Conservatorului din Chișinău*. În: *Membru al Academiei Europene de Științe și Arte Aurelian Dănilă: Biobibliografie* /Ed.: Constantin Manolache; resp. ed.: Ion Valer Xenofontov, Biblioteca Științifică (Institut) „A. Lupan”, 2018, p. 179-181.

13. Buzilă, Serafim. *Conservatorul „Unirea din Chișinău”*. În: *Chișinău. Enciclopedie*, p. 165.

14. Cemortan, Leonid. *Maria Cosmacevscaia la Teatrul Național din Chișinău*. În: *Membru corespon-*

dent Leonid Cemortan: biobibliografie /ed.: Constantin Manolache; resp. ed.: Ion Valer Xenofontov; bibliogr.: Parascovia Calieva, Chișinău, Biblioteca Științifică (Institut) „A. Lupan”, 2017, p. 85.

15. Mironenco, Elena; Melnic, Victoria. *Cultura muzicală a Basarabiei după Unire (1918–1940)*. În: *Akadosmos*, nr. 2, 2018, p. 128.

16. Ciaicovschi-Mereșanu, Gleb. *Memorii*. Chișinău: Epigraf, 2019, 124 p.

17. Istru, Bogdan. *Vasile I. Popovici [Compozitori basarabeni]*. În: *VB*, an. VII, nr. 6-7, 1938, p. 110.

18. ANR, F. Ministerul Educației Naționale, d. 1431/1940, f. 3a.

19. Cazac, Anatolie. *File din istoria Conservatorului Municipal*. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (30 aprilie 2004), /Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, 2004, p. 81-85.

20. Chiciuc, Liudmila. *Organizarea și activitatea Institutului Social Român din Basarabia (1934–1940)*. 611.02. Istoria Românilor (pe perioade). Teză de doctor în istorie /Ministerul Educației, Culturii și Cercetării. Institutul de Istorie /Conducător științific: Nicolae Enciu; consultant științific: Gheorghe Cojocaru, Chișinău, 2019, p. 148-149.

21. ANA, DGAN, F. 1404, inv. 1, d. 978 (I), f. 78-78a.

22. *Inaugurarea cursurilor Conservatorului Municipal*. În: *Monitorul Municipal – Chișinău*, nr. 20, 15 octombrie 1939, p. 14.

23. ANA, DGAN, F. 2983, inv. 1, d. 75, f. 3-7.

FILE DE ISTORIE A TEATRULUI „SCALA” DIN ORAȘUL BĂLȚI ÎN PERIOADA ANILOR 1934-1977



Ana MOLCOSEAN

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova.

Domenii de preocupare: orașul Bălți în perioada interbelică, cotidian, societate, mentalități.

Publicații științifice: *Aspecte privind funcționarea instituțiilor școlare din județul Bălți în perioada anilor 1928-1932* (2022); *Situația social-economică a orașului Bălți reflectată în ghidul lui Iosif Broitman (1938)* (2022).

File de istorie a Teatrului „Scala” din orașul Bălți în perioada anilor 1934-1977

Rezumat. Articolul propune informații noi despre istoria Teatrului „Scala” din orașul Bălți. Sunt elucidate următoarele aspecte: în ce măsură teatrul „Scala” din orașul Bălți a reușit să îndreptățească așteptările administrației locale și a publicului larg; care a fost contribuția acestei instituții în afirmarea culturală a orașului Bălți în variile perioade care i-au marcat existența timp de circa patru decenii de activitate, de la anul inaugurării sale – 1934, până în momentul demolării ultimului pilon al edificiului – 1977; cât de prezentă este imaginea teatrului „Scala” în memoria culturală a urbei de astăzi. Pe scena Teatrului „Scala” au jucat personalități de frunte ale artei românești, cum au fost: „Maria Filotti (actriță), George Enescu, Constantin Tănase, Maria Tănase, Vasile Popovici, Gică Petrescu.

Cuvinte-cheie: Bălți, Teatrul „Scala”, istoria artei, urbanism.

History File of the Theater “Scala” in Bălți City During the Years 1934-1977

Abstract. The article proposes new information about the history of the “Scala” Theater in the city of Bălți. The following aspects are elucidated: to what extent the “Scala” theater in the city of Bălți managed to justify the expectations of the local administration and the general public; what was the contribution of this institution in the cultural affirmation of the city of Bălți in the various periods that marked its existence for about four decades of activity, from the year of its inauguration – 1934, until the moment of the demolition of the last pillar of the edifice – 1977; how present is the image of the “Scala” theater in the cultural memory of the city today. On the stage of the “Scala” Theater, leading personalities of Romanian art played, such as: “Maria Filotti (actress), George Enescu, Constantin Tănase, Maria Tănase, Vasile Popovici, Gică Petrescu.

Key words: Bălți, “Scala” Theater, art history, urbanism.

Preliminarii. Dincolo de realizările economice obținute după Marea Unire și recunoașterea neoficială a statutului de „capitala economică” [1, p. 9] a Basarabiei pe durata întregii perioade interbelice, orașul Bălți înregistra restanțe în activitatea domeniului cultural. De menționat, totuși, către începutul anilor 1930, orașul dispunea de două cinematografe „Lux” și „Modern”, ambele aflate în proprietatea lui Știvelmaher și de un teatru care aparținea antreprenorului Broitman, „construit încă în perioada țaristă” [2, p. 69] și „mai puțin cunoscut publicului larg din Bălți” [3, p. 52] – Teatru „Sapho”. În urma incendiului devastator din luna august 1927, declanșat de la „o mașină de călcat dintr-o dependență din curtea casei comerciantului Sama Spilberg” [4, p. 6] și răvășind „clădirea de vară a teatrului-cinema Lux” [4, p. 6], au loc lucrări de reconstrucție a cinematografului în cauză. În același timp, proprietarul „Lux”-ului, în nemijlocita apropiere a acestuia, demarează lucrările de edificare a unui teatru nou, cu denumirea simbolică pentru perioadă interbelică – Teatrul „Scala” [5]. Astfel, în 1934, în publicațiile locale se consemnează proiectul „măreței opere culturale” [6, p. 113] – Teatrul „Scala”, care urma să devină una dintre cele mai prestigioase instituții culturale din Bălțiul interbelic.

Inițiate ca proiecte private, proprietarii tuturor celor patru instituții aveau un interes sporit pentru întreținerea continuă a activității și asigurarea unui public larg în activitățile desfășurate. Mai mult, în virtutea parteneriatului dintre administrația publică urbană și mediul privat, conducerea urbei avea datoria de a urmări buna desfășurare a lucrurilor, fără a admite abuzuri sau încălcări. Eforturile antreprenorilor și administrației locale, din varii motive, nu au fost în stare să asigure interesul locuitorilor pentru manifestările teatrale. Activitatea instituțiilor teatrale și impactul lor asupra vieții culturale a municipiului continuă să preocupe agenda administrației locale și în a doua jumătate a anilor 1930 astfel încât, în 1936, fostul primar al urbei, Ștefan Pirogan, revine asupra ideii că Bălțiul „nu poate fi lipsit de un teatru unde cetățenii ar pu-

tea găsi și hrana sufletească” [7, p. 28]. În viziunea lui Pirogan, o astfel de instituție culturală avea un rol definitoriu în crearea și întreținerea legăturii strânse cu tot ce însemna cultură românească. Or, „neavând teatru și nici o sală potrivită pentru teatru, concerte, conferințe culturale, noi nu suntem vizitați de trupe bune din țară, mai ales de cele românești” [7, p. 28].

În ce măsură teatrul Scala a reușit să îndreptățească așteptările administrației locale și a publicului larg? Care a fost contribuția acestei instituții în afirmarea culturală a orașului Bălți în variile perioade care i-au marcat existența timp de circa patru decenii de activitate, din anul inaugurării sale – 1934 până în momentul demolării ultimului pilon al edificiului – 1977? Cât de prezentă este imaginea teatrului Scala în memoria culturală a urbei de astăzi? Aceste aspecte urmează a fi elucidate în continuare.

Perioada de glorie a „Scalei” bălțene. Imediat după inaugurarea din 1934, Teatrul „Scala” se afirmă ca centru al activităților teatrale din Bălți, oferind posibilitate rezidenților și oaspeților orașului să se bucure de spectacole deosebite, precum și de performanța marilor artiști de teatru. Din repertoriul perioadei, am reușit să identificăm piese jucate de renumite teatre ale vremii: „Ateneul popular din Iași, conducător artistic Vasile Popovici, dirijor, profesor de muzică; Teatrul Cărbuș cu Constantin Tănase, nemuritorul Alhambra, un puternic concurent al Cărbuș-ului” [8, p. 6].

Locuitorii orașului Bălți și cei veniți din întreg județul, inclusiv oaspeții de seamă ai urbei, au avut fericita ocazie să admire personalități de frunte ale artei românești, cum au fost: „Maria Filotti (actriță), George Enescu, Constantin Tănase, Maria Tănase, Vasile Popovici, Gică Petrescu” [8, p. 6].

Atracția pentru repertoriul marcant oferit de personalitățile care vizitau noua instituție teatrală era întreținută și de aspectul arhitectural al incintei: „o clădire frumoasă, cu acoperiș de tablă vopsită în cafeniu, fațadă cu șase coloane rotunde; interiorul avea două foaiere, sală cu balcon, scenă, cabine de machiere, ateliere” [8, p. 6].

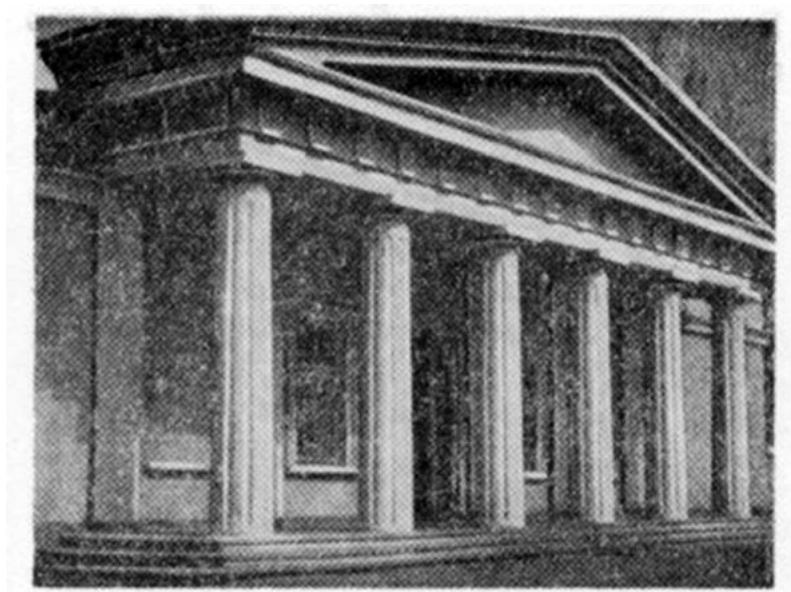


Fig. 1. Teatrul „Scala”, intrarea centrală [9, p. 361].

Amplasat în centrul unui ansamblului arhitectonic, clădirea Teatrului „Scala” era flancată de cinematograful „Lux” și „Modern”, fapt ce crea impresia unui templu grecesc antic coborât de pe Olimpul zeilor care făcea un tablou cu totul diferit pentru zona în care se afla (Fig. 1).

Remarcăm aprecieri la adresa teatrului și în „Primul ghid al municipiului Bălți” (1938), unde se evidențiază că: „Teatrul «Scala» recent construit și care constituie o măreață operă arhitectonică pentru întreaga Basarabie, este rezultatul muncii d-lui Știvelmaher, dar mai ales a d-nei L. Walter” [6, p. 114].

Sala cu balcon dispunea, conform unor surse, de „540 locuri la parter și 119 locuri la balcon” [3, p. 54]. Alte publicații în mass-media menționau o sală „de aproape 1 200 locuri” [1, p. 9]. Acustica, la fel, constituia un criteriu de atracție pentru interesul publicului larg, oricare dintre spectatori „unde n-ar fi plasat, la parter sau la balcon, nu simțea nevoia de a-și încorda auzul spre a înțelege cuvântul sau șoapta, ce se revărsau din scenă” [8, p. 6]. Acest fapt era la

fel de important pentru asigurarea unei calități impecabile pentru jocul actorilor.

Originalitatea arhitecturală și calitatea condițiilor de prezentare a spectacolelor atrăgea numeroase trupe care se aflau în turnee prin Basarabia sau care erau invitate în mod special pe scena teatrului Scala din Bălți. Concomitent, instituția ducea lipsa unei trupe de actori permanentă, care ar putea asigura un repertoriu stabil. În rezultat, incinta teatrului ajunge să servească mai mult în calitate de spațiu pentru închiriere din partea trupelor ambulante, decât o instituție teatrală la propriul sens al cuvântului, înzestrată cu toate atributele ei firești.

Diversitatea spectacolelor puse în scenă de către trupele străine este reflectată în anunțurile din presa timpului, prin intermediul cărora cititorii erau informați despre desfășurarea activităților culturale din Bălți. Spre exemplu, în data de 5 mai 1937, ziarul „Opinia” anunța despre spectacolul „Floarea din Haway”, sub direcția lui Constantin Tănase (Fig. 2).



Fig. 2. Anunțul spectacolului „Floarea din Haway”, 5 mai 1937 [10, p. 3].

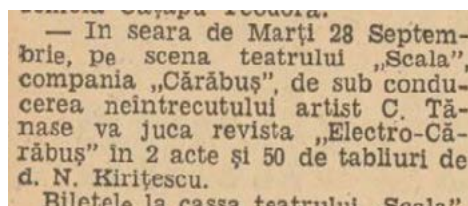


Fig. 3. Anunțul spectacolului „Electro-Cărăbuș”, 28 septembrie 1937 [11, p. 10].

În data de 28 septembrie 1937, pe scena teatrului a fost jucat spectacolul „Electro-Cărăbuș” în două acte, sub direcția lui N. Kirițescu (Fig. 3), iar în data de 5 octombrie a aceluiași an a fost prezentată publicului comedia „Fustele de la minister” cu Vasiliu-Birlic (Fig. 4).

Exceptând spectacolele teatrale, în incinta clădirii mai aveau loc o serie de evenimente literare, cum ar fi „serata literară organizată

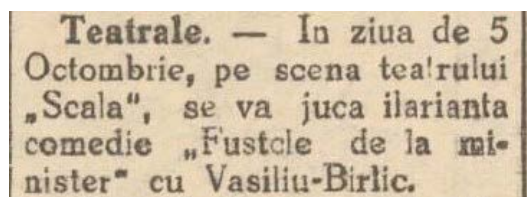


Fig. 4. Nota din presă pentru spectacolul „Fustele de la minister”, 5 octombrie 1937 [12, p. 3].

de profesorul Ion Manolache de la Liceul «Ion Creangă» în martie 1939” [13, p. 171], avându-i în calitate de invitați pe scriitorii Ion Minulescu și Ionel Teodoreanu.

De la Teatrul „Scala” – la Teatrul-Cinema „Scala”. Performanțele înregistrate în primul deceniu de activitate a teatrului „Scala” au fost însă umbrite de o serie de factori din exteriorul instituției. Astfel, urmare a bombardamentelor orașului Bălți, în vara anului 1941, incinta teatrului a fost puternic distrusă. În aceste circumstanțe, teatrul „Scala” ajunge să funcționeze ca spațiu de cinema, rulând cele mai noi pelicule ale timpului, dar și cronici documentare de pe front. Aceste transformări se reflectă în anunțurile pentru spectacole sau filme, iar accentul pentru proiecțiile de film se face prezent în mod direct în denumirea instituției, aceasta devenind Teatrul-Cinema „Scala”. Dovadă sunt două anunțuri publicitare identificate pentru anul 1942 și 1943, unde spectatorii sunt invitați la vizionare de film:

„Teatru-Cinema „Scala” [...] complet renovat, aparat ireproșabil, 800 locuri, cel mai luxos din toată Basarabia, rulează numai filme alese” [14];

„Teatru-Cinema „Scala” [...] sală elegantă, audite și proiecție perfectă. Filmele cele mai

TEATRU--CINEMA
„SCALA”
Mircea Mateescu &
H. Marchitan
Complet renovat
aparat ireproșabil
800 locuri, cel
mai luxos din toată
BASARABIA
rulează, numai filme
alese

Fig. 5. Anunț publicitar, 1942 [14].

Teatrul – Cinema
„SCALA”
Expl.: M. Mateescu și N. E. George
Sală elegantă
Audite și proecție perfectă
Filmele cele mai noi și mai bune
Sala se închiriază pentru teatre și conferințe
Deviza noastră:
Satisfacerea celui mai exigent spectator
„SCALA”
Garanția filmului bun

Fig. 6. Anunț publicitar, 1943 [14].

noi și mai bune [...] Scala garanția filmului bun” [14].

Teatrul „Scala” în perioada ocupației sovietice. O încercare dramatică pentru activitatea Teatrului „Scala” din Bălți au fost operațiunile militare, orașul aflându-se în calea frontului atât în vara anului 1941, cât și în primăvara anului 1944. Dacă în timpul bombardărilor aviatice din 1941, teatrul evită distrugerile, în timpul înaintării armatei sovietice spre vest în 1944, a fost distrus puternic foaietul teatrului.

Imediat după terminarea războiului, foaietul teatrului a fost restaurat [8, p. 6], iar în data de 9 decembrie 1946, Sovietul Comisarilor Norodnici de la Chișinău dispune deschiderea la Bălți a unui teatru moldo-rus. Astfel, după 12 ani de activitate, sub presiunea regimului sovie-



Fig. 7. Teatrul dramatic moldo-rus din Bălți în perioada postbelică [15, p. 44].

tic de ocupație, denumirea oficială a teatrului „Scala” este schimbată radical: din „9 decembrie 1946 capătă denumirea de Teatrul moldo-rus” [3, p. 58].

Schimbarea politicii statului și, respectiv a conducerii teatrului, s-a simțit profund în rândul personalului teatral, dar și a publicului care vizita această instituție culturală. De remarcă totuși că noua denumire a instituției cu indicarea Ministerului Culturii din RSS Moldovenească, frontispiciul programelor de spectacol din anul 1958 păstrau în continuare imaginea clădirii teatrului interbelic (Fig. 8).



Fig. 8. Program de spectacol al Teatrului muzical-dramatic moldo-rus, 1958 [14].

Pe lângă distrugerile cauzate de război și ocupația sovietică, „clădirea teatrului a fost supusă unui șir de cutremure puternice” [8, p. 7], spre exemplu cele din 1940 și 1977. Dacă despre consecințele cutremurului din 1940 nu dispunem de informații, cunoaștem că în situația din 1977 clădirea a fost grav avariata, fiind produse fisuri și căzând o parte din tavanul sălii. Distrugerile produse de cutremurul din 1977 au condus administrația locală spre decizia de demolare a clădirii. Demolarea a început la 24 decembrie 1977. Despre aceste evenimente relevă actorul și regizorul Teatrului Național din Bălți, Iulian Codău: „Vecinilor, și nu numai lor, li s-a propus să ne ajute la demolare. Mișunau ca farfacarii. În curând au fost scoase și cărate pe la casele lor toate ușile și ferestrele, podeaua și acoperișul și tot ce se mai putea distruge și căra” [8, p. 8].

„Avântul” localnicilor în lucrările de demolare a teatrului denotă atitudinea pasivă a acestora pentru artă și lipsa respectului pentru instituțiile care promovează frumosul și arta printre oameni, în virtutea condițiilor proaste de trai oferite de puterea sovietică.

Odată cu retragerea „harnicilor vecini”, în rol au intrat mașinile: „Se prăbușeau pe rând, din ce în ce tot mai greu, fațada, foaiorul mare, cel mic, sala de spectacole. Basculantele mișunau ca roiul de viespi în jurul cuibului distrus. În picioare mai rămăsese doar cutia scenei. Și

cu cât loviturile deveneau mai furioase, cu atât ea se încăpățâna și să cedeze. S-a adus dinamită. Bubuiturile exploziilor asurzeau tot centrul orașului, crăpau imensele geamuri de la modernul magazin universal de vizavi, cele de la cinematograful «Cotovschi», construit câțiva ani mai înainte pe locul fostului cinematograf «Lux», dar cutia rezista. Nici cărămida, nici mortarul nu cedau» [8, p. 8-9].

Rezistența zidurilor grandiosului teatru din perioada interbelică trădează parcursul lung de viață și activitate prevăzut de primul său proprietar, iar măiestria meșterilor a opus rezistență celor care se chinuiau să frângă „faimosul complex arhitectural al proprietarului Știbelmaher” [8, p. 9]. Începutul demolării clădirii și distrugerile ce au fost aplicate fostului teatru „Scala” le găsim immortalizate în fotografia de mai jos.

Așa cum putem observa din imagine, deja lipsesc ușile și ferestrele, părți componente ale acoperișului sunt lipsă, dovadă fiind obiectele care atârnă în partea dreaptă de pe acoperișul intrării centrale, precum și resturile aruncate pe jos la intrarea în clădirea edificiului.

În primăvara anului 1978, pe locul Teatrului „Scala”, începe construcția unei noi clădiri. De remarcat efortul întreprins de angajații teatrului: Iulian Codău, Lidia Pânzaru, Mihai Grecu, Călin Maneață, Pavel Proca, Mihai Ciobanu, în vederea păstrării vechii locații, spre a întreține vie memoria și continuitatea epocii de glorie a Teatrului „Scala”. Curajul și perseverența de care au dat dovadă cei care au înfruntat sistemul în aceste circumstanțe denotă faptul că Teatrul „Scala” și-a meritat pe deplin denumirea, fiind mai rezistent decât politica statului și presiunea timpului.

În anul 1991 a fost inaugurat Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, care va readuce în comunitatea urbei bălțene spiritul culturii române și calitatea spectacolelor autentice.

Concluzii. Analizând cele expuse anterior, constatăm că Teatrului „Scala” a suportat diverse schimbări de-a lungul timpului, de la o „epocă” de ascensiune în care și-au etalat talentul artiști emeriți și oameni iluștri ai perioadei

interbelice și finalizând cu transformările radicale privind identitatea instituției teatrale, sub presiunea regimului totalitar-comunist, inclusiv demolarea construcției până la fundament. La fel, constatăm că istoria Teatrului „Scala” nu a fost pierdută irecuperabil, aceasta regăsindu-se cu demnitate în activitatea Teatrului „Vasile Alecsandri”, care continuă să impresioneze prin punerea în scenă a spectacolelor proprii, dar și fiind gazda pentru cei invitați.

Soarta teatrală a orașului Bălți a fost pusă la încercare de nenumărate ori, datorându-se regimurilor care s-au succedat, proprietarilor de lăcașe culturale, publicului, calamităților naturale, dar și distrugerilor provocate de mâna omului. Modul în care viața teatrală bălțeană a rezistat demonstrează latura puternică și devotamentul manifestat de către cei legați direct de acest domeniu, fără de care teatrul din Bălți nu mai avea existență.

Referințe bibliografice:

1. I. M. *Aspectul orașului Bălți*. În: Ziarul România, nr. 350, anul II, 23 mai 1939.
2. Ciobanu, Aureliu; Ciobanu, Constantin Gh. *Retra Bălți*. Chișinău: Tipografia Lexon-Prim, 2020.
3. Marșalcovschi, Teo-Teodor; Volontir, Mihai. *Teatrul „Scala” din Bălți*. În: „Anuarul Catedrei Discipline Socioumanistice”, 2009-2010, Bălți, 2011, p. 51-61.
4. *Universul*, nr. 181, 7 august 1927.
5. În perioada interbelică, în România întregită mai existau localuri cu același nume, spre exemplu: Teatrul „Scala” din Iași (fostul „Colos”) care se afla pe str. Calea Victoriei 34, Cinema „Scala” la Ploiești, Cernăuți, București. De asemenea, denumirea de cinema „Lux” mai exista în orașele: Craiova, Brașov, București, Râmnicul Sărat. Referitor la denumirea de „Modern” – orașul Bălți dispunea de cinema „Modern”, iar în București își desfășura activitatea teatrul „Modern”. Aceste denumiri ofereau pondere și prestigiu instituții respective. În același timp, atestăm o tendință de epocă de a denumi cu același nume instituțiile culturale din diverse regiuni ale Regatului României.
6. *O măreață operă culturală*, în Primul ghid al municipiului Bălți, Coord. Iosif Broitman. Bălți: Tipografia Segal, 1938.
7. Pirogan, Ștefan. *De ce are nevoie orașul Bălți*. În: L. Rozentuler, „Din trecutul orașului Bălți. Monografie rezumativă”, Bălți, 1936, p. 23-30.
8. Codău, Iulian. *Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți (1957-1994) – Teatru pe roate... Bălți:*



Fig. 9. Începutul demolării clădirii fostului Teatru „Scala”, Bălți, 1977 [16].

Tipografia din Bălți, 2004.

9. *Enciclopedia Sovietică Moldovenească*, vol. 6. Chișinău: Ed. Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1976.

10. *Opinia*, anul XXXIII, nr. 9625, 6 mai 1937.

11. *Dimineața*, anul 33, nr. 11/053, 28 septembrie 1937.

12. *Opinia*, anul XXXIII, nr. 9150, 5 octombrie 1937.

13. Vrabie, Diana. *Orașul Bălți în evocările interbelice*. În: „Culegerea Conferinței științifice internaționale: Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”. Ediția 7, Chișinău, 2023, p. 170-172.

14. Мой город Кишинёв. Форум о родном городе и крае. Населённые пункты Бессарабии и Приднестровья. Бельцы. Online: <http://oldchisinau.com/forum/viewtopic.php?f=44&t=3587&sid=49c9208fc-7c997472be122d676f3f414> [accesat la 15. 08. 2023].

15. Ага, Николай. *К истории Бельцкого русского театра (конец 1940-х-начало 1950-х годов)*. În: *Artă și Educație Artistică*, 2013, nr. 2, Chișinău, p. 37-44.

16. Бельцы, начало сноса здания русского драмтеатра, 1977 год. Online: <https://www.flickr.com/photos/geoapimd/49175203238/> [Accesat la 15.08.2023].

CONFESIUNEA UNEI DESCÂNTĂTOARE: VALENȚE MEMORIALISTICE ȘI ETNOCULTURALE ALE LUMII REALULUI INTERFERATĂ CU CEA A IMAGINARULUI MAGIC

Doctor în istorie, cercetător științific la Secția „Etnologie românească”, Centrul de Etnologie, Institutul Patrimoniului Cultural, MC; Cercetător asociat la Centrul de Istorie și Civilizație Europeană în cadrul Filialei din Iași a Academiei Române.

Preocupări științifice: Conceptualizarea și valorificarea patrimoniului medical din spațiul românesc prin cercetarea multidimensională a fenomenului Ciumei și al epidemiilor: abordări și interferențe interdisciplinare și pluridisciplinare; Relațiile comerciale dintre Țara Moldovei și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; Comunitatea armenilor din spațiul românesc în cadrul raporturilor economice dintre Țara Moldovei și Polonia (sec. XV-XVIII); Războaiele antiotomane ale albanezilor de sub conducerea lui Skanderbeg; Abordări numismatice în istoria medievală și modernă timpurie a Țării Moldovei; Satul basarabean în primii ani postbelici: memorii și studii de caz; Frontiera de la Prut în perioada postbelică: abordări istorice și etnologice.

Editor: *In Memoriam Gheorghe Palade (1950-2016)*. Chișinău: Bons Offices, 2018, 616 p. (co-editori: Anatol Petrencu, Corneliu Ciucanu).

Autor: *Relațiile comerciale dintre Moldova și Polonia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*, Colecția: *Românii în istoria universală / The Romanians in world history* (Vol. 442), București, Editura Eikon, 2021, 398 p.



Valentin ARAPU

Confesiunea unei descântătoare: valențe memorialistice și etnoculturale ale lumii realului interferată cu cea a imaginarului magic

Rezumat. Sursele memorialistice oferă informații relevante despre viața și personalitatea personajelor vizate, făcând totodată claritate asupra unor aspecte controversate privind rolul descântătoarelor în cadrul culturii și medicinei populare. Confesiunea memorialistică a Iulianei Popa – tânăra studentă care știe să descânte – conține date importante despre personalitatea unor descântătoare din satul Slobozia, comuna Gârceni din județul Vaslui. Deși majoritatea informațiilor țin mai mult de domeniul trecutului, totuși unele practici ale terapiei magice continuă să fie răspândite în comunitatea respectivă. În percepția protagonistei, este cvasi importantă distincția dintre descântătoarele propriu-zise care cred în Dumnezeu și vrăjitoarele care sunt de partea adversă credinței creștine. O valoare aparte o au tradițiile și obiceiurile locale care atribuie farmec și originalitate comunității satului Slobozia.

