



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. 1, ianuarie-aprilie 2024

Dialogica

Revistă de studii culturale și literatură

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 VI, Nr. 1, 2024

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.

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.

Ileana Alexandra ORLICH, doctor în filologie, profesor, Universitatea de Stat din Arizona.

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 Metropolitan de Cercetări T.A.B.O.R., Iași, România.

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

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



Conceptie copertă: N. PROCOP; Pictură: Gheorghe ȘOITU, *Trecut-au ani*, 2022, acril, carton, 95x120 cm.
Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Dialogica

Cultural Studies and Literature Journal

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 VI, No. 1, 2024

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.

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 CRETU, 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.

Ileana Alexandra ORLICH, PhD in Philology, professor, Arizona State University.

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



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: Gheorghe ŞOITU, *The years have passed*, 2022, acrylic, cardboard, 95×120 cm. The authors hold sole responsibility for the views expressed in their texts.

DIALOG

Aliona GRATI, Natalia PROCOP Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin artă și mitopoetică. O etapă sau finalul? 6

INTERTEXT

Ileana Alexandra ORLICH Re-contextualizing Stage Politics:
Interrogating *Shakespeare's* Hamlet in Uruguay 15

Oleg TALMAZAN Imaginea lui Vlad al III-lea Basarab în izvoare germane din secolele XV-XVI 19

Marta SEVERIN Autobiografia lui Gheorghe Grigurcu: descoperirea de sine și negocierea identității 24

Ana Maria RUSNAC Bancul politic ca formă literară alternativă la literatura oficială în RSS Moldovenească 31

Abdul AWAL Ensuring Linguistic Sustainability in Bangladesh: Challenges and Approaches. Part I ... 38

Ladan Farah BAKHSH The Fragile Home of a Precarious Girl: A Butlerian Study of Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*. Part I 46

Fee-Alexandra HAASE The Aesthetics of Rhetoric in *On the Sublime* of Longinus 54

ACENTRICE

Rodica URSACHI Trei piloni ai artei naționale – Igor Vieru, Ilia Bogdesco, Mihail Petric – 100 ani de la naștere 68

Diana MOTRENIUC The Role of the Aesthetic Function in Printed Ecological Advertising 79

Oleg DOBROVOLSCHI Ustensile și utilaje pentru sculptura în lemn 87

LIANTUL SOCIAL

Elena FRUMOSU A doua viață a conacului Rîșleacov din Șoldănești 94

Bianca PĂDUREAN Regele Mihai I și Basarabia, o viziune asupra viitorului. Declarații și documente din perioada exilului regal, 1989-1993 102

ORAȘUL MEU

Lidia PRISAC Identitate și alteritate în Chișinăul interbelic 111

GIUVAIERE CULTURALE

Natalia PROCOP Artistul plastic Gheorghe Șoitu, un adevărat cetățean de onoare al orașului Cahul 124

Adrian-Silvan IONESCU Pe frontul reconstituirilor istorice, cu aparatul de fotografiat 133

IMAGINARUL LITEREI

Anatol EREMIA Pământul – izvorul peren al vieții 138

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Elena UNGUREANU Cronică unui dialog neterminat. Victor Bucătaru în dialog cu Eugeniu Coșeriu 140

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Catrinel Popa, *Trecutul ca poveste. Urme, mistificări și rescrieri în literatură* 144

Marina Miron, *Omul în casă – casa în viața omului*.
Casa tradițională a bulgarilor din Republica Moldova ca parte a patrimoniului cultural 147

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Natalia PROCOP The culture of promoting the image of the cities of the Republic of Moldova through the prism of art and mythopoetics. Is it a stage or the end? 6

INTERTEXT

Ileana Alexandra ORLICH Re-contextualizing Stage Politics:

Interrogating *Shakespeare's* Hamlet in Uruguay 15

Oleg TALMAZAN The Image of Vlad III Basarab in German Sources of the 15th-16th Centuries 19

Marta SEVERIN Gheorghe Grigurcu's autobiography: the self-discovery and the negotiation of identity 24

Ana Maria RUSNAC Political joke as an alternative literary form to official literature in the Moldavian SSR 31

Abdul AWAL Ensuring Linguistic Sustainability in Bangladesh: Challenges and Approaches. Part I ... 38

Ladan Farah BAKHSH The Fragile Home of a Precarious Girl: A Butlerian Study of Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*. Part I 46

Fee-Alexandra HAASE The Aesthetics of Rhetoric in *On the Sublime* of Longinus 54

ACENTRICS STUDIES

Rodica URSACHI Three pillars of national art – Igor Vieru, Ilia Bogdesco, Mihail Petric – 100 years since their birth 68

Diana MOTRENIUC The Role of the Aesthetic Function in Printed Ecological Advertising 79

Oleg DOBROVOLSCHI Tools and Machines for Carving in Wood 87

THE SOCIAL LIANT

Elena FRUMOSU The second life of the Rîșleacov mansion in Soldănești 94

Bianca PĂDUREAN King Mihai I and Bessarabia, a vision of the future. Statements and documents from the royal exile, 1989-1993 102

MY CITY

Lidia PRISAC Identity and Otherness in Interwar Chișinău 111

CULTURAL JEWELS

Natalia PROCOP Plastic artist Gheorghe Șoitu, a true honorary citizen of the city of Cahul 124

Adrian-Silvan IONESCU On the historical reconstruction front, with the camera 133

IMAGINARY OF THE LETTER

Anatol EREMIA Earth – the perennial source of life 138

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

Elena UNGUREANU Chronicle of an unfinished dialogue. Victor Bucătaru in dialogue with Eugeniu Coșeriu 140

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Catrinel Popa, *The past as a story. Traces, mystifications and rewritings in literature* 144

Marina Miron, *The man in the house - the house in the man's life. The traditional Bulgarian house of the Republic of Moldova as part of the cultural heritage* 147

CULTURA PROMOVĂRII IMAGINII ORAȘELOR DIN REPUBLICA MOLDOVA PRIN ARTĂ ȘI MITOPOETICĂ. O ETAPĂ SAU FINALUL?



Aliona GRATI



Natalia PROOCOP

Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin artă și mitopoetică. O etapă sau finalul?

Rezumat. Dialogul de față este despre rezultatele Programului de Stat „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii, 20.80009.0807.19”, care s-a desfășurat, la Chișinău, la Universitatea de Stat din Moldova, între anii 2020-2023. Proiectul a avut un caracter interdisciplinar întrunind cercetători care și-au desfășurat activitatea la diferite institute de cercetare și de cultură, persoane specializate în filologie, studiul artelor, istorie, biblioteconomie, turism, muzeologie. Ideea de care s-au condus cercetătorii în acest proiect a fost să se realizeze o cercetare comună pe o temă necesară societății și statului nostru, care să facă față, pe de o parte, unor probleme societale și să dovedească, pe de altă parte, eficiența unui dialog interdisciplinar autentic. Timp de patru ani s-a lucrat cu entuziasm și s-au obținut multe și frumoase rezultate, atât în formă de publicații, cât și organizând o serie de evenimente culturale de anvergură. Ceea ce își propun autoarele dialogului este să rezume ipotezele, obiectivele și cele mai importante rezultate ale proiectului, precum și să convingă guvernul, comunitatea academică și societatea de importanța continuării lui.

Cuvinte-cheie: Cultura promovării, imagine urbană, oraș, urbanism, artă, mitopoetică, Republica Moldova, Chișinău, Bălți, Cahul.

The culture of promoting the image of the cities of the Republic of Moldova through art and mythopoetics.

Is it a stage or the end?

Abstract. The present dialogue is about the results of the State Program “The culture of promoting the image of the cities of the Republic of Moldova through art and mythopoetics, 20.80009.0807.19”, which took place in Chișinău, at the Moldova State University, between the years 2020-2023. The project had an interdisciplinary character, bringing together researchers who worked at different research and cultural institutes, people specialized in philology, the study of arts, history, librarianship, tourism, museology. The idea that led the researchers in this project was to carry out joint research on a topic necessary for society and our state, which would deal, on the one hand, with some societal problems and, on the other hand, prove the effectiveness of an authentic interdisciplinary dialogue. For four years we worked enthusiastically and achieved many beautiful results, both in the form of publications and organizing a series of large-scale cultural events. What the authors of the dialogue propose is to summarize the assumptions, objectives and most important results of the project, as well as to convince the government, the academic community and society of the importance of its continuation.

Keywords: Promotion culture, urban image, city, urban planning, art, mythopoetics, Republic of Moldova, Chișinău, Bălți, Cahul.

AG: Am decis, eu și Natalia Procop, să dedicăm acest dialog totalurilor Programului de Stat „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii, 20.80009.0807.19”, program pe care l-am inițiat în 2020 cu un grup ai cărui membri, până în acel moment, și-au desfășurat activitatea la diferite institute de cercetare și de cultură. Ideea era să realizăm o cercetare comună, pe o temă necesară societății și statului nostru, care să facă față, pe de o parte, unor probleme societale și să dovedească, pe de altă parte, eficiența unui dialog interdisciplinar autentic. Eram siguri că deschidem o perspectivă inedită în cercetarea științifică din republica noastră.

NP: Am adunat atunci un colectiv de peste 20 de persoane specializate în filologie, studiul artelor, istorie, biblioteconomie, turism, muzeologie. Proiectul nostru a trecut cu brio concursul și, chiar dacă cererea noastră de finanțare a fost satisfăcută doar la 70 la sută, timp de patru ani am lucrat cu entuziasm, am obținut multe și frumoase rezultate, atât în formă de publicații, cât și organizând o serie de evenimente culturale de anvergură. Nu vom da cifre acum, deși numărul publicațiilor și evenimentelor pe care am reușit să le organizăm este impresionant. Se datorează, în adevăr, însuflețirii cercetătorilor care au simțit aerul înnoitor și promițător al temei de cercetare. Ceea ce ne propunem să explicăm în acest material sunt ipotezele, obiectivele și rezultatele proiectului nostru științific acum după încheierea lui (2020-2023), precum și să convingem de importanța continuării lui guvernul, comunitatea academică și societatea.

AG: Proiectul a apărut în deplina conștiință a faptului că, în contextul integrării europene și globale a Republicii Moldova, este foarte important să ne demonstrăm disponibilitatea de modernizare continuă. Și pentru că orașele au fost și mai sunt încă cele mai susceptibile de schimbare înnoitoare, relevanța cercetării lor inclusiv în acest sens este evidentă. Ceea ce ne-a mobilizat a fost încrederea că cercetătorii din domeniile socio-umane trebuie să participe la promova-

rea orașelor noastre, că imaginea orașelor nu e apanajul exclusiv al celor care le administrează, planifică și construiesc, ci și al celor care le descoperă, le pun în evidență semnificațiile și simbolurile identitare, le exprimă modurile de viață și valorile, le descriu atmosfera vremurilor prin care au trecut și le valorifică alte lucruri importante în plan cultural și spiritual.

Finalitatea cercetărilor a fost să propună un *model de promovare a imaginii orașelor noastre prin artă și mitopoetică*, în sensul pe care îl are astăzi conceptul de *imagine* în domeniul cunoașterii. Imaginea unui oraș este un construct social, un fenomen al culturii. În cea mai mare parte, aceasta se configurează ca o expresie a percepțiilor, atașamentelor, raportărilor la realitatea urbană sau a gusturilor estetice ale oamenilor care îl populează. Este o proiecție puternică, generată de colectiv prin artă, filosofie, religie și științe. Imaginea urbană sintetizează esențialul în creația urbană și consolidează sentimentul identitar – de apartenență la un oraș.

Ca și concep, denumind rezultatul cartografierii mentale a orașului, *imaginea urbană* a intrat în domeniul cunoașterii orașului prin anii '60, grație lui Kevin Andrew Lynch. În studiul său *The image of the city* [1], urbanistul american consideră imaginea urbană ca fiind alcătuită din trei componente: *structură*, *semnificație* și *identitate*. Sunt realități ascunse în profunzimea unui oraș, de care urbanistii trebuie să țină cont atunci când concep un spațiu urban fizic în așa fel, încât prin el să creeze rezidenților spirit de solidarizare și vizitatorilor percepții pozitive. Ulterior, conceptul de *imagine urbană* a fost utilizat cu sensul de modalitate perceptivă a spațiului urban, de *construct mental* care dă sens locului, chiar și de către specialiștii obișnuiți să lucreze cu lucruri, s-ar părea, obiective. Pentru geografii preocupați de spațiu, de pildă, acest concept înseamnă o „hartă mentală” sau „hartă interioară” despre „diferențele teritoriale privind semnificații, sentimente induse de manifestarea unor fenomene – percepția stării de teamă, de insecuritate, apartenența la un anumit loc, arealele de atractivitate (topofiliile) și cele de repulsivitate (topofobiile) ș.a.m.d.” [2, p. 98]. Imaginea unui

oraș se configurează prin percepții subiective, omologate de colectivitate într-un anumit moment. Ea este, ca să dăm mai multe definiții, „o realitate esențializată la nivelul unui oraș, filtrată de un subiect și pusă în circulație sub formă de informație” [3, p. 25]; „totalitatea experiențelor senzoriale și percepute conștientizate, cu o accepție nu neapărat pictorială, ci, mai degrabă, multifuncțională, descriptivă și simbolică”; „interfață integratoare care mediază conflictul de percepții și accepții ale spațiului urban” [2, p. 96] etc. În toate definițiile înțelegem o suprapunere a imaginarului peste geografia reală. Aspectele numite alcătuiesc ceea ce s-a numit *Orașul mental*, *Orașul interior*, *Orașul autentic*.

NP: Atenția noastră s-a orientat la personalitățile creatoare: scriitori, artiști plastici, arhitecți, urbaniști, dar și la produsele creației populare orale. Ne-a interesat felul în care aceștia au văzut orașele noastre de-a lungul timpului și mai ales cum l-au reprezentat, în imagini sintetice și simbolice, în creație: literatură, artă plastică, film, folclor etc. Am prevăzut analiza nu doar a creațiilor rezidenților orașelor noastre, ci și a celor care au călătorit sau au locuit un timp în ele. În fond, în toți acești patru ani trebuia să adunăm dosare cu „narațiuni”, care împreună să constituie o imagine reflectând multe aspecte, mai bune și mai rele, ale orașelor noastre. Apoi aceste „baze de date” trebuiau valorificate în așa fel încât să promoveze favorabil, dar organic imaginea orașelor noastre.

AG: Ideea de care ne-am condus a fost să completăm, prin produsele creației și limbajul simbolic al artiștilor, ceea ce nu poate oferi mediul urban în aspect fizic. Am cartografiat aspirații, percepții, stări de spirit, viziuni asupra lumii, gusturi estetice, simboluri și semnificații, metafore sintetizatoare ale modurilor de viață, fizionomii, peisaje urbane specifice, stiluri arhitecturale de autor, biografii ale oamenilor iluștri, mituri, legende și alte povești de tot felul în vederea alcătuirii unei imagini urbane cât mai atractive. Toate acestea sunt contribuții în planul *orașului mental*, care nu sunt de neglijat

în construirea unor politici de imagine și de promovare, inclusiv în sensul marketingului urban.

Noile politici urbane pun în discuție obligatoriu *imaginea urbană* ca instrument de furnizare a percepțiilor pozitive în managementul și marketingul urban, unde se utilizează mai adesea conceptul de *brand urban*. Simțim nevoia să distingem că, deși presupune și conotația economică/comercială, *imaginea urbană*, așa cum o înțelegem noi, înseamnă valorizarea unui larg spectru al creativității umane destinat unui auditoriu capabil de un înalt grad de penetrare a orașului, pe când *brandul* este asociat, de regulă, cu o imagine schematizată care să atragă resurse financiare în special pentru turism. Considerăm imaginea urbană ca pe un „palimpsest cu atâtea moduri potențiale de a-l privi, câți ochi sunt ca să-l privească” (Al. Calcatinge) [4]). Cei care vor concepe un *brand* pentru orașele din Republica Moldova pot consulta studiile noastre în lumina datelor-suport din istoria arhitecturii și arheologiei urbane, istoria artelor și literaturii, istoriei clasice și istoriei culturale.

NP: Așadar, am elaborat, pornind de la datele culese, un model de promovare a orașelor noastre prin artă și mitopoetică. Atenția noastră s-a centrat pe capitala Republicii Moldova, Chișinău, dar pentru a obține un model adecvat întregii republici, am inclus în aria noastră de cercetare un oraș situat la nord – Bălți și unul, respectiv la sud – Cahul. Am scris articole și studii pe care le-am publicat după principiul tematic în revista de față. Avem mai multe numere de revistă dedicate orașului Chișinău și cel puțin un număr pentru orașele Bălți și Cahul. Cercetătorii noștri au trimis articole și în alte publicații științifice, au ținut prelegeri și conferințe pe tema proiectului, au editat monografii, au organizat expoziții de artă și concursuri pe tema orașului, au elaborat trasee turistice. La sfârșitul celor patru ani, rezultatele au fost sintetizate în trei monografii dedicate orașelor Chișinău, Bălți și Cahul.

AG: În proiectul nostru științific, am pornit de la ideea că imaginea urbană se pretează

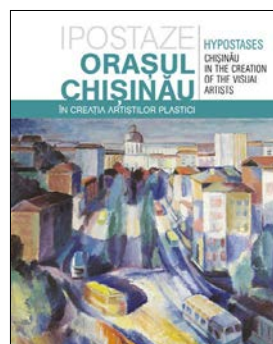
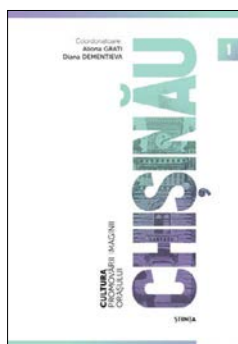
cercetării în câmpul inter- și transdisciplinar, unde se întâlnesc *psihologia* (care concepe „imagine” ca o reprezentare mentală, amintire a unei experiențe senzoriale) și *studiul artelor* (unde „imaginea artistică” este o combinație asociativă și creatoare a unor realități diferite: simbol, metaforă, comparație, metonimie etc., prin care se exprimă o *trăire psihică* și un *sens*). De aceea, am dat conceptului de *imagine urbană/a orașului* un înțeles în sens larg *antropologic*, denumind orașul văzut ca un organism viu, creat de și pentru oameni, și un altul *cultural*, ca expresie artistică a acestui organism, în convingerea că oamenii nu-și pot trăi viața fără a o exprima în creație (Ernest Cassirer [5]). Precizăm că, în demersul nostru de a obține imaginea orașului din datele unor interpretări specifice ale spațiului orașului, ne-am apropiat de disciplina care a fost numită, de scriitorul scoțian Kenneth White, *geopoetică*. Aceasta este o încercare a unui grup de cercetători și artiști scoțieni de a exprima contactul sensibil și inteligent cu lumea orașului – ca spațiul trăit – prin intermediul limbajului folclorului, literaturii, artelor vizuale, muzică, arhitectură etc. [6]. O altă precizare este că am abordat imaginea urbană ca pe un element al *textului urban*, așa cum îl concepea Kevin Lynch – cu *identitate, structură și semnificații*. Textul urban are, potrivit urbanistului american, o parte fizică vizibilă și o alta ascunsă, *imaginată, virtuală, ideală*, modelată de literatură, artă, filosofie etc. Acest text este *coerent* (din punct de vedere al logicii gramaticale) și are *calități estetice*, capabile să producă *impresii puternice*. Prin urmare, poate fi nu doar „scris”, dar și „citit” ca un *text literar*. În felul acesta, cercetările noastre s-au înscris într-un cadru mai mic – cel al *geocriticii* [7], o ramură a criticii literare care și-a propus să cerceteze relația dintre literatură și spațiu, dar mai ales în cadrul mai larg al paradigmei postmoderniste, care dictează preocupări pentru condiția actuală a orașelor în contextul globalizării și internetului.

Modelul nostru de promovare a imaginii orașelor Chișinău, Bălți și Cahul se bazează pe interpretările creatoare ale expresiilor vizuale

estetice și artistice, reprezentărilor imaginare și semnificațiilor pe care le comportă spațiile urbane. Studiile noastre urbane s-au vrut o valorizare continuă a ceea *ce se vede* și ceea *ce se interpretează* în orizontul lecturii mitologiei, literaturii, istoriei și artei arhitecților, artiștilor plastici și graficieni, muzicanților etc. Am abordat aspectul fizic al spațiilor și reperelor urbane și am oferit multiple ilustrări artistice cu referire la dimensiunea lor ideală. Am propus chei de lectură pentru spațiile și reperate urbane ale orașelor Chișinău, Bălți și Cahul, am configurat *topofilii* pentru rezidenți și turiști, am sugerat idei pentru un discurs persuasiv în politicile de imagine. În consecință, am creat o imagine urbană multiaspectuală pentru Chișinău, Bălți și Cahul, atractivă prin multiplele ei oferte artistice.

Monografiile de sinteză ale proiectului științific se numesc *Cultura promovării imaginii*. Toate trei monografiile dedicate orașelor Chișinău, Bălți și Cahul au capitole intitulate identic: *Mitopoetica orașului, Semnele Istoriei, Arhitectonica spațiului urban, Giuvaiera culturale, Identitatea orașului și cultura promovării ei, Despre oamenii locului și urmele lor, Dialogica, Itinerare urbane, Orașul în culori și Abajur pentru o bibliotecă*. În virtutea obiectului de cercetare – care este *opera de artă urbană* – aspectele enunțate se regăsesc într-o măsură mai mare sau mai mică în toate contribuțiile autorilor. Considerăm *Chișinău. Cultura promovării imaginii, Vol. 1*, coordonatoare Aliona Grati și Diana Dementieva; *Bălți. Cultura promovării imaginii, Vol. 2*, coordonatoare Ludmila D. Cojocar și Rodica Gotca; *Cahul. Cultura promovării imaginii, Vol. 2*, coordonatoare Marina Miron și Elisaveta Iovu-Macari, volume apărute la Editura Știința în 2023, drept volume-pilot și, în eventualitatea unor oportunități de finanțare, ne dorim continuarea în cazurile altor orașe ca Soroca, Orhei, Tighina, Căușeni etc.

NP: Aceste monografii au fost precedate de alte câteva mai cuprinzătoare a unui domeniu. În fapt, studiile din aceste volume trimit spre altele, elaborate în cadrul proiectului nostru sau nu, dar care pot servi drept informație pentru



cunoașterea orașelor Chișinău, Bălți și Cahul din perspectiva artelor, literaturii și, parțial, istoriei factuale documentate. Modelul nostru propune cunoașterea orașelor din variate perspective și dezvăluirea imaginii sub diferite aspecte. În mod special, am vrut să arătă felul cum a fost și mai sunt percepute orașele de către spiritele care pot modela imaginarul colectiv.

AG: În capitolul *Mitopoietica orașului* am adunat imagini ale orașelor modelate grație puterii literaturii, folclorului și artelor de tot felul. Imaginea unui oraș este oglinda spiritului creator al oamenilor care îl locuiesc, îl imaginează, îl poetizează și îl reprezintă în povești. Resorturile ascunse ale oamenilor – visele, nostalgiile, reprezentările, aspirațiile, fricile și anxietățile, viziunea asupra lumii – se sprijină pe sisteme mitologice alcătuite vreme de veacuri. Odată cu evoluția civilizației umane, caracterul sacru al miturilor s-a atenuat, spiritul modern a eludat din ele experiența religioasă. Încă din Antichitate mitul a „degradat” în legendă epică, baladă, basm sau roman, fără a-și pierde însă nici structura, nici importanța, deoarece, explica Mircea Eliade, omul rămânea „reductibil prizonier al intuițiilor sale arhetipale, create în clipa când a devenit conștient de așezare lui în cosmos” [8]. Spiritualitatea arhaică s-a manifestat implacabil, în toate epocile, ca „o nostalgie creatoare de valori autonome: artă, știință, mistică etc.” [5, p. 436-438]. Toate artele au moștenit prerogativele și puterea mitologiei, iar acest parcurs – de la „gândirea mitică” la „gândirea poetică” – a fost bine conturat de către filosoful și poetul Lucian Blaga în lucrarea sa fundamentală *Triologia valorilor* [9].

De pildă, literatura artistică, ca și toate domeniile creatoare ale culturii, este o „fiică” a mitologiei. Literatura este *mitopoetică*. În ce constă funcția mitopoetică a literaturii? În primul rând, literatură este o creație care provoacă emoții „înălțătoare”. În gândirea arhaică, mitul și repetarea lui antrena abolirea timpului profan și proiectarea omului într-un timp magico-religios: timp etern, timp mitic, timp auro-ral, dincolo de istorie, care le dădea oamenilor sentimentul apartenenței la creația spiritului. Creația literară a rămas, și în secolele următoare, o modalitate de a atinge viața pleneră după „cea dintâi pildă a lui Dumnezeu”. Evadarea în lumea fictivă a literaturii repetă gestul ritualic incantatoriu de înălțare spirituală. În al doilea rând, emoționând și uimind, literatura are capacitatea să modeleze percepțiile omului, care începe să vadă „cu alți ochi” o realitate, mai exact o imagine a realității. Imaginea artistică are putere emotivă și transfiguratoare. Nu în ultimul rând, ca orice altă creație, literatura instituie noi realități, alte lumi, alte universuri. Așadar, literatura nu doar emoționează, uimește, înalță spiritual, dar are și puterea de a crea universuri cu geografii mentale. Geografii mentale ale orașelor, adăugăm noi.

Mitopoietica este un fenomen al culturii și o viziune asupra lumii. A aborda imaginea orașului prin prisma vocației de mitopoietizare a scriitorilor lui înseamnă a valoriza orice impuls cultural, imagine memorabilă, manieră stilistică, tendință a discursului etc. de înălțare a urbei la nivel spiritual, transcendent, „cosmic”. Amintirile nostalgice ale vremurilor de demult, asemuirea orașului cu lumile arhetipale unde ființa umană se simte bine, trimiterile la „epoca

de aur” a istoriei naționale și chiar amintirile din copilărie etc. generează imagini care intră lesne în imaginarul colectiv, deoarece sunt percepute ca părți constitutive ale identității aceluși colectiv. Mitopoetica unui oraș are puterea de a concentra sentimentele de comunitate urbană, contribuie la cristalizarea unei culturi urbane, îi alimentează căutările identitare și îi modelează imaginea. Cunoașterea sensibilă a orașului nu poate fi decât strâns legată de *mitopoetica* lui (crearea de mituri, fie în mod colectiv, în folclorul și în religia unei culturi, fie individual, de către un scriitor care elaborează un sistem personal de principii spirituale), care este unul dintre indicatorii vitalității unei comunități urbane. Fără acest proces creativ dător de vitalitate, orașele nu ar putea exista.

NP: Puterea de a modela imaginea unui oraș o au artele plastice. De aceea, am elaborat, ca un model pentru toate orașele, un album cu lucrările artiștilor plastici care au pictat Chișinăul în variate ipostaze istorice sau de anotimp, atmosferă, dispoziție etc. Am propus în acest album, intitulat *Ipostaze. Orașul Chișinău în creația artiștilor plastici* (Editura Arc, 2023), 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. Am avut grijă, bineînțeles, să expunem 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. 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.

AG: Imaginea urbană este deci un produs mental, artificial al comunității urbane. Ea reiese din faptul că privirea unor obiecte din spațiul urban generează o percepție culturală a lor. Din punct de vedere cultural, orașul este rezultatul stratificării continue, al acumulărilor simbolice care s-au produs cu fiecare nouă putere și regim politic. Spațiul urban este un palimpsest în care

timpul și experiența orașenilor au lăsat urme în formă de zid, construcție, monument, spațiu urban, pictură sau literatură. Studiile din aceste volume abordează diferite limbaje și coduri prin care spiritul creator și artistic a conferit spațiilor urbane chișinăuiene semnificații importante pentru locuitorii lor. Este interesant de urmărit felul în care vremurile și contextele culturale au modificat, mai radical sau mai puțin vizibil, arhitectonica spațiilor urbane, simbolurile, imaginea urbană și în consecință identitatea. Metamorfozele orașelor pot fi urmărite în albia oricărei discipline umaniste, semnele timpurilor se profilează atât în arhitectură, monumente, amenajarea spațiilor, cât și în artele plastice și literatură. Un spirit cultivat le va găsi până și în muzică sau cinematografie, în ritualurile sau sărbătorile orașului.

Studiile din capitolele *Mitopoetica orașului, Semnele Istoriei, Arhitectonica spațiului urban, Giuvaieri culturale, Identitatea orașului și cultura promovării ei, Despre oamenii locului și urmele lor* s-au axat pe locurile și personalitățile care concentrează cel mai mare potențial emotiv-perceptiv, întrucât oferă date esențiale despre orașe. Este vorba mai întâi de clădirile, bisericile, clopotnițele, străzile, parcurile, lacurile, râurile și personalitățile care sunt legate de acestea din zona *orașului vechi*. Sunt invocate, deopotrivă cu cele existente, realitățile care au dispărut în istorie; orice prezentare se desfășoară după logica comparației între ceea ce a fost și ceea ce este. În interpretarea trecutului, istoria se întâlnește cu mitologia creată de arte. Ambele reconstruiesc mental trecutul dându-i o nouă existență ideală. Diferența dintre abordarea mitică și cea istorică nu stă în faptul că prima se ocupă de domeniul speculativ, ficțional, iar a doua de succesiunea faptelor adevărate, ci în atitudine. Evocarea trecutului prin filiera emoțiilor și percepțiilor ajută la identificarea topofiliilor (areale de atractivitate) și topofobiilor (areale care provoacă repulsie).

NP: Orașul trebuie să apară în ochii vizitatorilor, dar și a rezidenților ca o carte de citire. A avea spații urbane lizibile înseamnă a avea un

oraș cu spirit. În mod mai accentuat, în capitolele *Arhitectonica spațiului urban și Itinerare urbane* am inclus studii, rute turistice și filme documentare cu prezentări detaliate ale spațiului urban al orașelor Chișinău, Bălți și Cahul: arhitectură, monumente etc. Toate au menirea să creeze percepții pozitive și o imagine urbană memorabilă.

AG: Sunt aspecte ale modelul nostru de promovare a imaginii orașelor din Republica Moldova. Oricine simte responsabilitate față de un oraș și dezvoltarea lui durabilă va urmări ca ordinea internă a spațiilor urbane să corespundă unei *matrice arhetipale* proprii culturii acestui oraș. Ceea ce înseamnă, inclusiv să valorizeze, să întrețină și să dezvolte potențialul spiritului creator și artistic. În mod cert, studiile cercetătorilor noștri pot fi utile în acest sens, precum și pentru urbanistii care își propun să valorifice locurile și spațiile urbane cu valențe artistice și literare. Un oraș care își neglijează codurile de citire ale textului urban își împiedică agregarea comunității, creează imposibilități de cristalizare a unui sentiment de apartenență la comunitate, nu-și poate susține în timp o identitate puternică.

Orașele noastre au identitate și aceasta trebuie promovată într-o formulă deliberat culturală. Preocuparea pentru *Identitatea orașului și cultura promovării ei* caracterizează toate demersurile din aceste volume. Trebuie să subliniem faptul că am dorit să arătăm cum se poate pune în evidență identitatea unui oraș din perspectiva heraldicii și a concepțiilor moderne despre *brand*, precum și din perspectiva disciplinei imagologice.

NP: Să nu uităm să menționăm seria de dialoguri și interviuri pe tema orașului cu o serie de personalități ale orașelor cercetate de grupul nostru. Ele completează, într-un discurs mai viu, informațiile necesare pentru promovarea favorabilă a orașelor noastre. Pentru a facilita cunoașterea vie a orașelor, traseele urbane propuse de noi au atașate QR coduri care includ fotografii de epocă și actuale, precum și filme documentare. În cel din urmă capitol, *Abajur*

pentru bibliotecă, am inclus prezentări succinte ale monografiilor, edițiilor de texte vechi, antologiilor și albumelor de artă plastică despre orașele Chișinău, Bălți și Cahul, elaborate în cadrul proiectului „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”.