Cuvinte-cheie: descântătoare, vrăjitoare, memorialistică, terapie magică, istorie orală.

The Confession of an Enchantress: Memorial and Ethnocultural Valences of the World of the Real Intertwined With That of the Magical Imaginary

Abstract. The memorial sources provide relevant information about the lives and personalities of the characters mentioned, while also shedding light on controversial issues concerning the role of the Enchantresses in folk culture and medicine. The memorial confession of Iuliana Popa – the young student who knows how to charm – contains important data about the personality of some of the Enchantresses from the village of Slobozia, Gârceni commune, Vaslui county. Although most of the information is more in the realm of the past, some magical therapy practices are still widespread in the community. In the protagonist's perception, the distinction between proper Enchantresses who believe in God and witches who are on the opposite side of the Christian faith is quasi important. Of particular value are the local traditions and customs that give charm and originality to the community of Slobozia village.

Key words: enchantress, witch, memoir, magic therapy, oral history.

Argument. În microcosmosul satului din trecut, descântătoarele jucau un rol important în cadrul medicinei populare, condimentate cu multiple practici magice. Progresul medicinei științifice a contribuit la diminuarea ponderii descântătoarelor atât în comunitățile rurale, cât și în cele urbane. Pe acest fundal, capătă o importanță aparte consemnările memorialistice ale unor descântătoare contemporane care prin intermediul expunerii acestor surse orale „îi ajută pe cei ascunși de istorie să se facă auziți, iar pe cei interesați de trecutul lor să înregistreze experiențe personale hotărâtoare la un moment dat pentru familiile și comunitățile lor” [1, p. 29-34].

Articolul dat este elaborat în baza metodologiei istoriei orale, fiind compus dintr-un studiu de caz și o narațiune cu valențe memorialistice și etnoculturale.

I. Studiu de caz. În trecutul arhaic, descântătoarele făceau parte din lumea satului, activitatea lor încadrându-se în dimensiunile medicinei populare, complementată, pe alocuri, cu unele practici ritualice și magice. Pe parcursul timpului, rolul descântătoarelor în contextul bolilor a fost apreciat în mod contradictoriu. De exemplu, Valeriu L. Bologa era nevoit să constate că românii nu au avut „medici savanți români” nici chiar după anul 1700, bolnavii fiind supuși unei selecții naturale, majoritatea dintre cei care aveau „o fire sănătoasă” supraviețuiau, iar „cei ce nu aveau vlagă piereau”. În același timp, românii mai aveau „pe *doftorii* cei străvechi: vracii, babele și călugării iscusiți, cari instinctiv, cu empiria perpetuată de veacuri, adesea știau să dea sub haina bozgoanelor și a descânteceilor, leacuri de o valoare terapeutică uimitor de reală”. Autorul le include pe descântătoare în categoria lecuitorilor poporului de rând care, din timpurile cele mai vechi, „au rămas aceiași, înțelepții experienței, străini însă de progresele științei” [2, p. 7-8].

În lumea contemporană, meseria descântatului a devenit o raritate, descântătoarele rămânând în umbra istoriei atât din cauza modului lor retras de a fi, cât și a progresului general

al medicinei științifice. Simion Florea Marian menționa că descântătoarele aveau anumite temeri „de-a descoperi orișicui și orișicând acest ram de poezie”, adică descântecele, ca să nu-și piardă darul sau să nu să li se întâmple „chiar o nenorocire” ori „vreo neplăcere din partea autorităților publice și mai ales a celor bisericesti” [3, p. X, XIV]. Totuși, astăzi, în anumite comunități mai pot fi identificate descântătoare sau femei care știu a descânta, care au păstrat autenticul meseriei de „agenți magici” [4, p. 65]. Anume o astfel de descântătoare am descoperit în satul Slobozia din comuna Gârceni, județul Vaslui. Tânăra care știe să descânte, Iuliana Popa (a. n. 2003) este originară din această localitate, preluând unele practici de etnoiatrie de la bunica sa, Elena Popa (a. n. 1933). Ambele au ales anumite practici populare de terapie în baza magiei albe, proporția căreia, în cazul lor, prevalează asupra magiei negre în „funcție de scopul pentru care se efectuează” [5, p. 87].

La momentul realizării documentării Iuliana Popa (Figura 1) era studentă în anul I, la Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Realizarea interviului se datorează medierii din partea dnei dr. Adina Ciubotaru, de la Departamentul de Etnologie din cadrul Institutului de Filologie Română „A. Philippide”, Academia Română, Filiala Iași. Specializându-se în domeniul sociologiei, Iuliana Popa și-a mărturisit „harul” de a descânta în timpul seminarului de etnologie ținut de dna Mădălina Căpraru. Preluând meseria de a descânta la o vârstă foarte tânără, Iuliana deja dispune de o experiență consistentă în domeniu, fiind o fire cultivată, deschisă spre comunicare și bine dispusă față de interlocutori. Am remarcat această disponibilitate spre dialogare în pofida faptului că pe parcursul interviului mi-a fost sugerată ideea precum că „descântătoarele sunt mai reticente în comunicarea cu bărbații deoarece sunt practici specifice femeilor și *trebuie*sc date doar către femei”. Tânăra descântătoare are doar cuvinte de admirație pentru satul său de baștină – Slobozia, față de oamenii din partea locului, care-și păstrează cu pietate tradițiile și obiceiurile moșteni-

te din strămoși. Caracteristice în acest sens sunt sărbătorile de iarnă care sunt oficiate după stilul vechi, în conformitate cu calendarul iulian. Inedit pentru acest spațiu geografic este și obiceiul ritualico-magic de protejare a satului de incursiunile lupilor prin acel grup de bărbați care mâncău bucate preparate din carne de vânat și carne de oaie, dându-le astfel de înțeles prădătorilor patrupezi că nu mai au ce căuta în sat.

II. Confesiunea [6]. „Întoarsă de la sân”:

„Am interacționat cu aceste descântătoare de când eram mică pentru că eu sunt, după cum se spune, „întoarsă de la sân” de mică și mă deochi foarte repede. Adică eu am supt sân până la patru luni și mama, pentru că se descurca foarte greu, avea dureri, mi-a mai dat o săptămână după ce m-a oprit. Și asta înseamnă să fii întoarsă de la țate, ești foarte sensibil la ochii răi și deochi și eu foarte repede, adică eu, fără voie, că dacă vrei să deochi cu voie nu se poate. Dacă te uiți într-un fel la lume, ești mirat, sau ești, nu știu, te uimești de ceva, de exemplu, de un animal este posibil ca acel animal să poată să și moară, sau de un om să se îmbolnăvească și în consecință, în concluzie nu-i vina mea până la urmă, adică n-o fac cu voie.”

„**Pot să descânt**”: „Colegii mei de la facultate au aflat la seminarul de la etnologie, când i-am spus doamnei Mădălina Căpraru că pot să descânt. Pentru că nu te lauzi cu chestia asta, trebuie să fii cât mai neștiut într-un fel, doar să afle de la cineva apropiați, să spună nu persoana care descântă. Colegii au fost dornici să vină să-i descânt. Și eu le-am spus că dacă vă doare capul, sau aveți grețuri și simptome din astea puteți apela la mine.

Mama mea nu descântă, știe să citească în cafea, dar nu la nivelul ăla, numai așa, anumite forme în cafea, dacă pui cu degetul, și am mai furat și eu de la ea. Numai așa, în glumă când ne mai strângem acasă și stăm.”

Presimțirea: „Când eram mică, încercam să imit în formă de joc anumite descânțete, știu că m-am certat cu un vecin și aveam ură pe el și am încercat să fac o anumită vrajă cu lumânare, cu flori, și i-am aruncat-o în grădină. Și spu-

neam că «să te îngălbenești ca ceara», nu știu ce, nu știu cum, dar n-o pățit nimic. Știam pentru că am fost întoarsă de la sân și mă simțeam sigură pe mine. Și la blesteme am o anumită forță, adică când spun că va fi ceva, sau să pățești ceva, chiar se întâmplă pentru că am observat eu cu prietenul meu de fiecare dată când ne certăm și mă iau mai tare de el și-mi spun în mintea mea că «să pățești ceva la mașină», «să pățești ceva», chiar se întâmplă. Aici ar fi, nu neapărat blestem, acea presimțire sau prezicere”.

Brățara roșie: „Când eram mică obișnuiam să port brățară roșie, din canaful de la iapă mi-a pus mama, pentru că și calul este un animal sfânt pentru români în general. Și acum, de când am crescut nu am mai avut momente de deochi decât doar când mă doare capul mă descânt singură cu «Tatăl Nostru» și mă descurc. Sau [îi descânt] pe ceilalți la fel, [pe] membrii familiei.

De deochiat poate oricine, și bărbații, mai ales dacă e întors de la sân și are «ochi rău». Dar, ca bărbații să descante nu am auzit. Pentru a afla cine a deocheat persoana de obicei se întreabă: – *Unde ai fost?* – *Cu cine te-ai întâlnit?* Și în sat se știa cine deoache, chiar și la mine în sat se știe de o femeie care deoache. Dacă te vede când pleci îți va merge rău. Chiar am un prieten care în astfel de cazuri îmi zice: – *Uite, iar s-o uitat Silvina la mine și iar o să-mi meargă rău!*

Imune la deochi sunt persoanele care poartă roșu, sau au o anumită aură, să zic așa: *Nu pot să fiu descântat!* Depinde și cum au fost crescuți, de ritualurile de la naștere cu acea baie și acele ungeri pe corp a copilului chiar și la botez. Depinde de la persoană la persoană. Depinde și de propria persoană pentru că odată ce crezi în aceste fapte ești predispus sau odată ce te confrunți cu o durere de cap spui: *Gata, am fost deocheată.* Copiii sunt vulnerabili, foarte ușor de manipulat, sau deocheat, [însemnând] să i se pună o pată rea de altcineva.

În cazul deochiului cu rea voință intervin vrăjile. Deochiul îi involuntar, cum ar fi dacă mă uit la cineva acum, fără să vreau să-mi pun în minte, ce frumoasă e sau ce păr frumos are, nu-i vina mea, numai dacă spun: *Ptiu, să nu fii de deochi!*”

Furatul descântecelor: „Știu că veneau vecinele mai bătrâne și mă descântau, există mai multe tipuri de descântec. De exemplu, cel „În vatră cu cărbune” (practicat de „Marcicoaia” (Maricica); Figura 2), cel cu „Tatăl Nostru” pe care îl practic și eu. Și mai este încă un descântec care se face pe față, adică pui mâna pe fața omului și-l descânți, la urmă îl scuipi de trei ori în formă de cruce și-l dau cu mâna pe față tot în formă de cruce. Și am încercat să fur, am fost la o femeie în sat, cu greu am convins-o să-mi spună descântecul pentru că asta nu se învață, se fură și am reușit până la urmă să fac rost de așa zisa poezie.”

Descân-tece practicate: „În textul descântecelor în general se întâlnesc păsările cu ochii răm-nitorilor, le-am și scris, «Cea pe față» care se scuipă de trei ori: *Pasărea albă codalbă, / Sus pe suiși, jos pe plesniș, / Plesnească ochii răm-nitorilor, / Plesnească ochii deochetorilor, / Cine a răm-nit, a plesnit, / Și a rămas curat, luminat, / Ca argintul strecurat, / Descântecul meu, / Leacul i-l dă Dumnezeu.* Adică, acest descântec este păgân și astfel se face trimitere și la creștinism. Cum am spus se scuipă de trei ori pe fața celui deocheat, se unge cu mâna în vatră cu cărbune. Se folosește o igliță (o andrea) și în vatră cât se întorc nouă cărbuni se zice: *Sting toate strigările, / Toate pociturile / Cum se sting tăciunii, / Să se stingă deochiul, / Toate căscăturile, / Toate uităturile, / Sting ochii și răii dintre cal, / Și gurile cele rele, / Să n-aibă la ce se uita, / Să n-aibă la ce striga, / Să-l treacă de grija lui (cutare).* Și se iau acești cărbuni, se pun pe rând într-o cană cu apă, sau într-un vas cu apă. Se iau nouă cărbuni, dacă rămân la fund, rămân roșii, însemnă că este un deochi mai grav. Pe rând se pune câte un cărbune și se numără crescător până se ajunge la cărbunele al nouălea. De exemplu: *Doi ochi rău te-o stricat, / Și nouă sfinți te-o vindecat, / Doi ochi rău te-o stricat, / Și opt sfinți te-o vindecat.* Se numără până la unul, descrescător. Te oprești de numărat până ajungi la unu. *Doi ochi rău te-o stricat, / Și un sfânt te-o vindecat.* Apoi se dea să bea din acea cană și se dă pe față, pe gât, ceea ce se vede prima dată la un om și trebuie să te muți din acel loc pentru a nu rămâne

în locul unde a ieșit acel deochi din tine, trebuie să te plimbi prin casă, să schimbi locul. Descântecul care-l practic eu este cel de a zice de trei ori «Tatăl Nostru», de a mă scuipa în palmă în formă de cruce de trei ori și a mă da pe față, tot așa de trei ori și mă schimb din locul din unde am fost, mă plimb prin cameră și în câteva minute simt că-mi trece.

Prin descântec pot fi tămăduite anumite boli, așa include aici bolile care nu se știe de unde a pornit acea boală. De exemplu, cum ar fi dureri de cap, vărsăturile sau amețelile, neexistând motive întemeiate pentru existența lor, sau chiar starea de moleșeală. De obicei de asta te duci să te descânți. Pentru că descântecul e ceva, vrăjile sunt altceva, la vrăji te duci pentru motiv anume, pentru dorința ta sau pentru o nevoie. Iar descântecul e pentru tine ca persoană, pentru a te simți mai bine.

Textul descântecului îl spun șoptind pentru cel descântat, pentru a nu înțelege ce spun eu. O spun șoptit, eu să mă aud pe mine, dar ceilalți să nu o facă. Îi pun mâna pe ochi aici, pe frunte, astfel îi închid și ochii pentru a nu vedea ceea ce-i fac eu și când fac crucea cu mâna, tot cu ochii închiși va sta. Și odată ce termin îl mut de acolo pentru a pleca din acel loc unde s-a petrecut.

Eu când mă îmbolnăvesc pot să mă descânt singură pentru că tot am acel har. O descântătoare poate să se descante pe dânsa singură, nu e interzis.”

Invocarea numelui Domnului: „Invoc numele lui Dumnezeu în textul descântecelor pentru că leacul i-l dă Dumnezeu care se face pe față, se pune credința pe Dumnezeu, pentru că astfel ar fi un motiv în plus pentru vindecarea celui deocheat. Odată ce-l invoci pe Dumnezeu și-i rostești numele în acest descântec, există posibilitatea de a te vindeca mai repede și mai bine. Astfel, dai încredere și celorlalți pentru că înainte oamenii se încredeau foarte mult în Dumnezeu și în biserică. Și astfel, oferi și o anumită încredere celui deocheat și viitorilor așa-ziși clienți.

În descân-tece invoc numele lui Dumnezeu și ocazional al Sfintei Maria. Sfânta Maria este și mamă, mamă a lui Isus, și astfel ar veni ca un bonus din partea unei mame pentru un fiu. De

exemplu, pentru mine, cum ar fi, Maica Precista ar fi și mama mea și astfel ar fi un surplus de energie pozitivă venit din partea ei. Adică, este invocată Maica Precista având o bunătate foarte mare [care] ar contribui la vindecarea celui deocheat.”

Descântatul cu poză: „Mătușa mea m-a descântat odată când eram foarte deocheată și cu poză se mai descântă iar, nu știu cu ce icoană, chiar am s-o întreb, știu că m-am simțit mai bine, având atunci pneumonie și [fiind] deocheată în același timp, mă simțeam foarte rău. Și m-am simțit mai bine chiar dacă pneumonia încă o aveam. Eu nu eram prezentă, era din alt sat și avea poza mea. Mi-a făcut în cană cu poza și i-o spus mamei că: *Fata ta mai ave oleacă să moară pentru că toți cărbunii erau roșii la fund.* Și astfel m-a descântat, a spus acolo rugăciuni, ea fiind foarte credincioasă. Mergea pe la toate mănăstirile și bisericile, poate și din cauza asta pentru că dacă ești o persoană foarte credincioasă ai și o anumită putere pe partea asta, existând două emisfere, cea credincioasă și cea păgână.”

Străbunica: „La bunica veneau cei cunoscuți, care știau că are un anumit har, dar așa în sat auzeam cum celelalte au făcut vrăji de ursită. Străbunica mea, era o femeie mică, cu nasul foarte mic, urâtă așa la față și era bogată, a avut un copil, iar soțul a lăsat-o și l-a luat pe străbunicul meu care era frumos, dar era sărac. Și astfel l-a legat de ea și atunci când a murit el a spus că asta nu-i femeia mea, femeia mea nu arată așa. Că odată ce celălalt moare vraja se rupe într-un fel. Și-o spus că asta nu-i femeia mea, nu cu ea am făcut copii, nu cu ea am trăit. Nu o mai recunoștea deloc. Pentru că odată ce-a fost lăsată de un bărbat exista posibilitatea să rămână așa cu acel copil, să rămână singură. Și posibil și de la ea bunica a luat, fiindu-i soacră, a preluat unele înclinații.”

Bunica: „Am preluat de la bunica, ea făcea pe ăsta cu descântecul «Tatăl Nostru» pe care-l practic și eu, iar celelalte descânțete sunt preluate de la femei din sat. Bunica se numește Popa Elena, în sat îi zic Țați Lena, este născută în anul 1933, are 89 de ani. Bunica era printre cele mai frumoase femei din sat, era originară din jude-

țul Piatra Neamț, din apropiere de satul meu. A fost atât de frumoasă încât avea o relație cu frațele bunicului meu și când a venit bunicul meu din armată i-a luat-o pentru că era băiat liberat, cum se spunea, și avea casă, și toate femeile din sat erau geloase pe ea pentru că era harnică și frumoasă, făcea, încă face niște mâncăruri foarte bune și era plăcută ochiului.

Bunica era casnică, văduvă, a rămas văduvă la [vârsta de] 39 de ani, a avut 8 copii și de când a rămas văduvă a mai avut patru bărbați pe care i-a îngropat. Da numai bărbați așa, înstăriți. Era harnică, făcea mâncare foarte bună, era curată. Ea nu era descântătoare spre vrăji, chestii din astea mai păgâne, ea s-a încrezut în Dumnezeu în tot ce a făcut și poate și de asta și-a menținut această lumină a feței, o aură aparte.

A avut [copii] gemeni și astfel și *calcă peste prag*, dacă te doare piciorul, sau ai altceva. Cu gemeni am întâlnit doar asta cu *călcatul peste prag*. Asta cu călcatul am văzut-o personal pentru că l-a călcat pe tatăl meu, chiar dacă nu a născut acei gemeni, i-a pierdut, au fost ultimii, tot se consideră că a avut gemeni, venind și din neam de gemeni. Adică mătușile, bunicii au avut gemeni, tripleți uneori, fiind o familie foarte numeroasă. Se credea că dacă ai [copii] gemeni ai o anumită putere în tine de a ține și de a naște acei copii. În sat la mine încă este o moașă, este bătrână, una a murit, aia era slugă pentru [bunica], că înainte erau slugi, ia fost slugă bunicii mele. Bunica n-a avut ocazia să fie moașă pentru că erau deja în sat. Am prins-o foarte puțin pe cea de lângă mine, care ia fost slugă bunicii, iar pe cealaltă, este lângă un sat de lângă mine și nu am [prins-o în viață].

Bunica mea a învățat descânțetele din sat de la o femeie bătrână. A spus că avea [harul de a descânta] o femeie tot așa, bătrână, era retrasă, era văduvă. Și-a spus că tot așa a fost deocheată pentru că era frumoasă și-a spus că a furat. Și astfel am furat și eu de la dânsa când mă descânta pentru că acest lucru, de exemplu cineva care nu are har, nu funcționează la el sau [nu poate] să-l învețe. Această chestie se fură. Bunica nu are descânțete scrise pe undeva, doar din memorie, e foarte lucidă. În sat mai descântă doar

mama prietenului meu, celelalte descântătoare au murit toate.

Bunica e foarte credincioasă, făcea prescuri la biserică, adică era o persoană credincioasă, nu era descântătoare cu vrăji. Prin descântecul ei spunea „Tatăl Nostru”, adică era un descântec creștin într-un fel, nu folosea, ca în alte descân-tece, focul sau ceva..., se încredea în Dumnezeu.

La bunica veneau din partea unui bărbat cu care a trăit ea, copiii vitregi într-un fel care dacă aveau vreun necaz veneau la ea și-i spuneau ei. Bunica ajutându-i cu sfaturi sau chiar cu anu-mite rugăciuni pentru că-i foarte credincioasă. A făcut prescuri până când nu a mai putut face din cauza imposibilității, adică nu avea cuptor și chestii din astea. Era privită ca o mamă pentru toți, adică cei de-o seamă cu tata îi spun Coană Ileană sau Mătușă pentru că o simt foarte aproa-pe de ei. Umblând foarte mult prin țară, căpătând și multe experiențe, cu mulți oameni, este o per-soană foarte sociabilă, te lipești foarte ușor de ea.

În timpul descântecului bunica nu avea o vestimentație specială. Ea nu profesa, nu era cunoscută în sat ca descântătoare, este o femeie credincioasă și astfel mai multă lume se ducea la ea pentru că se încredea mai mult în credință decât în vrăji pentru că exact, exista suspiciunea de a fi păcăliți.

Bunica îți dă sfaturi de viață așa, uneori chiar te enervezi. Pentru că dacă nu faci ca ea atunci nu mai faci deloc. Și mama duce, într-un fel viață grea, alături de ea pentru că comen-tează la orice. Chiar dacă spune: «E bine» – din perspectiva ei, cum face, da-i bine și cum fac eu. Adică e o persoană foarte învățată și tare în carte, chiar dacă o făcut numai patru clase. Îi iute chiar și acum, ea își face toate treburile, a cules via, a prășit păpușoi și e o persoană foarte *strong* (puternică), așa să-i zic.

Bunica o umblat foarte mult prin Iași, îmi explica: – *Uite, acolo e Spitalul Pahon și tu vii la vale, nu știi cum* [7]. Pentru că a avut o fată bol-navă de epilepsie, a umblat foarte mult cu ea și a fost și pe la multe vrăjitoare pentru a o vindeca într-un fel, a dat foarte mult: plăpumi, perne, animale foarte multe, bani o grămadă pentru a o vindeca și n-a avut niciun efect.”

Descântatul animalelor: „Bunica descânta de a întoarce mana de la animale [dacă era luată de cineva cu vrăji], de la vaci, pentru că ea a avut și gemeni și se credea că cine are gemeni are și o anumită [putere], un anumit har. Nu am văzut personal cum făcea aceste lucruri, dar de bube știu că făcea o soluție din piatră vânăță și mai multe ingrediente, nu le mai știu acum, și se dădeau [suferindului]. Știu că tatăl meu când era mic a avut râie și ia dat cu acea tinctură și l-a vindecat. Odată ce ai trăit în acea perioadă, ca bunica mea, știai foarte multe chestii pentru că medicina nu era chiar așa de avansată și nu aveai acces, chiar dacă erai dintr-o familie înstă-rită, nu aveai acces la toate.

În sat descântau și animale, doar dacă se simțea animalul foarte rău, atunci [bunica] era chemată acasă, [pentru] că nu se putea duce animalul bolnav prin sat până la ea și venea și-i dădea ceva în gură, nu mai țin minte, mi se pare că busuioc și încă ceva și îi citea, în jurul vacii se învârtea.”

Remedii naturiste: „Bunica aduna ierburi, plante care se întâlneau în livadă la noi, coada șoricelului sau pojarniță și le lăsa la uscat, în bu-cătăria de afară, sus, și iarna le folosea pentru anumite dureri cum ar fi dureri ale spatelui, de picioare, de cap. Astăzi nu mai face așa ceva, se încrede acum în pastile. Vecinul bunicii prin-dea șerpilor și le lua pielea, o usca și o făcea praf și o pune la rănile animalelor, răni deschise cum ar fi sau altele.”

Locul descântatului: „Descântătoarele, de obicei, îi primeau pe toți, depinde pe parcurs ce se întâmpla. În timpul descântecului trebuia să fie numai ea și cu cel deocheat în cameră, pentru a fi liniște, de obicei se făcea seara, numai dacă cel deocheat se simțea foarte, foarte rău. Trebuia să fie seara pentru a fi lumea liniștită. Afară, pentru cel de la descântec cu cărbune în apă, se folosea apă limpede, abia scoasă din fântână, apă liniș-tită. Ceilalți participanți trebuiau să stea în altă cameră, liniștiți. Bunica descânta la ea în casă sau în casă la cel care era deocheat. Dacă venea cel deocheat la bunica, ea descânta la ea acasă.”

Ustensilele descântatului: „La descântat bunica folosea cărbune din vatră, iglița, acea

igliță nu se folosea la împletit, era numai pentru descântat și se prefera ca cărbunii să provină dintr-un lemn tare, nu salcâm sau altceva. Un lemn tare care să ardă, de preferat și verde, ca să aibă mai multă putere, cred eu.

La descântat se folosea iglița și acel vas și cuțitul. Am văzut la o femeie, pentru că nu avea igliță, folosea cuțitul, sau când a venit la mine acasă și nu aveam igliță, a folosit cuțitul în sobă, învârtind acei cărbuni și astfel luându-i cu cuțitul și punându-i în cană.”

Magia serii: „Ziua din cadrul săptămânii când se descântă nu contează pentru că nu se știe starea celui deocheat, se preferă să fie seara dacă acel deochi nu este grav, nu există leșinuri sau vărsături excesive, sau dureri insuportabile de cap. Se preferă seara când lumea-i liniștită, astfel, spiritele fiind mai [lesne de descântat], odată ce afară este gălăgie atunci și încercarea de a vindeca acel om este agravată de presiunea de afară. Deochiul nu venea din intenție, pot să zic că este un spirit mai rău spre demon ce îl afecta pe cel deocheat. De obicei afecta partea care a fost deocheată, de exemplu, dacă mă uit la Dumneavoastră și văd că aveți ochi frumoși, involuntar vă deochi la ochi și atunci veți avea dureri de cap. Sau, dacă mă uit la pieptul unei femei și are pieptul frumos atunci va avea dureri la nivelul cutiei toracice.

Știu că se făceau descânțete pentru amețeli, vărsături, de moleșeală sau de leșin uneori pentru că am pățit leșin sau [îmi venea] să vărs. Și mama se ducea odată cu seara, aștepta să vină seara, chiar dacă eu eram pe pat terminată și atunci o chema pe acea femeie să mă descânțe pentru că lăsa și focul să aibă cărbuni, se întâmpla să nu aibă cărbuni, abia să pună pe foc. Și venea seara și mă descânta.”

Zile nefaste: „Cea mai nenorocită zi a săptămânii este vineri, la mine este vineri, mi se pare cea mai neagră zi pentru că am impresia asta de «vineri 13». Mi se pare că are așa o energie mai [negativă], atunci sunt foarte obosită, poată că și se termină săptămâna, dar nu știu, mi se pare ca sfârșit.

Pentru bunica zi nefastă era miercurea, la ea era un fel de pauză, adică a început luni, marți,

miercuri nu, las-că miercuri e și zi de post, nu mă arunc spre treburi mai mari.”

„Părticeli”: „În privința stabilirii limitei dintre descântec și cea parte întunecată, cu vrăjile, aici depinde și de dorința omului, ce vrea să facă. Cum ar fi, există și vrăji creștine, cum ar fi «Citirea popei», «Scoaterea de părticeli». La mine în sat preotul nu mai face așa ceva pentru că a făcut când a început la noi în sat și s-a speriat. Pentru că acel băiat, bărbat, care a furat de la părinții săi, părinții săi au scos «părticeli» și au citit și la câteva zile băiatul a murit înecat în baraj. Vraja cu «Părticeli» se practică atunci când ești prădat, ești furat și nu se știe cine-i hoțul, de obicei în sat, înainte poliția nu intervenea așa de mult și se credea mai mult în forța asta divină, creștină și astfel se ducea la preot, plătea o anumită sumă de bani, ținea ori post, ori anumite beneficii aduse bisericii și astfel preotul citea, spunea rugăciuni pentru a se afla ori prin moartea unui animal, [ori] a hoțului, ori prin vătămarea celui ce a furat sau a familiei acestuia și astfel, în sat se cunoștea cine a făcut. Dacă se întâmpla ceva rău în sat înseamnă că cel căruia i s-a întâmplat era hoțul. Și astfel, era exclus din societate.”

Vrăjitoarele: „Vrăjitoarele de la mine din sat erau țigănci. Sunt țigani, dar țigani româniizați [8]. Nu sunt din ăia cu fuste. Sunt lăutari, satul meu e împărțit cum ar fi în trei: sunt ursarii, ăia sunt mai înstăriți, chiar se observă și așa; lingurarii, care stau pe deal, care sunt mai necăjiți, li se spune la noi în sat *mirșiocani*; și partea asta de pe vale care sunt țigani-țigani printre care sunt și eu. Eu mă consider țigancă dacă am crescut printre ei, pot spune că-s țigancă. Pentru că mi se mai spune: – *Românca ce caută aici?* Se spune că: *Eu îs mai țigancă decât tine*. E frumos să crești printre ei. În sat cei mai în vârstă vorbesc țigănește, pentru ca ceilalți, mai tineri, să nu înțeleagă ce se vorbește. Am învățat câteva cuvinte și să număr până la zece.

Erau în sat alte femei [care făceau vrăji], acum nu mai trăiesc, mai este numai o femeie, tot care a furat, nu este, nu profesează, doar dacă te duci la ea și-i spui... Preotul nu era tolerant față de cele care au murit, ele nu mergeau la biserică, cu greu le-a înmormântat preotul

pentru că avem un preot tânăr, el știa despre ce este vorba. Una dintre ele chiar s-a pocăit, ca să nu mai aibă de-a face cu Dumnezeu și chiar s-au petrecut multe în casa ei, a și păcălit pe unii oameni pentru că se credea că-l are pe necuratul sus în pod, când de fapt era un bărbat care făcea fel și fel de zgomote, până a fost descoperit. Dar, avea leac. Știu că a fost și-un om de-a meu, i-a plecat soția și a întors-o cu vrăji înapoi la el.

Celelalte două descântătoare care făceau vrăji nu aveau un aspect plăcut, stăteau, cum ar fi izolate, pe un deal sau ultima casă din sat, spre pădure. Stăteau în case mici, bordeie, dar, erau într-un fel bogate, adică nu arătau că erau [bogate], dar erau, aveau bani pentru că lumea venea la ele: oamenii aduceau alimente, bani, aur uneori, uneori chiar și haine și ea le dădea, le vindea sau le folosea în vrăji. Și i se spunea Baba Lina, aceasta s-a pocăit înainte să moară pentru că știa că n-o să fie îngropată de preot și-o zis că mai degrabă mă pocăiesc ca să fiu îngropată așa, decât nu. Aveau niște vestimentații sărăcăcioase, predominant erau [culorile] negru cu maro, bertă împletită, berta fiind un batic mai gros împletit care se poartă iarna și păreau neîngrijite. Și pe față erau murdare, mâinile la fel, arătau dezgustător într-un cuvânt. Nu erau căsătorite, nici copii nu aveau.

Cele două femei, Baba Lina și Sofinca, ambele au murit. Cea care trăiește, este cea care scuipă în palmă și te face pe față, este mama cumătrului meu, este de vreo șaizeci și ceva de ani, a rămas văduvă, stă cu copiii, dar nu profesează. Eventual, doar când te duci și-i spui că te doare capul sau ceva.

Când eram copii, părinții ne spuneau să nu mergem la acele femei, că-ți pot face vrăji, adică numai dacă se uită într-un fel la tine, te deoache, sau îți face farmece sau ceva. Și fiind în capătul satului nu prea ajungeam pe acolo pentru că era aproape de pădure, mai ales cum este poziționat satul meu. Și dacă se auzea ceva de Sofinca sau de Baba Lina, se privea așa cu un anumit dezgust, dacă pronunțau acele nume. Pentru că se credea că dacă te duci la vrăjitoare atunci nu mai ai nicio scăpare. Odată ce ai intrat în jocul lor, păi nu mai ieși. Ele posedau anumite far-

mece și poțiuni, știu că mi-a spus unchiul meu, aveau sticlute și prafuri, de exemplu din prăzi de animale, coarne de rădașcă sau părți din liliaci, din șerpi și chestii din astea. Sau, organe ale animalelor mari, părți, anumite părți din organe cum ar fi fierea porcului sau cele care conțineau răutate într-un fel.

Unchiul meu a fost la Sofinca în casă, era mai puternică, într-un cuvânt așa, decât Baba Lina, era mai bătrână și mai [puternică], se credea că are forța mai mare, pentru că era mai în vârstă. Unchiul a fost ca s-o întoarcă pe soția lui. Sofinca l-a pus să-i aducă haine de-ale ei și să le lase la el pentru a-i citi, a-i face farmece, a le da cu ceva și apoi să le ducă înapoi acasă. Astfel, se va întoarce și soția lui cum s-au întors și hainele de la ea. Și chiar s-a întors. În sat nu am întâlnit bărbați descântători, numai bărbatul care o ajuta uneori [pe Baba Lina], păcălea lumea. Cu păcălitul lumii era Baba Lina pentru că avea o anumită forță, dar nu în toate și ea dorea ca oamenii să creadă că este puternică, să-i facă să creadă mai mult. Îl invoca [pe necuratul] și [bărbatul] cel din pod scotea anumite sunete pentru a da de înțeles că comunică cu el. Până a fost descoperit...

Pe locul unde a fost casa vrăjitoarelor nu s-au făcut acțiuni de curățare deoarece preotul nu a acceptat. Preotul nostru este un preot tânăr și nu acceptă. Cel bătrân, care m-o botezat pe mine, țin minte colabora într-un fel cu ele [cu vrăjitoarele]. Pentru că dacă un om venea la preot și îl ruga să facă ceva dar preotul nu reușea, o recomanda pe ea. Dar, asta tânăr nu acceptă.

Vecinii de lângă casa vrăjitoarei, care erau mai la vale și erau predispuși la mai multe evenimente neplăcute de acolo, au decis [s-o dărâme]. Chiar, cum am mai spus, casa era un bordei, foarte mic, cu geamuri foarte mici și a fost ușor de dărâmat. Locul nu a fost purificat, a fost dărâmat bordeiul. O plouat și o fost luat de acolo de cei cu fier vechi."

Sărbătorile de iarnă: „În satul Slobozia sărbătorile se țin pe rit vechi. Vă prezint acea poezie «De cerut». La mine în sat se face bal în fiecare an și se începe dintr-un capăt al satului, la fiecare casă unde sunt tineri, adolescenți, ne-

căsătoriți, indiferent dacă sunt fată sau băiat și se cer. Acum nu se mai spune poezia, se spunea înainte când sora mea era tânără – „Poezie de cerut”: *Bună seara gazdă aleasă, / Noi venim mai de la deal, / Colindăm colinda mea, / Gazdă bună, gazda noastră, / Fata ți-o luăm de-acasă, / O s-o ducem mai în vale, / La bal, n-o jucăm prea tare, / Ți-o aducem repejor, / Dacă dai vin din butoi.* Și dacă era băiat se înlocuia în vers fata cu băiat. Totul avea loc în seara de Crăciun și de Anul Nou pe vechi. Acum nu se mai spune poezia aceasta, se îmblă din casă în casă și fiecare tânăr merge la bal. Din urmă venind capra și astfel părinții celui ce a fost luat plătind cum ar fi intrarea la bal, plăteau capra. E foarte frumos de sărbători la noi. Se mai practică și plugul, de la vecinul meu se ia plugul din ogradă și este tras de bărbați îmbrăcați în haine de lână, cojoace din alea mari de lână și se trage plugul prin sat, prin centrul satului.”

Alungarea lupilor: „În perioada asta a iernii, cred că de Sfântul Andrei, satul meu este înconjurat numai de păduri și erau lupi, chiar și acum recent am văzut pe internet cum a apărut iar o haită de lupi, aproape de satul meu, care au atacat o stână. Se strâneau la un om acasă, acel om nu era din părțile noastre, mi se pare că era dinspre Piatra Neamț, și se strâneau la el acasă și mâncau carne de vânat și de oaie, astfel crezându-se că lupii nu mai aveau ce să mănânce și să plece din acele locuri. Și ieșeau afară, fiind lupi prin preajmă se auzeau cum urlau lupii în pădure. Personal am văzut un lup, pe deal eram cu bunica iarna, și se spunea că din cauza asta pentru a nu mai ataca stănele și pentru că el venea din partea Neamțului. Erau multe stâni, și practica asta [era cunoscută] și la noi în sat. Lupii veneau iarna mai des și atacau. Știu că mai sunt câteva stâni pe lângă satul meu. Mi-a spus bunica că lupii au venit chiar și în fața casei, au luat oaia pe spate, și mi-a spus și tata că l-a văzut [pe lup]. Erau foarte mulți lupi prin preajma aia, mai ales iarna. Și spuneau că dacă ei au mâncat deja carnea de vânat și de oaie, să nu mai aibă lupii ce să mănânce, astfel, alungându-i din acele părți. Și dacă stăteai și ascultai afară tot mai auzeai cum urlau lupii noaptea.

Urlau după ce mâncau ei [bărbații] carnea de vânat în casa omului respectiv. Seara pe la [orele] *doișpe*, unu se auzeau [lupii]. Mi-a spus tatăl meu, chiar și când eram mică, mi-a spus că încă mai erau lupi și acuma au apărut iar.”

Revelația visurilor: „Visurile mele se adevăresc de cele mai multe ori, anumite mesaje cum ar fi ce visez, peste o săptămână sau două, sau anumite secvențe din vis le re trăiesc. Asta cred că se întâmplă la toată lumea pentru că am mai citit și am mai înțeles că poți prezice, într-un fel, într-un anumit context cum ar fi: dacă am visat acum o săptămână că voi fi aici și să se întâmple ceva rău pe parcurs, dar nu se va întâmpla acel lucru rău și eu stau și aștept acel lucru rău să se întâmple și nu se întâmplă. Și mă simt ca în vis, în aceeași situație, cu acele persoane. Visurile și viziunile din vis țin numai de familie, oameni străini în vis nu apar. Visurile sunt și în alb-negru și color, uneori chiar prea intense pentru că merg prin somn sau vorbesc prin somn, mi s-a spus și la cămin. Și nu știu, parcă ar fi a doua viață, sunt prea implicată în visuri și seara îmi tot spun că trebuie să fac rugăciune, să mă închin și să mă pun liniștită la culcare. În vis, de picat am picat în gol, cred că toată lumea pățește asta, de zburat nu am zburat. De obicei nu ții minte visurile integral, numai unele secvențe cum ar fi vorba asta de la părinții mei pentru că odată ce te trezești și te uiți la geam, uiți visul. Depinde de ce vizezi.”

Impactul SARS-CoV-2: „În perioada pandemiei a existat o anumită îndepărtare față de descântătoare fiindcă oamenii erau înfricoșați într-un fel de acel virus și nu se dorea interacțiunea de nici un fel. Acele femei [care descântau] au murit. La bunica nu mai vine nimeni. Și la mama cumătrului meu nu vin. În ultimul timp nu se mai crede așa tare în descânțete și în farmece...”

Concluzii. Confesiunea Iulianei Popa a scos în evidență importante nuanțe de ordin memorialistic și etnocultural privind imaginea unor descântătoare din satul Slobozia, comuna Gârceni, județul Vaslui. Mărturiile protagonistei principale reflectă dimensiunile polivalente ale unui spațiu cultural tradițional interferat

cu unele percepții ale imaginarului pe filiera terapiei magice. În mod cert, descântătoarele din comunitate își separă meșteșugul practicat de practicile vrăjitoarești, asociate cu lucruri necurate și înșelătorii. În majoritatea cazurilor descântătoarele se declară a fi credincioase, invocându-i în versurile descântecelor pe Dumnezeu, Maica Precista și sfinții aducători de tămăduire. În aceeași ordine de idei, în tradiția orală locală sunt separate descântecele păgâne de cele, considerate de către „agenții magici”, de a fi „descântece creștine”.

Note și referințe bibliografice:

1. Știucă, Narcisa. *Istoria orală – note polemice*. În: „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor C. Brăiloiu”. Tom. XVII, 2006, p. 29-34.
2. Bologa, Valeriu L. *Începuturile medicinei științifice românești*. Cluj: Tipografia „Lumea și Țara”, 1930.
3. Marian Simion Florea. *Descântece poporane române*. Suceava: Tipografia lui R. Eckhardt în Cernăuți, 1886.
4. Cristescu, Ștefania. *Descântatul în Cornova-Basarabia*. Volum editat, introducere și note de Sanda Golopenția. Ediția a doua revăzută și adăugită. București: Paideia, 2003.

5. Lisovschi, Anamaria. *Etnoiatria, magia și descântecul terapeutic*. Cluj-Napoca: Napoca Star, 2004.

6. Cules de la Iuliana Popa, născută la 9 iulie 2003, studentă la UAIC, originară din s. Slobozia, com. Gârceni, jud. Vaslui. Interviu realizat de Valentin Arapu în data de 5 decembrie 2022 la Departamentul de etnologie, în incinta Institutului de Filologie Română „A. Philippide” din Iași.

7. *Spitalul Clinic „Dr. C.I. Parhon” Iași* [online]. [Accesat: 21.06.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.parhoniai.ro/>

8. Conform datelor recensământului din 2011 populația satului Slobozia era de 498 de locuitori. Comuna Gârceni este formată din satele Dumbrăveni, Gârceni, Racova, Racovița, Slobozia și Trohan. Din numărul total al populației de 2.443 de locuitori 93,65% sunt români, 3,88% romi, 2,25% etnie necunoscută (*Rezultatele finale ale Recensământului din 2011: Tabelul 8. Populația stabilită după etnie – județe, municipii, orașe, comune* [online]. [Accesat: 21.06.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: https://www.recensamantromania.ro/wp-content/uploads/2013/07/sR_TAB_13.xls

*Acest articol a fost elaborat în cadrul proiectului 20.80009.1606.02 *Evoluția tradițiilor și procesele etnice în Republica Moldova: suport teoretic și aplicativ în promovarea valorilor etnoculturale și coeziunii sociale*.



„Marcicoaia” (Maricica) – „femeia care se ocupă cu descântatul la sobă” împreună cu Iuliana Popa.
Sursa: arhiva personală a Iuliane Popa.

ȘTUNDIȘTII DIN CHIȘINĂU: FILE DE ISTORIE NECUNOSCUTE



Doctorandul Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova.

Vasile FILAT

Ștundiștii din Chișinău: file de istorie necunoscute

Rezumat. Pe baza documentelor din diverse arhive din Republica Moldova, Ucraina, Federația Rusă, a presei (documentelor) timpului, autorul studiului a examinat problema activității ștundiștilor din Chișinău. Au fost depistate primele persoane care au împărtășit credința evanghelică (Nikita Șarohovici, Ivan Solovei și alții), au fost expuse cazuri de răspândire a Bibliei, a fost prezentată succint activitatea lui Iosif Rabinovici la casa de rugăciune „Noul Israel”. Studiul a demonstrat că la serviciile divine ale noii comunități evreiești veneau nu doar evrei, ci toți cei care doreau să asculte și să cunoască Cuvântul lui Dumnezeu. Autorul articolului demonstrează politica autorităților față de ștundiști: ei erau monitorizați, convinși să se dezică de credința lor și până la urmă – exilați în regiuni periferice ale Imperiului țarist.

Cuvinte-cheie: Chișinău, ștundiști, mișcări evanghelice, baptism.

Stundists from Chisinau: Unknown Pages of History

Abstract. On the basis of documents from various archives of the Republic of Moldova, Ukraine, the Russian Federation, the press (documents) of the time, the author of the study examined the issue of the activity of Stundists in Chisinau. The first people who shared the evangelical faith were identified (Nikita Șarohovici, Ivan Solovei and others), cases of the spread of the Bible were exposed, Iosif Rabinovici's activity at the “New Israel” house of prayer was briefly presented. The study demonstrated that not only Jews came to the divine services of the new Jewish community, but all those who wanted to hear and know the Word of God. The author of the article demonstrates the policy of the authorities towards the Stundists: they were monitored, convinced to renounce their faith and finally – exiled to peripheral regions of the Tsarist Empire.

Key words: Stundists, evangelical movements, baptism.

În conformitate cu datele ultimului recensământ, în Republica Moldova (RM) locuiesc 32.750 bapțiști, ceea ce constituie 1% din totalul populației și îi plasează pe locul doi în raport numeric după confesiunea majoritară, care este cea ortodoxă [1]. Comunitatea bapțiștilor din RM s-a implicat activ în realizarea diverselor proiecte sociale (ajutorarea bolnavilor, întreținerea azilurilor pentru bătrâni, școli de vară etc.). Războiul agresiv al Rusiei împotriva Ucrainei a generat mase de refugiați. În așa condiții, Biserica bapțiastă a acordat asistență multor mii de refugiați din Ucraina, indiferent de credința sau lipsa acesteia a celor veniți. În acest context, este important să cunoaștem istoria comunității bapteste din țara noastră și, în mod special – cine au fost predecesorii bapțiștilor. În articolul de față ne-am propus să examinăm istoria ștundiștilor [2] de la Chișinău, rolul lor în crearea Bisericii bapteste.

Studiile noastre istoriografice au demonstrat că problema abordată a fost studiată fragmentar, în contextul altor subiecte ale Istoriei Basarabiei, că nu a existat un studiu la acest subiect [3]. Iată de ce este important să completăm acest gol al istoriografiei naționale. Cercetarea temei a continuat și după publicarea unei serii de materiale, iar în articolul de față am venit cu informații și sinteze noi.

Pentru realizarea scopului propus am utilizat documente din Arhiva Națională a Republicii Moldova (fondurile 6, 8, 18) referitoare la mișcările evanghelice din Basarabia, aflată sub ocupația țaristă, date statistice, întocmite de reprezentanții Bisericii Ortodoxe Ruse (BOR), represii la care au fost supuși etc. Documente importante despre mișcarea ștundiștă din Basarabia au fost găsite în Arhiva Istorică de Stat a Rusiei din orașul Sankt Petersburg (fondul 797), precum și în Arhiva Centrală Istorică din Ucraina etc. De un real folos au fost documentele publicate în diverse ediții, cum ar fi, de exemplu, Кишиневские епархиальные ведомости (*Buletinul Eparhiei Chișinăului*), revista Духовный христианин (*Creștinul spiritual*) și altele.

Metodele folosite în realizarea studiului nostru au fost cele utilizate de știința istorică: analiza și sinteza, metoda comparativă, metoda critică. În expunerea materialului ne-am condus de principiul imparțialității, obiectivității, expunerii doar a adevărului etc.

În rezultatul studierii documentelor menționate mai sus am constatat următoarele: primii ștundiști din orașul Chișinău sunt menționați peste trei decenii după ce au apărut ștundiștii în sudul Basarabiei; conform raportului pentru anii 1894-1895 al Eparhiei Chișinăului despre activitatea școlilor parohiale, pentru prima dată sunt menționați în Chișinău 10 ștundiști [4]. În aprilie 1895, Maria Karabuli s-a plâns preotului ortodox Topalov că soțul ei, Afanasie, nu se mai închină la icoane și o oprește pe ea să se închine după ce el a fost convins de către unter-ofițerul Vorfolomei Zaincikovski, fost catolic, și de către Nikifor Varennikov. Afanasie mergea la adunările din casa lui Zaincikovski [5]. Aceștia preluaseră noile lor convingeri de la Nikita Șarohovici, care de 15 ani părăsise credința ortodoxă și în fiecare sâmbătă frecventa serviciile divine conduse de Iosif Rabinovici la casa de rugăciune „Noul Israel” [5, f. 1]. Prin Iosif Rabinovici a pornit o mare trezire spirituală printre evreii din Chișinău, care alcătuiau jumătate din populația orașului. La serviciile divine ale noii comunități evreiești veneau nu doar evrei, ci toți cei care doreau să asculte și să cunoască Cuvântul lui Dumnezeu. Nu știm dacă Nikita Șarohovici a primit Evanghelia la casa de rugăciune „Noul Israel” sau în altă parte, dar, fiind în oraș, primea zidire sufletească la adunarea condusă de Rabinovici. Preotul paroh l-a invitat pe misionarul orășenesc Vasili Kozak să viziteze împreună pe credincioșii din acest grup în mahalaua lor, numită Tăbăcăria Nouă, și să verifice cele spuse de Maria Karabuli. Ajunși la fața locului, s-au convins că în casele acestor oameni nu erau icoane, iar ei au confirmat că sunt ștundiști [5, f. 2]. Vecinii lor au depus mărturii că acești trei bărbați merg cu Evanghelia în mână și predică tuturor. Este de observat rapiditatea cu care au reacționat autoritățile eclesiastice ortodoxe. După ce preotul

Topalov i-a vizitat pe credincioși la 24 aprilie, în aceeași zi a depus raport la Consistoriul Eparhial. La 26 aprilie, raportul a fost studiat și, în aceeași zi, episcopul Arkadii a trimis o declarație guvernatorului Basarabiei cu cererea să intervină și să îngreuească activitatea ștundiștilor [6]. Măsurile cerute de el erau să-i exileze unde nu vor avea posibilitatea să propovăduiască și să răspândească învățătura lor și să fie supravegheați de poliție cu toată strictețea [6, f. 17]. Preotului Topalov i s-a cerut să supravegheze populația și, oricând apare o altă manifestare a ștundismului, să raporteze poliției și să meargă direct la procuror.

În procesul de anchetă, Vorfolomei Zaincikovski, care avea 45 de ani, a spus că nu a fost judecat anterior și de la naștere este catolic, dar nu se închină icoanelor, pentru că aceasta este idolatrie și este împotriva Cuvântului lui Dumnezeu. A scos din buzunar Noul Testament și a citat în fața anchetatorului Apocalipsa 19:20, care spune astfel: „Și fiara a fost prinsă. Și, împreună cu ea, a fost prins prorocul mincinos, care făcuse înaintea ei semnele cu care amăgise pe cei ce primiseră semnul fiarei și se închinaseră icoanei ei. Amândoi aceștia au fost aruncați de vii în iazul de foc, care arde cu pucioasă” (Apocalipsa 19:20). Chiar și după începerea anchetei, toți acești trei bărbați au continuat să viziteze oamenii din oraș pe la case, ca să le vestească Evanghelia, și despre aceasta au mărturisit mai mulți la poliție [5, f. 26]. Misionarul ortodox Vasilii Kozak venea să discute cu ei în fiecare sâmbătă, după ce ștundiștii se întorceau acasă de la serviciul divin condus de Iosif Rabinovici. Apoi venea la ei și duminica, și în alte zile de sărbătoare. Cel mai des se întâlnea cu ei la Nikita Șarohovici. Iarna discutau în casă, iar vara în aer liber și aceasta atrăgea vecinii. La 11 iunie 1895 l-au chemat pe profesorul de la Seminar, Serghii Margaritov, care le-a ținut o lecție de două ore și jumătate despre închinarea la icoane. Vizita profesorului a atras mulți oameni să asculte [7]. În aceeași lună iunie, Neofit, episcopul Chișinăului și Hotinului, și guvernatorul Basarabiei au cerut judecătorului ca Vorfolomei Zaincikovski, Nikifor Varennikov și Nikita

Șarohovici să fie cercetați sub arest și să fie judecați pentru „părăsirea credinței ortodoxe și trecere la secta ștundiștilor și pentru tentativă de a atrage pe alți ortodocși în aceeași sectă” [5, f. 29].

La judecată Afanasie Karabuli a negat învinuirile precum că ștundiștii ar fi vorbit de rău la adresa Bisericii Ortodoxe, ci a spus doar că Zaincikovski, care este cumătru cu el, i-a spus că trebuie să se închine Dumnezeului adevărat, iar soția lui Karabuli întreține relații imorale cu un amant și, pentru că a fost confruntată de soț, a făcut din credința lui pretext ca să-i facă rău și să se răzbune. Vorfolomei Zaincikovski nu a fost adus în fața judecătorului din lipsă de probe [5, f. 37]; putem presupune că el nu cădea sub incidența legii, pentru că nu era ortodox, ci catolic. Prin hotărârea judecătii din 23 decembrie 1895, Nikita Șarohovici, de 55 de ani, și Nikifor Varennikov, de 41 de ani, au fost condamnați la câte 6 luni de detenție pentru credința lor [5, f. 1]. Fiind mustrat aspru pentru faptul că a tolerat apariția sectei ștundiștilor în parohia sa, preotul bisericii Sfinții Petru și Pavel, de care aparținea mahalaua Tăbăcăria Nouă, unde se adunau creștinii evanghelici, a trimis un raport prin care se dezvinovăța și spunea că „de tolerarea sectei se face vinovat parohul care a fost înaintea lui, căci atunci a apărut secta ștundiștilor în parohie”. El, însă, a preluat parohia la data de 7 decembrie 1893. Deci, după cuvintele preotului, la această dată, în Chișinău, la Tăbăcăria Veche, deja exista o comunitate ștundistă [5, f. 32].

După arestarea ștundiștilor, misionarul ortodox Vasilii Kozak a încercat să aibă dezbatere cu molocanii din Chișinău, dar ei au spus că au nevoie să se consulte și nu au mai venit cu un răspuns. Nu este greu de priceput de ce au procedat așa după ce „dezbaterile teologice” cu ștundiștii s-au încheiat cu arestarea acestora. Nici după încarcerarea lui Nikita Șarohovici și Nikifor Varennikov, misionarul ortodox nu s-a liniștit. I-a vizitat în temniță pentru a împiedica efectele predicării lor acolo. Eforturile misionarului sunt o dovadă a zelului evanghelic manifestat de acești doi credincioși, care au procedat

ca Pavel și Sila când au fost închiși în temnița din orașul Filipi. Când venea misionarul Kozak, cei doi ștundiști erau aduși în școala penitenciarului, unde erau adunați mulți deținuți, iar uneori discuțiile aveau loc cu ei doi în celulă, în prezența străzii [8]. La 20 mai, cu o lună înainte de împlinirea termenului stabilit prin judecată, credincioșii ștundiști au fost eliberați datorită manifestului țarului. Șarohovici deodată s-a mutat cu traiul în Bender, iar Varennikov a mai locuit două luni în mahalaua Tăbăcăria Nouă și apoi a plecat împreună cu soția în Caucaz [8, p. 399]. Tot în anii '90 ai secolului al XIX-lea a fost exilat la Chișinău Ivan Solovei, un intelectual din regiunea Kiev. Fiind căsătorit și având împreună cu soția 5 copii, a fost silit de autorități ca în doar două săptămâni să-și vândă totul și să plece în regiunea Herson. Acolo a împrumutat de la niște evrei bani, ca să-și poată face o casă pentru familie, dar la scurt timp a fost exilat din nou într-un sat din apropierea Chișinăului. A fost nevoit să vândă totul, lăsând doar un cal bătrân, ca să poată transporta familia. În călătoria lungă de o lună au murit doi copii. Apoi a fost exilat și de la Chișinău. În drum spre Taurida a murit încă un copil. Din Taurida a fost exilat în satul Gherusi din Transcaucazia [8]. Nu dispunem de mărturii despre continuitatea grupului de ștundiști de la Chișinău și nici să fi avut vreo legătură cu biserica baptistă care a fost plantată peste 14 ani în acest oraș.

În anul 1901, doctorul Frederick William Baedeker a vizitat închisoarea din Chișinău și a distribuit Biblii deținuților. Doctorul Baedeker a fost un evanghelist și misionar german, care l-a primit pe Domnul Isus după ce a auzit Evanghelia de la lordul Radstock, cel prin care Dumnezeu a început trezirea spirituală printre familiile de nobili din Sankt Petersburg în anii '70 ai secolului al XIX-lea. Dr. Baedeker, la invitația lordului Radstock, a venit în Rusia și a reușit să obțină permis imperial pentru distribuirea Bibliei în închisori. Evanghelistul a activat timp de 18 ani în închisorile din Rusia și a vizitat toate temnițele din țară, făcând și două călătorii transiberiene, pline de greutăți [10]. Prima călătorie a făcut-o cu Johann Kargel, de la Sankt

Petersburg până la Sahalin. În calea lor nu au omis nicio închisoare, niciun loc de exil, niciun convoi cu deținuți, ci au propovăduit Evanghelia la peste 40.000 de deținuți, distribuind 12.000 de copii ale Noului Testament [11]. El cunoștea limba rusă și, în loc de „Bună ziua”, se saluta cu cuvintele „Dumnezeu este dragoste”.