Este cazul să trecem în revistă cele 16 monografii: în anul 2020: Aliona Grati, *Chișinău. Morile timpului. Eseu de imagologie literară*. Chișinău: Prut Internațional, 2020, 368 p.; Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu, Elena Varzari, *Oameni ai cuvântului*. Chișinău: CEP USM, 2020, 229 p.; Elisaveta Iovu, *Imagologia literară: școli, direcții, metode*. Chișinău: Artpoligraf, 2020, 222 p.; în anul 2021: Aliona Grati, *Regele Mihai și Basarabia. O poveste uitată de neuitat*. București: Eikon, 2021. 313 p.; Liliana Condricova, *Arta metalelor: portrete de creație ale bijutierilor și meșterilor de artă decorativă (a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea)*. Iași: Doxologia, 2021, 320 p.; Aurelian Dănilă, *Alexandru Samoilă. Interviu în două acte*. Chișinău: Epigraf, 2021, 240 p.; Diana Dementieva, *Caleidoscopul lecturii: Principalele direcții ale teoriei lecturii din secolul al XX-lea*. Chișinău: S.n., 2021, 222 p.; Aliona Grati (autor și coord.), Elisaveta Iovu, Oxana POPA, Diana Dementieva, Rodica Gotca, *Opera literară ca dialog și relație. Noi modele critice: dialogica, imagologia, sociocritica, critica orientată către cititor, ergocritica*. Chișinău: Știința, 2021, 500 p.; în anul 2022: Ion Chirtoagă, *Târguri și cetăți din sudul Moldovei (sec. al XIV-lea – sec. al XIX-lea)*. Chișinău: Editura UNU, 2022, 272 p.; Aliona Grati, *Chișinău. Morile Timpului. Eseu de imagologie literară. Volumul 2: Perioada sovietică și postsovietică*. Chișinău: Editura UNU, 2022, 432 p.; în anul 2023: Aliona Grati, *Chișinău. Morile timpului. Eseu de imagologie literară. De la începuturi până la 1944*, Vol. 1, ediția a 2-a completată, Chișinău: UNU (Bons Offices), 2023, 400 p.; Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu, Elena Varzari, *Destine de lingviști. Oameni care au fost*. Chișinău: CEP USM, 2023, 260 p. În cadrul proiectelor au mai apărut 3 antologii: *Bălțiul în lumina vremuri-*

lor de altădată. Ediție îngrijită și argument. De Diana Vrabie. Chișinău: Editura UNU, 2022, 270 p.; *Chișinăul interbelic. Alte evocări (ne) sentimentale* (antologie de presă), postfață de Alexandru Corduneanu. Ediție îngrijită și argument de Diana Vrabie. București: Editura Eikon, 2022, 517 p. și o ediție de carte: *George Dorul Dumitrescu. „Îți scriu din Chișinăul alb”*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Aliona Grati. Chișinău: Editura Știința, Colecția „Memoriile Basarabiei”, 2022, 206 p.; două albume de artă plastică: în anul 2021: Natalia Procop, *La Chișinău viața va învinge. Jurnal de pandemie și Ipostaze. Orașul Chișinău în creația artiștilor plastici*, coordonatoare Natalia Procop și Elena Musteață. Chișinău: Editura Arc, 2023; precum și seria de volume colective, colecții de studii și articole prezentate în cadrul Conferinței științifice internaționale *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*, coordonator Liliana Condtraticova, publicate în anii 2020, 2021, 2022, 2023, inclusiv în Suplimentul revistei științifice „Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique”, Iași–Chișinău.

AG: Trebuie să numim cercetătorii care au făcut posibile aceste frumoase monografii de sinteză a Programului de Stat „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii, 20.80009.0807.19”, de la seniorii cercetători științifici principali la cercetătorii aflați la etapa doctoratului: Aliona Grati, dr. hab. în filologie, prof. univ. și director de Program de Stat, Mariana Șlapac, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, dr. hab. în studiul artelor, Tudor Stăvilă, dr. hab. în studiul artelor, Aurelian Dănilă, dr. hab. în studiul artelor, Iraidă Condrea, dr. hab. în filologie, Aurelia Hanganu, dr. hab. în filologie, Liliana Condtraticova, dr. hab. în istorie și în studiul artelor și culturologie, Ion Chirtoagă, dr. hab. în istorie, Nicolae Enciu, dr. hab. în istorie, Alla Ceastina, dr. în studiul artelor și culturologie, Natalia Procop, dr. în studiul artelor și culturologie, Ana Simac, dr. în studiul artelor, Ludmila Șimanschi, dr. în

filologie, Diana Vrabie, dr. în filologie, Mariana Harjevschi, dr. în științe ale comunicării, Mariana Miron, dr. în istorie, Ludmila D. Cojocaru, dr. în istorie, Elisaveta Iovu, dr. în filologie, Diana Dementieva, dr. în filologie, Rodica Gotca, dr. în filologie, Mihaela Eni, dr. în filologie, Rodica Ursachi, dr. în studiul artelor, precum și cercetătoarele în proces de susținere a tezei de doctorat: Valeria Suruceanu, Elena Musteață, Livia Sârbu, Valentina Negru, Mariana Rusu și Marta Severin. Contribuția cercetătorilor numiți este inegală: a unora este covârșitoare și este vizibilă în numărul de publicații și de organizare a evenimentelor. Unii au colaborat la proiect temporar, din diferite motive.

NP: Să nu uităm să menționăm și cercetătorii care au avut bunăvoință să colaboreze și să ne ofere studii importante pentru monografiile Programului nostru: Silviu Andrieș-Tabac, dr. în istorie, Viorel Miron, dr. în economie, Ion Valer Xenofontov, dr. în istorie, Lidia Prisac, dr. în istorie, Ana Grițco, Ana Gobjila, Alina Ostapov, Sorin Șclearuc, Eugenia Tofan, Radu Marandiu, Ana Molcosean, Nicolae Fuștei, doctor în teologie, Dinu Poștarencu, dr. în istorie, Mariana Mihalevschi, Stela Draguțan, Ludmila Dobrogeanu, Maria Cunichevici-Moraru, Elena Ungureanu, dr. hab. în filologie, Gheorghe Nicolaev, dr. în istorie, Eugeniu Margine, Ion Ghelețchi, dr. în istorie, Tatiana Romaniuc, Alexandru Manoil, Maria Prepelită, Lidia Istomina, Ludmila Chiciuc, dr. în istorie, Alexandru Tabac, Ana Ischimji, Anatol Eremia, dr. hab. în filologie, Veronica Popa, dr. în filologie, Iraidă Ciobanu, dr. în studiul artelor și culturologie și alții.

AG: Așadar, orașul se vrea o forță gravitațională pentru toți. Idealul unui oraș este să fie în așa fel, încât tot mai mulți să vrea să-l locuiască, să facă investiții în el și să-l viziteze. O acută competiție cu celelalte orașe ale lumii, goana după a plăcea, pentru a obține atenție îl angajează în acțiuni de promovare de sine. Pentru că oamenii rămân principala resursă, imaginea de sine se vrea expresivă în promisiunile de

asigurare a unui nivel optim de trai, oportunități pe piața de muncă, confort psihologic, dar și împărtășirea unor valori care să-i însuflețească, să-i solidarizeze. Imaginea unui oraș trebuie să inspire încredere și fericire, vulnerabilități diminuate, rezistență la presiunile de tot felul și un parcurs onorabil în plan global.

Suntem în plin proces de globalizare și dezvoltare a tehnologiilor de informare. Sarcinile cresc, provocările sunt tot mai multe. Indicatorii emigrației populației din Republica Moldova se apropie către o linie roșie amenințătoare. Urbaniștii se află în situația în care trebuie să proiecteze și să dezvolte de urgență soluții noi pentru a nu-și pierde rezidenții pe care îi are și a-i atrage pe alții. Totodată, orașul trebuie să fie suficient de ofertant pentru un turism de calitate. O politică locală competentă va fi preocupată de îmbunătățirea permanentă a acestor aspecte în vederea promovării unei *bune imagini a orașului*. Susținerea unui stil de viață atractiv, alegerea limbajelor cu mare impact social, amenajarea semnificativă a spațiilor urbane, utilizarea energiilor creatoare ale artelor, generarea poveștilor expresive etc., care pot demonstra înzestrările sociale, intelectuale și artistice ale orașului, vor sta mereu la ordinea zilei.

Referințe bibliografice:

1. Lynch, Kevin Andrew. *The image of the city*, Cambridge (Massachusetts), 1960.
2. Cristian-Neacșu, Marius. *Orașul sub lupă. Concepte urbane. Abordare geografică*, București: Pro Universitaria, 2010.
3. Ianoș, Ioan. *Sisteme teritoriale. O abordare geografică*, București: Ed. Tehnică, 2000.
4. Calcatine, Alexandru. *Conceptul de Peisaj Cultural. Contribuții la fundamentarea teoretică*, București: Editura universitară „Ion Mincu”, 2013.
5. Campbell, Joseph. *Miturile care ne învață să trăim*, Cuvânt-înainte Johnson E. Fairchild, traducere din limba engleză Anca-Claudia Bunea, București: Editura Herald, 2011.
6. <https://www.geopoetics.org.uk/kenneth-white/>; White, Kenneth, White, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset, 1994.
7. Bertrand, Westphal. *Pour une approche géocritique des textes*, în „Bibliothèque comparatiste/Vox Poetica”, 2005; Eugen Simion, *Geocritica*. În: „Cultura”, 12 aprilie 2008.
8. Eliade, Mircea. *Morfologia și funcția miturilor*. În: „Tratat de istorie a religiilor”. Cu o prefață de Georges Dumézil și un cuvânt înainte al autorului, traducere din franceză de Mariana Noica, ediția a VII-a, București: Humanitas, 2022.
9. Blaga, Lucian. *Trilogia valorilor, II. Gândire magică și religie*, București: Humanitas, 1996.

RE-CONTEXTUALIZING STAGE POLITICS: INTERROGATING SHAKESPEARE'S *HAMLET* IN URUGUAY

PhD English, Professor, Arizona State University; ASU President's Professor of Comparative Literature and Romanian Studies; 2001 ASU Centennial Professor; Director, Central European Cultural Collaborative; Director, European Studies Certificate; School of International Letters and Cultures, Arizona State University; Hon. Consul General of Romania in Arizona.

Books: *Staging Stalinism in Post-Communist Romanian Theatre*. Cluj-Napoca: Casa Carth De Stiinta, 2012; *Avantgardism, Politics and the Limits of Interpretation in The (Ex)Centric Waste Land: Reading Gelu Naum's Zenobia*. Bucharest: Paideia Press, 2010; *Myth and Modernity in the Twentieth-Century Romanian Novel. East European Monographs*. New York: Columbia University Press, 2009; *Articulating Gender, Narrating the Nation: Allegorical Femininity in Romanian Fiction*. New York: Columbia University Press, 2004; *Silent Bodies: (Re)Discovering the Women of Romanian Short Fiction*. New York: Columbia University Press, 2002.



Ileana Alexandra ORLICH

Re-Contextualizing Stage Politics: Interrogating Shakespeare's *Hamlet* In Uruguay

Abstract. For the spectator initiated in the political aspect of the Shakespearean theatre, Carlos Manuel Varela's *Interrogatorio en Elsinore* proposes "a kind of extended palimpsest" of *Hamlet* that connects on stage a troubled, fictional Elsinore to the traumatic reality of Uruguay during the military junta. For the reader fascinated by comparative literary studies and implicated in the theatre world, *Interrogatorio en Elsinore* resonates with the Bulgarian playwright Nedjalko Iordanov's *The Murder of Gonzago* by drawing from parallel extreme ideologies of neo-fascist and communist dictatorships and their institutionalized regime of terror. Both plays showcase the potential of the performance in *Hamlet* to underpin the role of the artist in the political landscape. Applied to *Interrogatorio en Elsinore*, such reflections lead the initiated spectator to conclude that Varela's play proposes a *Hamlet* who connects on stage a troubled, fictional Elsinore to the traumatic reality of Uruguay.

Keywords: William Shakespeare, *Hamlet*, *Interrogatorio en Elsinore*, theatre, literary criticism, Uruguay.

Re-contextualizarea politicii de scenă: cercetarea lui *Hamlet* de Shakespeare în Uruguay

Rezumat. Pentru spectatorul inițiat în dimensiunea politică a teatrului shakespearian, piesa lui Carlos Manuel Varela *Interrogatorio en Elsinore* propune „o extindere a unui tip de palimpsest” a lui *Hamlet*, care leagă pe scenă un Elsinore fictiv și tulburat de realitatea traumatizantă a juntei militare din Uruguay. Pentru cititorul fascinat de studiile literare comparate și implicat în lumea teatrului, *Interrogatorio en Elsinore* își găsește ecou și în piesa dramaturgului bulgar Nedjalko Iordanov *The Murder of Gonzago*, care aduce în prim-plan paralelele dintre extremismul ideologic al neo-fascismului și al dictaturilor comuniste și instituțiile de teroare prin care operează. Ambele piese reliefează potențialul piesei *Hamlet* prin accentuarea rolului artistului în peisajul politic. Aplicate la *Interrogatorio en Elsinore*, astfel de reflecții îl determină pe spectatorul inițiat să concluzioneze că piesa lui Varela propune un *Hamlet* care leagă pe scenă un Elsinore zbuciumat, fictiv, de realitatea traumatică a Uruguayului.

Cuvinte-cheie: William Shakespeare, *Hamlet*, *Interrogatorio en Elsinore*, teatru, critică literară, Uruguay.

Expanding my interest in transnational appropriation for a dramatic staging of Stalinism in site performances of *Hamlet* in the Central and Eastern European theatre, this close examination of the Uruguayan Carlos Manuel Varela's *Interrogatorio en Elsinore* (1983) [1] furthers my exploration of plays that rely on the defining influence of Shakespeare's *Hamlet* for a dramatic interrogation of this Latin American country's immediate historical past and current socio-political transformations.

My interest, then, lies in the further critical examination of *Interrogatorio en Elsinore* as a unique cultural production embedded within and also beyond its country and surrounding region of the Latin American Southern Cone. In this I follow what I believe to be Varela's own intention in citing *Hamlet*, with its familiar constructed characters and situations, only as a point of reference in an entirely different context that presupposes to fill the communicative gap between Shakespeare's classic and *Interrogatorio en Elsinore*, a play whose characters re-interpret and re-contextualize the familiar dramatis personae and occasional verbatim passages of *Hamlet* in Uruguay's political space.

Bearing the hallmarks of a shared artistic platform and a desire to revisit canonical texts in a fresh light, Varela's *Interrogatorio en Elsinore* (1983) inaugurates a series of similar dramatic adaptation like Ricardo Barts's *Hamlet, o la Guerra de los teatros* [2] and Simon Reyes's *Yorick, la historia de Hamlet* [3] and calls for a political introspection and configured locality to accentuate the presence of *Hamlet* as a "sort of common mythology" that creates new stories and site-specific appropriation.

Starting from the perception of *Hamlet* as an "instrument of self-analysis across Europe...at moments of crisis" [4], my critical analysis aims to broaden the exploration of the boundaries of theatrical adaptation to recent Latin American plays that expand the famous Shakespearean original in terms of its composition and relevance to the region. Enhancing the dynamic interactions between indigenous playwriting and dramatic appropriation, Varela's innovative *In-*

terrogatorio en Elsinore provides a comparative approach and socio-political contextualization of the theatrical and playwriting tradition of Uruguay and invites an in-depth analysis and interpretation whose scope extends beyond the existing critical approaches and embeddedness in the Latin American region by exploiting the perceived connections and disjunctions.

Varela's *Interrogatorio en Elsinore* enhances the dynamic interactions between fictional and political localities to explore the engagement of the Shakespearean classic with Uruguay's experienced repression – the imprisonment, torture, confinement, and disappearances of the thirteen years of civil-military dictatorship (1972-1985) dramatized in such literary testimonies as Carlos Liscano's *The Truck of Fools* [5]. As a moving account of the physical and psychological torture during his imprisonment at the Libertad prison, Liscano's narrative, like Mauricio Rosencof's fictionalized memoirs *The Letters that Never Came* [6] or Amanda Berenguer's poem "The Signs on the Table" [7], provides a detailed and unforgettable account of torture and imprisonment in the time of Uruguay's military junta, a readily available manual for deciphering and appropriating the sociopolitical terms and dynamics of torture receiving critical validation in respected critical volumes like *Repression, Exile, and Democracy: Uruguayan Culture* [8]. Embedded in this cultural production, Varela's play both magnifies and sublimates the impact of Liscano's account, Rosencof's letters, and Berenguer's lyrical expression, by giving a new life on stage to the nightmare of physical and psychological annihilation in the years of the long imprisonment which is, according to Elizabeth Hampsten, the Uruguayan dictatorship's distinguishing feature.

Unlike Liscano's, Rosencof's, or Berenguer's critical valuations ranked as "damnable iterations" that propose processes of decomposition (imprisonment and torture) and re-composition (the prisoner becomes congruent with the nation's self-image) according to Diana Taylor's *Disappearing Acts* (1997) [9], Varela's *Interrogatorio* moves beyond embeddedness in the Uruguayan culture. Introduced in its own title

as a staging of a canonical text, the play offers a range of active interventions on what Jean Genette calls hypo-text: the engagement of Ophelia, the frequent invocations of Hamlet or the implications of the ghostly Laertes, Polonius and Fortinbras afford an infinitely more interesting source for deciphering and appropriating the sociopolitical terms and dynamics allegorized in Varela's play than recent critical examinations within a testimonial range discussed in such critical monographs as Ana Puga's *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater* [10]. Further, if the mechanism and coping strategies with which inmates and even the guards confront and ultimately overcome the hardships of life at the prison known as *Libertad* formulate an intensely personal narrative that can stand on its own in a micro-universe of suffering and pain, the dialogue between Varela's protagonists, the Actor and the Interrogator, and the relentless physical and psychological torture enacted in the cell acquire, and are charged with a dramatically arousing leap from the stage into the collective consciousness of the theatre articulating the loneliness of solitary confinement, the prisoner's relationship to his body through the various steps of torture, the insidious exchanges with the interrogator known as *responsable*, everything that brings about the prisoner's mental and physical breakdown.

Re-interpreting the canon for the twenty-first century, and in line with Linda Hutcheon's definition of adaptation, Varela's play is "a kind of extended palimpsest" of *Hamlet* whose bold transfer into Uruguay's political scene involves an act of theatrical appropriation that operates beyond mentioning the play's scaled-down cast (only six actors) and duration (a third of Shakespeare's text) or equating Hamlet's torment with the jailed protagonist. Given Varela's distinctive dramatic approach that shakes up the conventions of theatre and spectatorship by adapting the canonical text to the social and political analysis of contemporary cultures, *Interrogatorio en Elsinore* not only restructures Shakespeare's text by relocating its elements to achieve a society's self-representation through

theatrical adaptation but also blurs the boundaries between iconic and performance characters to fulfill the concept of "porous dramaturgy" [11].

Making the point that political crises are an opportunity to look at theatre in its broader context, Varela uses the Shakespearean classic "as a mere departure for the development of ... scenic writing towards an autonomous work of art" [12], that transfers the pre-existing material into innovative representation. *Interrogatorio en Elsinore* carries on with history through theatre in the stance of a proto-revolutionary Hamlet who negotiates and appropriates anew the perceived political experience on stage: the nightmare of psychological annihilation in solitary captivity, somewhere in Montevideo.

This type of hybridity is quintessentially contemporary and "true to Shakespeare's intentions", as he was also collating his heterogeneous material from several pre-existing sources presented in a broad variety of styles. Titillating our expectations of how to interpret its text, *Interrogatorio en Elsinore* features memorable spectacle scenes that engage the audience in political immersion and site-specificity by referencing the ways in which theatre infiltrates politics and society. As a stand-in for a political system, Shakespeare's famous meta-theatrical device, "The Mousetrap", invites thus an angle of critical examination into Varela's play whose actor-protagonist is jailed for having staged "The Mousetrap". What may be of interest to the reader of this translation is an additional international and comparative dimension that braids *Interrogatorio's* particular texture and specificity into the Bulgarian playwright Nedjalko Iordanov's *The Murder of Gonzago* [13], a play whose actor-protagonist is also jailed and tortured for staging "The Mousetrap" scene in *Hamlet*. By drawing from parallel extreme ideologies, of neo-fascist and communist dictatorships and their institutionalized regime of terror, *Interrogatorio en Elsinore* and *The Murder of Gonzago* showcase the potential of performance and of the political-committed artist to use what Komporaly calls "the intermediality of performance" and "the

actor's intermedial dimension" to underpin the political landscape [14].

In Varela's time, Communism became the catchall for a complex array of resistance to the country's nondemocratic governments during the 1973-1985 military junta that offered an eerie parallel with the political struggles of Europe's communist era. The irony of expanding this line of critical examination into the reading of Varela's play is that Communism in the vein of the Soviet Bloc was not at that time a real threat to the region but that the Communist threat became, nevertheless, the bogeyman catchall for a complex array of both legitimate (i.e., constitutional) and illegitimate (guerrilla terrorism) resistance to the country's authoritarian or non-democratic government.

Varela's or Iordanov's theatrical adaptations in Latin America or Eastern Europe can be seen as a paradigm for their socio-political scene, closely attuned to their overlapping recent past and post-dictatorial present. Written in 1983, a few years before the end of the military dictatorship, Varela's *Interrogatorio* is a politically premonitory counterpart to Iordanov's *The Murder of Gonzago*, written only a year before the fall of the Berlin Wall. With the opening of Latin American and East European societies in post-dictatorship times to ongoing political trials, as the former exile, political dissident, distinguished author and playwright Griselda Gambaro notes, "each play is a settling of accounts, an immediate confrontation with society".

Whether in Latin America or Eastern Europe, the impact of political repression, far from having been absorbed and still needing to be interpreted outside the region, unravels through mechanics deployed on the stage and resonates with the notoriety of the plays which have taken up an independence of their own, connecting the world of the performance to that of the broader present. Having invested Shakespeare's text with up-to-date contemporary references, Varela confirms the continued validity of Jan Kott's thesis that Shakespeare is our contemporary.

If *Interrogatorio en Elsinore* seems to navigate an uncertain course between indigenous

and canonical drama, the initiated spectator will recognize in the title that Shakespeare's *Hamlet* offers an interesting dramatic modality to underscore Uruguay's political scene. In this context, one can only agree with Hans-Thies Lehman's reflections on the post-dramatic theatre that a disconnected Hamlet "occurs through being unable to establish whether one is dealing with reality or fiction". [15] Applied to *Interrogatorio en Elsinore*, such reflections lead the initiated spectator to conclude that Varela's play proposes a Hamlet who connects on stage a troubled, fictional Elsinore to the traumatic reality of Uruguay.

References:

1. Varela, Carlos Manuel. *Interrogatorio en Elsinore*. Uruguay, 1983.
2. Bartis, Ricardo. *Hamlet, o la Guerra de los teatros*. Argentina, 1994.
3. Reyes, Simon. *Yorick, la historia de Hamlet*. Chile, 2013.
4. Shurbanov, Aleksander; Sokolova, Boika. *Painting Hamlet Red, An East European Appropriation*. Newark: University of Nebraska Press, 2001.
5. Liscano, Carlos. *The Truck of Fools*. Planeta, 2001.
6. Rosencof, Mauricio. *The Letters that Never Came*. Paperback, Jewish Latin America, Trans. Louise Popkin, 2004.
7. Berenguer, Amanda. *The Signs on the Table*. Contemporary Uruguayan Poetry, A Bilingual Anthology, 1987.
8. Sosnowski, Saul; Popkin, Louise B. Eds. *Repression, Exile, and Democracy: Uruguayan Culture*. Durham. Duke University Press, 1993.
9. Taylor, Diane. *Disappearing Acts*, Durham: Duke University Press, 1997.
10. Puga, Ana Elena. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater, Upstaging Dictatorship*. New York: Routledge, 2008.
11. Turner, Cathy; Radosavljevic, Duska. *Porous Dramaturgy: "Togetherness" and Community in the Structure of the Artwork*, [2012]. < <http://expanded-dramaturgies.com/?p=687>
12. Komporaly, Jozefina. *Radical Revival as Adaptation*. Palgrave 2017
13. Iordanov, Nedjalko. *The Murder of Gonzago*, 2009.
14. Komporaly, Jozefina. 'Re-Routing *Hamlet*: From the Canon to Consumer Culture', in *Adapting the Canon*, eds. Ann Lewis and Silke Arnold-de Simine, Legenda, 2017.
15. Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, Trans. Karen Jurs-Manby, New York: Routledge, 2006.

IMAGINEA LUI VLAD AL III-LEA BASARAB ÎN IZVOARELE GERMANE DIN SECOLELE XV-XVI



Oleg TALMAZAN

Doctorand al Școlii Doctorale Filologie de la Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți.

Domenii de preocupare: draculogie, literatura rusă medievală, imagologie, cultorologie, critică literară, proză.

Cărți publicate: Краснов, Олег. *Репетитор*. Дюссельдорф: ZA-ZA Verlag, 2013. Краснов, Олег. *Шелковица*. Кишинёв: Metrompaș, 2014.

Imaginea lui Vlad al III-lea Basarab în izvoarele germane din secolele XV-XVI

Rezumat. Consacrat problemei apariției textelor germane despre Dracula în țările germane din secolele XV-XVI și evoluției genurilor acestora în funcție de modificarea configurației lor lingvo-pragmatice, articolul examinează relațiile dintre lucrări despre Dracula care țin de diverse genuri: pamfletul scris de călugărilor benedictini din Lambach, episodul istoric din „Cronica Constanțiană” al lui Gebhard Dacher, transpunerea versificată „Despre răufăcătorul voievod valah numit Dracula”, a poetului de curte Michael Beheim, istoria distractivă din edițiile princeps ale așa-ziselor „cărți populare”. Articolul pune în evidență modul în care au evoluat, în funcție de schimbarea conjuncturii istorice, judecățile și obiectivele politice sau religioase ale compilatorilor de texte, precum și influența acestora asupra particularităților lingvistice ale textelor și, înainte de toate, asupra celor lexicale. Lucrările lui Antonio Bonfini și Teodor Kurițan nu par să fi influențat narațiunile germane despre Dracula: chiar și textele germane mai târzii sunt apropiate după conținut de manuscrisele de la Lambach.

Cuvinte-cheie: Vlad al III-lea Basarab, Dracula, scrisoarea lui Dan III Basarab, manuscrisele benedictine din Lambach, Letopisețul lui Gerhard Daher, poezia lui Michael Behaim, cărțile populare ale lui Mark Eirer, pragmatică.

The Image of Vlad III Basarab in German Sources of the 15th-16th Centuries

Abstract. The article is devoted to the problem of the emergence of German texts about Dracula in Germany in the 15th-16th centuries and their genre evolution associated with a change in the lingvo-pragmatic task. The links between the works about Dracula belonging to different genres are considered: the handwritten pamphlet of the Benedictine monks from Lambach, the historical episode in the “Chronicle of Constance” by Gebhard Daher, the poetic arrangement of “About the villain called Dracula the Voda of Wallachia” by the court poet Michael Beheim, an entertaining story in early printed editions – “folk books”. The article shows how, depending on the historical situation, the evaluative position and goals of the compilers of the texts changed, and what effect this had on specific linguistic features, primarily lexical ones. The works of Antonio Bonfini and Teodor Kurițan do not seem to have influenced the German Dracula narratives: even the later German texts are close in content to the Lambach manuscripts.

Keywords: Vlad III Basarab, Dracula, Dan III Basarab’s letter, Lambach’s Benedictine manuscripts, Gebhard Daher’s Chronicle of Constance, Michael Behaim’s poem, Mark Eirer’s folk books, pragmatics.

Manuscrisele benedictine. Cele mai timpurii texte în limba germană sunt știrile manuscrise, alcătuite circa în anul 1462 de către călugării benedictini și care s-au păstrat într-un șir de izvoade. Manuscrisul păstrat în mănăstirea benedictină din Lambach (copia din 1470) este considerată a fi cea mai timpurie. În anul 1926, ea a fost vândută și s-a pierdut, deși, către acel moment, manuscrisul fusese publicat și conținutul lui este accesibil pentru cercetare [1, p. 331]. Un text analog se regăsește în manuscrisele de la Sankt-Gallen (izvodul din circa 1500), cel din Colmar (al patrulea sfert al sec. al XV-lea) și Londra (sfârșitul sec. al XV-lea). De obicei, se citează textul din copia de la Sankt-Gallen ca fiind cea mai completă. În diferite versiuni sunt remarcate 42 de episoade, cea mai mare parte dintre care se repetă în toate manuscrisele. Toate manuscrisele țin de regiunea de sud, limba textului conține trăsături proprii dialectului bavarez [2, p. 45]. Potrivit lui Ja. Lourie, anecdotele și subiectele rătăcitoare alcătuiesc o jumătate din episoade [3, p. 29].

După opinia comentatoarei A. Kašperskaja, factologia textului manuscris este alcătuită prezumtiv din jalbele negustorilor transilvăneni din Brașov (Kronstadt) și din Sibiu (Hermannstadt), precum și din textul unui raport pierdut, care fusese elaborat în limba latină pentru legatul papal și care conținea acuzarea lui Vlad de cărdășie cu sultanul turc. Unele episoade prezente în manuscrisul benedictin sunt prezente și în „Comentariile” Papei Pius al II-lea (până în anul 1464).

Aici, însă, trebuie să remarcăm că „Comentariile” sunt mai timpurii decât manuscrisele, deoarece benedictinii încă nu știau despre întemnițarea lui Vlad. Nu este obligatoriu ca acuzațiile împotriva lui Vlad privind cărdășia sa cu sultanul să fi fost preluate în manuscrisul de la Lambach, din raportul către Roma, ci puteau fi născocite într-o regiune mai apropiată – la Buda sau în Transilvania. Kašperskaja nu menționează nicăieri scrisoarea mult mai timpurie a lui Dan al III-lea Basarab (5 aprilie 1459) despre Dracula: putem presupune că ei, ca și lui Lourie și multor altor cercetători ruși, această scrisoare nu îi era cunoscută. Răstimpul dintre scrisoarea

lui Dan al III-lea și manuscrisele de la Lambach este de 3 ani, ceea ce ne permite să admitem că narațiunea ar fi evoluat într-un fel sau altul, dar că, existând anumite texte intermediare, acestea s-ar fi pierdut irecuperabil.

Unele episoade din textul manuscris se bazează pe evenimente istorice precum expediția lui Vlad în Transilvania. Totuși, potrivit remarcii lui A. Kašperskaja, „faptele reale au fost distorsionate în textele germane sau răstălmăcite, formând baza factologică pentru crearea imaginii negative a lui Vlad al III-lea în cadrul realizării unei strategii lingvo-pragmatice” [2, p. 24].

Textele tuturor versiunilor manuscriselor benedictine se deosebesc printr-o relatare succintă a evenimentelor. Lexicul depreciativ se folosește în trei momente, iar execuțiile sunt descrise destul de monotone. Relatarea recurge la dialog, dar într-o formă foarte succintă. La fel, sunt prezente referințe la surse anonime (după cum afirmă unii). Relatarea este împărțită în episoade, fiecare dintre care începe cu cuvântul latin „item”, exact ca în cronici sau în rapoarte.

Manuscrisele benedictine folosesc pentru prima dată compararea lui Dracula cu „tiranii păgâni”, ca prigonitori ai creștinilor din veacurile trecute [2, p. 70].

Cronica Constanțiană. Această lucrare, cunoscută drept „Cronica Constanțiană” [4, p. 279], reprezintă o colecție de varii știri istorice datând de la începutul sec. XV și până în anul 1470. Autorul cronicii este cunoscut – Gebhard Dacher, colecționar de cărți din Constanț, dar textul conține doar 5 episoade noi față de lotul de bază. Textele sunt atât de asemănătoare, încât putem susține rudenia particularităților de limbă ale manuscriselor benedictine și ale celor din istoria despre Dracula din „Cronica Constanțiană”.

Diferențele față de textele benedictine pot fi remarcate în faptul că Gebhard Dacher nu face referințe la izvoare orale, ci reproduce numărul exact al celor uciși – 92 268, cifră care nu mai figurează nicăieri în altă parte (remarcăm faptul că în sec. al XV-lea, în Germania nu existau orașe cu o populație de peste 25 de mii de

locuitori). În afară de aceasta, autorul cronicii își informează cititorul precum că Dracula făp-tuia crimele sub oblăduirea diavolului.

Poemul maestrului în cântări. Poemul lui Michael Beheim „Despre răufăcătorul voievod valah numit Dracula” [5], a fost scris în 1463, fiind prezentat la curtea împărătească din Viena în formă de cântare acompaniată de instrumente muzicale. Poemul cuprinde toate episoadele cunoscute din manuscrisele benedictine, la acestea adăugându-se câteva noi: despre cărdă-șia dintre Dracula și sultanul turc și despre cap-turarea lui Dracula din ordinul regelui Ungariei. Cu toate acestea, Beheim amintește de un oarecare „martor ocular”, călugărul Iacob, care i-ar fi servit drept sursă.

Chiar din primele rânduri ale poemului, autorul formulează scopul central al operei sale: „despre cel mai mare răufăcător și tiran despre care s-a auzit vreodată pe întregul nostru pământ de sub bolta cerului, pe care nimeni nu a reușit să-l întrecă în răutatea lui de la chiar facerea lumii – despre el vreau să vă relatez în versurile mele”. Beheim caută să-l cufunde pe cititor în atmosfera faptelor, să-l facă să compăt-timească jertfele și să-l urască pe ucigaș. Auditorul trebuie să se încredințeze că Dracula este cu adevărat *rex iniustus*, un cărmuitor nedrept, dușman al creștinătății.

Textul se caracterizează printr-o abundență lexicală evaluativă: cuvinte depreciative – față de persoana lui Dracula și faptele lui, pozitive – în raport cu victimele lui. Poemul conține descrieri întinse și inflamate ale execuțiilor și torturilor, enumerări amănunțite și obositoare ale unor atrocități interminabile.

Textul nu menționează numele de Vlad, ci numai porecla – Dracula. Personajele negative nu au nume, cum ar fi sultanul turc (deși numele de Mehmed Fatih era cunoscut), sau figurează prin porecle. Numele personajelor pozitive ale relatării sunt reproduse în întregime (de pildă, numele regelui Ungariei este menționat de câteva ori), deoarece invocarea numelui personajului îl face mereu mai viu și mai apropiat cititorului.

O particularitate specifică a textelor germane despre Dracula constă în faptul că domnul muntean este calificat drept păgân. Ortodoxii erau deseori numiți „necredincioși”, „necreștini”, când aceasta era convenabil din punct de vedere politic; exact așa s-a procedat și cu Vlad al III-lea Basarab.

Numărul celor uciși este evident exagerat: dacă populația localității Almaș (menționată în text) ar fi avut 30 000 sau mai mulți oameni, aceasta nu ar fi fost un sat, ci un oraș mare și important pentru vremea aceea.