În anul 1901, pe când vizita închisorile din sudul Rusiei, a venit din Odesa la Chișinău [12]. Cu permisiunea guvernatorului Basarabiei, a distribuit Noul Testament la închisoarea din Chișinău (azi, Penitenciarul nr. 13, str. Bernardazzi, nr. 3).

Deținuții au fost adunați în curtea închisorii și, după ce a fost predicată Evanghelia, tuturor care știau carte le-a fost oferit Noul Testament [12, p. 105]. Un gardian s-a apropiat și a spus doctorului că au și un ucigaș închis în una din camerele reci, umede și întunecate din subsolul închisorii [12, p. 106]. Doctorul a cerut să fie condus la el și, când i-a oferit Noul Testament, deținutul a refuzat, spunând că nu știe să citească. Atunci doctorul Baedeker i-a spus că are o carte fără cuvinte, pe care o va putea citi și i-a arătat o carte cu doar trei pagini: una neagră, una roșie și una albă. În timp ce deținutul privea mirat, doctorul i-a spus următoarele: „Foaia neagră reprezintă păcatul negru – al tău și al meu. Păcatul împotriva lui Dumnezeu și a omului. Păcatul în inimă și păcatul în viață – negru ca noaptea, negru ca moartea, negru ca judecata care vine. Pagina roșie reprezintă sângele scump al Domnului Isus, singurul care poate spăla păcatul negru. El a fost vărsat pentru nelegiuirile noastre, prin rănile Lui suntem vindecați. Pagina albă reprezintă mântuirea desăvârșită a sufletului prin Domnul nostru Isus Hristos, iertarea Lui pentru orice păcat oferită celor care se pocăiesc și-L primesc pe Hristos, o îndreptățire deplină pe care o primește păcătosul prin credință în Hristos”. În timp ce ucigașul condamnat privea uimit și îi tremurau mâinile care țineau cartea, doctorul l-a întrebat dacă o va putea citi. Cu ochii plini de lacrimi, s-a întors spre el și i-a spus: „Da, o voi putea citi, slavă Domnului. Vă mulțumesc, domnule, că ați adus acest mesaj unui nenorocit ca mine” [12, p. 107].

Cercetările noastre au demonstrat că ștundiștii din Chișinău nu au avut o clădire pentru rugăciuni, nu aveau o organizare bună și se pare că nu au avut nici călăuzire spirituală din altă parte, afară de faptul că vizitau adunările „Noului Israel”, conduse de Iosif Rabinovici. Totuși, faptul că ei au fost dedicați studierii Sfințelor Scripturi și s-au adunat pe la case ca să cerceteze Biblia a lăsat o puternică mărturie despre ei. Vrajmașii lor spuneau că „umblau cu Biblia în mână și propovăduiau la toți”. Așa învinuire au adus și mai-marii din Ierusalim apostolilor, când spuneau că „au umplut cu învățătura lor Ierusalimul”. Dedicarea ștundiștilor în dorința să cunoască Cuvântul lui Dumnezeu și să-L urmeze pe Hristos le-a dat această îndrăzneală sfântă și nu s-au lăsat înspăimântați de autorități sau de temniță. Doar în cer vom ajunge să cunoaștem roadele acestor oameni, dar mărturia lăsată de ei este frumoasă și, dacă creștinii evanghelici din Chișinău s-ar dedica cercetării Scripturilor și propovăduirii cum au făcut-o acești câțiva oameni, am putea fi martorii unei mari treziri spirituale în oraș și în toată țara.

Note și referințe bibliografice:

1. *Religia în Republica Moldova*, [online]. [Accesat: 06.5.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: https://ro.wikipedia.org/wiki/Religia_%C3%AEn_Republica_Moldova

2. Noțiunea *ștundist* provine de la cuvântul german *Stunde*, ceea ce înseamnă „oră” și se referă la practica de a rezerva o oră pe zi pentru studierea Bibliei. *Ștundiștii* au fost predecesorii mai multor grupuri protestante evanghelice din Basarabia și Ucraina (perioada țarismului).

3. Filat, Vasile. *Istoria ștundiștilor din Chișinău*. În: „Istoria mișcărilor evanghelice din Basarabia în perioada țaristă (1812-1918)”, Chișinău, Editura Lexon-Prim, 2021, p.135-139, [online]. [Accesat: 30.7.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://moldovacrestina.md/istoria-stundistilor-din-chisinau/>

4. *Отчетъ о церковно-приходскихъ школахъ и школахъ грамоты Кишиневской епархіи за 1894-95 учебный годъ*. În: „Кишиневские епархиальные ведомости (КЕВ)”, nr. 22, 1895, p. 799.

5. Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM), F. 208, inv. 3, d. 2720, f. 24.

6. ANRM, F. 208, inv. 3, d. 2251, f. 15.

7. *Отчетъ Миссіонерскаго комитета Кишиневской епархіи за 1895 г.* În: „КЕВ”, nr. 15, 1897, p. 331.

8. *Извлечение изъ отчета Миссіонерскаго комитета Кишиневской епархіи за 1896 годъ*. În: „КЕВ”, nr. 18, 1897, p. 398.

9. *The Baptist Missionary Magazine*, nr. 4, 1898, p. 129.

10. Kuznetsova, Miriam R. *Early Russian Evangelicals (1874-1929)*, Pretoria, 2009, p. 121.

11. Синичкин, Алексей Валерьевич. *Очерки по истории евангельских христиан-баптистов России*, Сакраменто, 2017, p. 19.

12. Latimer, Robert Sloan. *Dr. Baedeker and His Apostolic Work in Russia*, London, 1907, p. 205.

METAMORFOZELE POETICE ALE ORAȘULUI CHIȘINĂU



Rodica GOTCA

Doctor în Filologie, cercetător științific, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău.

Domenii de preocupare: teorie, istorie și critică literară; literatură digitală ergodică, TIC, ergocritică.

Lucrări publicate: *Ergocritica*. În: Aliona Grati, Elisaveta Iovu, Oxana Popa, Diana Dementieva, Rodica Gotca. *Opera literară ca dialog și relație. Noi modele critice: Dialogica, Imagologia, Sociocritica, Critica orientată spre cititor, Ergocritica*. Chișinău: Știința, 2021, 492 p.; *Ergocritica. Un (eventual) instrument ergodic de interpretare a literaturii*. (cu Aliona Grati) În: COGITO. Revista de cercetare multidisciplinară, vol. XIV, Nr. 4/2022, București, ISSN: 2068-6706; carte de poezii *Frontiere desenate în aer cu pumnul*, Eikon, 2019.

Metamorfozele poetice ale orașului Chișinău

Rezumat. Articolul dat studiază evoluția imaginărilor poetice al orașului Chișinău în cadrul secolelor XIX, XX și XXI, care reprezintă o suprapunere de imagini, de structuri arhetipale, pe care le-am integrat drept suport teoretic în interpretarea textelor poetice urbane. Pornind de la cele opt ansambluri sau structuri arhetipale ale imaginărilor aplicat evoluției istorice, prezentate de Lucian Boia în *Pentru o istorie a imaginărilor*, am sistematizat imaginile artistice din lirica cercetată în opt forme, atribuite fiecărui segment de timp, demonstrând astfel complexitatea imaginărilor urbane și facilitând observarea metamorfozei imaginii orașului Chișinău în decursul secolelor XIX, XX și XXI. Prin acest sistem de structuri arhetipale am interpretat creațiile lirice care valorifică imaginărilor urbane chișinăuian, identificând schimbarea perspectivei atât asupra imaginii orașului, în percepția poetilor, cât și a orașului în sine, la nivel istoric, politic, social, economic și cultural. Distanțat până la uitare (sec. XIX), apoi ridicat pe postamentul admirației (sec. XX), Chișinăul devine mediu familiar (sec. XXI), obiect al culturii și nu al cultului, spațiu arhitectural congrescut cu generația de după 2000.

Cuvinte cheie: Chișinău, imaginar, arhetipuri, imagine, poezie, secolul XIX, secolul XX, secolul XXI.

The Poetic Metamorphoses of Chișinău City

Abstract. This article studies the evolution of the poetic imaginary of Chișinău City in the 19th, 20th and 21st centuries, which represents an overlap of images, of archetypal structures, which we integrated as theoretical support in the interpretation of urban poetic texts. Starting from the eight ensembles or archetypal structures of the imaginary applied to historical evolution, presented by Lucian Boia in *For a history of the imaginary*, we systematized the artistic images from the researched lyric in eight forms, attributed to each time segment, thus demonstrating the complexity of the urban imaginary and facilitating observing the metamorphosis of the image of Chișinău City during the 19th, 20th and 21st centuries. Through this system of archetypal structures, we interpreted the lyrical creations that capitalize on the Chișinău urban imaginary, identifying the change of perspective both on the image of the city, in the perception of the poets, and of the city itself, on a historical, political, social, economic and cultural level. Distanced to the point of oblivion (19th century), then raised on the pedestal of admiration (20th century), Chișinău becomes a familiar environment (21st century), an object of culture and not of worship, an architectural space concretized with the generation after 2000.

Keywords: Chișinău, imaginary, archetypes, image, poetry, 19th century, 20th century, 21st century.

Marile orașe au creat, dintotdeauna, structuri complexe de imagini mentale, fiind printre puținele medii fizice capabile să evoce cu intensitate reprezentări fidele ale culturii, istoriei, artei și identității umane. Capacitatea dată este numită, de Kevin Lynch, *imageability* (imagineabilitate) și se referă la „calitatea unui obiect fizic care îi conferă o mare probabilitate de a evoca o imagine puternică la orice observator”. Orașul se dovedește a fi acel mediu de imagine, care prin *imageabilitatea* sa, dezvoltă înțelegerea senzorială a lumii, o extinde și o adâncește, fiind spațiul ce absoarbe observatorul [1, p. 9-13].

Prin prisma unei serii de imagini poetice colective avem posibilitatea să urmărim îndeaproape imaginea orașului, imaginarul în care aceasta se încadrează, să oferim imaginației noastre o desfătare cu forma cea mai pură a percepției și reprezentării: imaginea artistică – „produs al imaginației și al fanteziei artistului care va recrea realul, va reconfigura sugestiile și impresiile primite din jur, din propria existență și experiență, particularizând generalul și concretizând abstracțiile” [2, p. 238].

Imaginea, imaginația și imaginarul deși sunt noțiuni corelate, diferă în grade importante. Imaginarul se referă la vise, reverii, fantasmе, mituri, utopii, ideologii, la reprezentările colective ori personale care au un efect în viața comunității, în sensul prezenței unor consecințe de care societatea este obligată să țină seama, fie că dorește ori nu să recunoască acest lucru. Definit ca sumă a reprezentărilor și percepțiilor livrate de conștiință pentru a amplifica procesul de comprehensiune, imaginarul reprezintă, în esență acea încercare de a interpreta în mod unitar contextualitatea culturală, ori în cazul individului de a arăta locul acestuia într-o anumită ierarhie socială, politică, culturală, de explicare a formării respectivei ierarhii [3].

Jean-Paul Sartre, în lucrarea *L'Imaginaire*, publicată în 1940, acreditează termenul de „imaginar” și expune ideea că valoarea imaginarii este enormă, el este „fondul lumii”; el „atrage” și integrează în sine lumea reală. Astfel, reiese că imaginarul este produsul imaginației și nu reprezintă doar ansamblul imaginilor și

al relațiilor dintre ele, ci o realitate independentă, care are funcție simbolică și este forma de reprezentare a activității conștiinței. Pentru Gilbert Durand, imaginarul nu e nimic altceva decât un traseu, în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperatiile impulsionate ale subiectului [4, p. 99].

Imaginile evocate de marile orașe s-au format extrem de complex, prin suprapunerea numeroaselor reprezentări, răspunzând nevoii de identitate a unei generații, a unei personalități ori persoane pentru care a servit drept reper al lumii sale perceptive, veșnic în schimbare. Încercând să structureze imaginea orașului, fiecare observator, pe lângă o analiză a mediului, realizează un efort creator, făcând asocieri puternic individualizate și poetizate, devenind într-un moment dat un creator al universului urban, iar orașul se pomenește a fi interpretat nu doar ca un spațiu geografic, ci și ca un text.

Cercetătorii A.V. Kuznețova și I.A. Petrulevici menționează, în studiul *The urban text: semiosis of culture cod*, că „paradigma umanitară modernă permite interpretarea orașului ca text, acest fapt oferă posibilitatea stabilirii unei arii mult mai extinse a specificului de informații și semnificații pe care ni-l poate transmite un text urban”. Natura textului urban trebuie studiată pornind de la dubla sa structură: materială (piatră, sticlă, beton, marmură, pânză, hârtie etc.) și spirituală (semantica cu care sunt înzestrate obiectele fizice). Acest fapt ne direcționează spre ideea lui Yu.M. Lotman, că „spațiul arhitectural (al orașului) trăiește o dublă viață semiotică. Pe de o parte, modelează universul: structura lumii construite și locuite este transferată întregii lumi ca un întreg. Pe de altă parte, este modelat de univers: lumea creată de om reproduce ideea sa despre structura globală a lumii”. Văzând orașul ca text, ca prototip al lumii/universului, observăm, totodată, că acesta este poziționat „nu concentric, dar excentric, dincolo de centrul imaginabil”, fiind atât un punct al izolării și închistării spiritului uman, cât și un spațiu al deschiderii spre comunicarea interculturală [5, p. 89-95]. Această tendință de natură dublă (închidere – deschidere) a orașului este

observată și în cazul Chișinăului, pe care academicianul M. Cimpoi îl vede ca pe „un orizont închis ce visează la deschidere, cel puțin prin intermediul proiecțiilor fantasmagorice” [6], iar Ana Bantoș subliniază aici un aspect foarte important, și anume acela că orașul este văzut de scriitori ca „modalitatea de ieșire într-un alt plan al exprimării, al punerii în valoare” [7, p. 166], dar cu o prezență sesizabilă a reticențelor în cadrul adaptării la acest orizont/plan.

Prin poezia secolelor XIX, XX și XXI reflectăm un proces de metamorfozare atât a imaginii orașului în percepția poetilor, cât și a orașului în sine, la nivel istoric, politic, social, economic și cultural. Toate aceste metamorfoze sunt absorbite de poezia, care fiind cea mai sensibilă formă literară, receptează imediat orice nuanță nouă apărută în mediul exterior transferând-o prin tropi în imaginarul poetic. Acest traseu al metamorfozei imaginii orașului Chișinău ni-l propunem a creiona și cerceta, studiind imaginarul creat de poeții secolelor XIX, XX și XXI și identificând formele structurilor arhetipale ale acestuia. Dat fiind faptul că imaginarul își are rădăcinile în *arhetipuri* („Anume aceste imagini primordial și universal sunt transformate de către conștiința aflată în contact cu elementele materiale ale lumii exterioare în imagini cu semnificații noi.” [2, p. 236-237]), studiul metamorfozei imaginii orașului Chișinău nu poate fi realizat neglijând structurile arhetipale ale imaginarului, pe care le regăsim în seria de texte selectate.

Pornind de la cele opt ansambluri sau structuri arhetipale ale imaginarului aplicat evoluției istorice, prezentate de Lucian Boia în *Pentru o istorie a imaginarului*, am sistematizat imaginile artistice din lirica cercetată în opt forme, atribuite fiecărui secol. Acestea fiind: 1) lumea mitică, 2) elementul reprezentativ al vieții și morții, 3) spațiul coeziunii dintre Eu-Celălalt, 4) lumea integră, 5) element al identificării eu-lui cu originile sale, 6) o proiecție a aspirațiilor și așteptărilor către întreaga lume/țară, 7) un spațiu al evadării și 8) un loc în care contrariile se ciocnesc [8]. Prin acest sistem de structuri arhetipale am interpretat creațiile lirice care valorifică imaginarul urban chișinăuian, identificând

secvențe de texte care se atribuie fiecărei forme a sistemului, ceea ce demonstrează complexitatea imaginarului urban și facilitează observarea metamorfozei imaginii orașului Chișinău în decursul secolelor XIX, XX și XXI.

Marcat de evenimentele istorice, de coloritul naționalităților ce-l populau, Chișinăul secolului XIX apare ca „un orizont închis ce visează la deschidere, cel puțin prin intermediul proiecțiilor fantasmagorice”, observă M. Cimpoi. Imaginea acestuia capătă trăsăturile unui „oraș-sat, adică o localitate hibridă ruralo-orășenească”, „Turn Babel al naționalităților, în care alături de români (moldoveni), atestați cu o prezență de circa 50 % la sfârșitul secolului al XIX-lea, locuiesc evrei, ruși, ucraineni, germane, armeni”, „oraș de margine, centru de provincie, centru natural al Basarabiei”, „seliște a străinilor”, „cui-bar al nacialnicilor, ofițerilor, pomoșnicilor, vladicilor, namestnicilor, serdarilor, moșierilor și boierilor, guvernatorilor, spătarilor, logofeților, generalilor (ruși), mitropoliților, senatorilor, preoților, jicnicerilor, velpitarilor, stolnicilor, „fruntașilor”, căminarilor, burgomiștilor, medelnicerilor, vistiernicilor, paharnicilor”, fiind deopotrivă „oază de viață patriarhală” și „loc de exil (cazul Pușkin) sau penitenciar” [6]. Pentru secolul XIX, sunt reprezentative poeziile lui Aleksandr Pușkin, care fiind exilat la Chișinău, a reflectat în câteva texte atât imaginea orașului, cât și starea pe care acesta i-o provoacă. Este clar că antipatia sa vine nu dintr-o receptare a formelor vizuale ori a personajelor întâlnite în peisaj, ci din starea interioară provocată de exil. Cazul lui Pușkin este o dovadă evidentă a faptului că „frumusețea e în ochii privitorului”, căci, cât de împodobit nu ar fi fost Chișinăul la vremea venirii sale, el nu se putea uita la el altfel decât ca la o temniță. În *Scrisoare către Vighel* (trad. Ivan Pilchin), poetul ne oferă următoarele imagini, pe care le-am repartizat conform celor opt structuri arhetipale ale imaginarului:

Lumea mitică: „Vei fi odată pedepsit/ De mâniatul Dumnezeu!/ Cădea-vor mistuite-n foc/ Și casa lui Bartolomeu,/ Dughene negre, jidovești,/ Precum, la Moise am citit,/ Sodoma rea s-a prăbușit./ Dar cu acest oraș frumos/ Nu

se compară Chișinăul,/ Căci am citit în tomul gros/
Și fără pic de măgulire,/ Sodoma era în strălucire./ Avea păcatu-i drăgăstos,/ Dar lumina și abitir/ Ți-l îmbuna pe musafir/ Cu mândre fete și flăcăi.”

Elementul reprezentativ al vieții și morții, la Pușkin – al morții: „Blestem pe tine, Chișinău!/ Să te înjur am obosit./ Cu ale tale păcătoase/ Și negre, și murdare case,/ Vei fi odată pedepsit/ De mâniatul Dumnezeu!”

Spațiul coeziunii dintre Eu și Celălalt: „În Chișinău, o știi prea bine,/ Nu-s de găsit nici doamne fine,/ Codoașe nu-s și nu-s librari.”

Lumea integră: „Îmi pare rău de a ta soartă!”

Element al identificării eului cu originile sale, dorul și tendința ostentativă de a rupe lanțurile exilului: „Dar, Wighel, dragă, eu cumva/ Voi apărea în casa ta,/ Doară să pot și să am chef,/ Voi fi alături să-ți răspund”.

O proiecție a aspirațiilor și așteptărilor către întreaga țară: „În a desfrâului lumină/ Și a lui Dumnezeu ființă,/ Consilier bun de pomină,/ Mi-aș duce viață în asceză,/ -N Parisul din vechia Geneză”.

Un spațiu al evadării, de fapt, aici e un spațiu din care este dorită evadarea: „În vers și-n proză, dar îți cer –/ Salvează, dragă, al meu fund!”

Cât despre *un loc în care contrariile se ciocnesc*, aici putem aduce drept exemplu o percepție diametral opusă a lui Alexandr Veltman, care, fiind în ipostaza unui călător, privitor, observă Chișinăul într-o altă lumină: „Când în privirea-mi Chișinău/ Stă pe mărețul promontoriu/ Și printre stuf faimosul Bâc/ În al său susur unduiește/ Zgomot plăcut, tunet încet/ Mereu în valu-i se-nmulțește.../ Pe-nalturi, tinere grădini/ Priveliștea măreață ne-o arată/ În toat-a frumuseții măiestrii/ Și Chișinău-ntreg acolo se desfătă.” (*Iertați-mi glasul lirei nearmonioase*, trad. Rodica Gotca) [9, p. 73]

Uimitoare, pentru secolul XIX, este nu doar contradicția celor două imagini: prima a unui oraș mizerabil și a doua a unui spațiu idilic, ci și faptul că acești doi poeți vorbesc despre același Chișinău istoric, cultural, artistic, care nu se schimbaseră pentru a motiva o altă perspectivă. Setea de răzbunare a propriului exil

il determină pe Al. Pușkin să pună imaginea Chișinăului în comparație cu cea a Sodomei, accentuând astfel dezgustul său pentru acest loc, să-și dorească moartea în schimbul traiului în acest spațiu urban în care poetul nu vede nicio desfătare. Pe când, Al. Veltman este un privitor mai puțin suferind, căruia Chișinăul îi apare ca o curiozitate a naturii ce-l fascinează.

Avansând în timp și poezie, observăm că, dacă secolul XIX ne oferă imaginea Chișinăului văzută de străini, de Celălalt, atunci, în secolul XX se atestă o avalanșă de texte poetice care valorifică imaginea orașului din perspectiva autohtonă, cea a trăitorului, a băștinașului, a celui pentru care orașul reprezintă un spațiu natal. Referitor la această perioadă, Ana Bantoș conturează imaginea Chișinăului marcat de „lupta pentru ieșirea din provincialism”, căci scriitorii șaizeciști veneau, în mare parte, de la țară, dar se orășenizau, „acomodându-se la ritmurile unei civilizații urbanizate”. Abia după 1989, orașul apare ca un centru al țării, al națiunii, „identificându-se cu Agora- Piața Marii Adunări Naționale. De aici au fost lansate poezii și texte în care se răzbu- na o jumătate de secol de reducere la tăcere”. Imaginea Chișinăului este completată de trăsătura de centru literar, conturându-se „o imagine completă: de la adâncirea într-o interioritate ancestral folclorizată și până la avântul către cele mai sofisticate turnuri și turnuri de limbaj” [7, p. 165-169]. Raportat la cele opt forme ale imaginarii, Chișinăul secolului XX este reprezentat de imaginile artistice definitorii pentru:

Lumea mitică: „C-ai fost mereu sub tălpi străine,/ Sub piatra ta o deslușesc.// O, vechi oraș al poeziei/ Și-al frământării de demult,/ Tu porți răsuflul cald al gliei/ Și-n spice freamătul ți-ascult.// (...) În tine-i clocot de uzine/ Și luciu proaspăt de bazalt,/ Un fluviu lung de limuzine/ Și străvezimea din înalt.// Havuzuri îți stropesc sprânceana/ Și candelă pe străzi îți ard.// (...) O, vechi oraș al poeziei/ Oraș al cântecelor noi,/ Tu porți răsuflul cald al gliei/ Și mirosul plăcut de ploi.” (*O, vechi oraș al poeziei*, Mihail Garaz) [7, p. 95-96]. Astfel, Chișinăul face loc în istorie unei imagini proprii, ieșind din umbra Sodomei invocate de

Al. Pușkin și inoculând o imagine pozitivă, atât prin trăsăturile arhitecturale, cât și prin referințele la elementele definitorii ale spiritului național ori artistic: glia, poezia, cântecul etc.

Elementul reprezentativ al vieții și morții: „O zi și-o noapte în oraș/ A nins, crescând nămeții,/ Așa se nasc copiii lumii,/ Când, părăsind-o, mor poeții. (O zi și-o noapte în oraș, Ion Vataman) [7, p. 152]. „În orașul ăsta casele s-au scufundat,/ În orașul ăsta, în cavoul ăsta./ Străzile pustii de sateliți s-au agățat/ Și-n alcovurile-amintirii urlă pesta.// ... // Totuși în orașul ăsta mort nimeni n-a murit.” (*Oraș mort*, Bogdan Istru) [7, p. 66]. Moartea și viața apar în poezia acestui secol ca elemente reglatorii ale ciclului vieții, ca stări ale culturii, politicii, care „mor”, care scufundă orașul în beznă ori îi conferă luciu.

Spațiu al coeziunii dintre Eu și Celălalt (spațiul îndrăgostiților): „Mă plimb prin parcul Pușkin în fiecă apus,/ Scriu versuri adecvate și savurez plăcerea/ Activității simple în pacea și tăcerea/ De care mă lipsiseși când îți eram supus.” (*Orgoliu bărbătesc*, Nicolai Costenco) [7, p. 66]. „Sunt orașe de poveste,/ Au și nume, și renume,/ Nu mi-e dor de toate-aceste,/ Chișinău-i unu-n lume.// Are juni și are june,/ Un bufet cu o verandă,/ Are-o televiziune,/ Care face propagandă.// Are-o stradă principală,/ Are câteva palate,/ Are-o fostă catedrală,/ Distrusă pe jumătate.// ... Supărat pe astă țară,/ Pleacă rusul mohorât./ Soarele din cer coboară./ „Șto za gorod?! Șto za bât?!” (*Chișinău*, Dumitru Matcovschi) [7, p. 110]. Un spațiu al celui alt este Chișinăul țăranilor veniți să locuiască la oraș, reprezentat de Sergiu Matei Nica. „În poezia *Chișinău* mișcarea haotică prin orașul nocturn revelă senzitiv un univers decadent, al durerii totale: „Sună viori noaptea prin acoperișuri/ Și mirosul urii ce ne-a pândit îl simțim./ Bărnele împung ale beznei desigur”, durerea este infiltrată în „piatra ce-o calcă talpa grăbită”, cărămidile, asfaltul „sărutat de călcâiul celor din sat” și produce răni-amintiri ale spațiului care a fost pierdut inevitabil, elocvent fiind plânsul de fluier al țăranilor care au venit „cu moșia-n brațe în oraș” [10, p. 70-71].

Imposibil de lăsat în afara acestui studiu este prezența poetului român, Nichita Stănescu,

care vizitează Chișinăul în toamna anului 1976, în cadrul *Săptămânii literaturii sovietice în RSS Moldovenească*. „Nu se știe ce impresii i-a lăsat orașul Chișinău lui Nichita Stănescu, dacă și le-a exteriorizat în vreun interviu sau în vreun articol de ziar în România. Unele mărturii ale lui le aflăm prin intermediul prietenilor lui basarabeni. Potrivit lui Mihail Ion Cibotaru, Nichita Stănescu ar fi spus despre Chișinău că, fiind așezat la o margine, are „aerul, lumina și felul liniștitor – fără prea multe motoare și smocuri”, că are oameni cu bun-gust, străzi largi și cartiere spațioase, că arată ca „o perlă albă, în atâta verde pur” [11, p. 116-121].

Lumea integră: „Ch-ău oraș de-ntuneric/ oraș-ebonită pe care/ un nebun îl învârte în degetul mic ca pe un disc și un/ milion de picioare// merg aleargă mereu de la margini spre centru pe cer/ pe spirală// (...) Oraș disc-gigantic în rotirea-i extatică sonorizându-l/ (postum)/ Ion Aldea și Doina în ultimul drum” (*CH-ĂU*, Emilian Galaicu-Păun) [7, p. 90-93]. Deși încă mai păstrează același regret pentru soarta orașului Chișinău, această formă a imaginarului, reprezentată de poezia secolului XX, prezintă o imagine mult mai complexă a orașului, ne creează impresia unei suduri mult mai rezistente dintre elementele constitutive ale acestuia, marcând o treaptă mult mai evoluată a metamorfozei imaginii Chișinăului. Tot din perspective sortii este prezentată următoare formă arhetipală de imaginar:

Element al identificării eului cu originele sale: „Orașul meu etern ca o poveste,/ Mereu îți simt în piept suflarea ta,/ Destinul meu, destinul tău ne este/ Cu tine toată lumea e a mea.// Visul alb al meu!” (*Imnul orașului Chișinău*, Versuri de Gheorghe VODĂ, muzică – Eugen DOGA) [12]. Identificarea poetului cu orașul său, atribuirea aceluiasi destin arată coeziunea dintre două entități: lumea poetului și lumea orașului, ceea ce determină ca următoarea formă arhetipală să păstreze același optimism.

Proiecție a aspirațiilor și așteptărilor către întreaga țară, către oraș: „Flăcău de la poale de codru/ (...) Te prinde tăcerea albastră/ A nopților verzi de la Centru,/ A nopților verzi din

Sculeanca,/ A nopților verzi din Muncești./ (...) Tu crești cartiere cu ceasul/ (...) / Porți zâmbet pe orice alee/ (...) / Ești inima gliei-livadă/ (...) / Ești pruncul salvat dintre flăcări/ În noaptea de foc și năpaste./ Crescut pentru dragostea noastră/ Trudită, dar plină de dor,/ În tine s-aude izbânda,/ (...) / Sunt mândru de-al tău viitor.” (*Chișinăul*, Ion Bolduma) [7, p. 35]. Din poezia acestei perioade transpare dragostea locuitorilor față de oraș, sincera tendință spre înnobilarea acestuia și fascinația pentru elementele de cultură și artă, precum cea pentru vocea sopranei Maria Cebotari, asemuită unei ninsori, în care poetul vede:

Un spațiu al evadării: „Zăpada aceasta ce cade de sus/ Atât de lin, că-mblânzește vecia,/ are ceva în tremurul ei,/ din vocea sopranei Cebotari Maria./ E pân’la turle-ngropat în zăpadă/ schitul Măzărache și-i naltă câmpia,/ și-n strană parcă se mai aude un glas:/ „Să luăm aminte! Cântă Ma-r-i-a-a...”//... Iar unii pomi din Chișinău și-o amintesc/ și, murmurat, al frunzelor descântec,/ pe Mărioara Cibotaru, fata care/ mormântul și îl are într-un cântec.” (*Ave Maria*, Nicolae Dabija) [7, p. 77-79]. Deși chiar moartea apare mai sensibilizantă în acest oraș romantic, viața rămne a fi la fel de grea. Astfel, Chișinăul păstrează trăsătura de spațiu bidimensional, spațiu al antitezelor, în care moartea blândă face fundal vieții crude, căci orașul nu încetează a fi:

Un loc în care contrariile se ciocnesc: „Peisajul citadin îmi dă fiori -/ la monumentul lui Ștefan cel Mare/ vin ieniceri cu laude și flori.../ e sărbătoare...// Cel strâmb, aud, ne-nvață lucruri drepte.../ îmi zic: e timpul, omule, s-o știi -/ toate vorbele noastre deștepte/ sunt niște proștii. (*Confuzii de iarnă*, Vasile Romanciuc) [7, p. 124].

Asamblarea și acestui set de forme arhetipale ale imaginarului ne permite să observăm că imaginea orașului, reprezentată de lirica secolului XX, este mult mai optimistă decât cea a secolului anterior. Poeții, fiind locuitori ai orașului ori ai țării pe care acesta o reprezintă, pătrunși de sentimente patriotice, aduc mai multe laude decât jigniri Chișinăului, oferindu-ne senzația unei spectaculoase schimbări de perspectivă.

Urmărind în continuare metamorfoza ima-

ginii orașului Chișinău, observăm că poezia secolului XXI completează imaginarul structurat până acum cu noi modalități de reprezentare a structurilor arhetipale identificate. Poeții trec de la textele, în marea majoritate, cu tentă laudativă a orașului, la texte în care Chișinăul este un context pentru om de a se identifica în cultura urbană și de a-și proiecta stările provocate de evenimentele trăite în oraș. Registrul tematic prezintă unele turnuri grave: de la evenimentele istorice abordate anterior se observă mutarea accentelor pe individualitatea omului care condamnă nedreptatea, care luptă cu problemele personale și se ciocnește zilnic de rutina ce-l devorează precum rugina. „Poeții urbani moderni tind să se concentreze asupra problemelor care influențează negativ viețile minorităților. În loc să-și exprime o părere despre o problemă, multe poezii urbane spun povestea cuiva care trăiește într-un oraș, ceea ce permite cititorului sau ascultătorului să înțeleagă mai bine problemele urbane, învățând despre experiențele personale ale povestitorului care se ocupă de aceste probleme” [13]. Repartizarea liricii secolului XXI în cele opt structuri arhetipale ale imaginarului ne permite să facem și mai sesizabilă această metamorfoză a imaginii orașului Chișinău:

Lumea mitică: „E noapte-n oraș. Luna cerne lumină,/ Iar vântul ne-aduce răcoare din luncă.../ Tu dormi Chișinău, pe braț de colină/ Un pic obosit după ziua de muncă./ În frunzele verzi ale genelor tale/ Se-ascunde miracolul zilei de mâine./ Îți străjuie somnul în jur macarale/ Ca niște giganți din povestea cu zâne” (*Chișinău*, Filip Mironov) [7, p. 114].

Elementul reprezentativ al vieții și morții: „Valea Morilor de vise/ Valea Morilor ucise/ .../ Valea Morii- Valea Morții/ Dorm sub ierburi Don Quijoții” (*Sonetul Văii Morilor*, Ion Hadârcă), [7, p. 100].

Spațiu al coeziunii dintre Eu și Celălalt: „ultima rutieră spre cruglic/ statul într-un picior, mirosul la +40, coatele în coaste/ gențile și membrele sucite ale călătorilor” (*chișinău-cruglic*, Veronica Ștefăneț), [14, p. 22]. „eram lângă lacul de la valea trandafirilor/ într-o scurtă subțire/ aveam mâinile zgâriate/ am trecut pe lân-

gă un felinar cu becul spart/ doi îndrăgostiți se sărutau pe o bancă verde” (***, Artur Cojocaru) [15, p. 38].

Lumea integră: „Pentru mine Chișinăul nu este un oraș./ E o lume, în care mă pierd o clipă, ca să mă regăsesc o eternitate./ M-a acceptat lesne în 1987, l-am acceptat mai greu,/ dar acum suntem prietenii cei mai buni și, tot prietenește, ne suportăm de minune./ Chișinăul meu inițial s-a schimbat./ (...)/// Astfel, Chișinăul meu din Acum mă îndeamnă de fiecă dată să nu-l mint cu nerușinare, să nu-i trădez idealurile înălțătoare și să nu-l laud fără vreun motiv oarecare.” (*Gânduri despre Chișinăul meu*, Traianus), [7, p. 387-389].

Element al identificării eului cu originile sale: „Chiar dacă la orizont/ va apărea ceva/ ce ar semăna/ cu un sfârșit de lume/ Artiomi a înțeles că va rămâne/ același/ băiețel/ venit de la țară/ născut la Chișinău/actor” (***, Artiomi Oleacu) [16, p. 48]; „trăiască blocurile locative din parcuri/ trăiască poetașii de pe facebook/ trăiască mamele de peste hotare/ (...)/ e ușor să te ieși în față în chișinău/ dar nimeni nu știe unde/ e RM pe hartă/ și ce limbă se vorbește” (*viva basa*, Iulia Iaroslavschi) [17].

O proiecție a aspirațiilor și așteptărilor către întreaga țară, către oraș (în ecolul XX), către sine (în secolul XXI): „la 16 ani visam să ajung o bătrânică cool/ (...)fețele de pe străzile chișinăului/ îmi astupă vocea din stomac” (***, Veronica Ștefăneț) [14, p. 24].

Un spațiu al evadării: „Întoarce-te la Chișinău!-/ Nu știi o vatră mai aleasă./ Aici e cuibul tău și-al meu.../ Hi, adu-mi dragostea acasă!” (*Întoarce-te la Chișinău!*, Crina Slutu-Soroceanu) [7, p. 135].

Un loc al contrastelor: „dacă nu ești atent/ străzile te pot pierde în noapte/ denumirile lor au sensuri contradictorii/ sau și mai rău par lipsite de sens// în orice moment/ acest oraș poate fi câștigat sau pierdut la cărți”(Orașul pierdut la cărți, Nicolae Spătaru) [7, p. 140]; „m-ai pulverizat sub 91/ (...)/ te urăsc te iubesc/ (...)/ mi-e dor de tine transilvania.” (*Transilvania* – (Biblioteca din Chișinău), Alexandru Buruiiană) [7, p. 46]; „uneori și/ mai ales la Chișinău e/ foarte greu/

să faci diferența între un bărbat și-un/ bătrân” (*Cutia*, Alexandru Vakulovski) [18, p. 135]; „E concert în fața guvernului și oamenii protestează./ Ambulanțele caută copaci proaspeți tăiați./ polițiștii sancționează pietrele scoase din pavaj./ Sufăr de sociopatie și merg/ împotriva mașinilor, împotriva tuturor./ Până nu mă lasă să trec strada ca lumea/ sunt nevoită să merg prin Chișinău/ ca pe un teren minat de pietre și asfalt zdrobit./ E dreptul meu și nu mă poate opri nimeni.” (*PROTEST*, Anastasia Palii) [16, p. 62].

Imaginea contemporană a Chișinăului măsoară teste de revolta junilor voci ale poeziei secolului XXI, de prezențe autobiografice, de abordări sincere și tăioase, transgresând de la imaginea unui oraș străin/al nimănui/al celorlalți, la un oraș al meu, mult mai intim și mai aproape de sufletul poetului. Distanțat până la uitare (sec. XIX), apoi ridicat pe postamentul admirației (sec. XX), Chișinăul devine mediu familiar (sec. XXI), obiect al culturii și nu al cultului, spațiu arhitectural concrescut cu generația de după 2000.

Fie că erau vizitatori, veniți pentru a locui în capitală ori originari ai acesteia, scriitorii au reflectat prin imagini artistice atât ceea ce au văzut, cât și ceea ce și-au imaginat că văd, oferindu-ne posibilitatea de a privi același oraș din mai multe perspective. Imaginea orașului Chișinău configurează „un spațiu urban chișinăuian stratificat, mobil, dintr-un continuum eterogen de experiențe, rememorate prin confruntare cu traume istorico-sociale sau politice majore. Radiografia ficțională emoționantă a orașului Chișinău converge spre crearea unor produse nostalgice ale mnemonicii multiplelor experiențe și înțelegerea spațiului urban ca spațiu trăit care modelează imaginile colective” [10, p. 69].

Chișinăul apare ca o lume de basm, o lume primordială, în formare ori deformare, ce servește ca temelie pentru viața și moartea eroilor săi, devine context al relaționării eului cu celălalt. Orașul devine un punct de reper, un centru al lumii eului, un spațiu al șocului și al realizării, reflectând atât căderile, cât și înălțările personajelor care-l populează. Imaginile artistice selectate din poezia secolelor XIX, XX și XXI demonstrează o absorbție completă a acestor

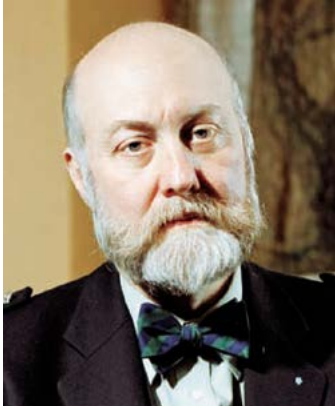
aspecte, o sensibilitate extraordinară a firii poetului-receptor, care, în creațiile sale, îmbină realitatea și fantezia, istoria și arta, natura „materială” și „spirituală” a textului urban.

Note și referințe bibliografice:

1. Lunch, Kevin. *THE IMAGE OF THE CITY*. Massachusetts Institute of Technology and the President and Fellows of Harvard College Twentieth Printime, 1960 [online]. [Accesat: 15.05.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: https://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/1960_Kevin_Lynch_The_Image_of_The_City_book.pdf
2. Grati, Aliona. *Dicționar de teorie literară: 1001 de concept operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a 2-a revizuită și completată. Chișinău: ARC, 2018, 544 p.
3. Jucan, Marius. *Antropologia imaginarului*. [online]. [Accesat: 06.03.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: <http://documents.tips/documents/antropologia-imaginarului.html>
4. Vrabie, Diana. *Delimitări conceptuale în sfera imaginarului*. În: „Metaliteratură”, anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010, p. 98-103.
5. Kuznețova, A.V.; Petrulievici, I.A. *The urban texte: semiosis of culture cod*. 2019 [online]. [Accesat: 04.06.2023]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskoy-tekst-semiozis-kulturnogo-koda/viewer>
6. Cimpoi, Mihai. *Marca ontologică a Chișinăului*. În: „Limba română”, 2003, nr. 4-5, p.94-95.
7. *Chișinăul în literatură*. Antologie. Chișinău, 2011. Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Grafema Libris” SRL, 575 p.
8. Boia, Lucian. *Pentru o istorie a imaginarului*. București: Humanitas, 2000, 232 p.
9. Grati, Aliona. *Chișinău. Morile timpului. Eseu de imagologie literară*. Chișinău: Editura Prut, 2020, 368 p.
10. Șimanschi, Ludmila. *Sensul polifonic al spațiului urban chișinăuian în creația lui Sergiu Matei Nica*. În „Dialogica” (Chișinău). nr. 3, 2020, p. 69-78.
11. Grati, Aliona. *Nichita Stănescu: „Chișinăul e o perlă albă, în atâta verde pur”*. În: „Dialogica” (Chișinău). nr. 1, 2023, p. 115-123.
12. <https://www.youtube.com/watch?v=euEcN8DTtfw> [Accesat: 18.07.2023].
13. <https://www.languagehumanities.org/what-is-urban-poetry.htm> [Accesat: 11.05.2023].
14. Ștefăneț, Veronica. *Scrum*. Bistrița: Casa de Editură Max Blecher, 2019, 92 p.
15. Cojocaru, Artur. *un cap pentru un coș de gunoi*. București: Tracus Arte, 2019, 60 p.
16. Crudu, Dumitru (coord.). *OPT*. (antologie de poezie). Chișinău: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 2017, 109 p.
17. <https://noiibarbari.wordpress.com/portfolio/iulia-iaroslavschi/> [Accesat: 18.07.2023].
18. Armașu, Liliana (selecție și prefață). *Cartea poeziei, 2019*, Ed. a 6-a. Chișinău: ARC, 2019, 160 p.

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.

A DOUA OCUPAȚIE A CRUCIAȚILOR ÎN CONSTANTINOPOL, 1918–1923



Adrian-Silvan IONESCU

Critic și istoric de artă, doctor în științe istorice – specialitatea istorie modernă universală; asociat, profesor universitar la Universitatea Națională de Arte din București, Facultatea de Arte Plastice (FAP), Departamentul Imagine Dinamică și Fotografie, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România, membru în Consiliul Internațional al Muzeelor (ICOM), membru în Comisia Națională a Muzeelor, membru în London Press Club, membru în European Society for the History of Photography, membru în Société Française de Photographie, directorul revistelor academice *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.

Domenii de specializare: istoria artei românești și universale, sec. XIX, etnografie și artă populară românească (icoane pe sticlă și pe lemn, recipiente pentru praf de pușcă, ceramică), etnografie extra-europeană (Africa, America de Nord), istoria costumului civil și military, istoria fotografiei și a cinematografului. Cărți publicate: *Balurile din secolul al XIX-lea* (București: Fundația „D’aleBucureștilor”, 1997), *Moda românească, 1790–1850. Între Stambul și Paris* (București: Ed. Maiko, 2001), *Modă și societate urbană în România modernă* (București: Ed. Paideia, 2006), *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (București: Ed. Noi Media Print, 2008), *Regina Maria și America* (București: Ed. Noi Media Print, 2009) și multe altele.

A doua ocupație a cruciaților în Constantinopol, 1918–1923

Rezumat. Articolul prezintă o expoziție organizată de Institutul de Cercetări din Istanbul cu ocazia împlinirii centenarului de când metropola de pe malul Bosforului a fost părăsită de Trupele Aliate de ocupație. Intitulată *Meşgul Şehir. İşgal İstanbul’unda Siyaset ve Gundelik Hayat 1918–1923/Oraşul ocupat: politică și viață zilnică în Istanbul, 1918–1923*, expoziția va fi accesibilă între 11 ianuarie 2023 și 26 decembrie 2023. Materialele expuse aduc în actualitate acel moment prin documente de arhivă, majoritatea uitate sau inedite, provenind din mai multe țări, unele vecine, altele îndepărtate. Perioada care a urmat se caracterizează printr-o vitalitate culturală fără precedent. În mod scilicitor, se manifestă o pleiadă de artiști plastici talentați, mulți dintre ei veniți din alte țări, din Rusia de pildă. Expoziția ridică, după un secol, o cortină grea de pe istoria mult-încercată a Capitalei Imperiului Otoman, revelând aspecte inedite dintr-o epocă traumatizantă dar înnoitoare în egală măsură pentru locuitorii de rând și pentru elite din ultimele zile ale sultanatului și în preajma nașterii republicii.

Cuvinte-cheie: Istanbul, artă plastică, expoziție, republică.

Second Crusader Occupation in Constantinople, 1918–1923

Abstract: The article presents an exhibition organized by the Istanbul Research Institute to commemorate the centenary since the Allied Occupation Forces left the city on the Bosphorus. Titled “*Meşgul Şehir: İşgal İstanbul’unda Siyaset ve Günlük Hayat 1918–1923*” (*Occupied City: Politics and Daily Life in Istanbul*), the exhibition will be open from January 11, 2023, to December 26, 2023. The exhibited materials bring to light that historical moment through archival documents, most of them forgotten or unpublished, coming from several countries, some neighbors, others distant. The subsequent period is characterized by an unprecedented cultural vitality. Remarkably, a plethora of talented visual artists, many of whom came from other countries, including Russia, emerged during this time. After a century, the exhibition lifts a heavy veil from the tumultuous history of the Ottoman Empire’s capital, revealing unique aspects of a traumatic yet transformative era for both ordinary inhabitants and the elites in the final days of the sultanate and the dawn of the republic.

Keywords: Istanbul, visual arts, exhibition, republic.

Cu ocazia împlinirii centenarului de când metropola de pe malul Bosforului a fost părăsită de trupele Aliate de ocupație, la Institutul de Cercetări din Istanbul a fost organizată o expoziție care aduce în actualitate acel moment prin documente de arhivă, majoritatea uitate sau inedite, provenind din mai multe țări, unele vecine altele îndepărtate. Intitulată *Meşgul Şehir. İşgal İstanbul'unda Siyaset ve Gündelik Hayat 1918–1923/Occupied City. Politics and Daily Life in Istanbul*, complexa manifestare a fost inaugurată pe 11 ianuarie și va fi deschisă până pe 26 decembrie 2023.

În fața vizitatorului contemporan se derulează o istorie prea puțin cunoscută a acelor vremuri ciudate. Imperiul Otoman își trăia cei din urmă ani, ultimul sultan Mehmet al VI-lea (1861–1926, care a domnit între 1918–1922) era confruntat cu o situație anormală, cu orașul imperial ocupat după ce Puterile Centrale fuseseră înfrânte la încheierea Marelui Război. Istanbulul nu era în totalitate europeanizat în acele vremuri, deși existaseră contacte constante

cu Europa încă din secolul al XIX-lea, după 1848, când în imperiu își găsiseră azil mulți revoluționari din țările central-europene. În vremea Războiului Crimeii, sultanul Abdul Medjid întâmpinase trupele franco-britano-sarde aliate, iar capitala sa a fost inundată de militari de diverse arme și naționalități. Soldații otomani din armata permanentă (nizamiye) se mirau că francezii aveau niște trupe de elită, foarte brave, înveșmântate în uniforme asemănătoare celor turcești, zuavii. Dar cu greu puteau să se obișnuiască cu scoțienii purtând kiltul care le lăsa genunchii și gleznele dezgolite.

În 1918, în Istanbul și-au făcut apariția trupe britanice, franceze și italiene, cu administrațiile aferente în care activau, în egală măsură, bărbați și femei, civili și militari.

Viața s-a schimbat radical: au apărut săli de spectacol (teatru și concert simfonic), cinematografe, cabarete, cârciumi, săli de dans, bordouri. Curgeau gârlă băuturile alcoolice pentru ocupanții însetați. Publicitatea se făcea în patru limbi. Apăreau periodice în limbile respective.



Trupele turcești trecând pe Podul Galata, 6 octombrie 1923, foto Namik Gorguc, colecția Cengiz Kahraman.



Trupe scoțiene mărșăluind în Istanbul



Echipa de fotbal „11” a Celui de-al Doilea Batalion francez, 1920-21, Colecția Fundației Fotografice Suna și Inan Kirac.

Cartografii aliați au elaborat un „Plan de Constantinople”, în noiembrie 1918. Această piesă rară a fost împrumutată de la Biblioteca Națională a Franței pentru expoziția de față. Pe ea erau marcate locurile de interes pentru noii veniți, clădiri ale căror destinații se schimbaseră în funcție de nevoile acestora după ce fusese ră rechiziționate: Primăria din Istanbul fusese ocupată de francezi, Ministerul de Război devenise cartierul general al generalului Louis Franchet d'Espèrey, Clubul Teutonia fondat de locuitorii germani ai orașului în secolul al XIX-lea a fost preluat de britanici drept casă de odihnă pentru ofițeri, Hotel Kroecker, proprietate germană, a fost folosit drept închisoare și sediu al poliției aliate, Școala Militară (actualul Muzeu Militar) a fost cartierul general britanic, Academia Militară Kuleli, rechiziționată de britanici, a folosit drept cămin pentru orfanii armeni, cazărmile Yıldız Orhaniye, Ortoköy și Selimye au fost ocupate, pe rând, de englezi, de francezi, de greci sau de refugiații ruși iar cazărmile Taksim și Duvatpaşa, ocupate de francezi, au adăpostit un regiment de tiraliori senegalezi iar, ulterior, au fost date spre folosință refugiaților ruși.

În arhive cinematografice din Franța sau Anglia au fost depistate secvențe filmate în anii ocupației cu parăzi ale trupelor aliate pe străzile orașului sau ceremonii la care participa generalul, viitor mareșal, Franchet d'Espèrey ori aspecte ale vieții cotidiene, cu piețe, străzi, săli de spectacol sau actele de caritate întreprinse de Crucea Roșie Americană.

Au apărut localuri de distracție, neobișnuite și de neconceput până atunci: *Maxim Club*, fondat de un antreprenor afro-american, Frederick Bruce Thomas, unde se cânta jazz, sau *Stella Club* (cunoscut cabaret ce i se mai spunea și Grădina-bar Anglo-americană) fondat de englezoaica Bertha Proctor și de același Thomas. De asemenea, muzica clasică începe să își facă loc în săli nou apărute, să fie predată în instituții de învățământ și să ofere un câmp de activitate pentru instrumentiști străini, unii refugiați din alte țări. Viața era foarte voioasă și scumpă. Începuseră să fie practicate sporturi de echipă, precum fotbalul, pentru că soldații doreau să se simtă ca acasă și să nu-și refuze nimic. Militarii din al Doilea Batalion francez și-au făcut echipa denumită simplu „11”. Englezii își



Uniunea Pictorilor Ruși din Constantinopol, 1922, Arhiva Stearns.



Rudolf Bruner-Dvořák, *Rodin părăsind Primnăria Veche*, Muzeul Morav, Brno.

aveau și ei echipa lor și se organizau adesea meciuri urmărite de un public numeros, format în special din camarazii jucătorilor dar și din localnici mai puțin religioși, care încercau să adopte noile distracții. Chiar turcii și-au constituit în acea perioadă o echipă, iar pe 23 iunie 1923 a avut loc un meci între această echipă, Fenerbahçe, și o echipă britanică. Englezii își amenajaseră peluzele lor pentru cricket sau crochet.

După înfrângerea trupelor alb-gardiste din Crimeea, în 1921, în Istanbul au ajuns foarte mulți refugiați ruși, fie ei militari, fie civili. Ei duceau o existență precară pentru că nu aveau mijloace să se întrețină și, de multe ori, primeau ajutoare și hrană de la Crucea Roșie Americană sau de la trupele aliate care le-au pus la dispoziție câteva cazărmi pentru a se adăposti, așa cum s-a văzut mai sus. Aceștia au introdus propriile obiceiuri și ocupații. Este cunoscută piesa de teatru „Fuga” de Mihail Bulgakov care descrie foarte realist drama acestor refugiați. Pe niște monitoare erau proiectate secvențe documentare cu refugiații ruși hrăniți de la cazanele militare sau cu odraselele acestora, destul de săracuț îmbrăcate, care primeau dulciuri de la Crucea Roșie.

Printre fugari se aflau și destul de mulți plasticieni care s-au organizat, încă din 1921, după ce ajunseseră acolo, în Uniunea Pictorilor Ruși din Constantinopol cu care au organizat și câteva expoziții. Prima manifestare a fost un eveniment de doar o singură zi, pe 9 octombrie 1921, care a fost, totuși, vizitată de 600 de persoane, eminamente străini ca și ei, dar și câțiva artiști turci. La acest eveniment au participat

următorii artiști: Konstantin Astafiev (Astori), Tatiana Alexinsky-Loukina, Vladimir Bobritsky (Bobri), Nikolai Saretzki, Vladimir Ivanoff, Dmitri Ismailovici, Nikolai Petroff, Varvara Rode, Boleslav Cubis și Roman Bilinski. Lucrările au fost, în marea majoritate a cazurilor, de mici dimensiuni, limitele fiind dictate de sărăcia acestor refugiați și scumpetea materialelor necesare plasticienilor. Portrețiștii au găsit mai ușor clientelă pentru arta lor. Spre pildă, Tatiana Alexinsky-Loukina a executat portretul regelui Constantin I al Greciei sau al celebrului scriitor Arkadi Avercenko, și el expatriat în acel loc. A doua expoziție a grupului a fost găzduită în Cazarma Taksim (cunoscută și drept Cazarma Mac Mahon) și a durat o perioadă mai lungă, o lună întreagă (18 iunie – 18 iulie 1922). Pe lângă cei deja menționați au mai participat Nikolai Kalmikoff, Nikolai Baker, Nikolai Vasilieff, Georges Artemoff și Lidia Nikanorova. Pentru această manifestare, artiștii ruși au fost ajutați de ambasadorul american la Istanbul, Foster Waterman Stearns și din arhiva familiei acestuia provin majoritatea documentelor expuse.

Un alt artist de mare forță, Vladimir Fedorovici Kadulin (1884–1957), grafician și caricaturist, care semna Karelin Mitrich a executat multe desene umoristice inspirate de acele vremuri fără egal. El avea deja experiența acestui gen de grafică umoristică pentru că, în vremurile bune, în ultimii ani ai țarismului, executase o suită de desene cu elevii și elevele din liceele rusești, care fuseseră difuzate drept cărți poștale ilustrate de mare succes, mult prețuite



Karelin Mitrich, Muzicanți turci cu nelipsitele rachiuri, măsline și pești uscați, 1923.

de colecționari. Revoluția bolșevică i-a distrus cariera rusească și l-a îndemnat să emigreze. A dus-o foarte greu la început și, ca să se întrețină, vindea pe stradă micile sale desene, sau bântuia cafenelele și restaurantele pentru a găsi amatori de chilipiruri. Apoi și-a câștigat reputația ca portretist, immortalizând pe regele Greciei, Constantin I și pe primul ministru, Eleftherios Venizelos. Apoi și-a găsit de lucru la Almanahul Zarnitsy, editat la Istanbul de ruși albi emigrați. Pentru acea publicație a executat ilustrația copertei. În lucrările sale constantinopolitane se întâlneau tipurile specifice acelei vremi: marinari americani beți purtați în spinare, în coșuri, de niște hamali care-i aduceau în port, la bastimentul de pe care proveneau; un accident produs pe Podul Galata de un harabagiu al cărui cal prăpădit se poticnise exact pe linia de tramvai și răsturnase căruța în care era stivuit calabalăcul unui refugiat; niște ridicoli muzicanți turci, în stare de erbietate, cântând cu foc din gură și din scripcă, având dinainte inerentele măsline, pești uscați și păhărele de rachiu; scene de stradă cu un bărbier tradițional care rădea sau tun-

dea clienții la un colț sau un cizmar care pingea un pantof în preajma unei cafenele, stând turcește pe un preș; un cafegiu ce umple ceștile pe care un băiețandru cam speriat așteaptă să le ducă pe un talger la clienții din bazar; un medic musulman dar în straie apusene însă cu fes pe cap ce dădea consultații și remedii primitive în public; un negustor de zarzavaturi cocoțat pe spinarea unui măgăruș împovărat de coșurile pline cu verze și roșii pe care le duce spre piață; sau o caraghioasă patrulă a poliției aliate formată dintr-un britanic mândru, cu pipa între dinți și șapca pusă pe-o sprânceană, un carabinier italian, dolofan și cu mustați în furculiță, învelit în pelerină și cu bicorn vetust pe cap, un francez bosumflat și, mai în spate, un grec cu o căciulă căzută pe ochi, străbătând străzile orașului într-o noapte cu lună. Toate caricaturile sale erau colorate și respectau nuanțele locale. Mitrich avea un umor irezistibil, o admirabilă știință a anatomiei, a chipurilor expresive, perfect individualizate în funcție de naționalitate și acea genialitate a umorsitului care știe să aleagă subiectul care nu își poate pierde actualitatea și rămâne elecvent peste timp.