Lourie nu consideră manuscrisul benedictin ca fiind o povestire, deoarece îi lipsește finalul și însăși ideea lucrării. La Beheim, finalul are contur clar, el fiind, bineînțeles, legat de dreapta răzbunare.

Printre particularitățile lingvistice ale poemului, Kašperskaja scoate în evidență câteva categorii [2, p. 83]:

Mijloacele de creare a imaginii negative: lexic depreciativ, descrierea amănunțită a execuțiilor înfăptuite la ordinul lui Dracula, menționarea faptului că Dracula era păgân, precum și lipsirea de nume proprii a personajelor negative.

Printre mijloacele de influență emoțională asupra auditorului sunt întrebările retorice, propoziții la modul imperativ, adresările către cititor. Dialogurile creează efectul de prezență în locul acțiunii și transmit într-un mod foarte viu întâmplările evocate. Descrierea victimelor cuprinde amănunte înduioșătoare care contrastează cu descrierea sălbăticiei comise de Dracula și ale execuțiilor victimelor sale, descrieri care abundă de amănunte terifice.

Mijloace de creare a efectului de autenticitate a celor comunicate: indicarea sursei informației despre evenimente, referințele la un oarecare martor, de pildă, călugărul Iacob. Poemul conține toponime din Transilvania, nume proprii ale personajelor secundare, belșug de cifre, date ale evenimentelor produse, numărul celor uciși și vătămați. Descrierea amănunțită a diferitelor tipuri de execuții folosite de către Dracula contribuie și ele la crearea impresiei de relatare plauzibilă.

Cărți populare. Popularizarea ulterioară a povestirii despre Dracula a continuat și după moartea lui. Probabil, aceasta nu ar fi avut loc dacă exact în această perioadă nu ar fi apărut în regiune presa de tipar portabilă. Cererea din partea cititorului determina alegerea temelor pentru tipărituri în formă de broșuri: printre altele, relatările și povestirile de groază sugerate de războiul cu turcii erau dintre cele mai căutate. Ediția lui Mark Eirer, din anul 1488, poate fi considerată drept punctul de tranziție al povestirii despre Dracula spre un discurs pragmatic, de tip comercial [2, p. 45].

Istoria problemei înregistrează 13 ediții de tipar ale povestirii despre Dracula: 7 dintre ele datează din secolul al XV-lea, în secolul al XVI-lea mai fiind tipărite încă 16. Edițiile se împart în două ramuri de bază: germana de sus, provenită din ediția lui Mark Eirer, din 1488, de la Nürnberg, și germana de jos, bazată pe ediția lui Bartolomeu Ghotan, din anii 1488-'93. Ipoteza, potrivit căreia toate textele edițiilor tipărite urcă la varianta Eirer, dar nu direct, ci prin ediția Wagner, pare a fi cea mai verosimilă. Această ipoteză se bazează pe faptul că modificările singulare introduse de către Wagner în textul ediției Eirer se reproduc și în edițiile ulterioare [2, p. 120].

În cărțile populare despre Dracula apare un episod final în care se remarcă o nouă concepție politică formată la curtea lui Matei Corvin, după eliberarea din temniță a lui Vlad al III-lea. De data aceasta, Dracula este prezentat drept un om care s-a pocăit, pășind pe calea adevărului datorită înțelepciunii regelui Ungariei. După o îndelungată întemnițare în condiții aspre, Dracula s-a botezat și s-a pocăit în public și atunci nobilul rege Matei I-a făcut domnitor al Valahiei după cum era el mai înainte. După aceasta, Dracula a săvârșit multe fapte bune, deoarece devenise creștin.

Descrierea execuțiilor este substanțial prescurtată în cărțile populare. Cititorul de masă ar fi putut să se plictisească de descrierile prea lungi ale amănuntelor și de belșugul de denumiri geografice necunoscute. Accentul se deplasează de pe demonstrarea atrocităților comise de că-

tre tiran spre afirmarea moralei precum că chiar și cel mare păcătos poate, prin pocăință, să se îndrepte și să devină un om bun.

Un moment curios constă de asemenea în faptul că trăsăturile negative din primele texte tipărite se referă la faptele lui Dracula și nu la persoana lui. În unele episoade, acțiunile lui Dracula sunt chiar îndreptățite: în istorisirea despre faptul cum el a poruncit să fie arși cerșetorii, ei sunt numiți nu săraci, precum era în manuscrisele benedictine, ci pomanagii. Pe acest fundal, morala ultimului episod apare a fi logică: în cele din urmă, Dracula se pocăiește și începe să facă fapte bune, după cum îi stă bine unui creștin.

Pragmatismul și genul literar. M. M. Bah-tin formula legătura dintre pragmatism și genul literar în felul următor [6, p. 237]: „Opera, la fel ca și replica din dialog, formulată ca răspuns al unuia (altora) la înțelegerea celuilalt, poate lua diverse forme: influență educativă asupra cititorilor, a convingerilor și reacțiilor lor critice, influența asupra adeptilor și a continuatorilor etc.; ea (opera) determină reacțiile de răspuns ale altora în condiții complexe de comunicare verbală într-un anumit spațiu cultural. Intenția verbală a vorbitorului cu întreaga lui individualitate și subiectivitate se aplică și se adaptează la genul literar ales, se formează și se dezvoltă într-o anumită formă de gen literar”. Diferența dintre audiențe asupra cărora urma să fie exercitată influența a determinat o oarecare diversitate a genurilor în care sunt reprezentate textele germane despre Dracula.

Majoritatea textelor despre Dracula mizează pe o anumită reacție a audienței (clerul, în cazul manuscriselor benedictine, curtenii de la curtea împărătească vieneză – în cazul lui Beheim, cititorul de masă, „poporul”, inclusiv audiența feminină – în cazul editorilor de cărți populare). Editorii istorisirilor despre Dracula căutau să cuprindă un cerc cât mai larg de potențiali receptori. Printre ei, pot fi identificate 5 grupuri de destinatari: 1) exponenți ai cultelor religioase; 2) politicieni; 3) savanți; 4) elita feudală (4a – femeile); 5) publicul orașenesc de masă (+ 5a – femeile). [Кашперская/Каšperskaja, 45].

Subliniem, în încheiere, că lucrările lui Antonio Bonfini și Teodor Kurițan nu par să fi influențat narațiunile germane despre Dracula: chiar și textele germane mai târzii sunt apropiate după conținut de manuscrisele de la Lambach.

Referințe bibliografice:

1. Zimmermann, F.; Wattenbach, W. *Über den walachischen Woiwoden Wlad IV.* In: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde N.F. 27 (1896), s. 331-343.
2. Кашперская, А.П. *Эволюция языка и жанра в немецких текстах XV века о валаишском князе Владе III.* М: МГУ, 2015. / Kašperskaja, A.P. *Èvoljucija jazyka i žanra v nemeckih tekstah XV veka o valašskom knjaze Vlade III.* М: MGU, 2015.
3. Лурье, Я.С. *Повесть о Дракуле.* М-Л: Наука, 1964. / Lur'e Ja.S. *Povest' o Drakule.* М-Л: Nauka, 1964.
4. Scarpatetti, B. M.v. *Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen.* Bd. 1: Abt. IV, Codices 547-669. *Hagiographica, Historica, Geographica,* 8-18. Jahrhundert, Wiesbaden: 2003, s. 279-281.
5. Бехайм, Михаэль. *Дракул-воевода.* В: Стокер Брем, Дракула. М: Энигма, 2010, с. 501. / Behajm Mihaèl'. *Drakul-voevoda.* In: Stoker Brem, *Drakula.* М: Ènigma, 2010, s. 501.
6. Бахтин, М.М. *Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества.* М: Искусство, 1979, с. 237-245. / Bahtin M.M. *Problema rečevyh žanrov. Èstetika slovesnogo tvorčestva.* М: Iskusstvo, 1979, s. 237-245.

AUTOBIOGRAFIA LUI GHEORGHE GRIGURCU: DESCOPERIREA DE SINE ȘI NEGOCIEREA IDENTITĂȚII



Marta SEVERIN

Doctorandă a Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de interes: 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* (2023); *The imaginary of fire in the poem of Gheorghe Grigurcu* (2024).

Autobiografia lui Gheorghe Grigurcu: descoperirea de sine și negocierea identității

Rezumat. Demersul întreprins în prezenta lucrare presupune identificarea datelor biografice din confesiunile scriitorului Gheorghe Grigurcu. Având ca elemente de referință interviurile cele mai revelatoare, realizate de scriitoarele Flori Bălănescu și Dora Pavel, se conturează profilul unui scriitor contemporan angajat în negocierea propriei identități. Reperele autobiografice desprinse din confesiunile scriitorului vor favoriza înțelegerea individualității și spiritului creator al acestuia. Personalitatea hipersensibilă a lui Gheorghe Grigurcu proiectează empatie față de persoanele asuprite și neajutate. Simte o nostalgie acută, însă reprimată, față de locul de baștină. „Basarabenitatea” s-a revelat și în atitudinea față de activitatea personalităților B.P. Hasdeu și Paul Goma. Dezamăgirile rezultate din relațiile de prietenie și de iubire amplifică sentimentul de inadaptabilitate. Simțul marginalizării este ponderat de iubirea *agape*, cea care creează universul compensatoriu indispensabil scriitorului. Antrenat în procesul negocierii propriei identități, Gheorghe Grigurcu constată că armonia omului poate fi prea simplu tulburată de ispita comparării sale cu cei din jur, cu obsedantul Celălalt.

Cuvinte-cheie: autobiografie, identitate, poet, Gheorghe Grigurcu, critic literar.

Gheorghe Grigurcu's autobiography: the self-discovery and the negotiation of identity

Abstract. This paper sets forth to investigate biographical data in the Gheorghe Grigurcu written confessions. Considering elements of his most revealing interviews conducted by the writers such as Flori Bălănescu and Dora Pavel, the profile of a contemporary writer engaged in the negotiation of his own identity is outlined. The autobiographical references drawn from the writer's confessions will help us understand his individuality and creative spirit. Gheorghe Grigurcu's hypersensitive personality projects empathy towards the oppressed and the helpless. He feels an acute but repressed nostalgia for his homeland. The “Bessarabianness” was also revealed in his attitude towards the work of B.P. Hasdeu and Paul Goma. Disappointments resulting from friendship and love relationships amplify the feeling of inadaptability. The feeling of marginalisation is balanced by *agape* love, which creates the compensatory universe indispensable to the writer. Trained in the process of negotiating his own identity, Gheorghe Grigurcu finds that human harmony can all be easily disturbed by the temptation to compare himself with those around him, by the obsessive Other.

Keywords: autobiography, identity, poet, Gheorghe Grigurcu, literary critic.

Viața personală și activitatea scriitoricească a lui Gheorghe Grigurcu se întrepătrund. Plasându-și existența sub egida creației, scriitorul se descoperă pe sine și își negociază identitatea. Considerăm imperativă inventarierea datelor biografice decelate din destăinuirile sale, obiectiv pertinent în reliefarea personalității scriitorului Grigurcu și înțelegerea profundă a spiritului său creator. Ca instrumente de cercetare, vor servi zece interviuri realizate de Dora Pavel în anii 2000 (mai), 2007 (octombrie), 2008 (octombrie, noiembrie), respectiv 2009 (februarie, martie, aprilie, iunie, septembrie) și de Flori Bălănescu 2016 (aprilie) – revelatoare în a-l provoca pe Grigurcu să-și însăleze un profil biografic.

Din cele optsprezece convorbiri dintre Dora Pavel și Gheorghe Grigurcu, consemnate în volumul *O provocare adresată destinului* (2009), am selectat nouă dintre acestea, care înglobează aspecte definitorii în descoperirea „naratului-protagonist al acestui demers ficțional”. Având la bază curiozitatea pentru personajul „retras și baricadat”, pentru care „discursul confesiv părea să fi devenit o formulă a supraviețuirii”, scriitoarea Dora Pavel are în anul 2000 o primă încercare de a realiza un interviu cu Gheorghe Grigurcu. Întrebările grăbite adresate intervievatului nu au satisfăcut-o pe scriitoare. Drept urmare, a revenit după șapte ani la același Gheorghe Grigurcu pentru a-și înlătura „frustrarea pe care mi-a lăsat-o puținele răspunsuri pe care i le-am cerut”, afirmă scriitoarea în prefața volumului de mai sus [1, p. 5]. Între anii 2007-2009, interviurile Dorei Pavel reiterează într-o manieră mai profundă subiectele anterioare evocând etapele vieții, experiențele nefavorabile care l-au „mâhnit” pe Grigurcu, precum și modul în care „mâhnirile mele s-au transmutat în ficțiune” [1, p. 6]. Scriitorul memorialist se dovedește dornic să se confeseze dacă are un interlocutor potrivit, asigurând reușita Dorei Pavel în acest sens: „Peste cuvintele dumneavoastră trece adierea romancierului înzestrat care sunteți. Posedați darul de-a observa, de-a penetra crusta aparențelor care scapă însă ochiului comun. (...) Prefer o conversație în doi unei *cuvântări* în fața unui auditoriu necunoscut, în care nu am punc-

te de reper. (...) Curios, există fără o explicație la îndemână persoane ce-mi creează momente faste ale vorbirii, îmi *înaripează* frazele, și altele ce mă inhibă tot atât de inexplicabil, mă împing la tăcere ori la o rostire sacadată, stângace, ce-mi lasă un gust amar...” [1, p. 129-130]

Scriitoarea Flori Bălănescu se numără printre puținii scriitori care s-au ocupat cu predilecție de românii basarabeni. Fiind al treilea intervievat, după Paul Goma și arhitectul Alexandru Budișteanu, scriitorul Gheorghe Grigurcu este chestionat cu scopul de a suscita „memoria istorico-morală”, dar și amintiri legate de locul de origine. [2, p. 16]

Abordările complexe din cadrul acestor interviuri permit comprehensiunea lui Gheorghe Grigurcu ca personalitate literară angajată în procesul descoperirii de sine și a negocierii propriei identități. Confesiunile scriitorului îi dezvăluie identitatea sa și conturează o perspectivă mai profundă asupra gândurilor, emoțiilor și sentimentelor care stau la baza creației lui literare. Pentru Gheorghe Grigurcu „interviurile pe care le public sunt poate un surogat al societății care-mi lipsește lungi perioade cu desăvârșire, o deschidere spre lume, însă una sublimată, evocatoare. Confesiunea e așternută pe cât e posibil cu condeiul literatului. Resimt astfel dialogul de acest tip ca un jurnal provocat, adăugând că jurnalul, în mod inexplicabil pentru mine repudiat de unii confrăți, e o speță inalienabilă a creației”. [1, p. 113]

În zugrăvirea profilului autobiografic se impune consemnarea originii și influența acesteia asupra personalității lui Gheorghe Grigurcu. Amintirile vagi despre primii ani pot fi puse pe seama timpului limitat în care s-a aflat în Basarabia, dar încrederea originii rămâne neștirbită: „Sunt un basarabean get-beget, născut la Soroca, în interbelic” [2, p. 16]. Simte o nostalgie acută, însă reprimată, față de locul de baștină. Pentru el, „văzduhul Basarabiei e încărcat de dramatism” [2, p. 16]. „Basarabenitatea” s-a revelat și în atitudinea față de activitatea personalităților B.P. Hașdeu și Paul Goma. Ca și aceștia, Grigurcu a pătimit din cauza îndepărtării de patria-mamă și nădăjduiește că „politicienii dintr-o parte

și de cealaltă a Prutului să treacă peste minorele lor egoisme și ambiții de carieră pentru a îngădui unificarea teritoriilor românești, așa cum a fost la căderea zidului Berlinului, cu cele două Germanii” [2, p. 16]. Însuși Gheorghe Grigurcu consideră că ar „putea fi integrat seriei basarabene de autori *în răspăr*, care-i cuprinde pe Hașdeu, Stere, A.E. Baconsky (cel din ultima perioadă) și Paul Goma” [1, p. 15]. Firea *neadaptabilă* și *recalcitrantă* reprezintă atributul definitoriu pentru aceste personalități cu standarde etice înalte. „Poziția piezișă în raport cu neajunsurile epocii” a avut urmări dezagreabile pentru ei. Mentalitatea acestora, impregnată de simțul responsabilității și al justiției, s-a afirmat cu precădere în discuțiile polemice cu persoanele influente ale epocii. Atitudinea nonconformistă și spiritul militant adevăresc că „ei ilustrează adevăratul spirit al Basarabiei înstrăinate și la ora actuală” [3, p. 11]. „Servilismului arivist” i-au căzut pradă mulți dintre scriitorii copământeni, remarcă Gheorghe Grigurcu, cu toate acestea, Basarabia rămâne pentru sufletul scriitorului „meleagul care a rodit viguroase spirite critice”. [2, p. 16]

Spiritul sever, direct și „iconoclast” al basarabeanului de la Târgu Jiu vine într-o incongruență bizară cu „iubirea profundă, dureroasă, care m-a însoțit din prima copilărie”, iar ființa sa profundă are „rădăcini anterioare, în cea mai îndepărtată copilărie” [1, p. 77]. Ca primă etapă a vieții – copilăria – și-a pus amprenta în formarea ulterioară a unui adolescent sensibil. Este adevărat că Gheorghe Grigurcu recunoaște copilăria ca o perioadă paradiziacă, însă tot pentru el, citându-l pe Blaga, a reprezentat „un trofeu pe care viața îl smulge morții într-o mare bătaie al cărei sfârșit nu se cunoaște, însă pentru mine copilăria se confrunta nu cu moartea, ci cu viața” [1, p. 90].

Adolescentul Grigurcu se prezintă subjugat de o timiditate bolnăvicioasă, uneori paralizantă. Premiile întâi de la școală și liceu au confirmat statutul de cercetător tenace, temperând jena de care suferea. Tranziția de la perioada copilăriei și, respectiv a adolescenței la cea a maturității s-a produs cu o dificultate accentuată. Aspectul „juvenil (mult timp nu mi se dădea vârsta adevă-

rată), firea emotivă, năvălaş inadapabilă” sunt elementele definitorii care conturează viziunea autobiografică a scriitorului. [1, p. 91]

Vârsta tinereții, plasată sub egida *provizoratului și suferinței*, îl surprinde pe Gheorghe Grigurcu în postura „de-a nu avea un serviciu legat de aspirațiile mele, de-a nu publica nimic. (...) În preajma vârstei de treizeci de ani, trăiam senzația unei prăbușiri totale, a unei ratări fără scăpare. Astfel că tinerețea mi s-a mistuit în bună parte în durere și umilință. Angoasa pe care am încercat-o încă din adolescență s-a amplificat [1, p. 91]. La fel ca Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*), scriitorul Grigurcu este în căutarea timpului pierdut, aspirând la o posibilă reconciliere între prezentul și trecutul său. Gheorghe Grigurcu împărtășește impactul pe care l-a avut perioada copilăriei asupra formării sale ulterioare, afirmând că „tipul meu moral aparține copilăriei, că plămada prețioasă a acesteia nu s-a irosit, alimentând o tinerețe ce mi-a devenit un scut în fața nerealizărilor” [1, p. 91]. Experiența de viață de până la vârsta adolescenței l-a maturizat precoce pe copilul nepregătit să pășească pragul de adult. Astfel, scriitorul este determinat să-și exprime dezideratul care i-ar fi putut schimba destinul: „Aș fi vrut să devin propriul meu copil pe care să-l formez, să-l ocrotesc prin puterea «cuvintelor potrivite» pe sufletul lui fraged”. [1, p. 99]

Confesiunile lui Gheorghe Grigurcu iau forma unui autopotret psihologic când acesta se prezintă ca „înzestrat cu un deficit al capacității defensive, aidoma unui melc fără cochilie, unei țestoase fără carapace. Nenorocita mea hipersensibilitate mă face să fiu greu adaptabil și, în consecință, emotiv, timid, uneori deosebit de stângaci în mișcări și în grai la impactul cu factorii necunoscutului. (...) Nu mi-e la îndemână să fac lucruri extrem de firești pentru alții, de pildă să comit un text convențional, să iau cuvântul în public ori să mă las «înregistrat» prin instrumentele audio sau video, tot mai tiranice” [1, p. 139]. Cu toate că în anii de liceu s-a remarcat cu rezultate deosebite la științele exacte, scriitorul se simte „stânjenit în fața oricărui mecanism cât de cât complicat, care-mi dă o senzație de artificiu ne-

asimilabil” [1, p. 41]. Utilizarea unui instrument modern de scris îi generează scriitorului senzația că „mașinismul eclipsează spiritul și produsele sale”, motiv pentru care „neputând lucra direct la mașina de scris sau la computer”, se folosește de pix sau de „bătrânescul” creion. [1, p. 41]

Sentimentul inadaptabilității resimțit de Gheorghe Grigurcu este alimentat la vederea librăriilor închise duminica, fapt ce îi insera starea de „plictis duminical”, întetind sentimentul de pustiu și gol. Încă de pe vremea când era școlar, cumulând oboseala întregii săptămâni cu eforturile supraomenești de a recupera materia disciplinelor exacte (matematică, fizică), duminica s-a înregistrat în imaginarul lui Grigurcu ca o zi a decepției, într-o „cocleală sufletească de care n-ai cum să scapi” [1, p. 151]. Dorința de evadare din această stare se subînțelege din poemele care surprind un „eu într-un mic bastion” care se constituie într-o „construcție fragilă pe care am ridicat-o la intersecția lumii mele cu Lumea ca atare”. [1, p. 92]

„Tărâmul memoriei” oferă o viziune retrospectivă și onirică care sugerează că, deși unele experiențe din trecut „nu s-au digerat în organismul nostru psihic”, prezentul și viitorul se pot reconcilia oferind o libertate „care mimează eternitatea”, mărturisește poetul Grigurcu [1, p. 93]. Efemeritatea ființei umane este retrăită de scriitor contemplând la anotimpurile care devin arhetipuri în poemele sale, numindu-le „poeme în stare de natură” [1, p. 152]. Anotimpurile de tranziție – primăvara și toamna – sunt predilecte poetului care le identifică ca „echivoce, încărcate de belșugul unui vis cu dublă deschidere, către ceea ce s-a petrecut și către ceea ce ar trebui să vină, cu interferențe, zig-zaguri, acrobații meteorologice, cu sugestii ce rup liniile de forță ale habitudinilor, șovăind a înscrie altele noi”. [1, p. 152]

Prima decadă a vieții a fost profund marcată de sentimentul că micul Grigurcu este „altfel”, fizicul fragil accentuându-i nesiguranțele. „M-am format dificultos, eclozând din acea copilărie mirifică în care mă doream pictor” [1, p. 140]. Pasiunea din această perioadă pentru cărți, în special cele de istorie, a fost eclipsată

de pasiunea pentru poezie care a survenit la începutul vârstei adolescente. Aceste pasiuni au potențat o dorință aparte de a descifra lumea și sensurile ei, de a reprezenta ideatic existența umană, materializată în creația poetică. În fața unui destin care i-a impus resemnarea, Grigurcu își plasează personalitatea sub semnul creației, mărturisind că „Am rămas un izolat, a cărui menire s-a descoperit a fi lectura asiduă și umplerea paginilor albe cu semne, și acestea – cum să nu recunosc? – cu o soartă incertă” [1, p. 141]. Detașându-se de cotidian, Gheorghe Grigurcu își găsește echilibrul în creație. Viața scriitorului care „trăiește atât de corporal în și din propria artă”, devine indisolubil legată de actul creației, mărturisind că a renunța la scris ar însemna să-și desconsidere propria existență.

Uneori, copleșit de activitățile zilnice intense, scriitorul își propune să nu mai scrie. Acest gând este imediat negat, conștient că „absența scrisului îmi creează un gol insuportabil, un simțământ torturant de inutilitate. Sisif deposedat de bolovanul său” [1, p. 45]. Creația și critica sunt astfel două manifestări permanente ale identității autorului, fapt consemnat în mărturisire: „Critica s-a ivit pentru mine ca un adjuvant, ca o anexă a lirismului inițial, care a căpătat proporții nebănuite, din dorința unei activități permanente, a unei «profesionalizări» în sfera literară. (...) Departe de-a o disprețui, de-a o socoti o întruchipare a «neputinței» de-a crea, îmi place să văd în critică un produs al eului în figuri similare cu cele ale literaturii în genere. La fel ca scriitorul, criticul își pune la masa de joc personalitatea pe care și-o poate câștiga sau pierde în calificarea sa estetică”. [1, p. 59]

Scriitorul este angajat în procesul negocierii propriei identități declarându-și dezideratul: „doresc să fiu realmente citit în ipostaza de poet de către acei confrăți ce mă etichetează din oficiu drept critic și atât, ignorându-mi producția lirică de-o viață” [1, p. 138]. Constrâns să-și regândească identitatea, Gheorghe Grigurcu alege poezia: „Deși sper că mă poate reprezenta, mai bine ori mai puțin bine tot ceea ce fac, mai aproape de inima mea se află poezia și aforismul – formule fulgurante, mai apte a surprinde

autenticitatea ființării noastre asupra căreia suntem chemați a face depoziții”. [1, p. 26]

Pe lângă cele două vocații – de critic și poet – identificăm predilecția sa și pentru aforisme. Interdependența dintre cele trei activități se surprinde din mărturisirile lui Grigurcu care dezvăluie că activitatea de critic literar a apărut ulterior, „ca o anvelopă protectoare a poeziei” [2, p. 16], iar „jurnalul se află îngropat la temelia poeziei, a romanului, a numeroase pagini de eseu și critică, aidoma unei făpturi omenești sacrificate la temelia unei construcții pentru ca ea să dureze” [1, p. 113]. Întrepătrunderea celor trei forme literare – poezia, critica și aforismul – descoperă energia spirituală a eului creator.

Miza identificării datelor autobiografice este de a preciza, de asemenea, rolul prieteniei și iubirii în viața personală a scriitorului, precum și influența acestora în sfera creației literare. Pentru Gheorghe Grigurcu, prietenia este aidoma iubirii: „Marile prietenii, ca și marile iubiri, sunt foarte puține, dacă nu singulare într-o viață de om” [1, p. 32]. Puține s-au dovedit a fi și în viața poetului – doi prieteni, de pe vremea liceului, care nu mai sunt în viață. În timpul facultății, un prieten apropiat a fost V.L., în prezența căruia s-a simțit în „congruență” datorită sensibilității comune și a vorbirii liniștite, văzându-l ca pe un viitor Mircea Eliade. A urmat o „meschinărie a sa care ne-a despărțit acum trei decenii. (...) Relațiile noastre s-au întrerupt prin tăcerea lui deplină” [1, p. 33]. Grigurcu a considerat această prietenie prea frumoasă, fapt pentru care a fost pedepsită, probabil, de zei, reproșându-i prietenului (decedat în 2007) că nu a manifestat o atitudine demnă de un prieten și bărbat adevărat. Cu un an mai târziu față de aceste destăinuiți, Grigurcu precizează că „prieteniile m-au trădat. Aproape toate s-au lăsat cu dezamăgiri în care am deslușit mâna unui Destin advers în ordinea lumească, o respingere de la realizarea comună, o îmbrâncire într-o subnormalitate. Oamenii, erijați mai toți în «adulți», indiferent de relația de vârstă cu mine, cel cu un neschimbat tipar sufletesc auroral, n-au încetat a mă trata cu suspiciune, cu condescendență, de nu cu o indiferență ce marcau marginalizarea” [1, p. 140-141].

O amicitie aparte este surprinsă între Gheorghe Grigurcu și admiratorul său, Ion Negoïtescu, care a semănat bucurie și încredere în toate situațiile, „nu numai atunci când dorea să scriu despre cărțile lui” [1, p. 34]. În această relație amicală, Grigurcu s-a simțit înțeles prin faptul că I. Negoïtescu – poet, critic literar și eseist – posedă o comprehensiune aparte față de tot ce este uman și colegial. Acesta din urmă a avut un aport deosebit în pensionarea lui Gheorghe Grigurcu, sensibilizat de destituirea acestuia din grupul redacțional al revistei *Familia*, în anul 1975, rămânând fără nicio sursă de existență. În anul 1993, I. Negoïtescu trece în neființă, însă, în opinia lui Grigurcu, această relație strânsă, de plăcută colegialitate, ar fi dăinuit și azi. Dintre puținele prietenii, dar care a avut impact favorabil asupra scriitorului, face parte și *cea mai mare șansă a vieții* (constată Grigurcu) – aceea de a-l întâlni pe scriitorul față de care poartă o admirație incomensurabilă și astăzi – Lucian Blaga – un model ideal pentru scriitor, oferindu-i un imbold însemnat pentru aducerea de note noi în universul creației sale, în a doua parte a vieții.

Un loc distinct în reliefarea autobiografică a scriitorului îi este destinat reflecției asupra raportului dintre starea de „beatitudine” și creație. Pentru Gheorghe Grigurcu, starea de fericire tinde spre neproductivitate, în antiteză plasându-se starea de nefericire – susceptibilă creației. Termenul *fericire* este unul „uzat”, afirmă scriitorul, iar unul dintre dușmanii declarați ai acestei fericiri nu este altceva decât „o insuficiență a tensiunii interioare, poate o cădere în *taedium vitae*, poate o indecizie, numită de Cioran «lașitate». (...) Apoi armonia omului poate fi prea simplu tulburată de ispita comensurării sale cu calitățile, cu înfăptuirile semenilor, înveninându-l cu ghimpele invidiei. (...) Dar, sincer vorbind, putem oare lesne scăpa de compararea noastră cu obsedantul Celălalt?” [1, p. 107] Supus măsurilor de oprimare, considerat indenzirabil, Gheorghe Grigurcu a fost delegat să-și trăiască viața în județul Gorj, în Târgu-Cărbunești. Aici, în locul retras, departe de aglomerația orașului, pe coastă de deal, scriitorul se simte în largul lui și consemnează ideea de *fericire*, pe

care o asociază cu „plimbările pe care le fac în zăvoiul Gilortului, unde nu e nici țipenie de om, unde mă cufund în mine însumi, fără gânduri, fără griji, cu o senzație eliberatoare”. [1, p. 135]

În congruență cu sentimentele de prietenie și fericire se afirmă de asemenea – iubirea – ca sentiment mai intens decât cele două. Observând rolul acesteia în formarea personalității, Grigurcu afirmă că iubirea „își impune cuvântul”. Fundamentat pe atracție sexuală și pe convenții amicale, sentimentul iubirii poate fi imbatabil. Scriitorul se recunoaște neîndemănat pe plan sentimental, în special, pe vremea studenției, când agreea două fete consătene, fiind părăsit de ambele. Sentimentul acutizat al neîmplinirii în dragoste este atenuat prin iubirea *agape*, regăsită doar în „altarul de intimă uzanță la care mă închin zilnic” [1, p. 77]. Infinita iubire debordează în trei direcții: mama și bunica, cei neajutorați, suferinzi și necuvântătoarele lipsite de protecție. Vicisitudinile vieții au sensibilizat latura emotivă a scriitorului, acestea constituindu-se ca „piatra de încercare a vieții”. Transpunerea simpatetică este emanată dintr-o copilărie impregnată cu dragoste și bunătate.