La retragerea ocupanților, pe 4 octombrie 1923, orașul a întâmpinat, cu mare entuziasm, intrarea triumfală a trupelor turce. Secvențe filmate cu acea ocazie sau suite de fotografii punctează acest mare eveniment și revenirea Istanbulului la patria mamă.

Curatori ai acestei interesante expoziții au fost britanicul Daniel-Joseph MacArthur-Seal, care și-a dat doctoratul cu acet subiect generos, și Gizem Tongo, cercetătoare din Turcia care și-a susținut doctoratul în istoria artei cu o temă legată de pictura otomană din timpul Marelui Război.

Expoziția *Orașul ocupat: politică și viață zilnică în Istanbul, 1918–1923* ridică, după un secol, o cortină grea de pe istoria mult-încercată a Capitalei Imperiului Otoman, revelând aspecte inedite dintr-o epocă traumatizantă dar înnoitoare în egală măsură pentru locuitorii de rând și pentru elite din ultimele zile ale sultanatului și în preajma nașterii republicii.



A doua expoziție a Uniunii Pictorilor Ruși din Istanbul, 1922.



A doua expoziție a Uniunii Pictorilor Ruși din Istanbul, 1922.



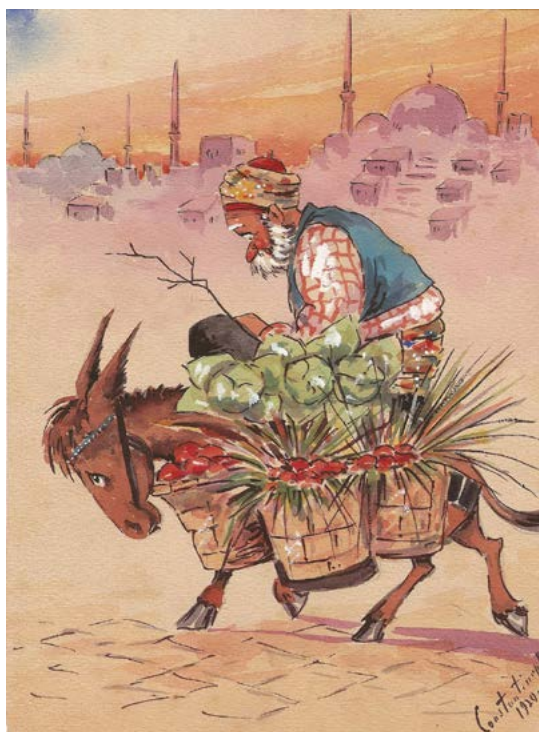
Carte poștală de promovare *The Biggest Beer in Constantinople* for 5 pennies.



Karelin Mitrich, *Bărbier stradal*, 1920.



Karelin Mitrich, *Lustrăgiu și clientul său*, 1920.



Karelin Mitrich, *Negustor de zarzavat în drum spre piață*, 1920.

LUMINA UNIVERSULUI FLORINEI BREAZU

Doctor în arte vizuale Universitatea Națională de Arte din București; Maestru în Artă. Președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova.

S-a născut la 5 ianuarie 1973 la Chișinău. A absolvit Școala de Arte Plastice pentru Copii „A. Șciusev”, Colegiul de Arte Plastice „Al. Plămădeală” din Chișinău. Între anii 1992-1994 studiază la Facultatea de Arte Decorative și Design a Academiei de Arte Vizuale „Ioan Andreescu” din Cluj, România; în perioada 1994-1998 își continuă studiile la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu” din Iași, România.

Expoziții personale reprezentative: în 2023 la Muzeul Național de Arte al Moldovei; în 2023 – Salonul lui Eugen Doga, Chișinău; în 2018 – Centrul Expozițional „C. Brâncuși”, Chișinău; în 2011 – Biblioteca Academiei de Științe a Moldovei; în 2011 – Biblioteca Maramureș, Chișinău; și în 2010 – Centrul Academic Internațional Eminescu, Chișinău ș.a.

Lucrări în colecții publice și private din: Arabia Saudită, Belgia, Canada, Cipru, Elveția, Franța, Germania, Republica Moldova, România, Rusia, SUA.



Florina BREAZU

Florina Breazu este unul dintre cei mai buni critici de artă din spațiul românesc și nu numai. Calitățile sale picturale nu continuă, așa cum la o primă vedere s-ar putea crede, teoretizarea și încadrarea într-un tipar de gândire a creației. Dimpotrivă, libertatea și expansiunea în spațiu, cucerirea simezei și privirii printr-un discurs descătușat de retorică te invită să vezi o artistă aflată în punctul cel mai radios al creației. Recunosc că pentru prima dată sala Muzeului Național de Artă a Moldovei îmi pare cea mai luminoasă dintre toate expozițiile, fiindcă lumina pe care vrea s-o aducă Florina este *Lumina* universului nostru, un univers pe care-l construiește cu fiecare tușă.

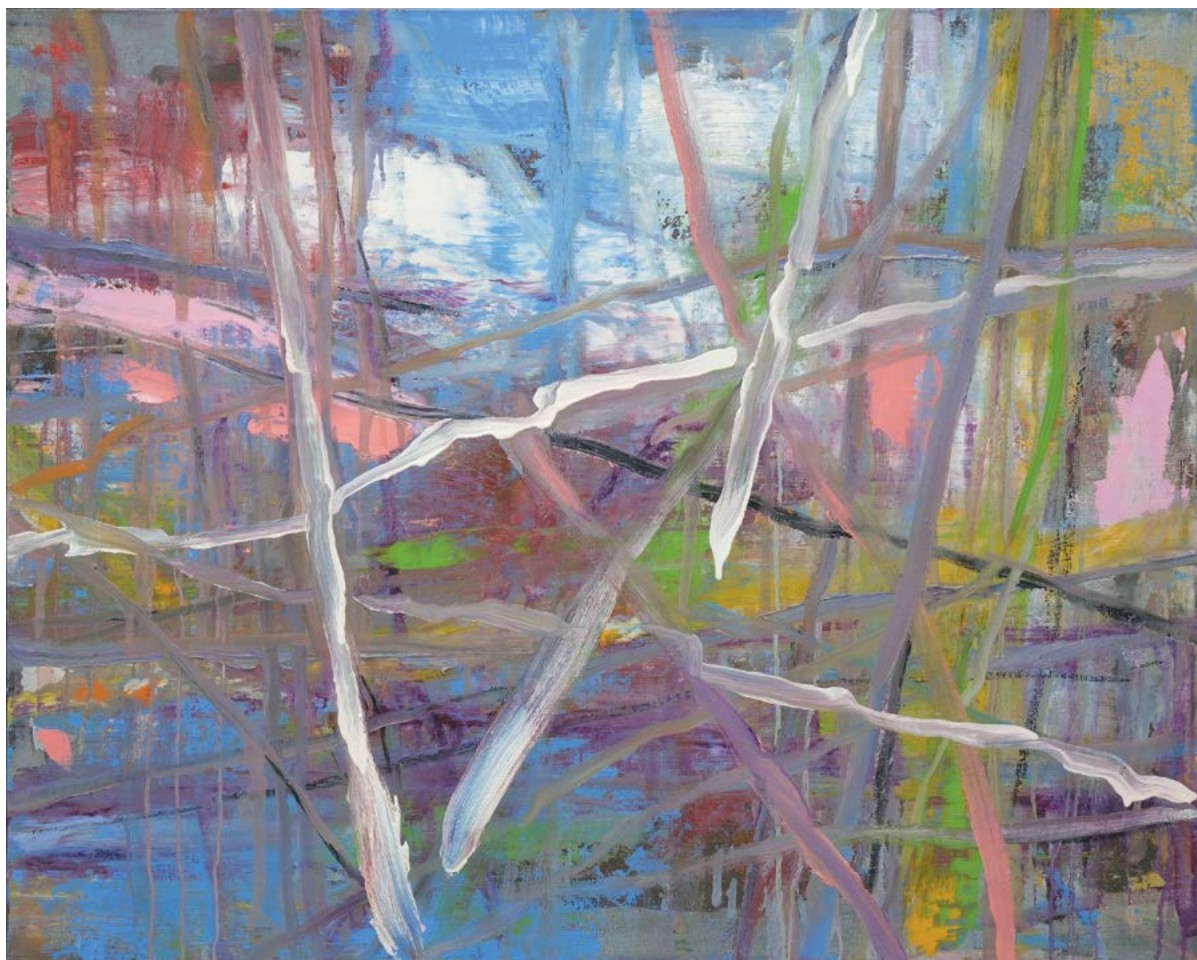
Artista pare să ne întrebe ce am face dacă am avea posibilitatea să ieșim undeva în afara spațiului nostru, călătorind prin cosmos. Cum ne-am vedea pe noi – ființele umane, cum am vedea particulele de jur împrejur, cum am vedea natura? Florina are imaginația, creativitatea și simțirea de a ieși din ea și a putea escava în aceste pânze, construindu-ne un univers care poate fi atât cel interior și cel pe care îl vedem prin invizibilul tușelor, prin fiecare strat pe care îl jupuieste uneori până la esență, pentru a intra

în ceea ce înseamnă de fapt lumina din pictură.

O expoziție cu multiple valențe pentru cei care au răbdare să citească și să se oprească lângă multiplele texte care însoțesc picturile. În anumite lucrări pare că recompune harta unui peisaj mental, delimitând însușirile conștiinței interiorizate, cu autonomie și vigoare. Prin lumină și textură, artista expune o meditație asupra faptului că, în ultima instanță, întregul organism al picturii și al vieții deopotrivă se bazează pe conceptele de dezvoltare, creștere, repetiție.

Problematica spațiului, a materiei, a memoriei este armonizată prin dialogul dintre fond și formă, prin constrastele cromatice ce permit sustragerea din suport și rezervarea conceptului în stratul anterior. Tocmai de aceea printre tușe observăm o scriere, o alchimie texturală ce construiește forma din aparentele contra-forme, prin insule de culoare concertate în aglomerarea pastei. Lirismul intrinsec multi-versului conține și incapsulează prestructuri, gânduri, senzații.

Există o mare disciplină în abordarea culorii; fiecare lucrare are o culoare dominantă în prim-plan și fundal, cu doar câteva pensule ne-



Coarde IV, 2002, ulei, pânză, 80,4×100 cm

utre sau înrudite folosite ca accente. Efectul pas-tei asupra formelor sale are ca rezultat o lumină cu adevărat eterică, care strălucește pe suport. Sub această fațetă „materie”, privitorul poate observa topografii, hărți care capătă formă și păstrează pe deplin urmele unei lumi posibile.

Florina demonstrează că a fi pictor înseamnă a ignora posibilitatea de a compara cele văzute cu obiectele din natură, iar relațiile vizuale se construiesc prin codificări personale, prin formele de proiectare ale sentimentului. Prezenta expoziție nu doar reunește retrospectiv preocupările consecutive ale artistei față de substanța ce compune arta, ființa umană și universul totodată, fiind mai mult decât o afișarea ideilor,

a dorințelor, a cunoștințelor și a sentimentelor. Florina ne invită pe toți pe un drum pe care fiecare clipă presărată este unică, de neînlocuit în destinul său, prin semnele gândurilor locurilor uitate care se hrănesc și renasc din pulsația revitalizată a unui discurs profund personal și totodată universal uman prin valorile pe care le imprimă.

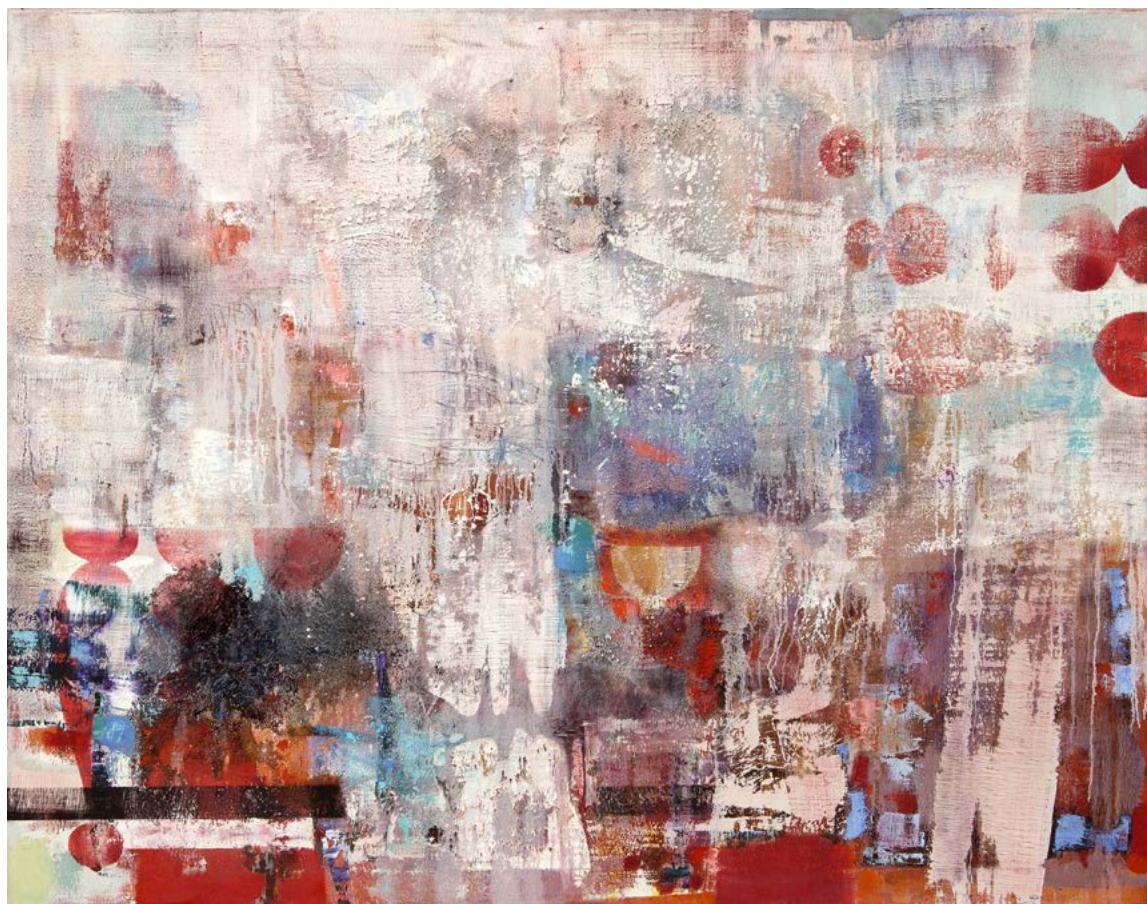
Maria BILAȘEVSKI, dr., lector univ., Facultatea de Arte Vizuale, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, critic de artă și curator; președinte al Uniunii Artiștilor Plastici, filiala Iași, România.



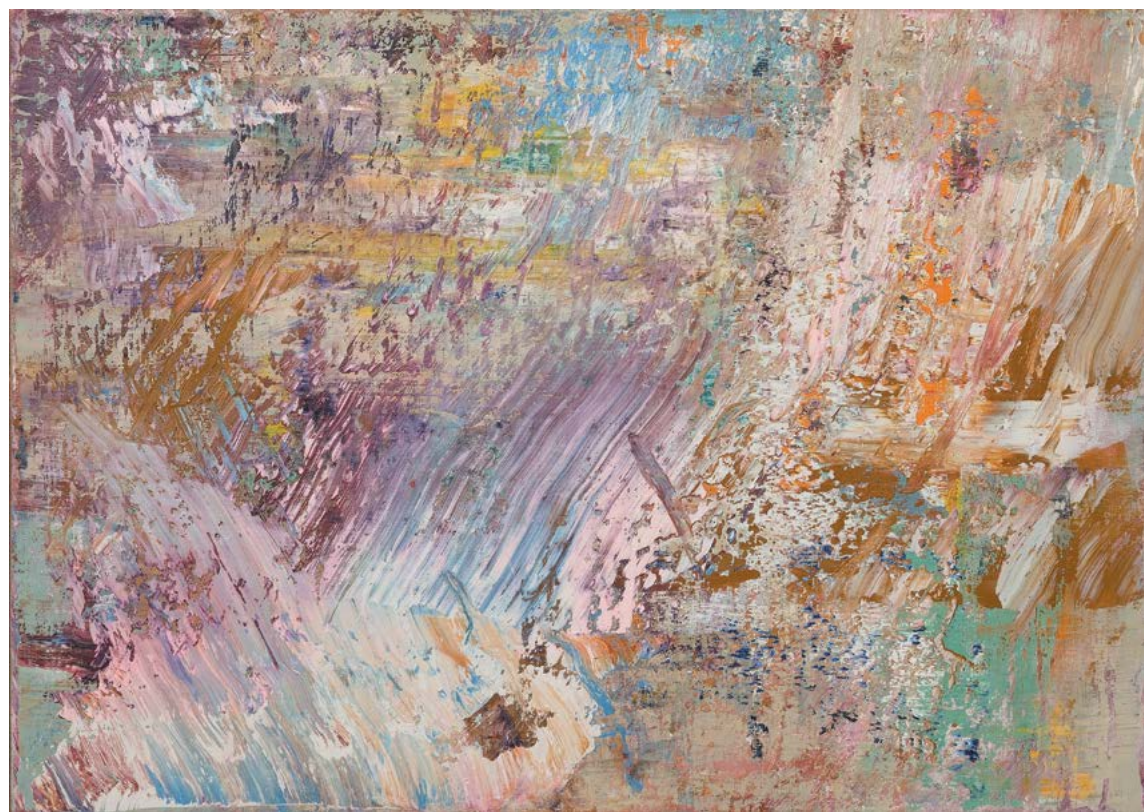
„Reminiscențe”, 2022, ulei, pânză, 60×70 cm



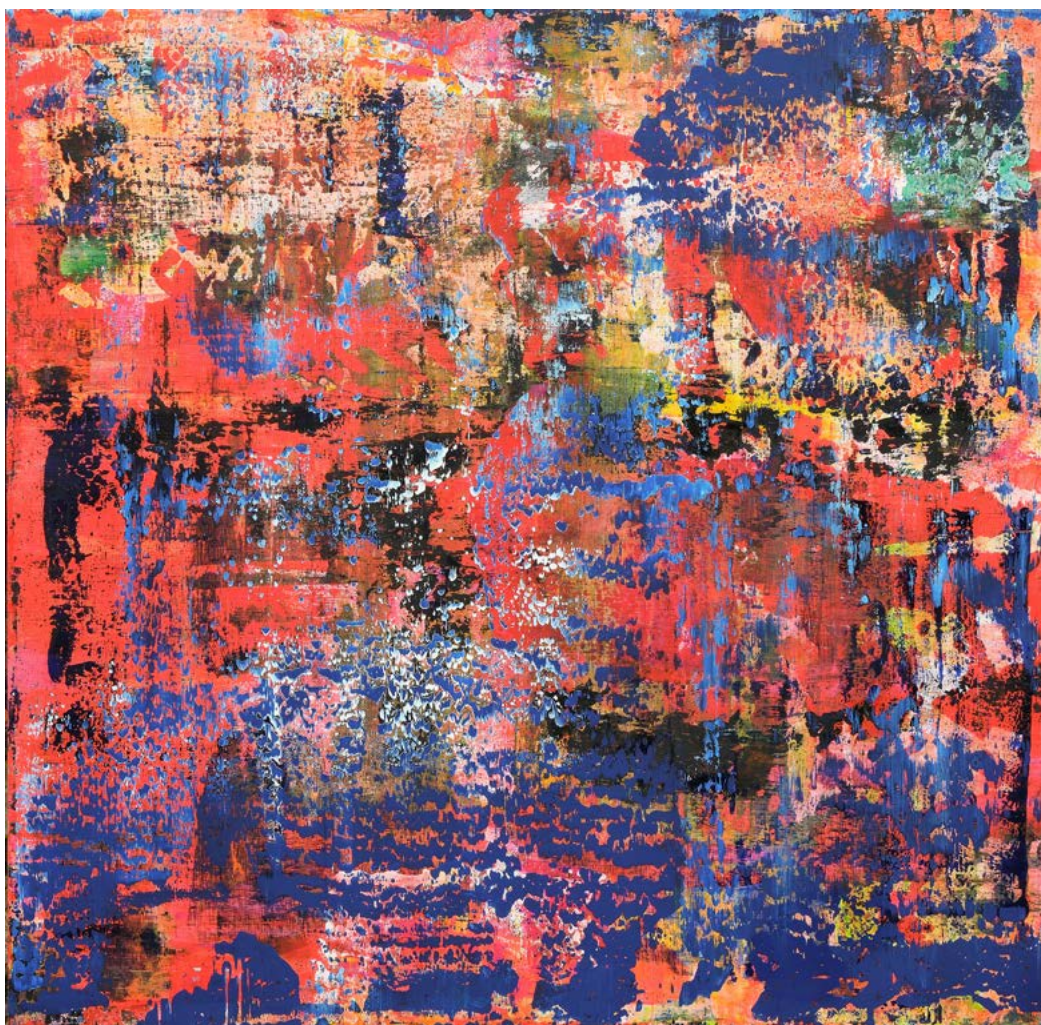
„Particule VII”, 2020, acrilic, pânză, 84×144,5 cm



„Pioni I”, 2022, ulei, pânză, 132×168 cm



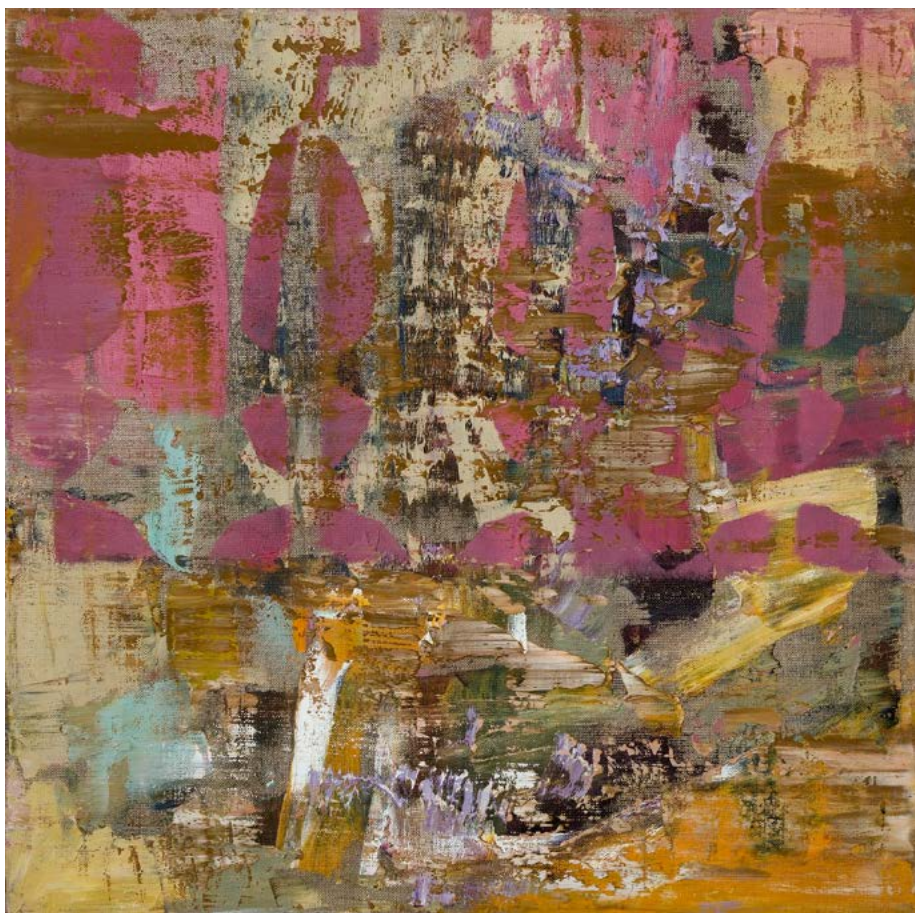
„Rezonanța gestului II”, 2022, ulei, pânză, 48,5×68,5 cm



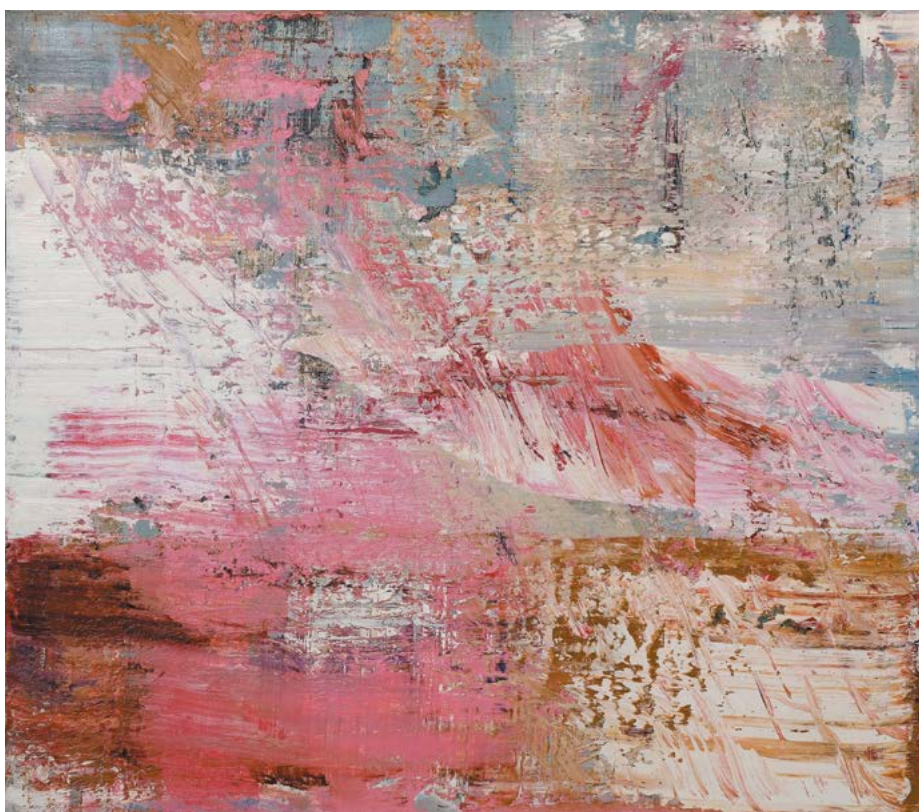
„Rezonanța gestului V”, 2022, acrilic, pânză, 130×131 cm



„Particule XXIII”, 2022, ulei, pânză, 74,5×113,5 cm



„Pioni IV”, 2022, ulei, pânză, 48,5×48,5 cm



„Rezonanța gestului I”, 2022, ulei, pânză, 64×72,8 cm

Doctor în filologie din 2007, autoarea tezei de doctorat *Evoluția poeziei feminine contemporane* (Ana Blandiana, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Ileana Mălăncioiu, Angela Marin, Leonida Lari ș. a.); Redactor-șef al Revistei *Cahulul Literar și artistic*; membră a Cercului Literar de la Cluj din 2018 cu poeme în Antologiile Cercului: *Cercul Poeților*, vol. II, 2018, vol. III 2019; vol. IV, 2020; cronici în Antologiile de proză *Ferestre* vol. II, 2018; *Fântâni*, vol. III, 2020; *Poteci*, vol IV, 2021; prefață la volumul de poezii *Manuscrisul vremii* de Valeria Merca, E. Colorama, Cluj, 2019; prefață la volumul de poezii *Delir cu taxă inversă* de Geo Vasile, București, 2019; prefață la volumul de proză *Frumușica* de Fenice Petruț, Cluj, 2023; cronici la volumele *Fiica Zețarului* și *Vulpea Argintie* de Antonina Sârbu, Chișinău 2019; articole, cronici teatrale în reviste științifice și literar – artistice din Republica Moldova și România; din 2002 până în prezent.



Veronica POPA

„UN FIR DE VERTICALĂ RUGĂCIUNE”: ANDREI CIURUNGA, IN MEMORIAM

Poezia lui Andrei Ciurunga este „un fir de verticală rugăciune” din care „țese țării veșnicul contur”.

Încă de la debutul cahulean până la ultimul volum, *rotundul* – semn al împlinirii într-o dreptate divină – este motivul distinctiv al versurilor sale: „Acolo de unde răsare lumină/ rotundă ca mingea și plină,/ acolo tristețile lumii se zbat,/ În țara lui Roș Împărat”. Autorul îți conturează în timp un discurs liric vizionar greu de înregimentat în curente literare, orientări estetice, paradigme lirice, chiar dacă istoriile literare presupun o perpetuă căutare a paradigmelor.

Andrei Ciurunga nu caută sisteme poetice formale, de optică, de viziune, de „sensibilitate” și mentalitate artistică. Poetul nu este un făcător de texte; legătura lui cu poemul este organică, ontologică, precum e legătura Cuvântului cu Rugăciunea. Istoria, mitul și rugăciunea sunt sursele de inspirație ale poetului; aici își caută reperele etice și estetice pe care și le însușește.

Ca poet, s-a format mai întâi în mediul intelectual din sudul Basarabiei, fiind născut la Cahul, într-o familie de pedagogi. Unchiul său, Haralamb Vizanti (fostul prefect de Cahul), a fost membru din dreapta Prutului al primului Parlament al României Mari, alături de Ion Inculeț și alte personalități basarabene. Mediul

cultural cahulean i-a fost prielnic copilului Robert Eisenbraun. Studiază o vreme la Liceul „Ioan Voievod” din această localitate. Aici a avut profesori exemplari, bine școliți și buni patrioți. Cu drag și prețuire își va aminti peste ani de conducătorul cenaclului literar și directorul Liceului de băieți „Ioan Voievod”, Vasile Hondrilă: „un poet delicat și un om cum rar mi-a fost să cunosc”. Spiritul unei școli autentice domnea și în acest liceu, într-o perioadă, când în România Educația era considerată la fel de importantă ca și Armata.

În Cahulul interbelic aveau loc evenimente de o mare intensitate și vibrație patriotică, acțiuni ce au declanșat energii viitoare în discipolii acestor profesori de excepție, părinți spirituali ai viitorului poet, Andrei Ciurunga.

Licean fiind, participă la deschiderea solemna și sfințirea monumentului Ioan Voievod care a avut loc în parcul orașenesc la 29 iunie, 1937 (autor, sculptorul monumentalist român, Teodor Burcă). Inițiatorul instalării monumentului este același Vasile Hondrilă, distins pedagog, poet, folclorist. Din îndemnul acestui inimos om, în anul 1936 a fost creat un Comitet de inițiativă pentru instaurarea monumentului. La colectarea surselor financiare au participat pedagogi și elevi din oraș și din satele județului

Cahul. Pe paginile ziarului de atunci „Graiul satelor”, editat de către V. Hondrilă, pe cont propriu, erau publicate informațiile despre activitatea acestui Comitet, mai mult decât atât, erau tipărite liste nominale ale învățătorilor și elevilor, care au contribuit financiar la acumularea surselor pentru inaugurarea bustului. Câteva fotografii cu elevi și profesori ai Liceului „Ioan Voievod”, participanți la acest deosebit eveniment de inaugurare, se păstrează în patrimoniul Muzeului Ținutului Cahul. În una din aceste imagini este prezent elevul Robert Eisenbraun, viitorul poet - martir, Andrei Ciurunga, cel din mijloc, cu guleraș alb și ochelari.

Tot la Cahul, la vârsta de doar 16 ani, la tipografia unchiului său, Haralamb Vizanti, Robert Cahuleanu (Eisenbraun) își va edita prima plachetă de versuri, *Melancolie*.

Din anul 1927 până în 1938 urmează liceul de băieți din Cahul, însă ultima clasă de liceu e nevoit să o facă la Bolgrad, liceul din Cahul fiind închis.

În sudul Basarabiei, la Cahul și Bolgrad, a fost posibilă înfiriparea unei frumoase pleiade de intelectuali, printre care și literații Andrei Ciurunga, Leonid Șeptițchi, Teodor Nencev, C. Aldea – Cuțarov, Constantin Reabțov, Gheorghe Gheorghiu ș. a.

Perioada bolgrădeană a lui Andrei Ciurunga se va încununa cu apariția celei de-a doua plachete de versuri la 30 iunie 1939, la Tipografia „Capitala” din Bolgrad, *În zodia cumpenei*. La doar 19 ani creația lui anunță un poet matur, lirismul fiind marcat de presentimentul tragicului an 1940, „scris în cartea țării cu litere ciuntite”.

În 1940-1941, primul an de ocupație sovietică a Basarabiei, lucrează învățător la școala primară din satul Tartaul de Salcie. Aici va scrie poeme asemeni unor levitații de-asupra nenorocirilor abătute peste vetrele basarabenilor, anulând parcă timpul istoric prin îndemnul de a cânta pentru ziua de Măine: „Să cântăm, să cântăm luminați pentru Măine,/ de-aicea, din fundul abisului./ În întâmpinarea împlinirii visului/ să ieșim cu sare și pâine.// Să cântăm izbucnind tinerește la soare,/ să nu ne-nchinăm la ziua de azi.// Măine, mâine vor crește brazii

din visuri, din frunți, din răzoare.// Așteptați, așteptați, vă dau sânge și slavă,/ Și gura, și gura cu voi mi-o-nfrățesc./ Cântecul meu pentru voi îl pornesc:/ Așteptați – nu gustați din otravă”.

Prăpastia deschisă între el și prietenii „duși peste Prut” declanșează în sufletul fragil de adolescent – poet neliniști creatoare, frica destrămării, incertitudine și singurătate. Tonul elegiac e marcat de tușe existențiale tot mai pregnante, prilejuite de împrejurări de viață dureroase. *Melancolia* de la 16 ani își diversifică motivele și răbufnește în poeme de rară sensibilitate. Volumul *În zodia cumpenei* este configurat de câteva linii semantice axate pe dimensiunea liturgică („În jurul nostru stă de strajă zarea/ Și pentru noi se roagă lung un miel,/ Iar Sfântul Duh, în chip de porumbel,/ ne dă din slavă binecuvântarea”); folclorică („A murit poetul pentru vis.../ Mare-i fuse țara cât o roată,/ Cu un cer ca niște ochi de fată / Și cu munții cât un paraclis.// A pornit agale pe vântrele,/ Lin i-a fost urcușul până-n cer,/ Și pe apa cerului năier,/ S-ampletit cu nuferii din stele.”) și existențială („Dar eu mi-am răstignit toată povara humii/ Pe crucea destinului cu piroane de vis,/ Pe când sufletul meu, chinuit, în abis,/ Aștepta să se crape catapetasma lumii.”)

Începând cu volumul *În zodia cumpenei*, se evidențiază tot mai clar motivele – cheie ale poeziei sale: Învierea prin jertfă, Patria rotundă și motivul alegoric al Roșului Împărat. Speciile lirice cultivate de poet izvorăsc organic din specificul limbajului biblic împletit cu cel folcloric: rugăciunea, psalmul, recviemul, bocetul, imnul, doina, colindul, descântecul, testamentul, cântecul de leagăn. Tonul elegiac al poemelor, în consonanță cu imaginile cheie, creează o galerie eclezială ale unor metonimii parabolice de o complexitate artistică unică: „În noaptea asta crucile-s mai albe/ Și luna-i mai aprinsă și mai pură./ Argint de stele, răsfirat în salbe,/ A troienit frunzare de răsură.// În noaptea asta gândurile-s pline/ De zvonul amintirilor de-acasă./ Când sufletul se scoală din ruine/ Și cată cer netulburat – să iasă.”

Vocea poetică este cea a unui personaj – fantomă, alcătuită din duh și trăire viscerală a

dramei dezrădăcinării: „Sunt una cu huma! / Sunt una / Cu pomii ce cresc de pe lut, / De parcă-s eu singur crescut / De jos, / Din adânc, / De departe, / Din fundul pământului mut! / Și-mi pare că-s trunchi noduros, / Un ciot înfrățit cu pământul, / Din crăcile căruia / Vântul / a dat toate frunzele jos.” Poemele sunt clădite dintr-un țesut organic, din răni deschise. Tragicul ia formele unui lirism suav de o frumusețe pură, sfidând moartea, descompunerea, ruperea și înstrăinarea.

Așa cum am spus la început, Andrei Ciurunga își țese poezia ca pe „un fir de verticală rugăciune”. Nu renunță la crezul său artistic cu cât existența lui este marcată de vocația martirajului.

În 1943, începe o nouă etapă în viața și creația poetului. Distinsul om de cultură, preotul – martir, Vasile Țepordei, originar și el din sudul Basarabiei, animator al edițiilor chișinăuene de atunci, „Raza”, „Basarabia literară”, „Basarabia”, îl invită pe Andrei Ciurunga la Chișinău să colaboreze alături de poeții și publiciștii Basarabiei interbelice: Vasile Țepordei, Sergiu Matei Nica, Sergiu Roșca, Nicolae V. Coban, Sabin Velican. În aceste vremuri tulburi, numai duhul curăției sufletești, încolțit în copilăria cahuleană, îi întreține vie dorința de a-și împlini visurile, învingând frici, lipsuri, bucurându-se de o atmosferă extraordinară, frățească, lucrând zile și nopți cu entuziasm și inspirație la proiectele lor literare, pagini scrise, serate literare, întâlniri cu prietenii de duh și de credință. Tot la Chișinău, angajându-se în calitate de profesor la Liceul „B.P. Hasdeu”, îl cunoaște pe ilustrul intelectual al Generației Unirii de la 1918, Ștefan Ciobanu (acest moment este evocat cu căldură în memoriile poetului). Marcat de atmosfera literară benefică, contrastantă acelor vremuri neprielnice, Andrei Ciurunga va scrie încă două volume de poezie în perioada de până la refugiu: *Poemul dezrobirii* (Chișinău, 1943) și *Cântece de dor și de război* (Chișinău, februarie 1944), semnate Robert Cahuleanul. Acest ultim volum basarabean „anunță” drumul ales asumat de către Andrei Ciurunga în care Poezia și Destinul își dau mâna și rămân împreună.

În anul 1944 se refugiază împreună cu mama și bunica la Brăila. Aici se angajează redactor la „Expresul” lui Sotir Constantinescu și mai apoi la „Ancheta”. La 8 noiembrie 1945, în centrul Brăilei, are loc un mare miting anti-comunist la care participă și Andrei Ciurunga împreună cu prietenul lui, Marcel Gafton. Despre acest eveniment poetul își va aminti: „Aflat în ultimul an de liceu, Marcel Gafton a urcat pe clopotnița bisericii «Sfinții Arhangheli» și parcă-l aud, după 46 de ani, cum și-a început cuvântul către manifestanți: «Am plecat de la carte, pentru că în cartea inimilor noastre este scris un singur cuvânt: Regele!» Începând cu a doua zi, s-au operat arestări. Am fost depus la penitenciarul Brăila.” După douăzeci și cinci de zile de arest este eliberat, din lipsă de probe.

Pe la sfârșitul lunii aprilie 1947 tipărește 32 de exemplare, pe o față a hârtiei, din noua lui broșură pe care nu mai reușește să o publice pentru că tot în acest an, la 30 decembrie, Regele este silit să abdice, iar în 1948 vine hotărârea de suprimare a „Anchetei”: „Mama a luat cărticica, a răsfoit-o, s-a îngrozit de unele poezii și mi-a spus: Ce vrei să faci cu ele? – Cum ce să fac? Să le dau drumul în lume!”

În 1949 se mută la București. Va locui pe strada Caragea Vodă din București. Va fi angajat la revista „Flacăra”, totodată colaborând la publicațiile: „Ateneu”, „Ramuri”, „Vatra”, „Urzica”, „Rebus”, „Contemporanul”, „Viața Românească”. Aici îl cunoaște pe G. Călinescu: „L-am cunoscut la un colț de stradă, alăturându-mă unui grup în mijlocul căruia perora, cu gesturi și voce inconfundabile. Era de față și Radu Tudoran. Cred că el m-a prezentat marelui critic. Mi-am amintit cu nostalgie de «Jurnalul literar» din 1939, când directorul G. Călinescu îmi răspundea personal la fiecare scrisoare – și, ce eram eu pe-atunci, decât un elev de liceu anonim?! – comunicându-mi soarta manuscriselor mele trimise cu mult tupeu spre publicare în paginile Jurnalului...”

La 2 februarie 1950, va fi denunțat de un coleg și condamnat la patru ani pentru „crimă de uneltire împotriva păcii”: „Ajunși în singura cameră pe care o aveam, au început să scotocească

furioși. Cel mai rău se purtau cu fotografiile. Le priveau cu ură, mă întrebau pe cine reprezintă și le aruncau cu dispreț pe covor, strivindu-le cu bocancii de pe care musteau noroiul și zăpada de pe-afară. După vreo două ore de vandalism: – Unde ai ascuns cartea pe care ai tipărit-o clandestin la Brăila?”

De fapt, este condamnat în numele poeziei. Între 1950-1954 are prima detenție, suportând-o la Canal. Cea de a doua, 1958-1964 – Balta Brăilei, Gherla. În toți acești ani, a scris versuri și titluri de poezie pe hârtie din sacii de ciment, pe săpun, în memorie, pe bucățele de batistă sau pânză din cămașă (cusute cu un ac din sârmă găurit cu un ciob de sticlă cu ață din saltea). Acestea au fost scoase din închisoare în căptușeala hainei și cingătoarea pantalonilor.

Poezia lui este marcată de evenimente care îi mutilează viața, tinerețea, asistând împreună cu prietenii lui de cuget și simțire la tragedia poporului român. Această latură biografică a creației sale nu e în detrimentul poeticității sau lirismului, cum înclină să creadă unii, întrucât, așa cum vom vedea mai departe, Andrei Ciurunga trăiește exclusiv în, prin și pentru poezie. Pornind de la remarca distinsului filozof al culturii, A.E. Baconsky din volumul despre literatura contemporană *Meridiane*, suntem în asentiment cu ideea că „simțul istoric este indispensabil oricui vrea să rămână poet după ce a trecut de douăzeci și cinci de ani”. Poeziile lui Andrei Ciurunga nu sunt doar biografii sentimentale versificate; autorul raportează timpul său interior, intim la evenimentele lumii; ca Poet, meditează, suferă, trăiește conștiința propriei sale contemporaneități, astfel poemelor lui din *Cântece de dor și război* sunt pagini de istorie, transpuse estetic în pagină de Poezie. Nu numai limbajul textelor, titlurile, metaforele trimit la contextual istoric, dar și partea de sub – text care indica anul, luna și localitatea fac parte din Metaforă, întregind Legenda. Cititorul devine atent la aceste detalii și părtaş la eveniment, sentiment, trăire. Poetul Andrei Ciurunga păstrează intactă coerența și echilibrul între individualitatea sa artistică și spiritul timpului și al culturii căreia îi aparține. Același

A.E. Baconsky spunea: „Nu pot exista poeți apatrizi și acela care nu reprezintă universal țării sale devine implicit incapabil de a se reprezenta pe sine ca individualitate distinctă”.

Itinerarul spiritual al lui Andrei Ciurunga, relevat de poezia sa, include „stațiile” și „orele” simbolice asemeni unei călătorii inițiatice: „În țara lui Roș Împărat/ durerea se culcă cu trupul în pat,/ durerea se suie cu sufletu-n cer.// Demult, un Copil de dulgher/ a spus: Să fugiți de păcat / și de țara lui Roș Împărat [...]” (Cahul, 14 iulie 1940)

Poeziile lui sunt elegii de dor, doine de răzbunare, profeții poetice, o Ars Poetica scrisă pe „rostogolite pietre de hotare”: „Tot ce n-am putut să iau – am dat./ Tot ce n-am putut să dau – mi-au smuls./ Sunt sătul de tine, cântec muls/ dintr-un uger de lumini și de păcat.” (*Confesiune, Tartaul de Salcie* (Cahul), 2 septembrie 1940). Textele lui depășesc adesea granițele poeticului, limitele poeziei, intrând într-o altă dimensiune și vibrație spirituală – mistică, jertfelnică, disimulând durerea în rugăciune, psalm, cântec „de moarte”, „de pe front”, „cântec pentru Basarabia”, „recviem pentru țara de acasă”: „Miluiește, Doamne, pe eroii care/ au căzut în luptă pentru crucea Ta/ Și aprinde-n ceruri pentru fiecare,/ candelă de veghe – câte-un pui de stea.// Inimile bune, frânte pe vecie// fă-le să răsară, printre grâne – maci./ Ochii lor ca zarea, risipiți în glie,/ În cicori albastre, Doamne, să-i prefaci.// Miluiește, Sfinte, sufletele bune/ duse sus acolo, lângă Tine, lin – și-mplinește visul lor din rugăciune:/ Fă-le țara, Doamne, cât un brad. Amin.” Textele lui sunt pătrunse de un aer mistic transformând discursul într-o ectenie a milei, a rugăciunii pentru fericirii și pururea adormiții fii ai Patriei care prin jertfa lor au înălțat în cer Slavă Neamului Românesc.

După 1989 continuă să scrie poeme și să-și „adune” amintirile într-un volum intitulat *Memorii optimiste*. Descoperim între aceste rânduri un suflet luminos, nerăzbunător, dar ferm în izbânda spiritului. Gheorghe Gheorgiu, coleg de liceu din perioada bolgrădeană, care l-a vizitat la București după 1989, mărturisea: „Ani de zile a tot sperat să vadă la el acasă un volum

cu versurile lui născute în lupte și între pereți de beton, versuri despre Basarabia – «Țara mea de dincolo de țară». Dar nu s-a găsit nici o editură de la Chișinău să-i împlinească visul. Dimpotrivă, el își edita la București poeziile pe cont propriu și din fiecare tiraj expedia la Cahul și Chișinău, pe adresa Uniunii Scriitorilor din Moldova, câte două-trei sute de exemplare pentru bibliotecile școlare.”

În 2018, la doisprezece ani după plecarea lui Andrei Ciurunga în „țara fără dor”, Editura „Știința” din Chișinău tipărește cartea *Andrei Ciurunga. Scrieri*. Ediția oferă o imagine cvasicompletă a activității literare a poetului, ilustrând cele două secțiuni distincte ale creației sale originale: poezia și memorialistica. Secțiunea „Poezie” include texte din volumele tipărite de poet începând cu debutul din 1936 și până la sfârșitul vieții sale, fiind urmată de „Memoriile optimiste” din volumul cu același nume (București, 1992) și o serie de texte nepublicate în volum, reunite sub genericul *Basarabia de odinioară*. Textele sunt precedate de un studiu introductiv asupra creației poetului și o cronologie a vieții lui dramatice. Volumul se încheie cu o secțiune de note, comentarii și referințe la textele incluse și alta de iconografie. Studiul introductiv din acest volum este realizat de Anatol Moraru.

Aș vrea să închei acest modest omagiu adus poetului Andrei Ciurunga cu o doină, poem care ar fi întregit orice antologie de poezie românească, dacă aceasta i-ar fi găsit loc între copertile sale: „Lună, cale tulbure,/ numai dor și pulbere,/ dăruiește-i Prutului/ liniștea sărutului, fulguie-ți zăpezile/ cât se-ntind livezile/ peste țara plângerii,/ care – așteaptă îngerii.// Du-te lună crainică/ peste codri, tainică/ și-n dulcește-i satului/ arșița oftatului,/ tălmăcește-i pragului/ zbuliumul pribeagului,/ mângâie pleoapele/ străvezii ca apele/ și sărută frunțile/ tinere ca nunțile/ când se-nchină stelelor, în bătaia relor.// Lună, lună – luminiș/ lebadând în păpuriș,/ rugăciune, denie,/ soră de bejenie,/ fă-te puf, fă-te covor,/ pentru pașii care dor,// culcă-te pe jos – mătasă – pentru pașii fără casă,/ lunecă pe drum deschis/ pentru pașii fără vis.// Lună, sora munților, / bucuria frunților,/ mergi în țara plângerii/ care-așteaptă îngerii/ și sărută vetrele/ unde crișcă pietrele,/ răscolește crengile,/ scutură tălăngile,/ mângâie pleoapele/ care dorm ca apele,/ și vestește porților/ învierea morților,/ stelele când se desprind,/ dorurile când se-aprind,/ lacrimile când se rup -// lună, frunte fără trup...” (*Doină pentru frații mei*).



Florina BREAZU

Doctor în arte vizuale Universitatea Națională de Arte din București; Maestru în Artă. Președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova.

S-a născut la 5 ianuarie 1973 la Chișinău. A absolvit Școala de Arte Plastice pentru Copii „A. Șciusev”, Colegiul de Arte Plastice „Al. Plămădeală” din Chișinău. Între anii 1992-1994 studiază la Facultatea de Arte Decorative și Design a Academiei de Arte Vizuale „Ioan Andreescu” din Cluj, România; în perioada 1994-1998 își continuă studiile la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design a Universității de Arte „George Enescu” din Iași, România.

Expoziții personale reprezentative: în 2023 la Muzeul Național de Arte al Moldovei; în 2023 – Salonul lui Eugen Doga, Chișinău; în 2018 – Centrul Expozițional „C. Brâncuși”, Chișinău; în 2011 – Biblioteca Academiei de Științe a Moldovei; în 2011 – Biblioteca Maramureș, Chișinău; și în 2010 – Centrul Academic Internațional Eminescu, Chișinău ș.a.

Lucrări în colecții publice și private din: Arabia Saudită, Belgia, Canada, Cipru, Elveția, Franța, Germania, Republica Moldova, România, Rusia, SUA.

MultiVERS

NP: Stimată doamnă Florina Breazu, cunoaștem faptul că, în perioada 12 octombrie și 5 noiembrie 2023, lucrările dumneavoastră au bucurat ochii chișinăuienilor într-o expoziție intitulată poetic *MultiVERS*. De ce ați numit în felul acesta colecția de lucrări?

FB: Expoziția deschisă la Muzeul Național de Artă al Moldovei are la bază un concept expozițional centrat pe explorarea unor interferențe ale subconștientului și ale materiei prin identificarea unor forme picturale epurate prin ecologia spiritului. Expoziția, care demonstrează o continuitate a preocupărilor și interferențelor stilistice abordate de mine pe parcursul carierei artistice, propune publicului o incursiune în procesul creativ fundamentat timp de trei decenii, aducând laolaltă lucrări din ultimii cinci ani.

Lumea materială și spirituală, tensiunea dintre cele două componente reflectate în seriile de picturi *Lumina* și *Antimateria*, deschid calea *Particulelor*, *Coardelor*, *Pionilor* reflectați în ciclurile de picturi *Reminiscențe*, *Particule*, *Frumos de fiecare dată*, *Pioni*, *Rezonanța gestului*, *Coarde* etc.

NP: Sunteți pictorul abstracțiunilor, cel puțin publicul nu cunoaște să fi lucrat cu figurativul. De ce ați ales acest tip de expresie? Ce sens puneți în arta dumneavoastră?

FB: Pornind dintr-o necesitate de transfigurare a formei materiale, vizibile, reliefate prin lumină, urmăresc să parcurg calea inversă, spre sursa luminii, în antimaterie, în lumea invizibilă, care se revelează prin particule, fotoni – configurații ale luminii invizibile, care reliefează și se oglindește în obiectele lumii înconjurătoare.

Lumina apare ca simbol, ca o metaforă și ca aspect final al materiei. Lumina înseamnă cunoaștere, spirit, iluminare, ordonarea haosului prin vibrație. Potrivit Sfântului apostol Ioan (1, 9) lumina primordială se identifică Logosului, Cuvântului. „Este lumina care luminează pe tot omul, care vine în lume, precizează Sfântul Ioan, alăturându-se simbolismului luminii-cunoaștere percepute fără refracție, adică fără mijlocirea deformatoare, prin intuiție directă: acesta este caracterul *iluminării* inițiatice. (...) Lumina urmează întunericului, atât în ordinea manifestării cosmice, cât și în cea a iluminării interioare (Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, editura Artemis, București, p. 237).

NP: Vorbiți-ne despre tehnica dumneavoastră. Cum o definiți, de pildă, în cazul lucrărilor expuse în expoziția *MultiVERS*?

FB: Totalitatea lucrărilor expuse definesc un limbaj care își modifică caligrafia vizuală și sensul prin unicitatea sau repetarea elementelor și tehnicilor, modelând un discurs vizual personal. Pe lângă studiu, observație, conștientizare, intuiție, experiment, alegere, cercetarea lor artistică explorează posibilitățile aleatorii, autentice, expresive din spatele procesului artistic. Activitatea mea este influențată de complexitatea proceselor mentale în raport cu structurile pe care le înțeleg intuitiv. Pictura acționează ca o corelație între epistemologie și fenomenologie și nu este închisată într-un dans mecanic, automat. Forma, culoarea, textura, lumina și spațiul reprezintă lumile explorărilor mele. Îmi propun ca pictura să interacționeze cu privitorul și să-i provoace un moment de revelare a unui adevăr absolut și a unei plăceri estetice pure.

NP: Sunteți o fire poetică, de unde vă alimentați această predispoziție? Ați putea fi lesne o poetă. Poate chiar scrieți poezie? Recitați-ne ceva.

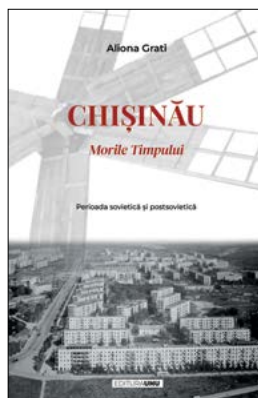
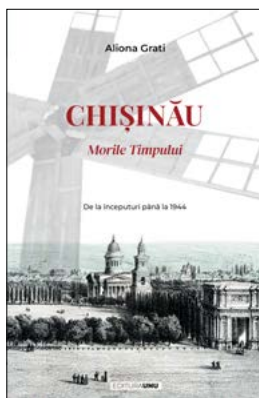
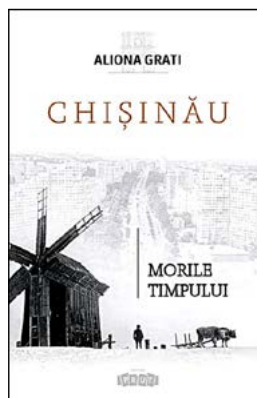
FB: *Stăteam culcată pe un stog de fân, cu ochii închiși și cu fața îndreptată spre soare. Lumina se juca pe pleoapele mele și îmi crea imagini colorate pe retină. Când am deschis ochii, am descoperit albastrul adânc al cerului și norii albi și pufoși, care se perindau pe el. Unite într-un întreg, clipa și veșnicia – pământul cu iarba verde, și mirosul de fân, și cerul cu norii albi –, clipele pline de fericire, la care revin mereu. Eterna copilărie și râvna spre un altundeva, acum... Cerul și liniștea sunt imaginea copilăriei și a călătoriilor prin lume.*

Interviu realizat de Natalia PROCOP



„Din gol in gol”, 2022, ulei, pânză, 100×100 cm

Abajur pentru o bibliotecă



Aliona GRATI. *Chișinău. Morile timpului. Eșeu de imagologie literară*. Prut Internațional, 2020, 368 p.; Ediția a 2-a completată Vol. 1: *De la începuturi până la 1944*, Vol. 2: *Perioadă sovietică și postsovietică*, Chișinău: UNU, 2022, 2023, 400 p., 432 p. (lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19

Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii).