Sentimentul iubirii se clasifică sub trei forme recunoscute de greci: *agape*, *filia* și *eros*. Iubirea *agape* se prezintă singulară pentru ființa care tinde spre împlinirea pe plan spiritual. Experiența oferită de acest tip de iubire depășește canoanele obișnuite și se prezintă ca o forță novatoare „fiind și un simțământ al apropierii de Dumnezeu prin mijlocirea ființelor cele mai dragi, bunica și mama mea, de care, cu toate că au trecut hotarul spre tărâmul de dincolo, nu m-aș putea despărți niciodată. Sunt icoanele vieții mele sufletești” [1, p. 130]. Osmoza dintre dragoste și suferință se regăsește perpetuu în conștiința sensibilă a scriitorului, orientată către „ființele neajutorate, spre necuvântătoare, spre plante și chiar spre lucrurile ce-mi devin familiare. Este apogeul vieții mele lăuntrice, regăsirea mea cea mai curată, bunul cel mai de preț pe care l-am dobândit trăind” [1, p. 130-131]. *Filia* oferă împliniri tranzitorii, care lasă în urmă decepții maligne, experimentate pe deplin de autor. *Erosul*, pe de altă parte, conturează o iubire care se dorește exteriorizată,

spre deosebire de cea *agape*, care cuprinde stările profund sufletești. Prima iubire, profilându-se în jurul vârstei de doisprezece ani, a avut ca protagonistă o colegă de clasă față de care adolescentul Grigurcu privea cu „tulburătoare emoție”, însă aceasta s-a mutat în altă localitate, finalul conturând un vis năruit. În primul an de facultate, fiind student la Cluj, a întâlnit o fată care nu a răspuns sentimentelor sale, urmând crize de migrene și vomă, care l-au scufundat pe poet într-o deznădejde iremediabilă. După încă două iubiri platonice, Gheorghe Grigurcu se căsătorește prima dată imediat ce termină facultatea. În câteva luni se constată că a fost o unire prematură și este părăsit de prima soție. Au urmat împrejurări de „cădere sufletească în care se reflectau singurătatea mea incurabilă, inadaptabilitatea mea atât de stingheritoare” [1, p. 132]. Dintre toate partenerile, doar una singură a fost scriitoare, „o fire melancolică, de-o remarcabilă finețe a recepției, dar drumurile noastre s-au despărțit curând din pricini obiective. (...) Literatura nu prea s-a amestecat în viața mea cu cele eroticești. (...) Nici o femeie nu s-a amestecat de-a dreptul în scrisul meu”. Cea de-a treia soție, actuala, îi este de ajutor în transcrierea textelor, „fiind nu numai o gospodină, ci și o secretară scrupuloasă și devotată eforturilor mele, împrejurare pentru care îmi exprim aci deplina grațitudine, mai bine spus o tandrețe a vieții ce aproape s-a scurs”. [1, p. 132]

În inventarierea accentelor autobiografice, *credința* ocupă un loc aparte în viața și activitatea scriitorului Grigurcu. Chiar dacă nu se declară o persoană religioasă, cu mari regrete pentru păcatele care-i apasă cugetul luminat, Gheorghe Grigurcu se înveșmântează cu credința pe care dorește s-o resimtă în forma absolută, rugându-se zilnic, de multe ori. Țelul vieții sale se dorește a fi împlinirea voii celui Atotputernic. „Socotesc că relația cu Dumnezeu e piatra de încercare a fiecăruia din noi” [1, p. 142]. În congruență cu aceste idei, Grigurcu mărturisește preferința pentru culoarea albastră, o culoare curată, nelimitată, nepriijinită, precum cerul, infinitul, „precum Dumnezeu”. Există un incontestabil angajament între creație și credin-

ță. Emoția primează în sfera celor două. Funcția emoției în domeniul credinței este soteriologică, iar în sectorul literar constituie latura estetică. Grigurcu precizează că „credința și creația artistică mai au în comun stigmatul tulburător al singularizării. Atât una cât și cealaltă reprezintă o ecuație în unicat a ființei”. [1, p. 190]

Urmărind mărturisirile scriitorului, observăm că acesta rezervă un loc singular animalelor necuvântătoare și neajutorate, fapt care validează dimensiunea sensibilă a spiritului său: „Văd în necuvântătoare stropi din plasma originară, divină. (...) Alături de atracția, și ea ivită de timpuriu pentru cărți, atracția pentru animale a fost cea mai puternică din câte am încercat în zorii existenței, fără a se stinge vreodată” [1, p. 99]. Puternica afecțiune pentru animale a ponderat mediul de marginalizare și respingeri în care a fost silit să conviețuiască scriitorul. În afinitate cu Victor Hugo, crede că o asemănare între om și animal este imposibilă dat fiind faptul că animalele sunt niște contururi ale valorilor noastre, pozitive sau negative. Scriitorul simte înfiorare atunci când câinii sunt torturați de cei „care au vocație de călăi” [1, p. 100], iar această agresivitate față de animale nu face decât să demaște o lume subcivilizată, impudică, comportament ce eclozează în relațiile cu oamenii. Cel mai trist moment pe care l-a trăit liceanul Grigurcu este moartea unui câine față de care erau propulsate toate afecțiunile cele mai „copleșitoare”, fapt care și azi îl face să se cutremure. Acest aspect esențial din viața lui Gheorghe Grigurcu se cristalizează sub forma unei întrebări retorice pe care acesta și-o pune: „Ce-aș mai putea adăuga pentru a vă mărturisi iubirea pentru câini, adică pentru cei mai fideli prieteni pe care i-am avut?” [1, p. 34]

Un episod tragic care a amprentat ființa sensibilă a lui Gheorghe Grigurcu a fost moartea tatălui său. În câteva rânduri, casa sa a fost supusă perchezițiilor. Sub ordinul regimului totalitar, „băieții cu ochi albaștri” au grăbit moartea tatălui scriitorului, fapt inubliabil, juxtapus anchetelor și confiscării manuscriselor: „Silit a asista la scotocirea casei de către harnicii zbiri, ore și ore în șir, tatăl meu, grav bolnav, a suferit un șoc din care nu și-a mai putut reveni, stin-

gându-se peste câteva zile” [1, p. 66]. Indignarea survenită în urma acestui eveniment tragic l-a instigat pe scriitor să-și exprime opinia asupra afirmațiilor măgulitoare ce-l au ca subiect: „gesturile curtenitoare ce mă întâmpină în unele prilejuri festive se adresează unei persoane pe care, chiar într-o mult mai mică proporție, ar fi ajutat-o considerabil, ar fi îmbărbătat-o enorm, dar care, acum, nu mai există”. [1, p. 66]

Confesiunile lui Gheorghe Grigurcu se înfățișează în legătură cu creația literară, pentru că cea din urmă îndeplinește o funcție confesivă: „Nu e producția sa (*a scriitorului*) o confesiune fâțișă ori voalată, patetică ori trecută prin alambicul ironiei, triumfală, vanitoasă ori anxioasă, roasă de dubii? La ce-am mai scrie dacă n-am vorbi despre noi așa cum suntem, așa cum am fost, așa cum am putea fi?” [1, p. 136] O asemenea destăinuire poate fi înscrisă cu ușurință „drept mostra cea mai elocventă despre cum se poate face reabilitarea ficțiunii prin chiar literatura confesivă”, subliniază Dora Pavel. [1, p. 7]

În fine, identificarea datelor autobiografice oferă o perspectivă complexă a scriitorului angajat în negocierea identității și revelarea sinei. Conturarea profilului scriitorului favorizează cunoașterea și înțelegerea personalității sale, precum și influența acestora asupra spiritului creator. În susținerea acestor idei, Grigurcu accentuează importanța descoperirii de sine revelată din mărturisirile sale: „Ar putea fi substanțial autorul care nu se destăinuie, care nu vorbește, oricât de indirect, de sofisticat, despre trăirile proprii? Care nu se aduce în scenă pe sine însuși?” [1, p. 113] Scriitorul Grigurcu, personalitate hipersensibilă, inadaptabilă, suferind marginalizarea și dezamăgirea, își valorizează experiența de viață prin devotamentul față de ființele neajutorate, față de iubirea *agape*, identificându-și existența sa cu activitatea de scriitor.

Referințe bibliografice:

1. Grigurcu, Gheorghe. *O provocare adresată destinului. Convorbiri cu Dora Pavel*, Satu Mare: Pleiade, 2009.
2. Bălănescu, Flori. Un basarabean get-beget la Târgu Jiu. În: *Confesiuni*, An IV, nr. 35, aprilie, 2016.
3. Negoită, Lucia. Gheorghe Grigurcu (1) – Interviul Acoladei. În: *Acolada*, An 5, nr. 4, aprilie, 2011.

BANCUL POLITIC CA FORMĂ LITERARĂ ALTERNATIVĂ LA LITERATURA OFICIALĂ ÎN RSS MOLDOVENEASCĂ



Ana Maria RUSNAC

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova, Specialitatea: 622.01. Literatura română / 611.02. Istoria românilor (pe perioade). Muzeograf la Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Secția Patrimoniu.

Domenii de preocupare: literatura română și istoria românilor.

Bancul politic ca formă literară alternativă la literatura oficială în RSS Moldovenească

Rezumat. Articolul analizează relația dintre bancul politic ca formă literară alternativă la literatura oficială în RSS Moldovenească și contextul social-politic. În prima parte a articolului sunt definiți termenii de *banc* și *banc politic*, iar în continuare se urmăresc aspecte ale contextului social-politic din RSSM, care sunt puncte de plecare în analiza bancului politic din Basarabia sovietică. Se punctează câteva teme ale bancurilor politice din Basarabia anilor 1940-1990, cu câteva exemple de bancuri „din popor”, colectate în timpul discuțiilor pe teren cu unii cetățeni ai Republicii Moldova, din mediu online și dintr-o revistă literară periodică din anul 1988. În articol se demonstrează cuvintele și expresiile vieții cotidiene ale basarabenilor care și-au făcut loc în bancurile politice din RSS Moldovenească. Bancurile care au fost prezentate în articol, ca fiind drept exemple de bancuri politice din RSS Moldovenească, reflectă realitățile sociale și politice a acelui segment de timp. În aceste bancuri se povestesc istorioare care ne veselesc și ne amuză prin ironie, sarcasme, sugestii, în special pentru limbajul bizar pe care l-au folosit personajele. Bancul politic este privit ca o formă de satiră sau umor, fiind încadrat într-o specie literară și anume specia de proză populară comică. Această formă literară cum este bancul politic, era alternativă la literatura oficială din RSSM. În acest articol analizăm două teme asupra cărora a țintit satira bancurilor politice din RSSM: deformarea limbii române și efectele propagandei.

Cuvinte-cheie: banc politic, RSS Moldovenească, formă literară, context social-politic.

Political joke as an alternative literary form to official literature in the Moldavian SSR

Abstract. The article analyzes the relationship between the political joke as an alternative literary form to official literature in the Moldavian SSR and the socio-political context. In the first part of the article are defined the terms *joke* and *political joke*, and further aspects of the socio-political context of MSSR are pursued, which are starting points in the analysis of the political joke in Soviet Bessarabia. Some themes of political jokes in Bessarabia of the 1940s and 1990s are highlighted, with some examples of jokes “from the people”, collected during field discussions with some citizens of the Republic of Moldova, from the online environment and from a literary periodical magazine from 1988. The article demonstrates the words and expressions of daily life of Bessarabians, who made their way into the political jokes of the Moldavian SSR. The jokes that were presented in the article, as examples of political jokes in the Moldavian SSR, reflect the social and political realities of that time period. In these jokes are told stories that cheer and amuse us through irony, sarcasms, suggestions, especially for the bizarre language that the characters used. The political joke is regarded as a form of satire or humor, being framed in a literary species, namely the species of comic folk prose. This literary form, such as the political joke, was an alternative to the official literature of the MSSR. In this article we analyze two themes on which the satire of political jokes in MSSR focused: the distortion of the Romanian language and the effects of propaganda.

Keywords: political joke, Moldovan SSR, literary form, socio-political context.

Este legea lui Faust: cu cât vremurile sunt mai rele, cu atât bancurile sunt mai bune.
(interviu al lui Ben Lewis cu Ernst Röhl)
[1, p. 7]

În acest articol ne-am propus să abordăm un subiect, despre care s-a vorbit puțin și care nu a fost cercetat de către oamenii de știință din Republica Moldova. Vom analiza bancul politic, care a circulat ca formă literară (sau parțial literară) alternativă la literatura oficială în RSS Moldovenească. De asemenea, vom enumera câteva dintre temele bancului care și-au făcut loc în literatura și/sau paraliteratura din spațiul socialist. Scopul articolului este de a defini bancul politic și de a desprinde temele acestei forme parțial literare, pornind de la contextul social-politic din RSS Moldovenească. Deci, în cele ce urmează, ne vom strădui să aducem două definiții: ale *bancului* și ale *bancului politic*, care ne vor folosi ca puncte de plecare în cercetarea noastră. De asemenea, vom încerca să identificăm cele mai importante momente social-politice din RSS Moldovenească care au inspirat bancurile politice.

După cum se cunoaște, un sinonim pentru banc este anecdota. În lucrările de specialitate, cum sunt manualele școlare de limbă și literatura română și dicționarele explicative ale limbii române, găsim termenul de *anecdota*. În aceste lucrări, anecdota este definită ca o specie a genului epic în proză. În dicționarul explicativ al limbii române, anecdota este lămurită ca fiind niște întâmplări descrise într-o operă literară: intrigă, scenariu, acțiune epică [2, p. 40]. Anecdota – particularitate curioasă, istorioară puțin cunoscută; (populară) povestire scurtă și spirituală a unor întâmplări mărunte [3, p. 25]. Victor Cirimpei, într-un articol de al său, precizează că prima specie de proză populară comică românească care a fost luată în seamă de cărturarii vremii moderne a fost anecdota [4, p. 52]. Subiecte de anecdote au fost folosite în una dintre cele 18 lucrări profane ale folcloristului român Anton Pann, în anul 1854 [5, p. 12]. În *Culegere de povești și anecdote*, folcloristul a abordat acest termen – *anecdota*, adu-

când exemple de povești sau întâmplări amuzante, adunate din popor [4, p. 52]. Deci, la fel ca anecdota, bancul se consideră a fi o specie a folclorului comic, în proză. Putem argumenta apartenența bancului la folclor prin intermediul următoarelor raționamente: bancul este o creație populară, este genul de activitate colectivă, de cele mai multe ori circulă pe cale orală, de la om la om. De asemenea, această specie a folclorului are particularitățile de bază ale creației populare: este anonimă, colectivă și sincretică. Un alt folclorist român, Ovidiu Bîrlea, numea anecdota ca fiind subspecie strâns înrudită cu snoava [6, p. 352]. Astăzi, marea majoritate a literaților și folcloriștilor consideră anecdota o specie a literaturii populare, nu subspecie. Chiar și Bogdan Petriceicu Hasdeu, în calitate de lingvist și folclorist, a numit anecdota specie încă în anul 1867 [7, p. 54].

Pentru a clarifica lucrurile, ținem să menționăm, că anecdota/bancul este o specie a folclorului, cel mai des *în proză*, care circulă pe cale orală, deși putem avea culegeri de anecdote scrise. Altfel spus, anecdota/bancul este specie a narațiunii populare și întrunește particularitățile esențiale pentru a fi anume așa considerată (în cadrul creației populare, folclor).

Dat fiind că cel mai întrebuițat termen este *anecdota*, nu bancul, începem cu o definiție a anecdotei. Acest termen vine de cuvântul francez *anecdote* sau din greacă – *anekdotos*, care înseamnă „lucruri inedite”. *Anecdota* este o povestire scurtă care relatează o întâmplare hazlie cu final neașteptat și cu sens moralizator: fațetă, snoavă, iznoavă, glumă. Are ca sinonim cuvântul popular - *banc* [8, p. 33]. Dacă e să abordăm termenul de *banc* din perspectiva clasică a teoriei literare, atunci bancul este o specie literară a genului epic, care este scris în proză, dar acesta poate circula și prin viu grai. Conform dicționarului general al limbii române, termenul *banc* (*bancuri*) se definește ca fiind „anecdota”, „glumă” și vine acest cuvânt din limba germană (Bank) [9, p. 89]. Într-un alt dicționar găsim că termenul *banc* este împrumutat din limba franceză (*banc*) sau germană (Bank) [10, p. 46]. Până într-un final, nu se cunoaște

exact de unde vine cuvântul *banc* în limba română. Cel mai des folosit termen în mai multe limbi indo-europene, care redă o povestire scurtă umoristică, este termenul *anecdota*.

Acceptând ideea că termenul *banc*, cu sensul de poveste scurtă umoristică, vine în limba română pe filieră franceză, ar trebui să aducem o explicație logică pentru semnificația lui de origine. Cuvântul *Banc* din franceză se traduce ca *bancă* (scaun lung și îngust pentru două sau mai multe persoane [11]) sau *rând*. De ce atunci în română capătă cu totul un alt sens. Explicația ar putea fi simplă, se face o asociere a glumei cu banca. Această asociere poate fi legată de trecut, atunci când oamenii se adunau pe bănci sau în rânduri pentru a se socializa și a împărtăși povești amuzante sau anecdote. Termenul a fost preluat în limba română și s-a impus în utilizarea cotidiană pentru a desemna o glumă sau o poveste amuzantă. DEX-ul ne aduce și el o definiție a termenului *banc*, explicându-l că este scurtă anecdotă glumeață și provine acest cuvânt din germană (Bank) [12, p. 84].

În studiul nostru vom utiliza adjectivul „politic” doar pentru a preciza tipul de banc în sensul indicării ariei lui tematice. Cuvântul „politic”, conform dicționarului online, se explica ca ceva care aparține politicii, care se referă la politică [13]. O definiție mai detaliată a cuvântului „politică” este: activitate a claselor sociale, a grupurilor sociale, în raport cu statul, determinată de interesele și de scopurile lor; activitate a organelor puterii și conducerii de stat în domeniul treburilor publice interne și externe, care reflectă orânduirea socială și structura economică a țării; participare la treburile statului [14].

Din definițiile de mai sus reiese că *bancul politic* este o scurtă poveste umoristică care țintește politica statului și care se oferă ca o alternativă la aceasta. Bancul politic poate fi definit ca o formă de satiră sau umor politic. Problemele cu care s-au confruntat basarabienii în acea epocă (epoca comunistă) au devenit subiectele/temele bancurilor politice. Anexarea din 28 iunie 1940, deportările din 1941, 1949 și 1951, colectivizarea, foametea, sărăcia au impulsivat apariția formelor de creație subversivă antisovietică

[15]. Bancul politic a fost una dintre aceste forme de creație populară, subversivă și antisovietică. Această formă literară sau parțial literară s-a aflat în tangență cu folclorul licențios. Pentru așa-numita „epocă de aur” a ideologiei comuniste, bancurile politice erau un pericol pentru regim și elitele politice, deoarece redau situația social-politică reală. Propaganda sovietică încerca să idealizeze modul de trai al basarabenilor și condițiile sociale, economice și politice din țară. De asemenea, propaganda reușea să țină oamenii din Basarabia într-o iluzie a bunăstării și stabilității. Totodată, propaganda lucra asupra ideii că sovieticii au adus țara noastră la o dezvoltare industrială și economică. Bancul politic antisovietic distrugea aceste credințe/idei răspândite de propaganda rusă/sovietică, de aceea pentru un banc spus cu voce tare se putea trimite în gulag sau se ducea în Siberia. În arhivele securității de la Chișinău se pot găsi dosare care adevăresc acest lucru. Mai multe dosare ne vorbesc despre faptul că basarabienii, pentru bancurile despre Stalin, erau duși în gulag pe o perioadă de zece ani [15]. Stalin a fost o figură politică proeminentă pentru cei din Basarabia, de aceea a apărut ca personaj principal în multe dintre bancurile politice din RSSM.

În continuare prezentăm câteva bancuri politice pe care le vom disocia în funcție de tema lor, mai exact, în funcției de aspectul negativ al politicii de stat față de care acestea se poziționează alternativ. Cele mai des întâlnite bancuri țintesc limbajul nefiresc în care au prins a vorbi oamenii în RSSM ca urmare a politicii lingvistice a sovieticilor. Iată un exemplu de banc politic, spus de un basarabean care a participat în Al Doilea Război Mondial. Se numea Șchiopu Mihai, din satul Tătărești, raionul Strășeni, de profesie – sudor.

Am ajuns la Oder (fluviu ce traversează teritoriul Germaniei) cu tancuri și nu puteam traversa râul. O venit la mini Stalin:

– Tovarăș Șchiopu, vîruciai!

Și am varit niște scoabe la tancuri și a putut tancurile trece râul. [16]

În acest banc descoperim uzul limbii române vorbite în RSSM, care este departe de limba

română standard. În text apar cuvinte calchiate din limba rusă: *vîruciai* (ajută-mă!) și *varit* (a sudat). În acest banc, prin intermediul calchiilor se face observat impactul totalitarismului sovietic asupra proceselor lingvistice din RSSM. Pe lângă faptul că în bancul sus menționat se țintește limbajul nenatural al protagonistului, se face simțită tema familiarității între tovarăși prin intermediul adresării lui Stalin față de tovarășul Șchiopu: „*Tovarăș Șchiopu, vîruciai!*”. În această istorioară hazlie se observă o relație familială între elita societății și reprezentanții clasei muncitoare, care este de fapt o iluzie apărută în urma unei propagande puternice.

Ironia bancurilor politice a fixat adesea deformările nefirești ale limbii române din Basarabia sovietică. Populația vorbitoare de limbă română din RSS Moldovenească a fost lipsită de adevăratele valori românești și limba română, ceea ce a adus la o revoltă internă. Bancul politic a devenit o formă de manifestare și de exprimare a acestor nemulțumiri, față de regimul și elita politică. Românii din Basarabia și limba română au devenit victimele unei dure rusificări după constituirea Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești (RSSM), la 2 august 1940. În laboratoarele lingvistice din RSSM a început fabricarea unei limbi moldovenești (amestecătură dintre limba română și rusă) care era considerată limba clasei muncitoare [17]. Limba română schimonosită, macaronică devine o temă centrală a literaturii/paraliteraturii din Basarabia sovietică.

De pildă, această (temă) o întâlnim în următorul text scurt (banc):

La sobrania colhozului. Președintele:

– *Dragi Tovarăși, începem sobrania noastră. Cum începem povestca dnea, cu izmene sau fără izmene?* [18]

Personajul principal în acest banc este președintele, care se caracterizează printr-un limbaj bizar, cu multiple calchieri din rusă. Prin intermediul unei asemenea forme de adresare – „*Dragi Tovarăși*”, se înțelege faptul că acest președinte este un membru de partid. Această formă de adresare era specifică membrilor par-

tidului comunist și a sovieticilor la general. În continuare, sunt câteva calchieri din rusă, care apar în cadrul întrebării, cum ar fi: *sobranie* (adunare), *povestca dnea* (ordinea de zi) și *izmene*. Dacă abordăm cuvântul *izmene* ca fiind unul prezent în vocabularul limbii române, atunci se explică ca fiind pantaloni de pânză ce se poartă dedesubt (din slavă: izmîena) [19, p. 346]. Acest cuvânt *izmene* este la plural. Dar, în contextul bancului de mai sus, ar fi absurdă această definiție a cuvântului. În cazul dat, acest cuvânt, *izmene*, poate fi înțeles ca *schimbări*, provenit din rusecul *izmenenii*. Adică, președintele întrebă dacă la ordinea de zi sunt schimbări sau nu: „*Cum începem povestca dnea (ordinea de zi), cu izmene sau fără izmene?*”. În acest banc, vedem un joc de cuvinte care conține o notă subtilă de ironie. Anecdota ne amuză prin prezența calchiilor rusești în limbajul personajului principal, care dau senzația de limbă ciudată, stranie.

Sunt și alte teme pe care le putem găsi în bancurile politice din Basarabia sovietică, cum ar fi: tovarășia (prietenia), clasa muncitoare, partidul comunist, regimul comunist, războiul, colhozul, moldovenismul, propaganda.

Iată încă un banc politic care pune în discuția noastră problema deformării nefaste a limbii române:

Dialog între un moldovean și un „moldovean”

– *Singur ce faci?*

– *Pe mine mă întrebați?*

– *Da.*

– *Ei, cum să vă explic... Singur nu faci cine știe ce. Tot mai bine-i cu prietenii, cu colegii...*

– *Mai, no fă pe deșteptul! Ce cauți aici?*

– *A-a-a! Păi, așa și spuneți. Vă aștept pe dumneavoastră tovarășe Lapțiakrov.*

– *Familia?*

– *Mulțumesc, binișor. Nu avem dreptul s-o ducem rău.*

– *Eu te întreb cum ți-i familia!*

– *Normală. Eu, soțuia, doi copii, soacra...*

– *Măi, nu te fă... cum îți zice?*

– *A-a-a! Aveți învedere numele de familie! Păi, așa și spuneți. Andrei Ciobanu îmi zice.*

– Tu ai luat o sută de bănci...
– Doamne ferește! În tot parcul Victoriei nu sînt o sută de bănci. Ce să fac eu cu atâtea?
– Uite, măi, ce scrie aici. Andrei Cioban - sto banok.

– A-a-a! Păi, așa și spuneți. Borcane. Borcane am luat.

– Așa vasăzică. Și dacă eu am să te rog să-mi aduci băncile, să mi le pun pe spinare, că-s răcit și n-am să le numesc... î-î-î...

– Ventuze.

– ...tu ce, ai să-mi trănțești în spate Banca de stat?

– Nu. Mai degrabă banca acuzaților.

– A-a-a! Nu-i nimic, îmi vii mătăluță după krâshti! Ti-oi învăța eu moldovenește... [20, p. 8]

Replicile par a fi construite pentru a submina sau a evita întrebările directe, creând astfel un joc de cuvinte și o atmosferă comică. Din punct de vedere lexical, textul conține cuvinte polisemantice, aceste cuvinte pot fi înțelese în conformitate cu cunoștințele lingvistice ale celor care vorbesc și celor care ascultă. Chiar de la început se observă o adresare specifică spațiului dintre Prut și Nistru, care este de fapt un calc din limba rusă (как cam?): „Singur ce faci?”. Aici, „singur” este în loc de pronumele personal „tu”. Apoi apare cuvântul singur, cu un alt sens. Cineva care nu este însoțit de nimeni, fără altcineva: „Singur nu faci cine știe ce. Tot mai bine-i cu prietenii, cu colegii...”. Un alt cuvânt polisemantic este : *bănci* (*bancă*). Un prim sens al cuvântului ar fi scaun lung, unde stau persoanele când merg în parc: „Tu ai luat o sută de bănci.../ În tot parcul Victoriei nu sînt o sută de bănci”. La fel poate fi înțeles acest cuvânt cu sensul de borcan: „A-a-a! Păi, așa și spuneți. Borcane. Borcane am luat”. Aici, se regăsește deja regionalismul „bancă”. Cu sensul de ventuze: „...să-mi aduci băncile, să mi le pun pe spinare, că-s răcit...”. O altă semnificație a cuvântului *bancă* este instituție financiară: „Banca de stat?”. În acest text/banc avem un motiv filosofic-literar al unei vieți bune, aș zice ideale, pe care e interzis de negat: „Mulțumesc, binișor. Nu avem dreptul s-o ducem rău.” Regimul comunist in-

terzicea ca oamenii să se plângă de situația politică-socială din stat. În acest banc se observă cuvinte și expresii din viața cotidiană a populației din RSSM. În acest dialog se ivesc improprietați, neclarități care îl fac confuz pe cel ce ascultă bancul. Personajele din banc par a fi niște interlocutori lipsiți de o coerență lingvistică. În text sunt sesizate calcurile semantice și lexicale împrumutate din limba rusă.

Bancurile politice au fost o formă de revoltă față de propaganda comunistă, care era des ironizată în literatura/paraliteratura alternativă (anecdote). Tema propagandei este prezentă, la fel ca și alte teme sus menționate, în bancul politic din RSSM.

În perioada comunistă propaganda regimului era peste tot, în școli, diverse alte instituții de stat, în casa oamenilor și chiar în mintea și sufletele lor. Se tindea să se bage în toți oamenii sovietici loialitatea față de Uniunea Sovietică și față de partidul comunist, sub formă de sentiment față de un individ uman. Un banc vechi comunist zice în felul următor:

Elevii primesc ca temă pentru acasă să scrie o compunere cu titlul: „De ce iubesc eu Uniunea Sovietică?”. O fetiță îl întreabă pe tatăl ei: – Tăticule, de ce iubești tu Uniunea Sovietică? – Eu n-o iubesc, ci o urăsc, îi răspunde tatăl. Eleva se duce la mama ei, apoi la fratele ei și primește de la amândoi același răspuns. După aceea se duce să-și facă lecțiile și scrie: „Eu iubesc Uniunea Sovietică pentru că n-o iubește nimeni...” [21, p. 20]

În acest banc este descrisă o situație aparent simplă, dar plină de subînțelesuri și ironie. În primul rând, avem o compunere școlară cu un titlu care reflectă propaganda și ideologia imperioasă a Uniunii Sovietice. Fetița, în inocența ei, întreabă membrii familiei de ce ar iubi ei Uniunea Sovietică, însă primește doar răspunsuri negative și contradictorii. Avem antiteza *iubesc/urăsc* care reliefează mai profund atitudinea oamenilor (în cazul nostru, a unor membri dintr-o familie) față de regim. Uniunea Sovietică este personificată ca o entitate care poate fi iubită sau urâtă, deși, în realitate, este vorba despre un stat și un sistem politic. În acest banc politic

apare și un mare paradox. Fetița ajunge la concluzia că iubește Uniunea Sovietică tocmai pentru că nimeni altcineva nu o iubește. Aceasta adaugă o notă de ironie și absurditate.

Sunt și alte bancuri politice care redau realitatea din perioada regimului comunist. Temele acestor bancuri sunt clasa muncitoare și industria în spațiul socialist. Unul dintre aceste anecdote este despre cele șapte minuni ale comunismului. Este un bac prezent în spațiul online, pe pagina web intitulată Istoria României.

1. *Toată lumea avea de lucru.*

2. *Deși toată lumea avea de lucru, nimeni nu muncea.*

3. *Deși nimeni nu muncea, planul se îndeplinea 100%.*

4. *Deși planul se îndeplinea, nu se găsea nimic.*

5. *Deși nu se găsea nimic, toată lumea avea de toate.*

6. *Deși toată lumea avea de toate, toți furau.*

7. *Deși toți furau, niciodată nu lipsea nimic.*

[22]

Ne propunem să analizăm acest banc politic din perspectivă estetică-literară, ținând cont de contextual social politic din RSS Moldovenească. Acest banc a circulat atât pe teritoriul României cât și pe teritoriul actualei Republici Moldova. Este un banc specific românilor și basarabenilor. Prin urmare, bancul politic menționat mai sus, poate fi interpretat că este o satiră pe tema: sistemul comunist și guvernarea inefficientă a partidului comunist din RSS Moldovenească. Fiecare pas în secvență evidențiază o contradicție aparent absurdă care subliniază disfuncționalitatea și atipicul unui sistem care promovează egalitatea în mod teoretic, dar în realitate perpetuează corupția și lipsa de eficiență.

În ansamblu, acest banc ilustrează paradoxurile și absurditățile sistemului socialist/comunist din RSS Moldovenească și alte țări care făceau parte din Uniunea Sovietică.

Într-un final, bancurile politice au fost legate de cotidianul oamenilor și de însăși instaurarea unui sistem politic nefavorabil. Sistemul era îndreptat împotriva formării unui stat cu valori și care tinde spre o dezvoltare continuă.

De-asemenea și ideologia și-a făcut loc în toate sferile sociale și politice, supunând cenzurii orice lucrare, creație, fie literară, culturală, științifică sau legată de alte domenii. Bancul politic, ca formă literară și ca specie a folclorului, apare cu subtext profund, legat de natura umană care simțea nevoia de a-și exprima nemulțumirea, revolta față de regimul și elitele politice și, la general, față de sistem. Deși, au fost îmbrăcate într-o formă ludică, de glumă, bancurile politice au ilustrat viața reală a oamenilor sovietici. Scopul bancurilor politice era de-a ironiza defectele, viciile funcționarilor publici din RSS Moldovenească și din Uniunea Sovietică, a regimului, sistemului și a vieții cotidiene a clasei muncitoare.

Existența fenomenului bancurilor politice presupunea coexistența a două niveluri paralele și opuse în societate: conformitatea publică și loialitatea privată față de mesajul monoton al regimului dictatorial. Într-un sistem comunist caracterizat de dictatură, loialitatea în sfera privată era semnificativ subordonată celei manifestate în domeniul public. Acest aspect conduce la apariția unei discrepante semnificative între cele două niveluri, iar bancul politic reprezintă unul dintre rezultatele interacțiunii dintre acestea [23].

În concluzii, ținem să menționăm că bancurile politice au avut un rol semnificativ în relatarea și interpretarea contextului politic și social din perioada regimului comunist în Basarabia. Evenimentele istorice din RSS Moldovenească au dat naștere unor teme în jurul cărora s-a încheat acțiunea bancurilor politice. Începând cu anexarea Basarabiei, cu deportările, foamea, războiul și nu în ultimul rând propaganda sovietică, toate acestea s-au reflectat în bancurile politice din RSS Moldovenească. În cadrul acestui articol s-a pledat pentru integrarea bancului în literatură, fie ea și folclorică, de asemenea s-a pus accentul pe interpretarea bancului politic ca fiind o formă literară alternativă la literatura oficială din RSS Moldovenească. Deși, momentan avem bancul politic în formă scrisă, în perioada sovietică bancul a circulat pe cale orală și a fost creația societății din RSS Moldo-

venească. Bancurile politice menționate în articol sunt mărturii ale prelucrării în manieră literar-folclorică a unui segment de timp (istoric) și a vieții cotidiene (cetățenilor RSSM) de către imaginarul social. De asemenea, bancurile politice au devenit mărturii ale existenței unui limbaj nefiresc în care au vorbit oamenii în RSS Moldovenească ca urmare a politicii lingvistice a regimului sovietic în Basarabia.