Cartea *Chișinău. Morile timpului. Eșeu de imagologie literară*, semnată de Aliona Grati, presupune deopotrivă implicație cognitivă laborioasă și promisiunea unor stări de beatitudine. Încântarea cititorului vine nu numai din satisfacerea unei curiozități față de tema orașului Chișinău, ci mai ales grație semnificațiilor obținute prin filiera unei noi și interesante grile de interpretare. Autoarea oferă un studiu aplicat de imagologie literară și o colecție de imagotipuri ale orașului Chișinău decupate din relatările și memoriile călătorilor cărturari care l-au vizitat începând cu epoca medievală și până în primele decenii ale secolului al XXI-lea. Avem un eseu deschis către narativitate și mitopoetică, prin care se valorifică și se scot în evidență straturile mitologice, legendele și ficțiunile literare ale orașului.

Chișinăul pe care-l cunoaștem astăzi nu este doar un monument de arhitectură mixtă, ci și canavaua poveștilor, legendelor, miturilor născute din delirurile celor care au fost să treacă pe aici. Totodată, Chișinăul apare ca o reprezentare a sufletului colectiv, un microcosmos concentrat al Basarabiei, așa cum marile orașe ale lumii (Roma, Paris, Londra) sunt niște sinecdoce ale națiunilor la care se raportează (Italia, Franța, Anglia). Dacă, de exemplu, Parisul este orașul luminilor, Sydney – orașul focurilor de artificii, atunci Chișinăul este un oraș alb-verde și al morilor de vânt. De fapt, Chișinăul este prin el însuși o moară a timpului. De-a lungul secolelor, imaginea lui s-a măcinat și s-a metamorfozat la nesfârșit. Lectura celor două volume formează impresia că orașul a evoluat în maniera în care s-au succedat părerile despre el, că nu este doar un spațiu geografic, dar și unul literar, „un loc citadin la intersecția imaginației cu memoria, acolo unde se fuzionează realitatea cu mitul și ficțiunea” (Luis García Jambrina).

Lucrarea invocă sute de cărți de călătorie, jurnale, memorii, scene din romane și fragmente de poezie ale vizitatorilor care au creat, prin ele, orașului Chișinău o imagine memorabilă atât *pe interior*, cât și *în afară*. Totodată, găsim o aplicare a instrumentelor de analiză ale imagologiei literare, precum și informații despre călătorii străini culese din documente de arhivă din Republica Moldova și România.

Chișinăul este în esență un text neîncheiat, deschis, care se scrie și se citește mereu, chiar în acest moment.

Diana DEMENTIEVA

George Doru Dumitrescu, „Îți scriu din Chișinăul alb...”. Ediție îngrijită și prefată de Aliona Grati. Chișinău: Știința, Colecția „Memoriile Basarabiei”, 2022, 208 p. (lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*).

Cartea „Îți scriu din Chișinăul alb...” este asemenea unui retrovizor în care, pe de o parte, se oglindește activitatea scriitorului George Doru Dumitrescu, iar pe de altă parte, se înfățișează imaginea Chișinăului cotidian din perioada interbelică. În prefața intitulată *George Doru Dumitrescu, cel care a dăruit Chișinăului tandrețe și anii săi de aur*, Aliona Grati reconstituie parcursul lui G.D. Dumitrescu, de la naștere (1901 în comuna Ceptura, județul Prahova) până la finalul carierei lui de scriitor, final consemnat de apariția, la București, și aproape imediat interzicerea cărții sale *Orașul din amintire. Chișinău 1936* (1944).

După toate probabilitățile, tânărul G.D. Dumitrescu a fost prima dată în Basarabia, inclusiv la Chișinău, între anii 1924 și 1927, după care a publicat fragmente din jurnalul său de călătorie în revista *Univers literar*. A descoperit cu adevărat capitala Basarabiei pe când activa în calitate de suplinitor de română la Liceul Militar „Regele Ferdinand I” (1936-1937). Cartea sa, susține Aliona Grati, „rămâne și astăzi una dintre cele mai admirabile cărți despre Chișinăul interbelic, neîntrecută deocamdată. Dintre multele înfățișări literare ale Chișinăului, aceasta se deosebește nu doar prin anvergura care a depășit articolul de ziar, dar și prin convingătoarea expresie a unui oraș modern iradiind fascinație. A venit timpul să iasă din lungul somn de moarte și uitare”.

Deschizându-se ca o invitație la plimbare prin Chișinăul de altădată, cartea servește motiv de bucurie pentru toți cei pasionați de literatură, de trecutul istoric și cultural al orașului. Prozele, numeroasele secvențe din publicistică, dar și seria impresionantă de fotografii – toate cuprinse între copertile acestei ediții –, alcătuiesc „farul” în lumina căruia naratorul la braț cu cititorul parcurg stradă după stradă, înaintând fără grabă, cu nenumărate popasuri pentru contemplări. G.D. Dumitrescu a înnobilit imaginea orașului cu sincerele-i declarații, venerații și amintiri: Chișinăul e un „Târg cu fete mare, care iubesc sincer... Cu bucurii mici și cu suferințe... Oraș cu soare și cu praf, cu întuneric și cu lumină plină...” (*Nopti, La Fetița Dulce*, p. 127-128). În privirile autorului „Chișinăul e un oraș al depărtărilor, al amintirii, al liniilor drepte și iremediabilei tristeți”, dar și „Un oraș pitoresc, plin de contraste și de curiozități prin care, s-a făcut observația, istoria a trecut fără a fi lăsat vreo urmă” (*Orașul din amintire*). „Dintre multele înfățișări literare ale Chișinăului, aceasta se deosebește nu doar prin anvergura care a depășit articolul de ziar, dar și prin convingătoarea expresie a unui oraș modern iradiind fascinație” (Aliona Grati). Admirația scriitorului nu s-a limitat la o singură carte, a scris și o minimonografie cu ocazia aniversării a 500 de ani de la prima atestare documentară a orașului, Chișinău 1936.

Reprezentând o monografie subiectivă a Chișinăului interbelic, valoarea acestei apariții editoriale rezidă și în faptul că stabilește o punte între prezentul și trecutul orașului, în perspectiva viitorului. În fine, cartea este despre înțelegerea importanței trecutului istoric și cultural al orașului Chișinău, inspiră încredere și curaj de a ne păstra verticalitatea, amintirile și trecutul.

Diana DEMENTIEVA





Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu, Elena Varzari, *Destine de lingviști. Oameni care au fost*. Chișinău, 2023 (CEP USM), 260 p. (lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*).

Lingviștii din Basarabia ultimului secol au avut un destin, pe alocuri, dramatic, viața lor, în special pe ultimul segment al vieții (din 1990), identificându-se cu lupta pentru denumirea limbii sau pentru alfabetul acesteia, în definitiv pentru unitatea limbii române. Specializarea pentru anumite aspecte de cercetare a făcut diferența în cazul fiecăruia în parte, unii dintre ei intrând în volume de sinteză precum recenta *Lingvistică românească*. Numele lui Nicolae Corlăteanu este singurul care a întrecut veacul, în 2020 făcându-se 105 ani de la naștere; la 27 iulie 2021 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Eugeniu Coșeriu, iar ceilalți lingviști selectați (plecați în veșnicie) încă nu se apropie de 100 de ani. Este cel mai potrivit moment să fie evocați. Un centenar de lingvistică românească practică în această margine de Țară (în contextul unei lingvistici europene și romanice), dar și în contextul lingvisticii românești) este o perioadă care aduce cu ea totaluri și sinteze, momente de hău și de vârf, de somn, de moarte și de luptă, de rățaciri, dar și de remarcabile realizări. E momentul, încă o dată, să ne întrebăm care e locul lingvisticii basarabene în lingvistica românească. Această perioadă, cu toți subiecții ei, cu toate operele lor și mai ales cu luptele ei trebuie recuperată și reflectată într-o istorie generală și comună a limbii române. Cel puțin câțiva dintre lingviștii prezen(ta)ți în volumul de față au (avut) biobibliografii dedicate, dar nimeni operă postumă, ca să nu mai vorbim de operă integrală publicată. Fără să trecem în revistă amplele articole omagiale, reținem mai jos doar cărțile care refac biografia unui lingvist și/sau valorifică bibliografia acestuia. Astfel, lui Silviu Berejan biblioteca universitară bălțeană îi editează, în 2005, o biobibliografie; în 2006 Editura Știința scoate de sub tipar Biobibliografia lui Nicolae Corlăteanu. Ulterior, sub îngrijirea redactorului-șef al revistei *Limba Română* Alexandru Bantoș, s-au învrednicit de volume dedicate Silviu Berejan (*Itinerar sociolingvistic*, 2007), Anatol Ciobanu (*Reflecții lingvistice*, 2009) și Nicolae Corlăteanu (*Testament: Cred în izbânda limbii române*, 2010). Vlad Pohilă s-a bucurat, într-un fel privilegiat, deoarece a slujit-o cu totală dăruire, de atenția Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu”, care i-a editat, în 2010, o bibliografie (urmează să apară una nouă, la 70 de ani, în 2023). Tot în 2010, Institutul de Filologie îi dedică lui Nicolae Raevschi o carte-*Omagiu la 80 de ani de la naștere*, publicată post-mortem. În 2014 Academia de Științe a Moldovei în colaborare cu Institutul de Studii Enciclopedice și Biblioteca Științifică Centrală „Andrei Lupan” scoate de sub tipar o biobibliografie dedicată membrului corespondent Anatol Ciobanu și alta dedicată doctorului habilitat Ion Ețcu, sub îngrijirea redactorului științific Aurelia Hanganu și a redactorului responsabil Constantin Manolache. Lui Ion Ciornîi îi este consacrată o ediție specială a Analelor Universității „Alec Russo” (în 1998), iar la Universitatea de Stat din Moldova în 1999 apare un *Omagiu profesorului Ion Ciornîi* și în 2000 un altul dedicat profesorului Vitalie Marin. Marcu Gabinschi a fost singurul care și-a scris o autobiografie. Din păcate, pentru Arcadie Evdoșenco, Teodor Cotelnic, Alexandru Dârul s-au scris doar file de biografie și s-au alcătuit liste de publicații în revistele de specialitate. Iar Valentin Mândăcanu și Ion Dumeniuk nu au nici măcar liste bibliografice adunate. În pofida nedreptăților istoriei, lingviștii din Republica Moldova au rezistat, menținând treaz spiritul latin în litera limbii, au stat la catedră învățând tinerii să nu se dea bătuți în fața greutăților. Pe vremuri, Facultățile de Litere erau unite cu cele de Istorie (și Drept); pentru lingviști adevărul este simplu, așa cum spunea Garabet Ibrăileanu: „Națiunea se rezumă, la urma urmelor, la limbă!” Prin munca lor, personalitățile lucrează la Bio-Grafia pământului care i-a născut.

Elena UNGUREANU

Ion CHIRTOAGĂ. *Târguri și cetăți din sudul Moldovei: (sec. al XIV-lea – sec. al XIX-lea)*, Chișinău: UNU, 2022, 272 p. (lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*).

Importanța cercetării trecutului, (re)descoperirii spațiului nostru, inclusiv a celui urban, este, cu siguranță, una dintre modalitățile de cunoaștere și formare a identității noastre ca popor și ca civilizație. Drept mărturii vii ale intemperiilor istoriei servesc nu doar evocările trecutului și documentele de arhivă, ci și locurile, monumentele arhitecturale, care păstrează urme vizibile ale acestor formări ori deformări. Studiul realizat de cercetătorul Ion Chirtoagă, doctor habilitat în istorie, ne oferă ocazia de a trăi experiența contactului cu aceste urme ale istoriei, lăsate în spațiul din sudul Moldovei de către cei care au edificat orașe: „La o anumită etapă a dezvoltării umane, se constituie aglomerații de oameni care ocupă un loc deosebit în structurile economice, sociale și politico-militare. Acestea sunt orașele care se deosebesc esențial de localitățile rurale. Orașele, în primul rând, sunt centre meșteșugărești. O parte a meseriașilor de la sate se așează cu traiul în mijlocul unei regiuni pentru a putea mai ușor asigura locuitorii ei cu obiecte meșteșugărești. După o oarecare perioadă de timp, meșterii încetează să mai practice agricultura, producând doar obiecte meșteșugărești. În localitatea urbană apar străzi, cartiere în care meșteșugarii sunt așezați după principiul specializării lor: str. Ciubotarilor, Blănarilor etc. Inițial, meșteșugarii lucrau la comandă ori confecționau obiecte pe care le vindeau singuri. Pentru a regla procesul de producere și realizare a mărfurilor lor meșteșugarii se unesc în bresle specializate. (...) Pe parcursul a mai multor secole în orașe au avut loc duferite evenimente politice. Ele au evoluționat în dependență de condițiile politice din țară. În jurul fortificațiilor și localităților urbane au avut loc mari bătălii și alte evenimente politico-militare. Toate aceste procese și evenimente suscită un interes viu din partea cercetătorilor, scriitorilor și cititorului de masă”.

Cercetarea evoluției economice, sociale, politico-militare și culturale a ținutului din sudul Moldovei în perioada secolelor XIV-XIX este racordată la consolidarea unei serii de târguri și cetăți importante precum: Cetatea Albă, Chilia, Palanca, Cioburciu, Cetatea Smil (Ismail), Reni, Galați, Cahul, cursul inferior al Săratei și cetatea Tatarbunar. Orașele au fost centre comerciale, aici au apărut întâi breslele care au determinat diferențierea categoriilor sociale și, ulterior, transformarea orașelor în centre județene ori ținutale.

În mod special, Ion Chirtoacă se oprește la capitolul dedicat apariției și evoluției până în secolul al XIX-lea a orașului Cahul. Pe parcursul unei jumătăți de mileniu, Cahulul, mai purtând pe rând numele de Șchei și Frumoasa, a fost o localitate importantă în sudul țării și spațiul pruto-nistean.

La 18 decembrie 1835, prin decretul țarului Nicolai I, Frumoasa a fost redenumită Cahul, în cinstea biruinței armatei ruse asupra celei otomane din 1770. Localității i s-a conferit statut de oraș și reședință de județ cu numele Cahul. În anii 1840-1845, orașul Cahul și-a schimbat întrucâtva înfățișarea, căpătând trăsături caracteristice unui centru de județ. De remarcat că, în 1857, în Cahul, timp de câteva luni a lucrat ca judecător scriitorul Bogdan Petriceicu Hașdeu. Indrăgind acest plai, savantul va scrie mai târziu despre râul Prut și orașul Cahul, admirând vitejia și înțelepciunea localnicilor. În același an a sosit la Cahul pentru câteva zile istoricul și scriitorul român Mihail Kogălniceanu.

Fundamentată pe o serie impresionantă de surse istorice și studii în domeniu (de la cele mai vechi – M. Costin, până la cele contemporane – D. Poștarencu), cercetarea dată oferă nu doar un conținut științific, ci și unul valoric, deoarece prezintă importante monumente de istorie și cultură urbană a românilor, care sunt parte componentă a patrimoniului cultural universal.

Rodica GOTCA





Bălțiul în lumina vremurilor de altădată, antologie îngrijită și studiu introductiv de Diana VRABIE. Chișinău: UNU, 2022, 250 p. (lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*).

Cercetătoarea Diana Vrabie adună între copertile acestui volum o colecție de texte literare și publicistice cu și despre orașul Bălți în diferitele perioade ale evoluției sale istorice. Deși se constată faptul că „orașului Bălți, cu fericite excepții, a fost fie ignorat, fie tratat cu circumspecție, fie descalificat de condeiul unor călători grăbiți”, antologatoarea obține un caleidoscop de imagini în care Bălțiul apare în culori variate: „Există orașe mituri și orașe legende, orașe idilizate și orașe răsfățate de evocările călătorilor sau ale băștinașilor, beneficiind de superlative generoase. Nu este însă și cazul orașului Bălți, care, cu fericite excepții, a fost fie ignorat, fie tratat cu circumspecție, fie descalificat de condeiul unor călători grăbiți. (...) Marcat de provincialism, monotonie, blazare, însingurare, ignoranță, Bălțiul interbelic, așa cum rezultă din evocările acestor cărturari își cultivă un soi de rezistență defensivă, pasivă, lipsită de vigoare într-un univers centrifug, dinamizat de tendința spre decontextualizare a valorilor și stilurilor. În același timp, răzbate o sensibilitate modernă și un cod comportamental specific peisajului urban, marcat de configurările succesive ale rețelelor de schimb. Orașul Bălți își desăvârșește esența prin intersectarea cu o serie de influențe economice, politice, administrative, culturale, așteptând convertirea într-un labirint stimulat.”

Adesea orașul le apare, în special scriitorilor cu o imaginație modernă, „marcat de provincialism, monotonie, blazare, însingurare, ignoranță”; „oraș din infern” (G. Bogza); „cel mai lugubru oraș din România”, „dospit parcă din nouri căzuți pe un pământ de ploi, de mlaștini și mocirle” (I. Teodoreanu); lipsit de personalitate (D. Iov); lipsit de stil arhitectural (Prof. N. Macarovici); pitoresc și foarte trist (Z.C. Arbure); trist și fără măreție (Em. de Martonne); asupra căruia n-a „pogorât încă adevăratul gust fin și elegant” (L. Donici); în care nu este „nicio priveliște care să-ți mângâie ochiul” (N. Dunăreanu) etc. Totuși, acest peisaj sumbru este iluminat de sclipirile unor evocări mai optimiste, apărute după 1887, când „Bălți devine de sine stătător și orașul începe să-și nevedească o existență proprie” (D. Iov). Astfel, urbea se (re)profilează imagologic ca un spațiu al dezvoltării, al curajului, credinței, frumuseții și culturii, fiind numit „târgul unui ținut al grâului, încă și mai fertil decât stepele din sud” (Em. de Martonne), „județ bogat în vânat” (G.C. Lecca), „centru comercial de primă importanță pentru partea de sus a Basarabiei” (N. Macarovici), „frumușel, cu străzi drepte și destul de bine administrat” (C.R. Munteanu), în care „multe s-au prefăcut” (N. Dunăreanu), în special sub gestionarea prefectului Emanoil Catelli. La aceste evocări optimiste se adaugă și fine observații referitoare la populația orașului Bălți, astfel aflăm că „cetățenii orașului cu o energie rară luptă pentru îmbunătățiri cu mijloace proprii, căci orașul face parte dintre puținele orașe fără datarii” (E. Moruzi), că „dragostea de limbă, istoria și literatura românească e foarte mare în învățători” (Gh. Ghibănescu), iar „în oraș se simte destul de vie viața românească (...) orașul Bălți a proclamat cel dintâi, încă în cursul lunii februarie, unirea Basarabiei cu țara-mamă și a cerut Sfatului Țării să îndrume și celelalte județe ca să facă la fel” (C.R. Munteanu).

Antologia Dianei Vrabie este atât o colecție fascinantă de evocări, cât și o modalitate de a pune în lumină parcursul orașului Bălți, oferindu-ne o lecție despre cum iese din umbră, cum crește și se ridică din ruine un oraș.

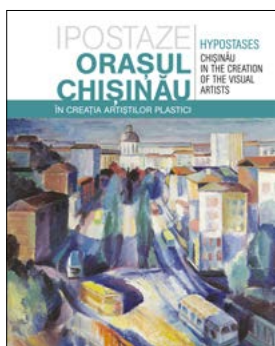
Rodica GOTCA

Jurnalul vizual al Nataliei Procop *La Chișinău viața va învinge: Jurnal de pandemie* (Chișinău: 2022; lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*) prezintă expoziția omonimă de lucrări, care s-a desfășurat în luna aprilie a anului 2021, în incinta Muzeului de Istorie a orașului Chișinău. Etajul superior al „Turnului de apă” – unde, prin geamurile mari, se poate urmări contemplativ, de la



altitudine, spectacolul în desfășurare al vieții capitalei –, s-a dovedit a fi o locație perfectă pentru a expune pânzele artistei, care constituie un *zusammenstellen* între spațiul istoric și spațiul imaginar conceput prin gestul artistic. În plan general, albumul reprezintă parcursul unei teme de creație care își are continuitate și în preocupările teoretice ale Nataliei Procop, activând în calitate de istoric și critic de artă. Printre primele pagini găsim două nocturne chișinăuiene. În pictura „Castelul apei” (2021), centrul compoziției constituie imaginea Turnului de apă. Clădirea este plasată într-un spațiu oniric, care creează impresia unei păduri masive. Edificiul se percepe, astfel, asemenea unui templu antic în sânul naturii, ca o manifestare a ordinii instaurate de aspirația creatoare umană printre stihiiile naturii. Pe de altă parte, compoziția „Oraș nocturn” (2021) reprezintă o imagine de panoramă a Chișinăului văzut din suburbie. În istoria artelor naționale putem găsi o compoziție cu schema, tehnica și limbajul total diferit, dar care prezintă orașul dintr-o perspectivă similară: desenul lui Alexandru Plămădeală „Amurg. Punct de fugă spre Chișinău de pe Șoseaua Costiujeni” (1918). Distanța de un veac dintre aceste două lucrări, foarte diferite, ne arată cât de mult s-a schimbat ritmul vieții, care se proiectează și peste ritmurile compoziționale în lucrările plasticienilor. De la câteva lumini aprinse în silueta orașului la linia orizontului, sub văpaia amurgului – în desenul lui A. Plămădeală –, la revărsările fluviului electric care iluminează de jos cerul, la orice oră nocturnă – în pictura contemporanei noastre. De la meticulozitatea cu care este „croșetată” schița în tuș – la impulsivitatea petei cromatice în compoziția picturală. Compozițiile urbane depășesc obiectivul unui studiu al naturii în *plein-air*, prezentându-ne o imagine finită. Și totuși, privind lucrările pictoriței, coparticipăm la contemplarea momentului în devenire, ca de exemplu în lucrarea „Oraș în ploaie” (2021). Pictura „Moara roșie” (2021) surprinde prin faptul că un edificiu atât de sumbru este ușor recognoscibil într-o pată roșie aprinsă pe un fundal galben la fel de aprins, fiind obișnuiți să vedem Moara roșie ca pe o moștenire bizară a arhitecturii din trecutul antebelic: cu pereții cărămizii și fumegați. Artista însă a privit dincolo de această reflexie dramatică. Prin interesul față de căutarea originalelor mijloace de expresie plastică, prin apelarea la variate tehnici de pictură, dar și prin jocul artistic, care presupune combinarea materialelor, Natalia Procop este continuatoarea experimentelor care au devenit deja tradiție în contextul Școlii naționale de pictură, pornite în anii '70 de către Mihail Grecu și dezvoltate până în prezent. Autoarea știe să păstreze prospețimea percepției instantanee. Un astfel de limbaj plastic, care prețuiește bucuria emoției nealterate de rațiune, la fel, constituie una din liniile ce își au un parcurs în contextul Școlii naționale de pictură, manifestându-se în creația Inessei Țipina și Ludmila Țonceva, ori la reprezentanții generației mai tinere, Iraida Ciobanu. Pictura Nataliei Procop, prin structurile sale cromatice, dă dovadă de dinamica percepției. Limbajul plastic poartă amprenta artei textile, obiectivul major al căreia constituie jocul formei care elimină dramaticul și narativul, precum în seriile „Streliște”, „Roada”, „Adiere”. În special în peisajele urbane, artista apelează la perspectiva aeriană, prin care reprezintă starea naturii și iluminăția. Vedem imaginile edificiilor cunoscute, în fața cărora avem destul spațiu pentru interpretare, prin prisma propriilor impresii, asocieri, amintiri și considerații (de pildă în lucrările „Pe coline, la izvor” (2021), „Chișinăul din amintire” (2021) ș.a.). De fapt, lucrările cuprinse în album ca și panorama de pe balconul „Turnului de apă”, unde s-a desfășurat expoziția, constituie un pretext pentru meditație pe marginea destinului orașului nostru.

Dmitri ȘIBAEV



Ipostaze. Orașul Chișinău în creația artiștilor plastici (album). Coordonațoare: **Natalia Procop, Elena Musteață.** Chișinău: Arc, 2023, 255 p. (lucrarea a fost elaborată în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*).

Imaginea orașului și peisajul urban sunt dintre cele mai predilecte teme în opera artiștilor plastici contemporani. Este o consecință a spiritului modern care, în ultimele două secole, a alimentat atât dezvoltarea spectaculoasă a metropolelor și aglomerațiilor urbane, cât și expresiile artistice care le-au elogiat. Se știe că în oraș se formează ideea de civilizație modernă, se asimilează mai rapid tendințele novatoare și tehnologia, se consacră temele culturale, se configurează elita. Cine dorește să cunoască plenar o epocă anterioară apelează la artiști. Găsește la ei imagini care exprimă sintetizat și expresiv realul și atmosfera vremurilor de altădată, relația dintre indivizi și spațiile locuite de ei, viziuni asupra lumii. Plăsmuirile artistice sunt metaforic povestitoare și trebuie, periodic, recitate. Ele dezvăluie strălucirile spirituale ale unui oraș.

Natalia Procop și Elena Musteață propun în acest album o colecție de reprezentări – în pictură și grafică de șevalet – ale orașului Chișinău, realizate de artiștii plastici în intervalul de timp de la sfârșitul secolului al XIX-lea și până în prezentul nostru. Acestea dau seama de modul în care a fost privit, perceput, interpretat și imaginat orașul nostru de-a lungul unei istorii zbuciumate, schimbând câteva regimuri politice. Ordinea picturilor respectă un principiu cronologic. În plină eră a tehnologiilor informaționale, autoarele au ținut să prezente tot ce e mai realizat și mai valoros în materie de artă tradițională a imaginii plane, bidimensionale.

Pictorii și graficienii selectați sunt dintre cei mai talentați și mai importanți în istoria artelor plastice din acest spațiu reprezentat de orașul Chișinău. Nu întâmplător, lucrările lor se păstrează acum în fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei, Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, Agenției Naționale a Arhivelor, Colegiului de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”, dar și în colecțiile personale. Albumul expune doar cele mai semnificative lucrări, care surprind variate ipostaze din viața orașului, reflectă diferite perioade istorice și sunt realizate în spiritul mai multor curente artistice. Cele două părți ale albumului respectă un echilibru rezonabil între numărul de picturi și grafică de șevalet. Prin urmare, putem spune că s-au urmărit liniile de forță ale unui chip al Chișinăului care își caută desăvârșirea.

Aliona GRATI



Materialele Conferinței științifice internaționale *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine* (edițiile I-VIII, 2020-2023). Coordonatoare Liliana Condraticova, doctor habilitat în istorie și studiul artelor.

Materialele Conferinței științifice internaționale *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine* au apărut în cinci volume, în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, Universitatea de Stat din Moldova (director de proiect dr. hab.

Aliona Grati), fiind totodată suplimente ale revistei științifice „Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique” din Iași, România (editor-șef dr. hab. Nicoleta Vornicu).

Conferința științifică internațională *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine* se organizează bianual și presupune o serie variată de evenimente: mese rotunde, prelegeri, lansări de carte, expoziții, prezentări de filme. Coordonatoarea conferinței este dr. hab. Liliana Condraticova, secretarul general al Academiei de Științe a Moldovei. Organizatorii și partenerii sunt instituții din țară și de peste hotare: Academia de Științe a Moldovei; Universitatea de Stat din Moldova; Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R., Iași, România; Biblioteca Națională a Republicii Moldova; Institutul de Etnologie al Academiei Naționale de Științe a Ucrainei, Lvov; Institutul European pentru Cercetări Multidisciplinare, Buzău, România; Universitatea Liberă din Berlin, Germania, Complexul Muzeal Național „Moldova”, Iași; Universitatea din București; Institutul de Chimie Macromoleculară „Petru Poni”, Iași, Institutul de Dezvoltare a Societății Informaționale; Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”.

Autorii articolelor, oameni de știință consacrați sau debutanți, reprezintă comunități științifice din mai multe țări (Republica Moldova, România, Ucraina, Germania, Franța, Cehia, Italia ș.a.), fiind cercetători din cadrul diferitor institute de cercetare (de la științe socio-umane la științe exacte și ale vieții); cadre didactice de la instituții de învățământ superior sau liceale; reprezentanți ai uniunilor de creație, muzeelor, agențiilor, bibliotecilor; doctoranzi. În felul acesta, publicația a devenit un spațiu intermediar favorabil pentru colaborări și dezbateri științifice, stabilirea de relații inter- și transdisciplinare eficiente.

Diana DEMENTIEVA

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: CEP USM, 2023. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537,
Anul V, nr. 3, 2023, 140 p.
Tiraj 50 ex.