Note și referințe bibliografice:

1. Lewis, Ben. *Istoria comunismului prin bancurile epocii*. București: Editura Meteor publishing, 2015.
2. Academia Română. Institutul de lingvistică Iorgu Iordan. *Dicționar explicativ al limbii române*. Ediția II. București: Editura Univers enciclopedic, 1996.
3. Șăineanu, Lazăr. *Dicționar universal al limbei române*. Ediția a VIII-a. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1938.
4. Cirimpei, Victor. *Specii de proză populară comică românească. Nesesizate științific*. Filologia modernă: Realizări și perspective în context European. Ediția 8, 2015.
5. Pann, Anton. *Fabule și istorioare. Nezdrăvăniile lui Nastratin Hoge*. Biblioteca pentru toți. București: Editura pentru literatură, 1961.
6. Bîrlea, Ovidiu. *Mică enciclopedie a poveștilor românești*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
7. Cirimpei, Victor. *Specii de proză populară comică românească. Nesesizate științific*. Filologia modernă: Realizări și perspective în context European. Ediția 8, 2015.
8. Grati, Aliona. *Dicționar de teorie literară. O mie și una de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ediția a II-a. Chișinău: Editura ARC, 2018.
9. Breban, Vasile. *Dicționar general al limbii române*. Ediție revăzută și adăugită. Vol I. București: Editura Enciclopedică, 1992.
10. *Scurt dicționar etimologic al limbii moldovenești*. Academia de Științe a RSS Moldovenești. Institutul de limbă și literatură. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1978.
11. Dexonline. [online]. [Accesat 10.01.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://dexonline.ro/definitie/banca>
12. *Dicționar explicativ al limbii române*. Academia Română. Institutul de lingvistică Iorgu Iordan. Ediția II. București: Editura Univers enciclopedic, 1996.
13. Dexonline. [online]. [Accesat 10.01.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://dexonline.ro/intrare/politic/44030>
14. DEX.ro. *Dicționar explicativ al limbii române*. [online]. [Accesat 14.02.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.dex.ro/politic%C4%83>
15. Grău, Lina. *Mihai Tașcă. Ne vine tot mai greu să vorbim sau să publicăm lucrări despre stalinism întrucât arhivele sunt închise în continuare*. Radio Europa Liberă Moldova, 2018. [online]. [Accesat 17.03.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://moldova.europalibera.org/a/stalin-si-moldova-interviu-mihai-tasca-lina-grau/29077816.html>
16. Banc povestit de Dina Voloc, din satul Tătărești, raionul Strășeni.
17. Țicu, Octavian. *Naționalism și imperialism în Basarabia istorică (III): Regimul de ocupație sovietic în RSSM (1940-1941)*. La Radio Europa liberă Moldova. 27 aprilie, 2021. [online]. [Accesat 10.01.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://moldova.europalibera.org/a/31225152.html>
18. Banc povestit de o colegă de lucru (nu a dorit să-i scriu prenumele și numele), care locuiește în raionul Cahul.
19. Șăineanu, Lazăr. *Dicționar universal al limbei române*. Ediția a VIII-a. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1938.
20. Postolachi, Gheorghe. *Диалог ынтре ун молдовян ши ун „молдовян” (Dialog între un moldovean și un „moldovean“)*. În: *Literatura și arta*, nr. 38 (2250), 15 septembrie 1988.
21. Lewis, Ben. *Istoria comunismului prin bancurile epocii*. București: Editura Meteor publishing, 2015.
22. *Istoria României. Minunile Comunismului*. [online]. [Accesat 15.01.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://romania-history.webnode.page/products/minunile-comunismului/>
23. Vârșan, Bogdan. *Comunismul în glumă. Bancurile Epocii de Aur*. [online]. [Accesat 15.01.2024] Disponibil pe Internet la adresa: <https://historia.ro/sectiune/general/comunismul-in-gluma-bancurile-epocii-de-aur-584717.html>

ENSURING LINGUISTIC SUSTAINABILITY IN BANGLADESH: CHALLENGES AND APPROACHES. PART I



Abdul AWAL

Ph.D. Student, Doctoral School of Humanities, Faculty of Philology, University of Lodz, Poland.

Ensuring Linguistic Sustainability in Bangladesh: Challenges and Approaches

Abstract. This study investigates the obstacles to language sustainability in Bangladesh, which boasts a wealth of linguistic diversity, and proposes a comprehensive plan to support this variety. The study begins with an examination of Bangladesh's linguistic demographics, highlighting the multitude of languages spoken by the country's various ethnic communities. It then delves into the historical context of language movements in Bangladesh and illustrates how language serves as a crucial marker of identity and unity. Subsequently, this research explores the socio-economic, political, and educational factors that contribute to language endangerment and change. It discusses the consequences of these changes on cultural identity, transmission of knowledge, and community well-being. This study proposes a comprehensive framework for language sustainability in Bangladesh, emphasising five key components: documentation and revitalisation of endangered languages, implementation of comprehensive multilingual education policies, utilisation of modern technology in language preservation, promotion of cross-cultural understanding through exchange programs, and national policy support for language rights and diversity. These initiatives aim to enhance linguistic sustainability, foster social cohesion, and empower marginalised communities. This study argues that by addressing these challenges and adopting these strategies, Bangladesh can secure a sustainable linguistic future and preserve its diverse cultural heritage.

Keywords: Cultural Identity, Indigenous Languages, Language Endangerment, Linguistic Sustainability, Multilingual Education Policies.

Asigurarea durabilității lingvistice în Bangladesh: provocări și abordări

Rezumat. Acest studiu investighează obstacolele în calea sustenabilității lingvistice în Bangladesh, care se mândrește cu o diversitate lingvistică bogată, și propune un plan cuprinzător pentru a sprijini această varietate. Studiul începe cu o examinare a demografiei lingvistice din Bangladesh, evidențiind multitudinea de limbi vorbite de diferitele comunități etnice ale țării. Apoi se adâncește în contextul istoric al mișcărilor lingvistice din Bangladesh și ilustrează modul în care limba servește ca un marker crucial al identității și unității. Ulterior, această cercetare explorează factorii socio-economici, politici și educaționali care contribuie la periclitarea și schimbarea limbii. Se discută consecințele acestor schimbări asupra identității culturale, transmiterii cunoștințelor și bunăstării comunității. Acest studiu propune un cadru cuprinzător pentru sustenabilitatea limbii în Bangladesh, subliniind cinci componente-cheie: documentarea și revitalizarea limbilor pe cale de dispariție, implementarea politicilor cuprinzătoare de educație multilingvă, utilizarea tehnologiei moderne în conservarea limbii, promovarea înțelegerii interculturale prin programe de schimb și sprijin politic național pentru drepturile lingvistice și diversitate. Aceste inițiative urmăresc să sporească sustenabilitatea lingvistică, să încurajeze coeziunea socială și să împuternicească comunitățile marginalizate. Acest studiu susține că, abordând aceste provocări și adoptând aceste strategii, Bangladesh poate asigura un viitor lingvistic durabil și își poate păstra moștenirea culturală diversă.

Cuvinte-cheie: identitate culturală, limbi indigene, periclitarea limbii, durabilitate lingvistică, politici de educație multilingvă.

Introduction

There are many different languages spoken in Bangladesh, Bengali being the national language. In addition, there are many other indigenous languages that are spoken by various ethnic groups. Notwithstanding this diversity, the dominance of global languages such as English and Bengali, along with socio-political factors, poses a serious threat to the survival of many indigenous languages. Most indigenous languages spoken in Bangladesh are spoken only, do not have scripts of their own, and are used mostly at home and in daily interactions with neighbours. Unlike most people living in Bangladesh, the vast majority of indigenous people speak Bengali. However, unlike their illiterate counterparts within the indigenous population, some indigenous people have received formal education through the educational system and can communicate and write in Bengali [1]. This situation contributes to a monolingual situation in Bangladesh, leading to a dilution of cultural distinctiveness and diversity. Ensuring the sustainability of languages in Bangladesh has become a pressing concern that warrants immediate attention. Diverse strategies have been implemented to protect and promote the local languages of Bangladesh. The year 2019 has been designated by UNESCO as the International Year of Indigenous Languages, in order to enhance global awareness of this issue. The preservation of languages is essential to protect the cultural heritage and diversity of Bangladesh. Language functions as a medium for transmitting knowledge, principles, and traditions across generations. The absence of language puts the cultural legacy at risk of disappearing, endangering the unique identity of a community. Thus, the protection of indigenous languages in Bangladesh is crucial to the preservation of its rich cultural heritage.

Research Questions

The research questions that guide this study are as follows:

1. What are the key challenges to linguistic sustainability in Bangladesh?

2. What are the existing approaches to ensuring linguistic sustainability in Bangladesh and how effective are they in addressing the identified challenges?

Findings and Discussions

Languages in Bangladesh: Bangladesh's sociocultural tapestry is intricately composed of a vast array of languages, exemplifying its astounding diversity. Bengali (or Bangla), which holds the dual role of the nation's official language and the most spoken tongue, serves as the harmonising linguistic element for its people. The various dialects of Bengali further accentuate the linguistic opulence of the nation, making it notable on a global level.

Despite this fact, Bangladesh has a vibrant linguistic mix that goes beyond Bengali, highlighting a variety of languages that reflect the diverse ethnicity of the country. Sylheti emerges as a language of great cultural importance in the northeastern areas of the Sylhet Division. Similarly, Chittagonian, a notable language, thrives in the coastal regions of the Chittagong division.

There are numerous languages, such as Chakma, Marma, and several others, which contribute immensely to the incredibly diverse linguistic tapestry in the mesmerising Chittagong Hill Tracts. These fascinating languages serve as the primary means of communication for various ethnic communities, playing a vital role in the preservation and protection of their treasured cultural heritage and intrinsic identity. Although they may not be as widely spoken as the widely known Bengali language, they undeniably hold an exceptional significance as proud carriers of these remarkable communities' age-old traditions. Furthermore, it is imperative to acknowledge the deep historical and cultural connection that the Rohingya language shares with the resilient Rohingya community. In the enchanting land of Bangladesh, apart from the languages, one encounters a vast array of smaller, yet equally vibrant ethnic communities, each proudly cherishing their own unique languages such as Santali, Tripura, Bishnupriya Manipuri, and Hajong, among several others. These captivating

languages effortlessly weave extraordinary stories and distinctive narratives into the very fabric of the country's rich linguistic tapestry, adding to its awe-inspiring diversity and enriching its cultural tapestry in ways beyond imagination.

According to Awal [2], due to the socio-political engagement of Britain, Bangladeshi people began learning English during the 18th century. Due to the professions of people, social status, globalisation, and the English language being a lingua franca, the English language has gradually gained popularity in Bangladesh. To promote global marketing, technology, and scientific advancement in Bangladesh, English lessons have always been mandatory in education policy [2, p. 123-124]. However, despite this linguistic richness, indigenous languages in Bangladesh often face significant challenges. The dominance of Bengali and English, the lack of official recognition and support, and the pressures of urbanisation and globalisation pose risks to their sustainability. Recognising this linguistic diversity, addressing these challenges, and fostering a more inclusive and supportive linguistic ecosystem is, therefore, critical to ensuring linguistic sustainability in Bangladesh, thus preserving the country's linguistic heritage for future generations.

Does Bengali language exist in future?

In the digital age of Bangladesh, the widespread use of technology, including mobile phones, has forced the Bengali language to face significant pressure. Despite its widespread use, many people lack an understanding of the Bengali language in its purest form, resulting in errors in spelling and sentence structure. However, there is ongoing debate regarding the existence of a 'pure' form of Bengali. If a consensus on a pure form were to be reached, regulation may be necessary to control the current chaotic usage. The misuse of the language and the emergence of Bengali-English hybrid languages have rendered linguistic purity increasingly elusive. Those who participate in learning, reading, or writing Bengali face a range of challenges, including pronunciation and appropriate word choi-

ce, which hinder the distinction between linguistically acceptable and unacceptable norms.

The history and complexities of the Bengali language led to numerous spelling challenges due to the varying types of words and their individual rules. For example, words 'tatsama' borrowed from Sanskrit can sometimes have alternate spellings, while words 'non-tatsama' often offer more flexibility. This makes establishing a uniform spelling rule quite difficult, with many exceptions accepted through common usage. The Supreme Court, concerned about Bengali distortions on radio and TV, established a committee of various professionals to enforce spelling rules, but its activities remain unreported. A practical usage dictionary could help address current Bengali language issues, but there is no complete dictionary or usage dictionary yet, and efforts to create such a resource are behind. Furthermore, Bengali usage in academic and scientific discourse differs from daily life, necessitating a more firm and meaningful application. Sentence construction issues are prominent, with Sanskrit and English influences on Bengali writing and conversation. This influence has set a language standard. Finally, the debate about whether to adopt foreign words as they are or adapt them to Bengali spelling and pronunciation continues. However, adapting foreign words to the Bengali system is preferred to maintain the language's identity and avoid the introduction of new symbols.

Significant changes have occurred in Bengali spelling. The compound letters are segmented and the vowels 'i' and 'ee' are modified. Taking this into account, there may be a need to resolve confusion, disorder in Bengali spelling, and refine the words 'tatsama' and 'tadbhava'. In the realm of language teaching, the focus on grammar has decreased in the 21st century, and this shift is apparent in Bengali spelling as well. Advances in computer and information technology have driven these extensive changes, leading to different spelling practices. Naturally, this will lead to a change in methods.

Bankimchandra's Bengali language differs from that of Rabindranath, as Vidyasagar (1820

-1891) Bengali is different from Saratchandra (1876-1938), or as Hasan Azizul Haq (1939-2021) Bengali contrasts with Humayun Ahmed (1948–2012). Through the literature, the language has been adapted to suit different regions. Bengali speakers in the 21st century often hesitate to recognise the distinction between formal, informal, and colloquial language equally. This conflict is still present everywhere, from educational institutions to high offices [3]. Tagore [4] wrote:

“Those who write in Bengali must inevitably engage in genuine conversations in Bengali. They must have a deep affection and faith in the Bengali language. Bengali is not an official language, not a university language, not a language of honour, not a language of income, but our mother tongue. Those who neglect it do not get the opportunity to truly understand Bengali. They judge the language by translations, which is why I insist their opinions hold little value in this regard” [4, p. 234-236]. [Translated from the original]

Currently, the use of Bengali is quite strict grammatically. The language is often overly ornate and frequently strained by the overuse of adjectives. Although Bengali punctuation traditionally follows English punctuation, there is much more indeterminacy in the use of punctuation in Bengali compared to English, even with terminal punctuation marks. Rabindranath Tagore (1861–1941) contemplated conjunctions or inflections in Bengali and argued for the necessity of an independent type. There is a sense of stagnation in the use of Bengali. The number of writers capable of writing pure Bengali is steadily declining. Even good newspapers do not make enough effort to print Bengali perfectly. This lack of care creates chaos in the language. Due to printing errors, fewer people are reading these articles. However, these errors are not taken seriously, which makes the language seem stagnant. Careless printing can transform ‘Narmada’ into ‘Nordama’. Anxiety about the fate of the Bengali language is increasing. Within this digital epoch, indications of deterioration in the Bengali language are increasingly emerging [3].

The Bengali medium is increasingly marginalised, while the English version receives more focus. Future leaders in politics, administration, and international relations will be those educated in English. This could diminish the role of the Bengali language in public and government affairs. In 1972, Bengali was introduced to public universities with a clear commitment to enrich the language. However, over time, efforts to advance Bengali, including producing and translating textbooks for higher education, have decreased in favour of English. Students and teachers at public universities are rapidly moving to English, often overlooking national or public interests. Private universities operate primarily in English, with only a few offering studies in Bengali literature. Initiatives to include Bengali in fields such as medicine, engineering, and law have also stopped. However, from the 2003-2010 National Education Policy, English gradually recovered its relevance in politics, and English-medium institutions began to grow rapidly [5].

In Bangladesh, the language proficiency gaps between students and teachers have significant implications for both parties. Historically, teachers in rural remote primary schools demonstrated proficiency in Bengali, English, and Sanskrit. However, recent changes in pedagogical methodologies have led to the divergence of two distinct groups of individuals: one educated in institutions with medium English proficiency, but struggles with Bengali, and another educated in Bengali schools with medium English proficiency, but lacks English language skills. This disparity has resulted in the marginalisation of Bengali speakers in areas such as marketability, technological competence, and skill development. The lack of meaningful dialogue in Bengali on knowledge-intensive topics further exacerbates this divide. The current state of the Bengali language’s framework for knowledge discourse is considered embryonic and inadequate for intricate discussions. This lack of a robust language for knowledge discourse not only impedes the evolution of thought but also perpetuates an intellectual deficit among Ben-

gali speakers. The reluctance of Bengali authors to participate in an original and intellectually stimulating discourse in their vernacular language further underscores this predicament. Therefore, the challenges faced by Bengali speakers who are solely dependent on their mother tongue highlight the need to recognise bilingual proficiency as a prerequisite to participate in advanced knowledge discourse [6].

Challenges to linguistic sustainability

The significance of linguistic sustainability is increasing as language and communication evolve. This idea refers to the protection, advancement, and durability of languages, which are essential to preserving human diversity and cultural wealth. Nevertheless, in a world that is becoming more globalised and digitalised, guaranteeing linguistic sustainability comes with a set of difficulties. Numerous obstacles exist, including socio-political factors contributing to language shifts and extinctions, as well as educational policies and market forces that marginalise specific linguistic groups.

Linguistic dominance: The concept of linguistic dominance refers to a situation in which one language is significantly more prevalent or widely used than other languages in a particular region or country. This often leads to the marginalisation and potential extinction of minority languages, which poses a major challenge to linguistic diversity and sustainability. In Bangladesh, Bengali, also known as Bangla, is the dominant language, spoken by approximately 98% of the population [7]. It is the official and most widely taught language in the country and is widely used in government, media, and education, making it the primary means of communication and a significant symbol of national identity.

The prevalence of Bengali as the dominant language in Bangladesh has significant implications, particularly in terms of the marginalisation and disregard of other languages spoken by ethnic minority groups in the nation. The educational system primarily prioritises Bengali

and English [8], reinforcing the prominence of these languages and contributing to the neglect of others. The issue of Bengali dominance encompasses various dimensions and is of the foremost importance in Bangladesh. The socio-economic pressure to acquire proficiency in Bengali as a second language or, in some cases, as a replacement for native tongues, influences socio-economic advancement. Since Bengali serves as the primary language of instruction, commerce, and public life, proficiency in Bengali is considered crucial. This dominance also extends to cultural practices and the formation of identity, where languages are integral to cultural identities. Consequently, the widespread dominance of Bengali threatens to erase unique cultural identities associated with minority languages. Although linguistic dominance is not exclusive to Bangladesh and similar situations exist elsewhere, the intricate socio-political landscape and linguistic diversity in Bangladesh emphasise the need to address this issue as part of broader efforts to ensure linguistic sustainability and preserve cultural heritage.

Lack of official recognition and support: The survival of minority languages in many multilingual societies depends on the degree to which they are officially recognised and supported. Official recognition involves the formal acknowledgement of a language by a governing authority, while support includes various measures aimed at preserving and promoting the language. In Bangladesh, Bengali is the only recognised official language and serves as the primary language of administration, education, and the media. In contrast, other languages spoken in the country, particularly those of indigenous communities, do not have the same level of recognition and support. This institutionalised marginalisation has significant implications for the sustainability of languages in Bangladesh. The lack of official recognition means that these languages are not visible in the public sphere and are deprived of legal and institutional support. Consequently, indigenous languages are not included in educational curri-

cula or used in public services or media. The lack of resources to learn and teach these languages leads to a decrease in their use over time.

The lack of government support also affects how these languages are regarded and valued in society. When a language is not officially recognised, it may be seen as less prestigious or useful, discouraging its use, especially among younger people. This issue is especially noticeable in Bangladesh, where Bengali has a dominant status, and the global influence of English often diminishes the importance of indigenous languages.

The lack of recognition and assistance for indigenous languages can also contribute to social inequalities and marginalisation. As stated by Dua [9], language conflicts in developing countries have become vital to nation building progress, affecting political mobilisation, nation building, and the distribution of language-related resources, particularly in education and mass communication. This emphasises the complex connection between language, identity, power, and access to resources, highlighting the importance of language in shaping social structures and dynamics. When a specific language is not officially recognised or supported, its speakers may face difficulties in accessing public services, educational opportunities, and social and economic progress, resulting in social exclusion. The lack of official recognition and support for minority languages presents a significant obstacle to maintaining language diversity in Bangladesh. To ensure the preservation and promotion of linguistic variety, comprehensive language policies that provide official acknowledgement and support to all languages are essential.

Urbanisation and globalisation: The impact of urbanisation and globalisation on linguistic diversity is significant, leading to a decrease in minority languages and an increase in linguistic uniformity. Bangladesh serves as an example of this trend, where the rapid growth of cities has resulted in language alterations and the possibility of language loss. In search of economic opportunities, people from rural regions

often abandon their mother tongues and adopt the dominant language, Bengali, to assimilate into society and the economy. This transition is particularly prevalent among younger generations, who perceive indigenous languages as less advantageous for social and economic advancement in urban areas. As a result, these languages are not passed down to future generations, resulting in their gradual decline and eventual disappearance.

Globalisation magnifies these repercussions by promoting the adoption of global languages. In the case of Bangladesh, English has gained widespread recognition, as it is considered indispensable for education, commerce, and technology [8]. Although the use of universal languages can provide socioeconomic advantages, it simultaneously contributes to the deterioration of indigenous languages. In general, the forces of urbanisation and globalisation present substantial obstacles when it comes to preserving linguistic diversity and safeguarding minority languages.

It is essential to recognise the profound impact that globalisation has on the identities and values of diverse cultures. The immense popularity of global cultural products, such as movies, music, and literature, which are widely spoken in languages, can lead younger generations to adopt global cultural values, while neglecting their native languages and traditions. This pressing issue emphasises the urgent need for linguistic sustainability in Bangladesh, which encompasses various aspects of society, culture, cognition, and policy. These crucial factors will be thoroughly examined and contextualised in the subsequent analysis, specifically within the context of Bangladesh. However, significant efforts are underway to promote multilingual education and preserve the rich cultural heritage of Bangladesh to effectively address these challenges.

Language as a Keystone: Protecting Cultural Heritage, Human Rights, and Societal Prosperity in Bangladesh

In Bangladesh, diverse languages are cruci-

al to preserve culture, promote human rights, and achieve social stability. These languages facilitate communication, improve education, and contribute to cognitive growth. The protection of linguistic sustainability is paramount, as it protects cultural heritage, ensures equitable rights, and fosters a cohesive community. Recognising the value of cultural preservation, human rights advocacy, education, and the advantages languages offer is vital in shaping cultural identity, heritage, and community unity. Valuing and supporting language diversity and sustainability unlocks the potential of citizens and paves the way for a thriving future.

Cultural preservation: Languages play a significant role in maintaining the cultural heritage of a community. Each language is a repository of knowledge about the associated customs, folklore, traditional knowledge, and ways of thinking [10]. For example, the Santali language, spoken by the Santal community, has a rich tradition of oral literature and music. The loss of such a language could result in the extinction of this unique cultural treasure. Therefore, it is essential to prioritise linguistic sustainability to protect the diverse cultural fabric of Bangladesh. Languages are not only means of communication, but also vehicles of cultural identity. When a language is lost, its cultural and historical value is also at risk of being forgotten. By preserving languages, we can ensure that the unique cultural history of a people is preserved for future generations.

Human rights: The Universal Declaration of Linguistic Rights (1996) recognises language rights as fundamental human rights. All communities in Bangladesh, regardless of size, have the right to use, maintain, and promote their native language. Ensuring linguistic sustainability is particularly important for minority and indigenous linguistic communities in Bangladesh, as it protects their language rights and prevents violations. This declaration upholds language rights, ensuring that the right to use, maintain, and develop the native language is not infringed upon and that minority and indigenous communities are given the same respect and rights

as any other linguistic community. Consequently, these communities can continue to use and nurture their languages without discrimination [11]. Language diversity and sustainability play a crucial role in shaping the cultural, social and political landscape of Bangladesh, making it imperative to understand its importance to foster inclusive development and preserve the rich linguistic heritage of the country.

Educational success: According to UNESCO (2008), the provision of native language education, particularly during the early years, is crucial in achieving better learning outcomes. However, the education system in Bangladesh mainly emphasises Bengali or English, which can be a challenge for minority and indigenous communities. To enhance educational success for all students, it is essential to expand the use of various languages in education. This can be achieved by developing appropriate teacher training programmes and resources. In addition, efforts must be made to promote the use of minority languages in the classroom and beyond. Finally, more research is needed to evaluate the impact of mother tongue-based education on learning outcomes [12].

Cognitive benefits: The concept of multilingualism, which is supported by the idea of linguistic sustainability, has been linked to various cognitive benefits, including improved critical thinking abilities, improved multitasking skills, and improved memory [13]. By advocating for the preservation of linguistic diversity, it is possible to improve these cognitive abilities throughout the population. This is because multilingualism encourages people to adopt new, unrestricted ways of thinking. Through exposure to different languages, people can develop higher levels of creativity and openness. Furthermore, research indicates that exposure to multiple languages can reorganise the brain, leading to more efficient information processing.

Socio-political stability: Promoting and recognising linguistic diversity can contribute to a more solid socio-political foundation. It is a necessary step on the path to foster harmonious co-existence. Addressing potential tensions ro-

oted in linguistic and ethnic differences is vital to maintaining peace. This idea is of particular relevance in Bangladesh, where languages and ethnic backgrounds can generate conflicts. By advocating for linguistic diversity and giving equal importance to all languages, Bangladesh may find itself avoiding these tensions altogether. The concept of mutual respect would be one that is actively practised among the various communities. Consequently, this effort would create a future where people feel more included and respected, no matter how they communicate. The protection of the rights of speakers of minority languages has proven to be beneficial time and time again. If communities are encouraged to preserve their cultural heritage and identities, many people will also begin to embrace these differences. This small act may ignite linguistic inclusivity, valuing everyone's language background. Celebrating language diversity fosters harmony and cooperation, breaking barriers and building bridges. As a result, Bangladesh would be seen to thrive as a powerful nation with deep roots in unity and cooperation. People of different backgrounds would come together through meaningful dialogue and engage in cultural exchanges that transcend language barriers.

References:

1. Rahman, T. A multilingual language-in-education policy for indigenous minorities in Bangladesh: Challenges and possibilities. *Current Issues in Language Planning*, 11 (4), 2011, p. 341-359.
2. Awal, A. English and Sustainable Languages: Collective Consciousness in Bangladesh, *Polish Journal of English Studies* 8 (1), 2022, p. 123-153.
3. Wazed, Z. (14 February 2023). Bangla Bhashar Bhubishot [The future of Bengali language]. *Bangladesh Journal*. <https://www.bd-journal.com>.
4. Tagore, R. *Shahitto* [Literature]. Calcutta: Visva Bharati Library, 1958.
5. Haque, A. The Hegemonic Domination of English over Bangla in Bangladeshi English Medium Contexts. *Journal of NELTA*, 25 (1-2), 2020, p. 72-91. <https://doi.org/10.3126/nelta.v25i1-2.49732>
6. Sarker, C. (21 February 2022). [New generation and distortion of Bengali language]. *The Daily Desh Rupantor*. <https://www.deshrupantor.com/editorial-news/2022/02/21/346437/>
7. Imam, S.R. English as a Global Language and the Question of Nation-Building Education in Bangladesh. *Comparative Education*, 41(4), 2005, p. 471-486. <http://www.jstor.org/stable/30044556>
8. Chowdhury, R.; Kabir, A.H. Language wars: English education policy and practice in Bangladesh. *Multilingual Education*, 4(1), 2014, p. 1-16. <https://doi.org/10.1186/s13616-014-0021-2>.
9. Dua, H.R. The politics of language conflict. *Language Problems and Language Planning*, 20 (1), 1996, p. 1-17.
10. Harrison, K.D. *When languages die: The extinction of the world's languages and the erosion of human knowledge*. Oxford University Press, 2007.
11. Universal Declaration of Linguistic Rights. Generalitat de Catalunya, UNESCO, 1996.
12. UNESCO *Mother Tongue Matters: Local Language as a Key to Effective Learning*. UNESCO, 2008.
13. Bialystok, E. Reshaping the mind: The benefits of bilingualism. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 65(4), 2011, 229 p.

THE FRAGILE HOME OF A PRECARIOUS GIRL: A BUTLERIAN STUDY OF TENNESSEE WILLIAMS'S *THE GLASS MENAGERIE*. PART I



Ladan Farah BAKSHSH

Ph.D. Student, Doctoral School of Humanities, University of Warsaw, Poland.

The Fragile Home of a Precarious Girl: A Butlerian Study of Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*. Part One

Abstract. The present article aims to explore Butler's notion of precarity in Williams's *The Glass Menagerie*. Agencies that induce precarity in characters of the play, Laura in particular, reaction to the repercussions of precariousness and the ways it leads to a new identity are also put under scrutiny. In the last decades, feminist and gender studies, with all their subcategories and subdivisions, have been one of the main concerns and interests in literary criticism as well as in social and cultural studies. A highly influential scholar in feminist and gender studies is Judith Butler. Normative power and gender related issues are sustained motifs throughout the study, which addresses the following questions: What are the roots of Laura's feeling of precarity? How does her precarity affect and inflict those around her? How does she cope with or respond to her sense of precarity? To answer these questions, the researcher will draw upon Butler's conception of precarity and precariousness and will focus on such key terms as femininity, patriarchy, pipe dreams, physical impairment, regulative system, and financial insecurity. This section of the article is divided into three main parts, namely, "Introduction," "Theoretical Framework," and "Analysis," which comprises "Femininity" and "Disability."

Keywords: Butler, Williams, *The Glass Menagerie*, precarity, femininity, and disability.

Căminul fragil al unei fete precare: un studiu Butlerian al *The Glass Menagerie* a lui Tennessee Williams. Prima parte

Rezumat. Prezentul articol își propune să exploreze noțiunea de precaritate a lui Butler în *The Glass Menagerie* a lui Williams. Sunt de asemenea puse sub examinare agenții care induc precaritatea personajelor piesei, în special cea a Laurei, reacția la repercusiunile precarității și modalitățile prin care aceasta duce la o nouă identitate. În ultimele decenii, feminismul și studiile de gen, cu toate subcategoriile și subdiviziunile lor, au reprezentat una dintre principalele preocupări și interese în critica literară, precum și în studiile sociale și culturale. O cercetătoare extrem de influentă în studiile feministe și de gen este Judith Butler. Puterea normativă și problemele legate de gen sunt motive susținute pe parcursul studiului, care abordează următoarele întrebări: Care sunt rădăcinile sentimentului de precaritate al Laurei? Cum îi afectează și îi provoacă precaritatea pe cei din jurul ei? Cum se descurcă sau cum răspunde la sentimentul ei de precaritate? Pentru a răspunde la aceste întrebări, cercetătorul se va baza pe concepția lui Butler despre precaritate și caracter precar și se va concentra pe termeni cheie precum feminitate, patriarhat, vise, deficiență fizică, sistem de reglementare și insecuritate financiară. Această secțiune a articolului este împărțită în trei părți principale, și anume „Introducere”, „Cadru teoretic” și „Analiză”, care cuprinde „Feminitate” și „Dizabilitate”.

Cuvinte-cheie: Butler, Williams, *The Glass Menagerie*, precaritate, feminitate și dizabilitate.

1. Introduction

In the last decades, feminist and gender studies, with all their subcategories and subdivisions, have been one of the main concerns and interests in literary criticism as well as in social and cultural studies. A highly influential scholar in feminist and gender studies is Judith Butler (1956), an American philosopher, gender theorist, and political activist. Butler's post-structuralist performance-based subjectivity has been of tremendous influence in ethics, queer studies, third wave feminism, and literary theory. In her seminal book on gender performativity, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Butler states that:

Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative, suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality [1, p. 173].

In *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (2000), Nick Mansfield argues that in Butler's view, "the gender identity and behavior you manifest are products of a socially and culturally sanctioned system and hierarchy, and not the inevitable result of naturally occurring differences between men and women" [2, p. 68] and "gender is a regulated system of performances. In short it is built on the correct repetition of behaviors" [2, p. 77]. Butler's first book is *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-century France* (1987), in which she reviews Hegelian subject and a number of 20th- century French philosophers' conceptions of it. Her next book, which marks a drastic shift from Hegelian phenomenology to gender and feminism, is *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). The book, whose central debate was initially reflected in a previously written article titled "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (1988) is regarded as her most influential

work on the subject of performativity. In many of her books, including *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993), *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997), *The Psychic Life of Power: Theories of Subjectivation* (1997), *Undoing Gender* (2004), *Giving an Account of Oneself* (2005), *Senses of the Subject* (2015), and *Notes toward a Performative Theory of Assembly* (2015), such motifs as gender, sex, performance, the body, the self, and subject formation keep recurring over and over again.

Tennessee Williams (1911-1983), a pen name for Tennessee Lanier Williams III, is considered one of the most influential and successful American playwrights of the 20th century. In his "Tennessee Williams and the Predicament of Women," Louise Blackwell argues that in contemporary American theatre, Williams is renowned and revered as the writer of female leading characters [3, p. 10]. Williams' masterpieces often include autobiographical elements; his *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*, for instance, include episodes and aspects of his personal life, among which one can detect homosexuality, alcoholism, and mental instability. The similarity between Rose, Williams's older sister, and Laura Wingfield, the major character in *The Glass Menagerie* is unmissable; both of them are visibly reclusive, timid, and diffident. Analogies can also be drawn between the domineering Amanda Wingfield, Laura's mother, and the playwright's mother or Tom, Laura's brother (who is torn between family responsibilities and personal dreams), and his alter ego. In *Representations of Gender and identity in the Drama of Tennessee Williams*, Terese Downes Henry has asserted that the fictional characters Williams creates can be viewed as the hallmark of unrestrained autobiographical expressiveness [4, p. 3]. Other important qualities which characterize Williams' plays are psychological realism [5, p. 112], prominence of female protagonists, and a gloomy and dark quest for identity [6, p. 12]. The present article studies Williams's *The Glass Menagerie* to identify and analyze examples and manifestations of Butler's notion of precarity in

the life of its major characters, Laura in particular. Reaction to precariousness and the ways it leads to a new identity are also put under scrutiny. Put another way, this research explores the reasons for precarity and fragility and the effects it exerts on the characters who feel precarious in the Butlerian sense of the term. Regulatory power, patriarchy, capitalism, and gender related issues are sustained motifs throughout the study. Here, the central questions are: Why does Laura feel so precarious in her family? How does she cope with her sense of precarity? How does her precarity affect and inflict her brother and her mother? To answer these questions, the researcher will draw upon Butler's conception of precarity and precariousness and will focus on such key terms as femininity, celibacy, physical impairment, pipe dreams, the disintegration of family, and male chauvinism. In the following pages, first Butler's understanding of precarity will be briefly introduced in "Theoretical Framework," and then the possibility of observing its typical aspects in *The Glass Menagerie* is explored. The analytical section of the article is divided into five main categories: "Femininity," which probes into Laura's feeling of precarity caused by her gender, "Disability," which seeks to realize whether physical disadvantage has anything to do with Butlerian precarity, "Illusion," which aims to discover if precarity feeds and results in illusion and self-deception, "Unemployment," which tries to identify the relationship between financial issues and Butlerian precarity, and finally "Absence of a Father Figure," which takes it upon itself to see if the lack of a father or supporting male figure stimulates a sense of precarity and vulnerability in the orphan (here, Laura).

2. Theoretical Framework

In the works, Butler wrote in the 2000s, her feminist views on gender, identity and performativity expanded to cover precarity, politics, power, and ethics while her concern with marginality remained persistent. It implies that she gradually came to fuse her previously formulated notions of performativity and gendered subjec-

tivity with regulatory power, the self / the other dichotomy, and most importantly, reasons for and aspects of precarious existence. This shift is especially evident in her *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004) and *Frames of War: When Is Life Grievable?* (2009).

In *Precarious Life* Butler writes about lives that are not equally precarious and those who live on the margins of social existence and are exposed to social injustice, harm, and precarity. Adopting a rather pessimistic view about social life, she maintains that "living socially" presupposes "the fact that one's life is always in some sense in the hands of the other. It implies exposure both to those we know and to those we do not know; a dependency on people we know, or barely know, or know not at all" [7, p. 14]. Nancy Ettliger broadly defines Butler's precarity as "a condition of vulnerability to social, political, economic, environmental events, and shocks" [8, p. 331]. In Butler's view, precariousness is a "social condition from which clear political demands and principles emerge" [7, p. 4]. Butler justifies the claim by giving the example of the attacks on 9/11. Another example is "the extensive deaths now taking place in Africa are also, in the media, for the most part unmarkable and ungrievable" [7, p. 35]. Butler insists that global power imbalances make it hard for Westerners, for example, to identify with those faces or names that are culturally and ethnically different, especially if those faces were presented as a personification of evil. Adopting a Butlerian perspective, Schierup et al. explain that "migrants and racialised minorities make up a disproportionate part of the growing social category whose experience in the world of work is marked by 'precarity' in terms of informal labour, wage squeezes, temporariness, uncertainty, and pernicious risk" [9, p. 2].

Image-making and the imposition of the self onto the other is, no matter how false and unjust it may be, nevertheless what connects individuals to one another – culturally and intellectually; as Butler has asserted, "I cannot muster the 'we' except by finding the way in which I am tied to 'you,' by ... finding that

my own language must break up and yield if I am to know you. This is how the human comes into being, again and again, as that which we have yet to know” [7, p. 49]. The word ‘human’ in this context refers to a state of being which is ‘broken’ because of the harm caused by the other. Butler’s understanding of precarity and ethics pivots around the universalization of ethics and the inevitability of the formation of the self and the other. It follows that for Butler, precarity serves as a basis of identification, which consequently leads to violence against the other. She wonders “from where might a principle emerge by which we vow to protect others from the kinds of violence we have suffered, if not from an apprehension of a common human vulnerability?” [7, p. 30].

Distinguishing between precarity and precariousness in her *Frames of War*, Butler states that “precariousness is shared by all; precarity is distributed unequally” [10, p. 25]. For her, precarity is a more sinister and more systematic version of precariousness as it represents not simply a natural feeling of insecurity but an unstable way of living which lacks governmental support and is characterized by constant threat and vulnerability: “Precariousness has to be grasped not simply as a feature of this or that life, but as a generalized condition whose very generality can be denied only by denying precariousness itself” [10, p. 22]. She claims that precarity “designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death” [10, p. 22]. Annamma Joy et al. explain that precarity designates “the lives of those deemed by the powerful to not matter, whose lives are inherently precarious. Precarity is thus applicable to all potentially disenfranchised ‘others’ ... anyone viewed as lesser by the dominant social order” [11, p. 1742]. Elaborating on performativity and gendered subjectivity, Massoud Yaghoubi-Notash et al. write that “the idea of a gender identity is socially made, politically charged and informed by a socio-historical context of a male-dominated society and other

social laws. Gender is the cultural embodiment of a sexed body and is shaped and constructed through social mechanisms” [12, p. 308]. One can relate performativity to precarity by arguing that political contexts and social laws and mechanisms, which construct, change, and influence gendered identity and performativity, can also be viewed as disenfranchising factors in the precarious lives of the dominated or the other.

3. Analysis

Laura, one of the major characters in Tennessee Williams’s *The Glass Menagerie*, seems quite vulnerable and weak in a male-dominated society. We should keep in mind the different types of dominance that patriarchy exerts in Laura’s life. As a woman, she is treated unfairly by patriarchy, as if she lacked something or were inferior to men. In addition, as Williams states in his “production notes,” “a childhood illness has left her crippled, one leg slightly shorter than the other, and held in a brace” [13, p. 2], making her a handicap and her lameness is automatically interpreted as a lack and a shortcoming. Moreover, this mixture of her being physically handicapped and the society’s perception of her being weak only because of her femininity intensifies the poignancy of both aspects. Thirdly, her obsession with her dreams can be seen as another form of weakness, as she uses them to cope with reality, which is simply too harsh and devastating. As Roger B. Stein has stated in his “*The Glass Menagerie Revisited: Catastrophe without Violence*” (1992), the play is “a vision of lonely human beings who fail to make contact, who are isolated from each other and society” [14, p. 4]. Yet, this defense mechanism is one of the reasons for her precariousness. Fourthly, her unemployment and lack of skill cause her to be seen as a burden to her family and it also undermines her position in the society. Finally, we can say that Laura’s lack of a masculine figure as her guardian or source of protection also makes her vulnerable in a male-dominated society. That is why her family tries to make up for this lack by bringing Jim into her life. In what follows, I will attribute the

roots of Laura's precarity to womanhood, lameness, pipe dreams, financial dependence, and the absence of a supportive father figure.

3.1. Femininity

Laura, as a woman, needs to live up to the images of femininity to be accepted in her society and any deviation from the image causes her to become a liability. *Gender Trouble*, Butler states that:

Femininity becomes a mask that dominates/resolves a masculine identification, for a masculine identification would, within the presumed heterosexual matrix of desire, produce a desire for a female object, the Phallus; hence, the donning of femininity as mask may reveal a refusal of female homosexuality and at the same time, the hyperbolic incorporation of that female Other who is refused- an odd form preserving and protecting that love within the circle of the melancholic and negative narcissism that results from the psychic inculcation of compulsory heterosexuality [1, p. 68].

The image is that of the southern belle, an active woman who wins over her suitors by sexual prowess and beauty and keeps her husband happy by being responsible, obedient, and a caring mother. As Amanda, Laura's mother, has put it, "So what are we going to do the rest of our lives? Stay home and watch the parades go by? ... What is there left but dependency all of our lives? I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared for occupy a position ... Of course, some girls do marry!" [13, p. 16]. This lifetime of dependency is what she envisages for her daughter. Early in the play, Amanda sets up her expectations for Laura as she says that she was visited by seventeen gentlemen in a single day. As Eric P. Levy has asserted in "Through Soundproof Glass": The Prison of Self-Consciousness in *The Glass Menagerie*" (1993), Amanda forces her ideal feminine image upon her daughter, trying to project herself as a mirror for her lost femininity, in order to feel feminine again [15, p. 2]. This obsession with the feminine image is also observable in another scene of the play, as Aman-

da tries to force Tom, the only masculine figure in the family, to protect Laura whom she regards as the weakest link of the family: "I mean that as soon as Laura has got somebody to take care of her, married, a home of her own, independent-why, then you'll be free to go wherever you please, on land, on sea, whichever way the wind blows you! But until that time you've got to look out for your sister" [13, p. 23].

Here, not only Laura's disability is magnified, but her womanhood is viewed as a precarity agency. Amanda seems to be insinuating that her daughter will never be independent if she does not get married and does not live in another house. This idea corresponds with Laura's sense of guilt, and as Donna R. Falvo has noted in *Medical and Psychosocial Aspects of Chronic Illness and Disability* (2005), "Guilt can be described as self-criticism or blame. Individuals or family members may feel guilty if they believe they contributed to, or in some way caused, the chronic illness or disability" [16, p. 7]. An example of such self-criticism can be seen in the way Laura shirks from the outside world, for instance when her mother makes her socialize in a church sermon: "I took her over to the Young People's League at the church. Another fiasco. She spoke to nobody, nobody spoke to her. Now all she does is fool with those pieces of glass and play those worn-out records. What kind of a life is that for a girl to lead?" [13, p. 14]. In "Metaphorical Disability in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*" (2022), Jiefei Yu argues that Laura feels both guilty as a woman and as a disabled person, as she believes her inability to learn to write shorthand, or not being able to use a typewriter, makes her a burden to others [17, p. 1]. Thomas P. Adler asserts that a person who feels inferior to others supposes that they are constantly judged by others; however, they try to satisfy the need for superiority by restricting themselves to what they have and what they know as a means of regaining control. Also, this restriction helps them to prevent failure [18, p. 652].

Laura recalls her experience of tension and anxiety while she was studying: "had to go

clumping up the aisle with everyone watching,” something she was partaking in for regaining her image of femininity which her mother had forced upon her. This shows that her retreating and self-restriction are cover-ups for her inability to stand up against her mother and on a larger scale, the society as a whole. In *Gender Trouble*, Butler points to the pressure that the society puts on women to fulfill their prescribed roles and the resulting desire for sex-change: “Femininity is taken by a woman who “wishes for masculinity,” but fears the retributive consequences of taking on the public appearance of masculinity” [1, p. 66]. As a consequence, the woman’s “mind is associated with masculinity and body with femininity” [1, p. 17]. Laura had internalized the idea that she lacked something, as she felt guilty for only being there. Laura fails to comply with the image her mother represents as the “woman of the house,” according to which the woman does her best to impress others with her housekeeping skills. Amanda, for instance, redecorates the furniture, changes the lamps, and invites Jim over, all to impress him. Laura, on the other hand, is always drowsing or idling. Williams implicitly confirms her laziness by drawing attention to her makeshift bed: “Nearest the audience is the living room, which also serves as a sleeping room for Laura, the sofa unfolding to make her bed” [13, p. 5].

It must be added that Laura uses idleness and passivity as a way to have control over others, or as a kind of defense mechanism or opposition. This is also evident in Amanda’s search for gentleman callers and Laura’s obvious indifference: “[Amanda]: Resume your seat, little sister – I want you to stay fresh and pretty – for gentlemen callers!” [13, p. 16], “[Amanda]: Remember suggesting that it would be nice for your sister if you brought home some nice young man from the warehouse. I think that I’ve made that suggestion more than once. [Tom]: Yes, you have made it repeatedly” [13, p. 22], “[Amanda]: (impatiently). Why are you trembling? [Laura]: Mother, you’ve made me so nervous!” [13, p. 17], or “[Laura]: ... I won’t come to the table. [Amanda] What sort of non-

sense is this? ... it won’t be him! ... but whether it is or not, you will come to the table. You will not be excused” [13, p. 43]. The difference frustrates Amanda: “It’s rare for a girl as sweet an’ pretty as Laura to be domestic! But Laura is, thank heavens, not only pretty but also very domestic” [13, p. 17], showing that she sees Laura only as an extension of the feminine ideal image she has for herself. According to George Hovis, the act of forcing one’s daughter to accept and expect suitors is not just out of tradition, but it possesses a form of Darwinian function, showing the weakness that women like Amanda felt in the socio-economic conditions of the time [19, p. 175]. Amanda believes that her daughter is both pretty and domestic, but she suspiciously confesses that Laura is “quiet but–still water runs deep!” [13, p. 17]. Amanda tries to relate any distinct attribute Laura has to femininity, firstly as a way to get over the guilt she feels due to her self-projection onto her daughter, and secondly, out of genuine concern she has for her daughter, seeing the future of her daughter has part of her responsibility, something very dominant in the gender roles of the time.

3.2. Disability

Throughout the play, Laura is described by rather pejorative terms, a constant adjective among which is “cripple.” The physical manifestation of the label is her short leg, amplified in the eyes of others by the braces she must wear to walk. This causes her to be perpetually conscious of herself, oftentimes unconsciously reminding others of her physical impairment. In her *Frames of War*, Butler states that “disability and racialization depend upon the reproduction of bodily norms” [10, p. 52]. Laura’s mother believes that “it is terrible, dreadful, disgraceful that poor little sister has never received a single gentleman caller,” and she believes that it is her daughter’s lameness that has brought her shame and disgrace [13, p. 16]. In his “A Place in the Family: An Historical Interpretation of Research on Parental Reactions to Having a Child with a Disability” (2002), Philip M. Ferguson states that in the mid-20th century, the

society believed that the family of the disabled person was to blame for the state they were in, and being both a woman and poor multiplies the amount of this blame [20, p. 124]. Her mother's humiliating remarks cause Laura to feel guilty for her disability, as she sees herself as a burden in the household. To Amanda, being normal is far more important than being happy; this exacerbates Laura's precarity as she knows that can never be normal or she can never belong to any place, not even her own home. As Paul K. Longmore has contended in his *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability* (2003), "The majority of crippled children were excluded from public schools (the term 'crippled' encompassed almost anyone with a disability), and those who were educated were done so in hospitals, in a more 'appropriate' setting" [21, p. 58]. This shows that the society excludes and looks down on those whom it dubs as crippled. As a solution to the exclusion imposed by the society, recommends that "The point is not to stay marginal, but to participate in whatever network or marginal zones is spawned from other disciplinary centers" [10, p. xxxii]. She justifies her proclamation by declaring that "In marking off the very domain of what is subject to repression, exclusion operates prior to repression - that is, in the delimitation of the law and its objects of subordination" [10, p. 71].

It also justifies Laura's reluctance to go on the stage at the school. She felt rejected and alienated by the education system and she was adamant that she would never take part in any of student activities. The pressure from society also affects Laura's mother, who is blamed for her daughter's disability. Yu believes this to be the driving force behind the urgency of Amanda's desire for Laura's marriage [17, p. 2]. According to Ann M. Fox, under the gaze of the family and the society Laura has only two choices: either to develop the expected feminine charms or to totally ignore her disability [22, p. 6].

To Amanda, her daughter is incapable of living a normal life as she desperately needs someone else (obviously, a man) to compensate for her disability. However, this turns out to be

another reason for Laura's precarity since she knows that her chances of marriage are limited because of her physical impairment. Her mother insists that by having "charm-and vivacity-and-charm!" [13, p. 17], she can overcome any lack or setback in life, most importantly, her lameness. In desperation, Amanda resorts to Laura's beauty, seeing it as the only thing that can win her a suitable husband; nevertheless, by exaggerating her daughter's looks, she is actually denying the reality of her daughter's life and making things worse for her. Laura irritates her mother by reminding her that she is the mother of a "cripple," something that does not conform to her ideal image of a southern girl; however, what does conform to the image is Laura's beauty and serenity, even though she does not know how to exploit it. That is why Amanda keeps denying her daughter's physical defect. Amanda's denial can, in effect, be interpreted as another form of consciousness, but unlike her mother, Laura never ignores or hides bitter facts.

As far as physical disability is concerned, Laura feels incapacitated by a dilemma. On the one hand, she has to give up on what the society considers as normal social behavior by restricting herself to her room; on the other, she has to bear the others' denial and misunderstandings. Her society, in Robert McRuer's words, suffers from the idea of "compulsory able-bodiedness," which as shown in previous examples, causes the society to believe that everyone is "non-disabled," unless proven otherwise [23, p. 371]. This is evident in Jim's reaction to Laura admitting to seeing herself as "crippled" and his patronizing remarks. There is, however, a touch of superiority in Jim's comforting words; he is sympathizing with Laura while he does not really know what it means to be a cripple. This lack of understanding makes Laura feel pitied and miserable, the result of which is more precarity and more isolation. Laura is shocked and speechless when Jim tells her about his engagement, shattering her illusion about being special to him in any way or excelling in anything. Pretentious sympathy can only intensify precarity and lack of confidence.

References:

1. Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
2. Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. University of New York Press, 2000.
3. Blackwell, Louise. "Tennessee Williams and the Predicament of Women." *South Atlantic Bulletin*, vol. 35, no. 2, 1970, p. 9-14.
4. Downes Henry, Terese. *Representations of Gender and identity in the Drama of Tennessee Williams*. Dissertation. The University of Texas at Arlington Press, 1998.
5. Crandell, George W. "Cat on a Hot Tin Roof." *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. Philip C. Kolin. Greenwood Press, 1998, p. 109-125.
6. Bauer-Briski, Senata Karolina. *The Role of Identity in the Major Plays of Tennessee Williams*. Peter Lang, 2002.
7. Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
8. Ettliger, Nancy. "Precarity unbound." *Alter-natives*, vol. 32, no. 3, 2007, p. 319-340.
9. Schierup, Carl-Ulrik et. al. "Introduction." *Migration, Precarity, and Global Governance: Challenges and Opportunities for Labour*. Eds. Carl-Ulrik Schieru et. al. Oxford University Press, 2015, p. 1-24.
10. Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, 2009.
11. Joy, Annamma et. al. "Judith Butler on Performativity and Precarity: Exploratory Thoughts on Gender and Violence in India." *Journal of Marketing Management*, vol. 31, nos. 15-16, 2015, p. 1739-1745.
12. Yaghoubi-Notash, Massoud et al. "Language, Gender and Subjectivity from Judith Butler's Perspective." *Philosophical Investigations*, vol. 13, no. 28, 2019, p. 305-315.
13. Williams Tennessee. *The Glass Menagerie*. New Directions Publishing Corporation, 1999.
14. Stein Roger B. "The Glass Menagerie Revisited: Catastrophe without Violence." *Contemporary Literary Criticism*, vol. 71, no. 4, 1992, p. 354-358.
15. Levy, Eric P. "Through Soundproof Glass": The Prison of Self-Consciousness in *The Glass Menagerie*." *Modern Drama*, vol. 36, no. 4, 1993, p. 529-537.
16. Falvo, Donna and Beverley E. Holland. *Medical and Psychosocial Aspects of Chronic Illness and Disability*. Jones & Bartlett Learning, 2017.
17. Yu, Jiefei. "Metaphorical Disability in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie*." *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 12, no. 5, 2022, p. 990-995.
18. Adler, Thomas P. "Culture, Power, and the (En) Gendering of Community: Tennessee Williams and Politics." *The Mississippi Quarterly*, vol. 48, no. 4, 1995, p. 649-665.
19. Hovis, George. "Fifty Percent Illusion": The Mask of the Southern Belle in Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*, *The Glass Menagerie*, and "Portrait of a Madonna." *Bloom's Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom and Blake Hobby, Chelsea House Publishers, 2007, p. 171-185.
20. Ferguson, Philip M. "A Place in the Family: An Historical Interpretation of Research on Parental Reactions to Having a Child with a Disability." *The Journal of Special Education*, vol. 36, no. 3, 2002, p. 124-131.
21. Longmore, Paul K. *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability*. Temple University Press, 2003.
22. Fox, Ann M. "Reclaiming the Ordinary Extraordinary Body: Or, The Importance of *The Glass Menagerie* for Literary Disability Studies." *Twentieth-Century Literary Criticism* vol. 426, no. 3, 2022, p. 1-15.
23. McRuer Robert. "Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence." *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis, 5th ed. Routledge, 2017, p. 369-378.
24. Barnard, D. Brent. *The Symbolism of Tennessee Williams' The Glass Menagerie: An Inductive Approach*. Dissertation. Louisiana State University, 2007.
25. Kolin, Philip C. "The Family of Mitch: (Un)suitable Suitors in Tennessee Williams." *Bloom's Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom and Blake Hobby. Chelsea House Publishers, 2002, p. 157-170.
26. Hosey, Sara. "Resisting the S(crip)t: Disability Studies Perspectives in the Undergraduate Classroom". *Teaching American Literature*, vol. 6, no. 1, 2013, p. 26-3.

THE AESTHETICS OF RHETORIC IN *ON THE SUBLIME* OF LONGINUS



Fee-Alexandra HAASE

PhD in rhetoric, Assoc. Professor, United International College of Hong Kong Baptist University and Beijing Normal University, China.

Books: *Conceptions of Criticism Cross-Cultural, Interdisciplinary, and Historical Studies of Structures of a Concept of Values*, 2008; *Beauty and Esthetics. Meanings of an Idea and Concept of the Senses. An Introduction to an Esthetic Communication Concept Facing the Perspectives Of Its Theory, History, and Cultural Traditions of the Beautiful*, 2008; „Words Made Out of Dreams”. *An Anthology of Dreams in English Literature with an Introduction On Readings of Dreams in Non-interpretative Ways*, 2007; *Eine Leipziger Edition der Sammlung von Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen außerlesener und bißher ungedruckter Gedichte von Benjamin Neukirch aus dem Jahre 1697: mit einer Einleitung zur Editions-geschichte*, 2003; *Kritik. Historische Begriffe der Sprache und Literatur einer Wissenschaft und Kunst in Dokumenten aus der Antike und späten Neuzeit bis zum 20. Jahrhundert*, 2002; *Christian Gottlob Heyne (1729-1812). Bibliographic zu Leben und Werk. Heidelberg: Palatina Verlag*, 2002; etc.

The Aesthetics of Rhetoric in *On the Sublime* of Longinus

Abstract. This article localizes the treatise *On the Sublime* in the Hellenistic culture of the 3rd century. It is by some scholars attributed to Cassius Longinus, while others reject this attribution and cultural context completely. We argue that *On the Sublime* is by Longinus written and a document that is both a piece of evidence for the cultural change of a decline in the practice of rhetoric and also exemplifies the transformation and subordination of rhetoric to newly emerging concepts in the Hellenistic culture of Late Antiquity. We interpret the changing rhetorical culture its author observes as a state of rhetoric at the end of the movement of the Second Sophistic. The historical frame and the name of the author of the treatise, Longinus, is documented by the *Suda* and other sources. *On the Sublime* itself puts rhetorical devices into a new framework exceeding the limits of traditional treatises called *rhetorike technē*. ‘The sublime’ is present in nature, in god, in humans, and in artifices like writings of rhetoricians, philosophers, poets, and historians. With this contextualization as a universal principle, the sublime, previously used as a criterion of style and thinking, is by Longinus established as a universal concept.

Keywords: Aesthetics, ancient Greek rhetoric, Second Sophistic, criticism, literature, sublimity.

Estetica retoricii în *Despre sublim* de Longinus

Rezumat. Acest articol încadrează tratatul „Despre sublim” în cultura elenistică a secolului al III-lea. Este atribuit de unii cercetători lui Cassius Longinus, în timp ce alții resping complet această atribuire și contextul cultural. Susținem că „Despre sublim” este scris de Longinus; tratatul este atât o dovadă a schimbării culturale în urma unui declin în practica retoricii, cât și un exemplu de transformare și subordonare a retoricii unor concepte nou apărute în cultura elenistică a Antichității târzii. Interpretăm cultura retorică în schimbare pe care o observă autorul ei ca pe o stare a retoricii la sfârșitul mișcării celei de-a doua Sofistici. Cadrul istoric și numele autorului tratatului, Longinus, este documentat de *Suda* și de alte surse. Însuși lucrarea *Despre sublim* plasează dispozitivele retorice într-un nou cadru care depășește limitele tratatelor tradiționale, numit „rhetorike technē”. „Sublimul” este prezent în natură, în Dumnezeu, în oameni și în artificii precum scrierile retoricilor, filosofilor, poezilor și istoricilor. Odată cu această contextualizare ca principiu universal, sublimul, folosit anterior ca un criteriu de stil și de gândire, este stabilit de Longinus ca un concept universal.

Cuvinte-cheie: Estetică, retorica Greciei antice, a doua Sofistică, critică, literatură, sublim.

1. Conditions of the Text Transmission and Editions of *On The Sublime*

1.1. Longinus as Rhetorician, the Concept of the Sublime in *On the Sublime*, and the Theory of Rhetoric. Plotinus granted Longinus legitimacy as a literary critic, but not as a philosopher. His contributions to rhetoric that have been recorded, never resulted in an appreciation as a theorist of rhetoric. To challenge this state is the background of the desideratum of our work. The passages of *On the Sublime* that we present here on rhetoric add to a by standard title known *Art of Rhetoric* and a speech for Odaenathus that Longinus wrote as stated in the respective entry of *Brill's New Pauly* [1]. None of these works that reflect the theory of rhetoric are mentioned in his entry in *Suda* [2]. The fact that Longinus taught rhetoric we know from his teaching to the scholar Porphyry as stated in the *Columbia Electronic Encyclopedia* [3, p. 1]. Vielberg discusses Longinus in the context of the topos of the 'decline of rhetoric' [4, p. 471-486]. The commonly used title of the famous treatise of Longinus was in the course of its transmission history given to it. There is no doubt that this treatise deals with the overarching concept of the 'sublime', but the author uses several expressions for it. In the ancient Greek literature the words 'ὑψος' is used across all kinds of literature ranging from philosophers like Plato, Xenophon, and Aristotle, to historians like Herodotus, Thucydides, the poets Euripides and Aeschylus, and continued to be used by Theophrastus, encyclopedists like Apollodorus, and emerging Christian writers. Porter [5, p. 178-282, 283-381] treated 'the sublime' before Longinus in rhetoric and criticism from in two sections from Caecilius to Demetrius and from Theophrastus to Homer and calls this specific use of the concept the 'Longinian sublime' [5, p. 57-177].

On the Sublime was edited in various print and online editions [6, 7, 8, 9]. In *On the Sublime* the word 'ὑψος' usually occurs in the text as a singular form. Also 'τὸ ὑψηλὸν' is used for 'the sublimity' as a form derived from the adjective 'ὑψηλός' (high, lofty. Other derivations are the verb 'ὑψηχέω' ('sound high', 9.5.) and the

adjectives 'ὑψηλοφανής' ('appearing sublime', (24.1.)), and 'ὑψηλοποιός' ('producing loftiness', (28.1.), (32.6.)). The verb 'ὑψώω' for 'lift high', in this context for the production of an elevated style occurs one time in 'ὑψωσαν' (14.1.). A derivation is the noun 'ὑψηγορία' for 'lofty expression' ((8.1.), (14.1.), (34.4.)). Another word Longin employs for the 'loftiness' of style is 'ὄγκος'. Longinus considers that for the words 'sublime' ('ὑψος') and 'deep' ('βάθος') the same meaning exists. *Chapter 2* opens with the question if there is any technique or art of the 'sublime' ('ὑψος') or the 'deep' ('βάθος') ('εἰ ἔστιν ὑψους τις ἢ βάθους τέχνη'). Longinus criticizes Caecilius for saying that 'the sublime' ('τὸ ὑψος') and 'the pathetic' ('τὸ παθητικόν') are the same (8.2.) and that 'the empathic' ('τὸ ἐμπαθές') does not emerge from 'the sublime' ('τὸ ἐμπαθές ἐς τὰ ὑψη') (8.4.) The word 'μέγεθος' occurs in several chapters. In the expression 'λόγων μέγεθος' (4.1.) it is used for the 'greatness of words'. Plato in his *Laws* warns to respect the 'height and greatness of the matter' ('τῆς οὐσίας ὑψος τε καὶ μέγεθος', 5.741b) [10]. In *On the Universe* (*Περὶ Κόσμου*, 391a), a work with Pseudo-Aristotelian authorship that Mansfeld dates not earlier than the late 1st century BCE due to its title, it is used with the defined article in the expression 'τὸ ὑψος καὶ τὸ μέγεθος' [11, p. 400]. In *On the Sublime* words like 'the sublime' ('τὸ ὑψος') represent abstract qualities that are treated by Longin as a matter of its own. Substantivized adjectives are a grammatical feature that refers to what is treated by Longinus, a qualitative concept for judgment. Already Dionysius of Halicarnassus, in the *Suda* mentioned as a rhetor and an expert on literature in general who lived under Emperor Augustus as an ancestor of the Atticist of the time of Emperor Hadrian ("ῥήτωρ, καὶ παντοίως λόγιος; γέγονε δὲ ἐπὶ Καίσαρος τοῦ Σεβαστοῦ, πρόγονος τοῦ ἐπὶ Ἀδριανοῦ γεγονότος Ἀττικιστοῦ") [12]. Describing the overarching power of the composition, Dionysius of Halicarnassus in *Περὶ Συνθέσεως Ονομάτων* (chapter IV. 92.) makes a distinction between the 'thoughts' ('τὰ νοήματα') and the words ('τὰ ὀνόματα') and compares Athena in Homer with

the composition that can make the thoughts at one time look ‘formless’ (‘ἄμορφα’), ‘beggarly’ (‘πτωχά’), and ‘low’ (‘ταπεινά’) and at another time ‘sublime’ (‘ὑψηλά’), ‘rich’ (‘πλούσια’), and ‘beautiful’ (‘καλά’). Regarding rhythm of poetry Dionysius states that what consists of long syllables (‘ὁ δ’ ἐξ ἀπασῶν μακρῶν’) is ‘sublime’ (‘ὑψηλός’), ‘dignified’ (‘ἀξιωματικός’), and ‘with a powerful stride’ (‘διαβεβηκώς’) (17.172.). In *Chapter XVIII* Dionysius praises Thukydides as ‘sublime’ (‘ὑψηλός’) and (‘καλλιεπής’) (‘elegant in diction’) (XVIII.180.) and ‘the sublime style of expression’ (‘ἡ ὑψηλὴ φράσις’) of Demosthenes (XVIII.180.) [13].

As a teacher of rhetoric in Rome Quintilianus employs the concept of ‘the sublime’ in the Latin expression ‘sublimitas’ and the quality of being sublime (‘sublimis’) in several places of his *Institutio Oratoria*. While ‘sublimitas’ is used for the physical appearance of the orator Trachalus (‘corporis sublimitas’, 12.5.5.) in the basic meaning of the word, Quintilianus applied the word also as a category of the style in the expression ‘sublimitas heroici carminis’ (1.8.5.) as a way to educate children in the appreciation of poetry. In *Book 10* Quintilianus quotes the orator Theophrastus who recommends orators to study poetic works for the ‘spirit of things’ (‘in rebus spiritus’), the ‘sublimity of words’ (‘in verbis sublimitas’), ‘any movement of the emotions’ (‘in adfectibus motus omnis’), and the ‘ornament of persons’ (‘in personis decor’) (10.1.27.). Quintilianus says the ‘sublimity’ (‘sublimitas’), the ‘grandeur’ (‘magnificentia’), ‘splendor’ (‘nitor’), and ‘authority’ (‘auctoritas’) evokes the crashing sound of applause. (“sublimitas profecto et magnificentia et nitor et auctoritas expressit illum fragorem”. (8.3.3.)) Treating metaphors, Quintilianus mentions that effects of ‘sublimity’ (‘sublimitas’) are produced by a ‘metaphor’ (‘translatio’). Quintilianus discusses Aeschylus’ sublime style of tragedies (10.1.66.) who was sublime, dignified, and grandiloquent up to faultiness (“sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium”). Quintilianus not only uses the term ‘sublimitas’ for the appearance of the orator Trachalus

(12.5.5.), but also also ‘sublimis’ for his speeches (10.1.119.). Quintilianus uses the expression ‘sublime spirit’ (‘sublimus spiritus’, 10.5.4.) for the ‘speech’ (‘oratio’). [14, 15]. Plinius the Younger expresses in one of his letters to Erucius (1.16.4.) that not only in the speeches of an orator sublimitas exists, but also in the narration of the ‘historical account’ (‘historia’) as ‘sublimitas narrandi’. [16]. In Egypt Valerius Harpocration of Alexandria of the 2nd century AD in his *Lexicon in Decem Oratores Atticos* (epsilon lemma 145) uses the word ‘sublime’ (‘ὑψος’) in a reference to Ammonius Saccas who used it for the description of a hearth that has no height. *Suda* calls him a rhetor (ῥήτωρ) from Alexandria who wrote a *Lexicon of the Ten Orators* (Λέξεις τῶν δέκα ῥητόρων) and a *Collection of Fine Passages* (Ἀνθηρῶν συναγωγὴ) [17]. Philostratus in his *Lives of the Sophists* (1.9.1.) compares the sophist Gorgias in regard of the additions he brought to the ‘art of the sophists’ (‘ἡ τῶν σοφιστῶν τέχνη’) to Aeschylus’ improvements of the poetic genre tragedy like giving the actors a ‘high platform’ (‘ὀκρίβας ὑψηλός’) [18].

1.2. The Authorship and Date of *On The Sublime*

The Research Discussion about the Localization of Longinus and his Authorship. Heath identifies the author of the treatise as Cassius Longinus, a rhetorician, literary scholar, and philosopher of the third century AD [19, p. 11]. The treatise was preserved in a fragment by the fifth-century neo-Platonist Proclus that probably used a lost commentary of Longinus’s pupil Porphyry as its source. Older research about the date of the writing is made by Häußler [20, p. 141-163]. In 2001 Männlein-Robert made an interpretation of the life and works of Longinus based on extant fragments [21]. Michel Patillon and Luc Brisson published and translated extant fragments dating him in the 3rd century CE [6]. Kennedy noticed that in the best manuscript the names Dionysius and Longus are mentioned [22, p. 134]. Renaissance scholars and early modern scholars identified the author as Cassius

Longinus who wrote a partially preserved *Art of Rhetoric*. Modern scholars reject the attribution to Cassius Longinus assuming that an unknown author of the first or second century wrote it. Arthur-Montagne follows this older localization of this treatise in the first century CE [23, p. 327]. Arthur-Montagne compares its *Chapter 44* to other rhetorical treatises that refer to the corruption of eloquence like Quintilianus in his *Institutio Oratoria* (12.10.73.) [23, p. 334]. Deckard showed the continuity of the theory of the sublime from Longinus to Kant [24, p. 84-86].

Text-Intrinsic Aspect for the Date of the Writing *On the Sublime*. The most recent orator Longinus mentions is Cicero, the only writer in Latin. The last chapter, *Chapter 44*, breaks with the form of discussing with ancient examples the elements of ‘the sublime’ replacing it with a dialogue of Longinus and an unnamed philosopher about ‘the sublime’ in contemporary rhetoric and the judgment about contemporary works. Upon being asked by the philosopher if the decline of genius among the contemporary masses of trained orators depends of the lack of challenging democracy, Longinus answers generally that the judgment about contemporary issues is a hard task. The philosopher thinks that the liberty of democracy in the past eloquence could grow. Longinus in the contemporary age of corruption and egoistic indifference considers it to be better to be a servant than to be free (44.10.). Longinus considers any judgment hard about contemporary issues. The ‘decline of eloquence’ can be considered a topos among critics who dwelt on ancient examples. Longinus tends to change the cause from politics to major ethic deficiencies of the human soul. In his *Lives of the Sophists* Philostratus applied the concept of the Second Sophistic to the rhetoric practiced in the time from 60 to 230 CE. The contrasting opposition between the classical sophists like Gorgias and this movement suggests that Longinus flourished in the late phase of the Second Sophistic. In the *Lives of the Sophists* the last mentioned sophist is Apsines of Gadara whom Philostratus calls a friend [18]. In *Suda* Apsines is a sophist in Athens under the emperor Max-

imianus, and was awarded consular ornamenta [25]. Here Heath corrects that instead of Maximian (286-310) Maximinus (235-238) must be meant. So Apsines was a contemporary of Fronto, an uncle of Longinus.

Our localization of Longinus in the 3rd century CE places him at the verge of the Second Sophistic and Third Sophistic, a modern concept for movement for rhetorical writings between the 3rd and 6th century. It is in modern research assumed that the Second Sophistic ended in 250 CE as Fowler and Quiroga-Puertas stated [25, p. 1-14]. Prophyrius, a student of Longinus, as we learn from his *Suda* entry wrote *15 Speeches against Christians* (Κατὰ Χριστιανῶν λόγους ιε#), a treatise or speech *Against Aristides* and a commentary on Minucian’s *Art of Rhetoric* (Εἰς τὴν Μινουκιανοῦ τέχνην) [26]. Eusebius as a Christian representative of the Third Sophistic who rejected philosophy except Plato polemized against Prophyrius as a pagan philosopher in an Aristotelian tradition as Karamanolis showed [27, p. 185]. In *On the Sect of Plato and Aristotle being One* (Περὶ τοῦ μίαν εἶναι τὴν Πλάτωνος καὶ Ἀριστοτέλους αἴρεσιν) Prophyrius obviously aimed to show the unity among ancient philosophers.

Cassius Longinus as Author and his Relation to Rhetoric. Kleve discussed the question if Longinus is actually a rhetorician [28, p. 71-74]. Heath pointed out as evidence for Longinus’ rhetorical teaching an *Art of Rhetoric* extant as a substantial fragment and an epitome (F48, F49) [29, p. 141]. They recently published by Michel Patillon und Luc Brisson [6]. O’Gorman argued that in the history of the theory of rhetoric *On the Sublime* “marks an important moment”: Rhetoric “is presented therein as an autonomous, sublime object” that is freed “from the project of legitimation” [30, p. 71].

The attribution of the work to Longinus is based on a gloss of a 10th-century copy manuscript (*Parisinus Graecus 2036*) that records as authors a Longinus or Dionysius. In other words: Already at that time the name of the author was not identified. Doubts about the authorship under the name Longinus have

emerged, attributions to persons named Dionysius or other persons that match certain criteria are common ground in the discussion about this work. In the century the in Paris preserved manuscript was written, the name Longinus (Λογγίνος) occurs in the *Suda* as the headword of an entry [2]. Longinus here listed works cover the fields of history, Homeric poetry, but also nature from interdisciplinary perspectives as well as two works on Attic diction in the Greek texts listed as Ἀττικῶν λέξεων ἐκδόσεις β#. The word ‘ἐκδόσεις’ means literally ‘edition’. Two editions of ‘Attic diction’ is one of the works. *Suda*’s Longinus flourished in the 3rd century CE under the Emperor Aurelian who executed him for having conspired with Queen Zenobia the Palmyrene Empire. The information about Longinus in the *Suda* can be traced to the *Historia Augusta* (2.30.1.-3.), an account written about emperors of the 2nd and 3rd century CE, and in Zosimus’ *New History* (1.56.).

On the Sublime gives us some insight into the industrious scholarly practice of Longinus. In *Chapter* 8 Longinus mentions that he wrote a work on Xenophon (8.1.), in *Chapter* 39 (39.1.) that he has published two books that deal with the topic of the ‘arrangement of words’ (τῶν λόγων σύνθεσις), and in the last chapter Longinus announces that will write another book about the subjects of the passions (44.8.). The Longinus mentioned in the biographical entry of *Suda* has similar written works about language matters, even though the compiler of *Suda* calls him only a philosopher (φιλόσοφος), a teacher of the philosopher Porphyry (διδάσκαλος Πορφυρίου τοῦ φιλοσόφου), a polymath (πολυμαθῆς) and a critic (κριτικὸς) without the specification of the field of his criticism. About the orator Fronto of Emesa *Suda* states that Longinus the Critic was the son of his sister and his heir [31]. Quintilianus mentions that ‘grammar’ (‘grammaticae’) has extended as a field of teaching by help of historians and critics (‘historicorum criticorumque viribus’) as the ‘theory of correct speech’ (‘rationem recte loquendi’) now present in every science of the highest arts (‘omnium maximarum artium scientiam’, (2.1.4.)). As for his own time,

Longinus employs the word ‘judge’ (κριτής) in *On the Sublime* in the last chapter *Chapter* 44, when he argues that the contemporary time with its corruption of even a ‘judge’ (κριτής) and bribery and lack of pathos hardly brings any person able to judge about literature as in times of liberty of democracy. Allen [32, p. 51-64] and Lambertz [33, p. 953-954] discussed the noble and educated young man of Rome. We learn from the last chapter of *On the Sublime* that Longinus and the philosopher he met have a discussion about the decline of contemporary rhetoric. Longinus uses the form of a dialectic discourse. If the meeting of last chapter is authentic, he also reveals himself here as a person versed in dialectic practiced among philosophers like in the professional description as a philosopher in *Suda*. *Suda* mentions a Porphyrius who lived in the time of Emperor Aurelian and was also a student of the critic Longinus (“ἦν δὲ καὶ Λογγίνου τοῦ κριτικοῦ ἀκροασάμενος”).

Rhetorical References of the Work:

The Treatise of Caecilius on ‘the Sublime’ as Subject of Criticism. Roberts discussed the person Caecilius of Calacte [34: 302–312]. Innes contrasted the models of ‘the sublime’ of Longinus and Caecilius [35: 259-284]. Throughout the text, Longinus refers to a work of a certain Caecilius who treated the same topic, namely ‘the sublime’, as Longinus mentions in *Chapter* 1. In the following chapters Longinus often refers to Caecilius’ writing and his judgment about authors. Longinus mentions that Caecilius omitted some of the five divisions of ‘the sublime’ like pathos (8.1.). Longinus criticizes Caecilius for considering Lysias who was a logographer and of the ten Attic orators in his writings about Lysias (ἐν τοῖς ὑπὲρ Λυσίου συγγράμμασιν) above Plato (32.8.). The work about ‘the sublime’ written by Caecilius Longinus mentions as a work he would like to discuss with the addressee of this writing. Occasionally Caecilius is criticized for the lack to unfold the concept of ‘the sublime’ to the extend Longinus does now (8.1.) or his wrong judgment about particular writers like mentioning in his essay *On the Beauties of Lysias* that this poet is bet-

ter than Plato (32.8.). In *Suda* a rhetor named Caecilius of Callatis is mentioned who lived as a rhetor of Jewish faith in the first century CE under Caesar Augustus and Hadrian, a period too long to be reasonable. Among his numerous books was a *Comparison of Demosthenes and Cicero* (Σύγκρισις Δημοσθένους καὶ Κικέρωνος), a *Comparison of Demosthenes and Aeschines* (Σύγκρισις Δημοσθένους καὶ Αἰσχίνου), and *On Demosthenes* (Περὶ Δημοσθένους) [36].

While Longinus in his *On the Sublime* mentions that Caecilius praised Lysias, we find in the entry in *Suda* about Caecilius among the books listed a book *On the Stylistic Character of the Ten Orators* (Περὶ τοῦ χαρακτήρος τῶν δέκα ῥητόρων) that probably also discussed Lysias. Another interesting fact is that the technique of comparing two orators with each other in works like *Comparison of Demosthenes and Cicero* and *Comparison of Demosthenes and Aeschines* is a technique of criticism also Longinus employs in his *On the Sublime*, even though it aims to demonstrate ‘the sublime’. Jonge shows concerning the religious aspects of ‘the sublime’ both in the work of Dionysius of Halicarnassus, a contemporary colleague of Caecilius in the Augustan Age, and Longinus’ treatise [37, p. 271-300]. Except for Caecilius no reference to an author contributing to the theory of rhetoric exist. The rhetoricians mentioned Longinus only discusses in their function as orators.

2. The Implementation of the Theory of Rhetoric in the Text of *On the Sublime*

2.1. The Structure of the Text of *On the Sublime* and Text Sequences on Rhetoric.

Not a complete work is preserved in the text of *On the Sublime*. Some chapters lack relevant amounts of six text sequences. The chapters 1 to 8 can be considered as a prologue, chapters 9 to 43 deal with the sources of ‘the sublime’ as introduced by Longinus in *Chapter 8*, and *Chapter 44* is an epilogue. The structure of the text of *On the Sublime* to a certain degree follows the five sources that Longinus proposes (8.1.) sublime thought, pathos, figures of thought and figures of speech, suitable expression by a proper

choice of words and ornaments of diction, and majesty and elevation of the composition.

A unique text feature of the treatise is an introduction part that is followed by the essential breakdown of the sources of ‘the sublime’ that are in the following text sections relatively unbalanced treated in the order Longinus mentions in *Chapter 8*. The following chapters contain a relatively short section that treats ‘the sublime’ of the mind. A lack of a section that treats the passions exclusively is obviously missing despite Longinus’ mention of passion as one of the five sources. (At the end of *Chapter 44* (44.8.) Longinus mentions that he will not treat the subject of the passions since this is the topic of a coming book.) But passions are discussed throughout the writing. The complete formal change of the exemplification of ‘the sublime’ with texts from classical authors to the last chapter with its topic, the decadence of the contemporary time of Longinus, in *Chapter 44* in a discourse of a philosopher with Longinus distinguishes from the main part.

The implemented sections of rhetoric select rhetorical devices for the particular function of the production of ‘the sublime’. Aspects of the traditional rhetoric like appeal by pathos, terms for the style, and single rhetorical devices have been discussed in recent research of *On the Sublime*. Innes [38, p. 323-333] treated Longinus’ sublimity and its pathos in contrast to low emotions. Billault treated the figures of speech as a theoretical part of rhetoric and applied rhetoric [39, p. 301-314] and the names of style [40, p. 221-232]. Staden [41, p. 359-380] and Caglieri [42, p. 155-179] treated the metaphor in the conception of ‘the sublime’ of Longinus. Recently, Worman drew attention to the metaphor as a device of spaces [43].

2.2. Formal Aspects of the Implementation of Rhetoric in the Text of *On the Sublime*.

Many aspects of *On the Sublime* like the format of a dedicated instructional treatise, the commentary of a theoretical work, the distinction of general rhetorical principles and rhetorical devices, the collection and comparison of established exempla are typical elements of the

kind of treatise called *Art of Rhetoric*. In *Chapter 1* Longinus addresses the reader of his writing, Terentian, as the critic of the now following treatise that emerged from his criticism of a treatise about the sublime written by Caecilius. At the end of the *Chapter 1* Longinus rephrases the canons of rhetoric (invention, disposition,

καὶ τὴν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὐρέσεως καὶ τὴν τῶν πραγμάτων τάξιν καὶ οἰκονομίαν οὐκ ἐξ ἑνὸς οὐδ' ἐκ δυεῖν, ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕφους μόλις ἐκφαινομένην ὀρώμεν, ὕψος δὲ που καιρίως ἐξενεχθὲν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησεν καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν.

In *Chapter 2* Longinus introduces the question if an 'art of the sublime or the bathos' ('ὑψους τις ἢ βάθους τέχνη') exists at all. 'The natural works' ('τὰ φυσικὰ ἔργα', (2.1.)), contrasted with artifices based on technique, should not be affected by 'technologies' ('τεχνολογία'). While from the opposition of 'nature' ('φύσις') and 'art' ('τέχνη') the opinion exists that only the genius as a result of 'nature' ('φύσις') is able to produce 'the sublime', Longinus also with reference to a saying of Demosthenes takes the option of a genius that uses art into account. In the following chapters Longinus demonstrates that ancient writers produced faults. While the beginning of *Chapter 3* is missing, the following examples indicate that it is about the 'fault' ('κακία') and different kind of faults that result in faulty language of the classical authors Gorgias of Leontini, Callisthenes, Cleitarchus, Amphicrates, Hegesias, and Matris. In *Chapter 4* Longinus mentions the fault of 'frigidity' ('ψυχρός'). In *Chapter 5* Longinus traces all 'faults' ('κακία') of language use to the 'root' ('αἰτία') of wanting something new. The next three chapters are an outline of his own work. *Chapter 6* shortly states that it is a hard task to develop a definite theory and criterion of the true Sublime (6.1.). In *Chapter 7* the effects of 'the sublime' on the human, the uplifting of the 'soul' ('ψυχή'), of the reader is described. The effect is as follows (7.2.) the emotion of joy and pride. *Chapter 8* lists the five sources of 'the sublime' (8.1.). In *Chapter*

elocution, and performance without a reference to memory) in one short sentence mentioning that these are tools for the developments of 'the sublime of the words' ('ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕφους', (1.4.)). 'The sublime' is right in time like expected of the speech of the orator:

Skill in invention, lucid arrangement and disposition of facts, are appreciated not by one passage, or by two, but gradually manifest themselves in the general structure of a work; but a sublime thought, if happily timed, illumines an entire subject with the vividness of a lightning-flash, and exhibits the whole power of the orator in a moment of time.

(Tr. H. L. Havell)

9 is stated that 'the sublime' in writings derives 'from the most high-spirited' ('εἰς τοὺς μάλιστα φρονηματίας', (9.4.)).

In chapters 10 to 29 the use of figures of thought and figures of words for sublimity is treated. Chapters 10 to 14 discuss general rhetorical techniques in order to reach 'the sublime'. In *Chapter 10* Longinus mentions the principle of describing particular aspects with the power to make them one whole body ('ἔν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι', (10.1.)). *Chapter 11* and *Chapter 12* treat 'amplification' ('αὐξησίς'). *Chapter 13* treats 'imitation' ('μίμησις', (14.2.)) by emulation as an alternative means to reach 'the sublime' by exceeding established authors of prose and poetic literature. *Chapter 14* treats the possibility of an imaginative criticism of one's work by ancient authorities. In the following chapters different figures of thought and words are presented. In *Chapter 15* Longinus discusses images called 'the fantasies' ('αἰ φαντασία'). Longinus calls the particular use of fantastic images in rhetoric 'the rhetorical fantastic image' ('ἡ ῥητορική φαντασία') in order to distinguish it from the fantastic image of a poet (15.2.). Different kinds of the 'rhetorical figure' ('σχῆμα', (16.1.)) are discussed in the sections from *Chapter 16* to *Chapter 29*. At the end of *Chapter 29* Longinus announces the end of the section about the 'use of figures' ('ὑπὲρ τῆς εἰς τὰ ὑψηλὰ τῶν σχημάτων χρήσεως').

Chapters 30 to 38 treat word choice, meta-

phors, and other rhetorical devices. The chapters 30 to 38 treat the word choice for 'the sublime' under lexical and rhetorical aspects, but also digressions treat 'the sublime' in nature and in the divine and the relation of art and nature. *Chapter 30* exemplifies the principle that the 'light of the thought are the beautiful words' ('φῶς γὰρ τῷ ὄντι ἴδιον τοῦ νοῦ τὰ καλὰ ὀνόματα'). Also in *Chapter 31* the choice of words is discussed. Metaphors are treated in the whole *Chapter 32* (32.1.) to *Chapter 38* (32.8.). Longinus treats in *Chapter 33 and Chapter 34* the relation between 'the sublime' and faults. In *Chapter 35* Longinus continues his discussion of Caecilius' judgment about Lysias and Plato. (35.1.), but changes from the topic from literature to a discussion of an extended relation of 'the sublime' to god and nature. In *Chapter 36* Longinus analyzes 'the sublime' in nature and its relation to the divine, and obtaining perfection with the combination of 'art' ('τέχνη') and 'nature' ('φύσις'). *Chapter 37* that only survived in a few lines obviously continued with decorum, since it mentions metaphors, comparisons, and similes (37.1.). *Chapter 38* contains the advice that figures like the hyperbole should appear in the disguise of 'the sublime' after showing bad examples of figurative language use. The chapters 39 to 43 treat the composition with majesty and elevation. In *Chapter 39* Longinus begins to unfold what he calls the fifth source, the arrangement of words ('ἡ διὰ τῶν λόγων αὐτῆ ποιὰ σύνθεσις', (39.1.)). *Chapter 44* is an epilogue in the form of a discourse about the judgment of contemporary literature. In *Chapter 44* the form and theme change. The philosopher introduces the topic of the current decline of contemporary speeches ('τοσαύτη λόγων κοσμική τις ἐπέχει τὸν βίον ἀφορία') (44.1.). 'Indifference' ('ῥαθυμία') is for Longinus the source of apathy that characterizes the contemporary state (44.11.) and as a way to deal with is Longinus recommends to focus on the passions ('τὰ πάθη'). What makes the treatise unique and distinguishable from a technical treatise of rhetoric called *Art of Rhetoric* is the extended focus onto the apathy of the contemporary time as antithesis to the ancient sublim-

ity last chapter and the emphasis of the theme, 'the sublime' across rhetoric, philosophy, poetry, history, the fine arts and nature. Elements of the theory of rhetoric are subordinated under this all-embracing principle that now ranks as more than a criterium of style as an omniscient matter of existence in the spiritual sphere and in the world.

2.3. Text Sequences with Reference to Rhetoric in *On The Sublime*. Among all discussed ancient rhetoricians, philosophers, historians, and poets the name of Demosthenes is by far the most mentioned person. Orators are discussed as examples in the two main sections that treat rhetorical devices except one mentioning of Demosthenes in *Chapter 2* (2.3.) and *Chapter 39* (39.4.), the names of Amphicrates (3.2.), Gorgias of Leontini (3.2.), and Matris (3.2.) mentioned as examples for a faulty choice of words in *Chapter 3*, and Theopompus' style discussed in *Chapter 43* (43.2.).

Chapters 10 to 29: Figures of Thought and Figures of Words as Schemata. In *Chapter 10* Longinus calls it a 'law of nature' that in all 'things' ('πράγματα') 'certain parts' ('τινὰ μόρια') establish the matter ('ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα', (10.1.)). Sappho, the poet of the *Arimaspeia*, Homer, Archilochus, and Demosthenes are taken as examples for the vividness of the composition of selected parts (10.7.)). In *Chapter 11* and *Chapter 12* the figure of 'amplification' ('αὔξησις') is discussed. It is a 'virtue' ('ἀρετή', 10.1.) and can occur in many different forms, among them the 'τοπηγορία' ('discussion on a commonplace'), 'exaggeration' ('δείνωσις'), and a 'disposition of actions or of passions' ('ἐποικονομία ἔργων ἢ παθῶν', 11.2.). 'Amplification' is, according to Longinus, defined by authorities on rhetoric as a 'speech' ('λόγος') with 'grandeur' ('μέγεθος') (12.1.). Longinus contrasts the *pathos*-based style of an orator like Demosthenes with a more balancing style of the philosopher Plato (12.3.) and the orators Cicero and Demosthenes (12.3.-5.). Longinus recommends 'Shedding' ('χύσις') as a style for 'discussions of commonplaces' ('τοπηγορίαί'), 'perorations' ('ἐπιλόγοι'),

the ‘digression’ (‘παράβασις’), a ‘descriptive’ (‘φραστικός’) and ‘declamatory’ (‘ἐπιδεικτικός’) passages, ‘histories’ (‘ἱστορίαι’) and a ‘natural history’ (‘φυσιολογία’, (12.5.)). In *Chapter 13* Longinus mentions that besides the five sources of ‘the sublime’ also the ‘imitation’ (‘μίμησις’) and ‘emulation’ (‘ζήλωσις’) of the greatest writers and poet (‘μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν) like in Plato’s *Republic* can be used. Such an ‘imitation’ (‘μίμησις’) Longinus compares with the ‘impression’ (‘ἀποτύπωσις’) of ‘beautiful forms’ (‘καλῶν εἰδῶν’) or ‘statues’ (‘πλασμάτων’) or ‘works of skilled labour’ (‘δημιουργημάτων’) (13.4.)). Longinus mentions that Ammonius and his school already classified examples of imitators of Homer (13.3.) and that Plato must have taken Homer’s poetry applying this principle to his own language.

In *Chapter 14* Longinus recommends ‘to remodel the beautiful’ (‘καλὸν ἀναπλάττεσθαι’) like Homer as a poet, Plato as a philosopher, Demosthenes as an orator, or Thucydides as a historian (14.1.) and to consider how they would have judged upon reading this work ((14.1.), (14.2.)). Another method is to consider what critics in the future might say about the work (14.3.). In *Chapter 15* Longinus states that the ‘dignity’ (‘ὄγκος’), ‘grandeur’ (‘μεγαληγορία’), and ‘power’ (‘ἀγῶνος’) of a style largely depend on a proper employment of the ‘images’ (‘φαντασία’) (15.1.). Its aim for the poet is the consternation (‘τέλος ἐστὶν ἔκπληξις’), while the orator aims at ‘evidence in the words’ (‘ἐν λόγοις ἐνάργεια’, 15.2.). Longinus exemplifies this for poetry with passages from Homer, Euripides, Aeschylus, Sophocles, and Simonides (15.2.-8.) and for rhetoric with passages from Demosthenes and Hyperides (15.9.-10.). In *Chapter 16* Longinus shows that the ‘figure of speech of adjuration’ (‘σχήματος τοῦ ὁμοτικῆς’) called ‘apostrophe’ (‘ἀποστροφή’) contributes to the sublimity of the speech. (16.1.) with reference to Demosthenes ((16.2.) and (16.3.)). In *Chapter 17* Longinus addresses that the use of figures can raise the ‘suspicion’ (‘ὑποψία’) of dishonesty (17.1.). Since a once discovered attempt of contempt of judgment may result in

rejection due to the discovery of contempt of the hearers, Longinus recommends using a figure in disguise (17.1.). ‘The sublime’ is the tool to cover the ‘sophismata of rhetoric’ (‘σοφίσματα τῆς ῥητορικῆς’, 17.2.) comparing it to the light of the sun that makes the lustre of the stars invisible (17.2.) and the illusion of light in the art of painting by different colors that produce the illusion of distance with different tones for shadow and light (17.3.). ‘Pathos’ (‘πάθος’) and ‘the sublime’ (‘ὕψος’) of the ‘words’ (‘λόγοι’) reach the ‘soul’ (‘ψυχὴ’) before any ‘figure’ (‘σχῆμα’) is discovered due to the ‘art’ (‘τέχνη’) (17.3.).

In *Chapter 18* the figures of ‘question’ (‘πεῦσις’) and ‘interrogation’ (‘ἐρώτησις’) are mentioned by Longinus as means of affecting the audience giving examples of the figure ‘question’ (‘πεῦσις’) and the figure ‘interrogation’ (‘ἐρώτησις’) for raising questions and answering them by the speaker himself (18.1.). The rhetorical figure ‘interrogation’ (‘ἐρώτησις’) produces by mimesis the ‘opportune moment of passion’ (‘τοῦ πάθους τὸ ἐπίκαιρον’, (18.2.)). The text passage with the example of Herodotus and the beginning of the *Chapter 19* is missing. Longinus addresses here the figures of speech of unconnected words with examples taken from Xenophon and Homer. In *Chapter 20* Longinus introduces ‘change’ (‘μεταβολή’) by a variation as a rhetorical principle (20.3.). Longinus recommends as a means of sublimity the ‘combination of rhetorical figures’ (‘σύνθεσις τῶν σχημάτων’, 20.1.) that can set the audience in motion (‘κινεῖν’) and produce ‘beauty’, ‘κάλλος’, 20.1.). The appeal to pathos comes with ‘indiscipline’ (‘ἀταξία’, 20.2.) instead of ‘order’ (‘τάξις’). For this combination Demosthenes is the example ((20.1.), (20.2.), (20.3.)). *Chapter 21* continues with figures of speech that structure the speech. Longinus describes that the use of a ‘conjunction’ (‘συνδέσμος’) serves as a device in the tradition of Isocrates. It replaces the ‘pathos’ of the *asynedeta* with a logical structure. Longinus illustrates this effect with a comparison of two runners bound together who neutralize their power (21.2.).

In *Chapter 22* Longinus describes the fig-

ure ‘hyperbaton’ (‘ὑπερβατόν’) as a transposition of words or thoughts from their usual order (‘λέξεων ἢ νοήσεων ἐκ τοῦ κατ’ ἀκολουθίαν κεινημένη τάξις’) and with the character of competently unconcealed energetic emotion (‘χαρακτήρ ἐναγωνίου πάθους ἀληθέστατος’). The hyperbaton is a means of the ‘imitation’ (‘μίμησις’) of the ‘works of nature’ (‘τὰ τῆς φύσεως ἔργα’) that is employed by the best writers following the principle of mimesis of ‘art’ (‘τέχνη’) and ‘nature’ (‘φύσις’) (22.1.). Examples are taken from Herodotus, Thucydides who even breaks up sentences. Breaking the usual ‘order’ (‘τάξις’), the effect is that the audience considers the speech natural like in the example of Demosthenes (22.3.). In *Chapter 23* the figures *polyptoton* (‘πολύπτωτον’), ‘enumeration’ (‘ἀθροισμός’), ‘change’ as variation (‘μεταβολή’), ‘climax’ (‘κλίμαξ’), and the change of singular and plural are recommended as forms that contribute to the ‘beauty’ (‘κόσμος’) and grandeur (‘ὕψος’) with examples from Sophokles and Plato. *Chapter 24* continues with the change of plural forms to singular forms. Longinus considers their ‘beauty’ (‘κόσμος’) is in ‘making all in accordance with an empathetic opinion’ (‘τὸ πολλὰ ποιεῖν αὐτὰ παρὰ δόξαν ἐμπαθοῦς’) by the change of case numbers with the example of Demosthenes (24.1.). Longinus calls this a ‘change of the form’ (‘μεταμόρφωσις’) of the ‘things’ (‘πραγμάτα’) against the expectations (‘μεταμόρφωσιν τῶν πραγμάτων ἐν τῷ παραλόγῳ.’, (24.2.)). In *Chapter 25* Longinus explains that the change of the tense from past to present involves the change from a narration (‘διήγησις’) to an ‘energetic’ (‘ἐναγωνίος’) speech style of the ‘issue of poetic fabrication’ (‘πρᾶγμα ποιήσεις’) that he exemplifies with Xenophon and Thucydides.

In *Chapter 26* Longinus states that the rhetorical figure ‘animitetathesis’ for an interchange of persons (‘ἀντιμετάθεσις τῶν προσώπων’, (26.1.)) puts due to the change of the perspective the reader as a spectator in the middle of the action. Examples are taken from Aratus’ advice “Beware that month to tempt the surging sea” (26.1.) and Herodotus’ description of a jour-

ney that directs its readers from the city of Elephantine in Egypt to the city of Meroe (26.2.). In *Chapter 27* Longinus mentions that a ‘writer’ (‘συγγραφεὺς’) can also apply an ‘antimetastasis’ in a change from narrative in 3rd person to a person speaking in the 1st person and return backwards to the narrative in 3rd person like Homer in the *Iliad* (27.1.), Hecataeus (27.2.), and Demosthenes (27.3.). In *Chapter 28* Longinus mentions that the rhetorical figure ‘paraphrase’ (‘περίφρασις’) contributes often to the ‘proper meaning’ (‘κυριολογία’) when something is expressed in other words (28.1.). Longinus chooses the example of Plato’s *Funeral Speech*, Xenophon, and Herodotus (28.3.). In *Chapter 29* the rhetorical figure ‘paraphrase’ (‘περίφρασις’) is treated as a means of abuse by a wrong choice of replacing words like the expression ‘gold nor silver wealth’ in Plato’s *Laws*. In *Chapter 29* Longinus ends the chapters for the relation of rhetorical figures to ‘the sublime’ with the statement that all devices he mentioned are for making a ‘speech’ (‘λόγος’) more ‘exciting’ (‘συγκεκνημένος’) and ‘pathetic’ (‘παθητικωτέρος’). ‘Pathos’ (‘πάθος’) contributes to ‘the sublime’ like ‘ethos’ (‘ἦθος’) to ‘pleasure’ (‘ἡδονή’) (“πάθος δὲ ὕψους μετέχει τοσοῦτον, ὅποσον ἦθος ἡδονῆς.”, (29.2.)). These three ways of appeal are standard elements in classical rhetorical treatises as ‘reason’ (‘λόγος’), ‘pathos’ (‘πάθος’), and ‘ethos’ (‘ἦθος’).

Chapters 30 to 38: Word Choice. Metaphors and other Ornaments of Diction. Starting with *Chapter 30*, Longinus treats the ‘selection of words’ (‘ἐκλογή ὀνομάτων’). The ‘understanding of the word’ (‘νόησις τοῦ λόγου’) and the ‘speech’ (‘φράσις’) are interwoven, (30.1.). Longinus states that ‘beautiful words’ (‘καλὰ ὀνόματα’) are the very ‘light’ (‘φῶς’) of ‘mind’ (‘νόος’) (“φῶς γὰρ τῷ ὄντι ἴδιον τοῦ νοῦ τὰ καλὰ ὀνόματα.”, 30.1.) *Chapter 30* ends in section 2. The beginning of *Chapter 31* is lost and it starts with examples of Anacreon, Theophrastus, Theopompus, and Herodotus treating the expressions of common people, the ‘idiotismos’ (‘ιδιωτισμός’) of the ‘idiotes’ (‘ιδιώτης’). In *Chapter 32* Longinus notices that the use of the ‘metaphor’ (‘μεταφορά’) depends on the ‘occa-

sion' ('καιρός') and involves 'pathos' ('πάθος') with the example of Demosthenes (32.1.). Longinus recommends a serial use of metaphors for a 'discussion of a commonplace' ('τοπηγορία') and a 'descriptive passage' ('διαγραφή') (32.5.). But Longinus describes also negative effects of this trope. The 'use of tropes' ('χρήσις τῶν τρόπων') and 'all beautiful in words' ('πάντα καλὰ ἐν λόγοις') tends to result in the excess of the figures ('προαγωγὸν αἰεὶ πρὸς τὸ ἄμετρον') (32.7.). Longinus mentions Plato for intemperate use of the violent metaphors ('ἀπηνής μεταφορὰ') and an inflated 'figurative lofty phrase' ('ἀλληγορικὸν στόμφον ἐκφερόμενον', (32.7.)). Caecilius' judgment about Lysias as superior to Plato is criticized in *Chapter 32* (32.8.).

Longinus opens *Chapter 33* with the question if a sublime style with occasional faults in prose or poetry is better than a moderate, but flawless style answering it with an analogy of humans with the 'high intellects' ('αἱ ὑπερμεγέθεις φύσεις') who not strive for perfection instead of limitations of a mind that is flawless in its thinking (33.2.). Longinus shows faults in Homer's works, while the *Argonautica* of Apollonius is considered a faultless poem (33.4.). Eratosthenes's *Erigone* is without a flaw, while Archilochus has disorderly profusion with a god-gifted genius. For lyric poetry Longinus contrasts Bacchylides with Pindar and in tragedy Sophocles with *Io* of Chios (33.5.). Longinus continues in *Chapter 34* with the question for oratory taking the speeches of the orators Demosthenes ((34.1.), (34.2.), (34.3.), (34.4.)), Hyperides (34.1.), and Lysias (34.2.) as examples.

Caecilius' superiority of Lysias to Plato is again rejected in *Chapter 35* (35.1.). Longinus considers nature ('φύσις') as 'diviner' ('δαιμόνια') than humans (35.2.). Observance of the nature around the human lets the human feel what sublimity is (35.4.). The sublimity of nature is not present in a little stream, but in the Nile, the Danube, the Rhine, and the Ocean (35.4.). In *Chapter 36* Longinus states that 'the sublime' in nature is accompanied by 'utility' ('χρεία') and 'advantage' ('ὠφελεία') (36.1.). Sublimity in writing is not free from faults, but their authors are more

than human. This is a reference to the quality of being 'divine' ('δαιμόνιος') of nature that Longinus mentioned in the previous chapter (35.2.). In *Chapter 36* Longinus writes that 'the sublime' ('τὸ δ' ὕψος') allows a man to emerge to the 'greatness of the mind of the god' ('μεγαλοφροσύνης θεοῦ') (36.1.). Demosthenes serves as an example (36.2.). Longinus writes that the avoidance of an error is usually the gift of 'art' ('τέχνη'), while high excellence is the attribute of genius. 'art' ('τέχνη') and 'nature' ('φύσις') combined can lead to perfection, 'the perfect' ('τὸ τέλειον'). (36.4.) *Chapter 37* has only survived in a few lines mentioning the rhetorical figures 'metaphor' ('μεταφορὰ'), 'parabole' ('παραβολή'), and 'simile' ('εἰκὼν') (37.1.). In *Chapter 38* Longinus mentions that for the rhetorical figure 'hyperbole' ('ὑπερβολή') an overstraining can result in an opposite effect (38.1.). This effect Longinus exemplifies with Isocrates who uses rhetorical figures that make the speech childish (38.2.). Longinus recommends disguising the hyperbole like other figures (38.3.).

2.4. The Position of *On the Sublime* in the History of Rhetoric. While the writing *On the Sublime* with its application of the concept of 'the sublime' to works of so different fields as rhetoric, poetry, history, and philosophy framed the concept of literature in later modern époques, its main point of reference of the technical scholarship is rhetoric. The theory of rhetoric and discussions of Greek and Roman orators is present throughout the text of the treatise, the concept of 'the sublime' can be considered an overarching concept blending rhetoric and other disciplines. The implementation of the theory of rhetoric is in many chapters present, even though Longinus structures the main body of the text according to what he calls the five sources of 'the sublime'. The technique of 'σύγκρισις' was used by Caecilius in his *Comparison of Demosthenes and Aeschines* (*Σύγκρισις Δημοσθένους καὶ Αἰσχίνου*), so its title in *Suda* [36]. This technique of the comparative juxtaposition is often practiced by Longinus, in the main part to the writers, but also in the comparison of the old

and new rhetoricians in *Chapter 44*. Longinus himself mentions ‘σύγκρισις’ only in one case, the comparison of Timaeus between the style of Alexander the Great with Isocrates. Longinus neither mentions his sources for the selection of the rhetorical devices he exemplifies as means of the production of ‘the sublime’ nor discusses rhetorical devices except in discussions of Caecilius’ use of ‘the sublime’.

In *Suda* various entries with writers, usually called sophists, who authored a type of treatise called *Art of Rhetoric* exist. Matthaios pointed out that *Suda* implemented as source a rhetorical lexicon apparently the source of the *Λέξεων Ῥητορικῶν* (Bekker’s 5th lexicon) [44, p. 5]. Among the writers of such a treatise in the 1st century the rhetor Paulus of Tyre who lived at the time of Philo of Byblos and flourished between the 1st and the 2nd century is mentioned. For the 2nd century *Suda* records Aristocles of Messene who probably flourished in the 2nd century CE, the sophist Aristocles of Pergamum who lived under both Trajan and Hadrian in the 2nd century, Hermagoras of Temnos who lived under the emperor Marcus Aurelius in the 2nd century, and Porphyrius of Tyre who lived between 234 BCE and 305 CE and wrote a commentary on Minucian’s *Art of Rhetoric*. The rhetor Leon of Alabanda who wrote an *Art of Rhetoric* flourished between the 2nd century BCE and the 2nd century CE. The rhetor Aelius Sarapion of Alexandria dates to the 2nd century CE as Heath mentions and attributes the treatise traditionally attributed to Dionysius of Halicarnassus to Aelius Serapion [45, p. 81]. Sophists mentioned by *Suda* in the 3rd and 4th century are the sophist Menander of Laodicea who wrote a commentary on Hermogenes’ *Art of Rhetoric* during the late 3rd century CE, the sophist Gaianus of Arabia who lived as a pupil of Apsines of Gadara in the 3rd century, the sophist Minucianus, son of the sophist Nicagoras, who lived in the 3rd century CE. The sophist Aelius Harpocraton who according to Dilts and Kennedy lived in the second half of the 2nd century [46, p. XII]. The sophist Metrophanes of Eucarpia who a commentary on Hermogenes’ *Art of Rhetoric*

(εις τὴν Ἑρμογένους τέχνην ὑπόμνημα) probably during the 3rd and 4th century CE. The sophist Aphthonius who was a pupil of the sophist Libanios who flourished in the second half of the 4th century CE. The sophist Lachares of Athens who lived under the emperors Marcianus and Leon of the 5th century. Nicolaus of Myra in Lycia who was a pupil of Lachares. While it was common practice for teaching sophists and rhetors to write an *Art of Rhetoric* and other treatises that treat the theory of rhetoric, *On the Sublime* exceeds the theory of rhetoric. Longinus subjugates the teachings of rhetoric under the concept of ‘the sublime’.

The ‘composition’ (‘σύνθεσις’) is the most important mean to reach it that Longinus mentions as the 5th source of ‘the sublime’. Already for Dionysius of Halicarnassius in *Περὶ Συνθέσεως Ονομάτων* the composition plays an important role dedicating a whole treatise to it. Longinus calls the most important principle for ‘the sublime’ the ‘σύνθεσις’ (‘ἢ ἐν ἀξιωματικαὶ διάρσει σύνθεσις’, 8.1.). Doing so, Longinus practices what the emerging Christian writers in the following time apply to rhetoric, using its technique and terminology for their belief, even reinterpreting this knowledge with new meanings. Eusebius in his *The Ecclesiastical History* (2.18.1) describes the Hellenistic Jewish philosopher Philo of Alexandria as ‘sublime’ (‘ὑψηλός’) and ‘elevated’ (‘μετέωρος’ in his expositions of divine writings (‘ἐν ταῖς εἰς τὰς θείας γραφὰς θεωρίαις’) [47]. The opposition between pagan orators and writers and Christian public speakers and writers who adopted the rhetorical terminology and concepts under a new paradigm, a transnational Hellenism across the Mediterranean region, and a weakening Roman Empire might be considered the framework for a philosopher who experiences this as the despotism and Longinus who localizes the failure in the soul of humans now present in all contemporary public life. Augustinus, trained in pagan rhetoric and a convert to Christianity, documents the beginning of the Christian a new interpretation in *De Civitate Dei* (16.41.4.), when he defines the kind of death (‘genus mortis’) that brings ascension

as ‘sublimitas crucis’ in the description of the practice of martyrdom [48]. Church Father Johannes Chrysostomus, known as public speaker spreading the Christian Faith, in the 4th century intensively used ‘ὑψος’ in his writings. The orator and ecclesiastic writer Procopius in the 6th century continued with the use of the concept ‘sublime’ (‘ὑψος’). The ecclesiastic writer Alexander, a monk from Cyprus of the 6th century, in his terms of rhetoric adapting writing *Inventio Crucis* employs the concepts of ‘τὸ ὑψος’ and ‘τὸ βάθος’ in “τὸ ὑψος καὶ τὸ βάθος” (page 4021, line 25, TLG) [49].

References:

1. Elvers, Karl-Ludwig; Baltes, Matthias; Montanari, Franco; Tinnefeld, Franz. “Longinus.” In: *Brill’s New Pauly*. Antiquity Volumes. Edited by Hubert Cancik and Helmuth Schneider. English Edition by Christine F. Salazar. Classical Tradition Volumes ed. Manfred Landfester. English Edition by Francis G. Gentry. Leiden: Brill, 2006.
2. “Λογγίνος.” Adler number: lambda,645. *Suda*. Translated by Malcolm Heath. Suda Online. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
3. “Greek Scholar Porphyry.” In: *Columbia Electronic Encyclopedia*. 6th Edition. March 2021: 1. Ebscohost. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=134488926&site=ehost-live>.
4. Vielberg, Meinolf. “Debatte um den Verfall der Beredsamkeit: Tacitus und Ps.-Longin.” In: *Handbücher Rhetorik. Volume 1. Handbuch Antike Rhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019, p. 471-486.
5. Porter, James. I. *The Sublime in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
6. Longinus. *Longin. Fragments. Art Rhetorique. Rufus. Art Rhetorique*. Edited by Michel Patillon and Luc Brisson. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
7. Longinus. *On the Sublime*. Edited by William Rhys Roberts. Cambridge: Cambridge University Press, 1907.
8. Longinus. *On the Sublime*. Translated by H.L. Havell. London and New York: Macmillan and Co., 1890.
9. Longinus. *Le Traité du Sublime*. Hodoi Elektronikai. Du Texte à l’Hypertexte. *Itinera Electronica. Bibliotheca Classica Selecta (BCS)*. Catholic University of Louvain. hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/longin_du_sublime.
10. Plato. *Laws*. In: *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: University Press, 1903. Perseus Digital Library. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0165%3A-book%3D1%3Asection%3D624a>
11. Mansfeld, Jaap. “Περί Κοσμου: A Note on the History of a Title.” *Vigiliae Christianae* 46.4, 1992, p. 391-411.
12. “Διονύσιος.” Adler number: delta,1174. Tr. Malcolm Heath. *Suda*. Suda Online. Ed. David Whitehead. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
13. Dionysius of Halicarnassus. *On Literary Composition*. Translated by W. Rhys Roberts. London: Macmillan and Co, 1910.
14. Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria*. MS Bibliotheca Apostolica Vaticana Pal. lat. 1555. Monumenta. Ed. Max Bänziger. Seminar for Mediaeval Latin. Zurich University. <http://www.monumenta.ch/latein/xanfang.php?n=46>.
15. Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria*. Translated by Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1920. Perseus Project of Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0060>.
16. Epistula XVI. *Letters of Pliny the Younger*. MS Bibliotheca Apostolica Vaticana Pal. lat. 1561. Monumenta. Edited by Max Bänziger. Seminar for Mediaeval Latin. Zurich University. <http://www.monumenta.ch/latein/xanfang.php?n=46>.
17. “Ἀρποκρατίων.” Adler number: alpha,4014. Tr. Malcolm Heath. *Suda*. Suda Online. Ed. David Whitehead. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
18. *Philostratus and Eunapius. The Lives of the Sophists. The Lives of the Philosophers*. Translated by Wilmer Cave Wright. London: Heinemann; New York: Putnam, 1922.
19. Heath, Malcolm. “Longinus and the Ancient Sublime.” In: *The Sublime from Antiquity to the Present*. Ed. Timothy M. Costelloe. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 11-23.
20. Häußler, Reinhard. “Zur Datierung der Schrift vom Erhabenen.” In: *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert. Wissenschaftliche Tagung der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Iwane-Dschawachischwili-Universität Tbilissi 27.-30. Oktober 1992 in Jena*. Edited by Barbara Kühnert, Volker Riedel und Rismag Gordesiani. Bonn: Habelt, 1995, p. 141-163.
21. Männlein-Robert, Irmgard. *Longin. Philologe und Philosoph. Eine Interpretation der erhaltenen Zeugnisse*. Dissertation. München; Leipzig: Saur, 2001.
22. Kennedy, George Alexander. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1999.

23. Arthur-Montagne, Jacqueline. "Symptoms of the Sublime. Longinus and the Hippocratic Method of Criticism." *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 57, 2017, p. 325-355.
24. Deckard, Michael Funk. "The Theory of the Sublime from Longinus to Kant." *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 75.1, 2017, p. 84-86.
25. "Ἀψίγης". Adler number: alpha, 4735. Tr. Malcolm Heath. *Suda*. Suda Online. Edited by David Whitehead. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
26. Fowler, Ryan C.; Quiroga-Puertas, Alberto. *Prolegomena to the Third Sophistic*. In: *Plato in the Third Sophistic*. Edited by Ryan C. Fowler. Berlin: De Gruyter, 2014, p. 1-14.
27. "Πορφύριος." Adler number: pi, 2098. Translated by Malcolm Heath, *Suda*. Suda Online. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
28. Karamanolis, George. "The Platonism of Eusebius of Caesarea." In: *Plato in the Third Sophistic*. Edited by Ryan C. Fowler, Boston and Berlin: De Gruyter, 2014, p. 171-192.
29. Kleve, Knut. "Longinus - Too Good to be a Rhetorician?" *Symbolae Osloenses* 55, 1980, p. 71-74.
30. Heath, Malcolm. "Porphyry's Rhetoric." *Classical Quarterly* 53.1, 2003, p. 141-166.
31. O'Gorman, Ned. "Longinus's Sublime Rhetoric, or How Rhetoric Came into Its Own." *Rhetoric Society Quarterly* 34.2, 2004, p. 71-89.
32. "Φρόντων." Adler number: phi, 735. Translated by Malcolm Heath, *Suda*. Suda Online. Ed. David Whitehead. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
33. Allen, Walter Jr. "The Terentianus of the Peri Hýpsous." *The American Journal of Philology* 62.1, 1941, p. 51-64.
34. Lambertz, Maximilian. "Postumius Terentianus." In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. 22, 1. Edited by Georg Wissowa, 953-954. München and Stuttgart: Druckenmüller, 1954.
35. Roberts, W. Rhys. "Caecilius of Calacte." *American Journal of Philology* 18.3, 1897, p. 302-312.
36. Doreen C., Innes. "Longinus and Caecilius: Models of the Sublime." *Mnemosyne* 55.3, 2002, p. 259-284.
37. "Κεκίλιος". Adler number: kappa, 1165. Tr. Malcolm Heath. *Suda*. Suda Online. Ed. David Whitehead. The Stoa Consortium. <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>.
38. Jonge, Casper C. de. "Dionysius and Longinus on the Sublime. Rhetoric and Religious Language." *American Journal of Philology* 133.2, 2012, p. 271-300.
39. Doreen C. Innes. "Longinus, Sublimity, and the Low Emotions." In: *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-fifth Birthday*. Edited by Doreen Innes, Harry Hine and Christopher Pelling, Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 323-333.
40. Billault, Alain. "Théorie et Pratique des Figures dans la Traité Du Sublime." In: *Skhèma. Figura. Formes et Figures chez les Anciens. Rhétorique, Philosophie, Littérature*. Edited by Maria Silvana Celentano, Pierre Chiron, Marie-Oierre Noël, Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2004, p. 301-314.
41. Billault, Alain. "Les Noms du Style dans le Traité Du Sublime." In: *Les Noms du Style. Dans l'Antiquité Gréco-Latine*. Ed. Pierre Chiron and Carlos Lévy, 221-232. Louvain, Paris, Walpole, MA: Éditions Peeters, 2010.
42. Staden, Heinrich von. "Metaphor and the Sublime: Longinus." In: *Desde los Poemas Homéricos hasta la Prosa Griega del Siglo IV d. C. Veintiséis Estudios Filológicos*. Edited by Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, p. 359-380.
43. Caglieri, C. "Le Metafore nel Sublime, Ill Discorso come Lotta." *Quaderni del Dipartimento di Filologia. Linguistica e Tradizione Classica* 4, 2000, p. 155-179.
44. Worman, Nancy Baker. *Landscape and the Spaces of Metaphor in Ancient Literary Theory and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
45. Matthaïos, Stefanos. "Suda. The Character and Dynamics of an Encyclopedic Byzantine Dictionary." In: *Η Λεξικογράφηση του Ελληνικού Πολιτισμού, Αρχαίου, Μεσαιωνικού και Νέου. Τα Σύγχρονα Εγκυκλοπαιδικά Λεξικά*. Edited by I. N. Kazazhs. Thessaloniki: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2006, p. 1-43. <http://www.greek-language.gr/greekLang/files/document/conference-2003/012MatthaiosEn.pdf>.
46. Heath, Malcolm. "Pseudo-Dionysius Art of Rhetoric 8-11: Figured Speech, Declamation, and Criticism." *The American Journal of Philology* 124.1, 2003, p. 81-105.
47. Dilts, Mervin R.; Kennedy, George A. *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire. Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymous Seguerianus and to Apsines of Gadara*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1997.
48. Eusebius of Caesarea. *The Ecclesiastical History*. Vol 1-2. Edited by J.E.L. Kirsopp Lake and H.J. Lawlor Oulton. London: William Heinemann; New York: Putnam; Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1926-1932.
49. Augustinus, *De Civitate Dei*. MS Engelberg, Stiftsbibliothek Cod. 1008. Monumenta. Ed. Max Bänziger. Seminar for Mediaeval Latin. Zurich University. http://www.monumenta.ch/latein/codex_content.php?c=94.
50. *Thesaurus Linguae Graecae. A Digital Library of Greek Literature Project*. Directed by Maria Pantelia. University of California, Irvine. Online Edition 2019.

TREI PLONI AI ARTEI NAȚIONALE – IGOR VIERU, ILIA BOGDESCO, MIHAIL PETRIC – 100 ANI DE LA NAȘTERE



Rodica URSACHI

Doctor în studiul artelor cu o teză de doctorat susținută 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.

Trei ploni ai artei naționale – Igor Vieru, Ilia Bogdesco, Mihail Petric – 100 ani de la naștere

Rezumat. Articolul este axat pe creația a trei artiști plastici din Republica Moldova, care în anul trecut ar fi celebrat centenarul – Igor Vieru (1923-1988), Ilia Bogdesco (1923-2010), Mihail Petric (1923-2005). Aportul lor este unul semnificativ pentru arta națională, fiecare lăsând o amprentă considerabilă în domeniul și genul profesat. În articol sunt menționate mai multe aspecte și factori ai procesului de creație al fiecărui artist în parte. Sunt descrise subiectele tematice abordate, componentele limbajului plastic utilizat în procesul de creare a unei opere de artă, și relevante tipurile de realizare plastică și tehnică ale lucrărilor. În opera lor se întâlnește o coexistență a elementelor tradiționale și novatoare în tratarea plastică a operelor de artă. În funcție de perioadă istorică, viziunea ilustrativ-realistă din pictură (I. Vieru, M. Petric) este înlocuită cu una decorativă, inspirată din folclorul plastic românesc și din concepțiile estetice ale artei moderne europene (postimpresionism, fovism etc.). În creația graficianului Ilia Bogdesco, care preferă o tehnică „clasică” de lucru, se întâlnesc procedee tehnice și trăsături stilistice nespecifice graficii contemporane. El practică caligrafia în ilustrația de carte și elaborează o nouă tehnică de autor, bazată pe textul din miniaturile medievale naționale. Poeți în suflet și filosofi în gândire, artiștii celebrați rămân pentru arta plastică din Republica Moldova deschizători de drumuri, care au trasat în palmaresul ei o urmă spirituală inedită.

Cuvinte-cheie: creație, artă, artist, operă de artă, imagine, limbaj plastic.

Three pillars of national art – Igor Vieru, Ilia Bogdesco, Mihail Petric – 100 years since their birth

Abstract. The article is focused on the creation of three plastic artists from the Republic of Moldova, who would have celebrated their centenary this year – Igor Vieru (1923-1988), Ilia Bogdesco (1923-2010), Mihail Petric (1923-2005). Their contribution is a significant one for national art, each one leaving a considerable mark in the field and genre they work. Several aspects and factors of the creative process of each individual artist are mentioned in the article. The thematic topics addressed are described, the components of the plastic language used in the process of creating a work of art, and the types of plastic and technical realization of the works are revealed. In their creation there is a coexistence of traditional and innovative elements in the plastic treatment of works of art. Depending on the historical period, the illustrative-realistic vision in painting (I. Vieru, M. Petric) is replaced by a decorative one, inspired by Romanian plastic folklore and the aesthetic concepts of modern European art (post-impresionism, Fauvism, etc.). In the creation of the graphic artist Ilie Bogdesco, who prefers a „classic” work technique, technical procedures and stylistic features not specific to contemporary national graphics are encountered. He practices calligraphy in book illustration and develops a new author’s technique, based on the text from the national medieval miniatures. Poets in soul and philosophers in thought, the celebrated artists remain trailblazers for the plastic arts in the Republic of Moldova, who have left a unique spiritual trail in their track record.

Keywords: creation, art, artist, artwork, image, visual language.

Arta plastică națională, anul trecut, s-a distins prin celebrarea centenarului a trei personalități notorii – **Igor Vieru** (1923-1988), **Ilia Bogdesco** (1923-2010) și **Mihail Petric** (1923-2005) – figuri remarcabile ale domeniului artistic din sec. al XX-lea. Cu ocazia acestui eveniment, în arena culturală a țării au fost organizate expoziții jubiliare, mese rotunde și diverse activități reflectate în mass-media. Fiecare dintre ei, prin creația sa, a contribuit la dezvoltarea domeniului și genului de artă practicat, opera lor reprezentând o „epocă” în arta plastică moldovenească. Calea formării profesionale a fost anevoioasă și totodată fericită, datorită conjuncturilor politice, ideologice, culturale în care au fost atrași. Igor Vieru și Mihail Petric și-au cultivat spiritul pe meleagurile strămoșești în România, apoi, fiind studenți, au devenit prieteni, „hoinărind” pe malurile vechiului Nistru ale cărui ape curg șerpuint la vale [2, p. 164]. Ilie Bogdesco, se plasează la polul opus. Fiind originar din Transnistria și copilărit în Rusia (ulterior deportării părinților), el este atras de arealul cultural rusesc, absolvind în 1951 facultatea de Grafică de carte a Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. Repin” din Leningrad. Aceste conjuncturi și-au lăsat amprenta asupra formării viziunii artistic-plastice a fiecăruia, ele fiind reflectate în tematica abordată, preferințele stilistice etc. Spre exemplu, **Igor Vieru** (23.12.1923-24.05.1988) promovează prin creația sa valorile și tradițiile populare, el încearcă să dezvolte frumusețea naturii

plaiului natal, prin programul conceptual axat pe armonia omului și a naturii, pe relația inseparabilă a omului și a muncii, a pământului roditor (*Primăvara* (1960), *Baladă despre pământ* (1969), *În satul natal* (1969), *Sărbătoarea roadei*, *Noapte de iulie* (1972) ș.a.). Tematica preferată a maestrului constituie subiecte cu valoare de simbol, ce reflectă principiile universale precum ar fi viața, natura, dragostea, munca, armonia, creația ș.a. Diapazonul modalităților de abordare a tematicii este variat, subiectele fiind trecute când prin optica filosofică, când prin cea lirică, poetică sau dramatică. Deseori, artistul recurge la vocabularul metaforei, alegoriei, simbolului – *Pasărea în alertă* (1972), *Pace* (Mai, 1945), *Monalisa* (1975), *Moartea salcâmiilor* (1979) (Fig. 1), *Vânturi basarabene* (1979), *Câte ceva despre cai și ape* (1981) (Fig. 2), diplicul *Meșterul Manole* (1981) ș.a. Igor Vieru a încercat să destăinuie în lucrările sale metafizica sufletului românesc, starea lui de spirit care, deseori, este ancorată în dimensiunea dorului (ciclul de gravuri *Inima cântă* (1964), *Amândoi* (1968) (Fig. 3), *Vremea logodnelor* (1970) ș.a.).

Aceste rezonanțe mitice ale eroilor spirituali ai neamului se întrevăd în anumite personaje-sinteză care încorporează idealurile etice și estetice ale poporului român (*Drăgaica* (1974), *Mărțișor* (1972) ș.a.). Pentru amplificarea expresivității limbajului metaforic, pictorul apelează la redimensionarea spațiului spiritual prin utilizarea tripticului sau dipticului. Astfel, forța acestor rețele de interrelație active, ce exprimă un mod



Fig. 1 *Moartea salcâmiilor*, 1979, I. Vieru [30]



Fig. 2 *Câte ceva despre cai și ape*, 1981, I. Vieru, foto autor



Fig. 3 *Amândoi*, 1968, I. Vieru [26]

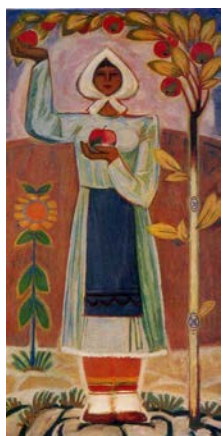


Fig. 4 *Fericirea lui Ion*, partea dreaptă a tripticului, 1967, I. Vieru [26]



Fig. 5 *Barbu Lăutaru*, 1968, I. Vieru, foto autor



Fig. 6 *Meșterul Manole*, 1981, I. Vieru [28]



de legătură dintre microcosmos și macrocosmos, sporește de la un panou la altul, devenind o condiție cu tangențe simbolic-filosofice. Spre exemplu, Ion din tripticul *Fericirea lui Ion* (1967; ciclul „Om și pom”) (Fig. 4) este prezentat ca un erou nostalgic cu spirit calm ce tinde către absolut prin muncă, dragoste, creație, armonie cu natura, reflectând, astfel, ascensiunea spirituală proprie poporului nostru. În această categorie se pot include și seria de portrete ale oamenilor de creație ai neamului nostru (*Portretul poetului G. Vieru* (1968), *Portretul scriitorului I. Creangă* (1969), *Portretul scriitorului A. Lupan* (1972), *Portretul poetului A. Mateevici* (1975) ș.a.), personajele fiind înscrise de cele mai multe ori în modelul eroului nostalgic, ele apărând ca exponenți emblematici, ai poporului nostru.

Subiectele aparent simple, la prima vedere, relevă de fapt unele probleme majore ale omului și ale societății, autorul încercând să atragă atenția asupra lor, printr-un vocabular al aluziilor și metaforelor. Fondul ideatic al tablourilor sale proiectează spectatorul într-o zonă atemporală, într-un univers spiritual unde prozaicele probleme ale existenței umane sunt sacralizate (*Barbu Lăutaru* (1968) (Fig. 5), *Meșterul Manole* (1981) (Fig. 6), *Grâul de-a pururi* (1981), *Mama pâine albă coace* (1987), *Roada* (1981), *Moara veche* (1967) (Fig. 7) ș.a.).

În plan formal-stilistic creația sa picturală cunoaște o alternanță de viziune. Caracterul

„de impresie”, plein-air-ist al lucrărilor de debut (anii '50 ai sec. XX), influențat de pictura românească a lui N. Grigorescu ș.a., pe parcurs se modifică radical și devine „expresivă” cu stilizări decorativiste (anii '60-'70), ancorate în estetica artei moderne europene (expresionism, fovism), dar și în valorile tradiției artei populare (*Podul vechi* (1947), *Horodiște* (1948), *Ion Creangă ascultând un țăran moldovean* (1948-1949), scenă din „Amintiri din copilărie” de I. Creangă (1952-1953), *Autoportret cu fular roșu* (1968), *Autoportret* (1952), *Septembrie* (1967), *Salcie* (1970) ș.a.). Imaginea figurativă din tablourile acestei perioade este tot mai mult supusă diverselor stilizări și abstractizări ce implică noi modalități de recepție a motivului tematic axat pe probleme general-umane tratate prin prisma viziunii liric-poetice și filosofice (*Peisaj agrar* (1962), *Natură statică* (1964), *Trei frați* (1965), *Nucarii* (1967), *Sărbătoare la Cernoleuca* (1968), *Toamnă la Cernoleuca* (1979) ș.a.).

Dragostea artistului față de frumusețea naturii plaiului natal, respectul față de moștenirea culturală națională este vădită și în lucrările grafice ale lui, care au alimentat universul spiritual al mai multor generații de copii. Ilustrațiile la snoavele populare (*Păcală și Tândală* (1967) (Fig. 8), *Povestea omului leneș* ș.a.), la basmele populare (1968), la „Abecedar” (1968-1969) (Fig. 9), la opera lui Vasile Alecsandri (anii '60), Mihai Eminescu, Ion Creangă (*Soacra cu trei*

nurori (1956), *Povestea lui Harap Alb* (1974), *Dănilă Prepeleac*, *Capra cu teri iezi*, Spiridon Vangheli (*Guguță, căpitan de corabie, Cușma lui Guguță* (1979), *Băiețelul din Coliba Albastră* etc.) și alții au avut un loc important în creația lui Igor Vieru, ele fiind orientate spre cultivarea respectului față de datinile și obiceiurile noastre strămoșești, a dragostei față de tradițiile artei populare. Artistul a reușit fără dificultăți să exploreze zona sacră a copilăriei, doar sufletul său a rămas continuu ancorat în această lume, deci a văzut-o mereu frumoasă.

Creația ilustrativă a lui I. Vieru este una recunoscutibilă prin „tipajul național” al personajelor, prin maniera laconică de reprezentare a formei schematice și simpliste inspirată din estetica artei naive, prin limbajul plastic sobru redus la trei culori vii și intense – roșu, alb/gri, negru/maro (*Călin* (1977) ș.a.) sau albastru, portocaliu (în poezia lui V. Alecsandri), delimitate prin contur vizibil (amprenta „tehnică” a xilografurii și linogravurii), (*Călin, File din poveste*, de M. Eminescu, *Bogdan Vodă cel Cumplit* (1959) de B.P. Hasdeu ș.a.). Și în arta graficii, autorul a utilizat un diapazon foarte vast de modalități de expresie plastică (tratate narativ-descriptivistă, romantică, satirică, caracter grotesc) și tehnici grafice – tuș, peniță (culegerea de povestiri după I.L. Caragiale (1955-1956) ș.a.), tehnica acuarelei semitransparente (poezia lui V. Alecsandri), guașe în nuanțe suave (în funcție de subiect și mesaj ideatic), creion color îmbinat cu guașă (versurile *Mama* de Gr. Vieru), deși se întâlnesc și imagini în linii fine de filigran ce contrastează cu petele mari de culoare (*Poezii* (1965; 34 ilustrații), *Revedere* (1972), *Freamăt de codru* (1972), *Împărat și proletar* (1978; 7 ilustrații, guașă, tuș, peniță), *Epigonii* (1964) de M. Eminescu ș.a.). Utilizarea disproporției figurilor ce se aseamănă unor stafii, a petelor de culoare lapidare semitransparente, a ductului liniilor fine ce se împletesc aidoma căilor umane pe fondalul unor castele de vis, conferă imaginilor caracter romantic și încărcătură filosofică piesei literare (*Călin* (1977) ș.a.).

Un aspect ce merită menționat este faptul că I. Vieru este primul artist din țară care practică tehnica linogravurii color în ilustrația de carte,



Fig. 7 Moara veche, 1967, I. Vieru [26]



Fig. 8 Păcală și Tândală, 1967, I. Vieru, foto autor



Fig. 9 Abecedar, 1968, I. Vieru, foto autor

pe care o îmbină uneori cu guașă (*În țara fluturilor, Băiețelul din coliba albastră*, autor Spiridon Vangheli). Această tehnică, alături de xilogravură se întâlnește în mai multe țări est-europene (țările baltice, România ș.a.), în anii '60 ai sec. XX și reînvie tehnica gravurii de carte medievale [5, p.106].

Înglobând diverse etape, viața artistică a lui I. Vieru reflectă profilul unei personalități de excepție care, prin efort și curaj, a evoluat de la nivelul de profesor de desen, redactor artistic al revistei „Chipăruș”, la director al Muzeului de Arte Plastice din Chișinău și expert al comisiei de atestare a lucrărilor de artă pentru expozițiile din cadrul Ministerului Culturii al RSSM. Efortul său a fost valorificat și apreciat prin diverse distincții de stat, precum – titlul „Maestru emerit în arte” (1963) și titlul onorific „Artist Plastic al Poporului din RSSM” (1983), ordinul „Insigna de Onoare” (1960) ș.a.

Un alt artist plastic din țara noastră, care în 2023 ar fi sărbătorit centenarul, este pictorul și prietenul din copilărie al lui I. Vieru – **Mihail Petric** (07.03.1923-15.06.2005). Născut în sânul codrilor Moldovei, alimentat de seva și frumusețea lor, el rămâne pentru toată viața fidel „naturii”, axându-se pe genul peisajului. Format la școala românească și cea din Kiev (Institutul de Arte Plastice din Kiev, 1948-1955), el este influențat de arta „realismului socialist” și pictura de factură plein-air-istă, infiltrată prin prisma artei marelui maestru N. Grigorescu.

Creația sa este axată îndeosebi pe genul peisajului, deși în anii de tinerețe, a abordat și genul portretului (*Portretul unei învățătoare* (1960), *Portretul Alei* (1961), *Lenuța* (1963), *Portretul doctorului G. Bilinski*, (1970), *Portretul academicianului Nicolae Corlăteanu* ș.a.), naturi statice etc. (*Parașutiștii* (1971) ș.a.). M. Petric este considerat cel mai reprezentativ maestru al peisajului liric-panoramic basarabean, pânzele *Dimineața în Moldova* (1957) și *Drum spre codri* (1959), fiind cele mai cunoscute. Potrivit profesorului universitar și graficianului Alexei Colîbneac, Mihail Petric este „ultimul mohican” al peisajului clasic realist de la noi [2, p. 164]. Refugiul în sânul naturii îi oferă plas-

ticianului posibilitatea de a medita în tihnă, de a-și exprima gândurile, amintirile sau emoțiile generate în fața motivului. Prin concepția artistică aleasă, pictorul a încercat să redea unele aspecte din multitudinea de stări ale naturii, să-i atingă respirația, să-i dezvăluie tainele. El pictează lumea înconjurătoare într-un stil realist tradițional, în tehnica *alla prima*, într-o formulă plastică cu forme recognoscibile, conferindu-i imaginii o alură lirică, poetică. În acest gen se remarcă o sensibilitate perceptibilă a plasticianului la schimbările culorii sub influența aerului, el utilizând diverse nuanțe subtile și reflexe trecute cu vederea în alte genuri ale picturii din perioada postbelică. 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 (*Iarna în împrejurimile Kievului* (1953), *Dimineața pe Nistru* (1957), *Drum spre Codri* (1959) ș.a.).

Imaginea lumii înconjurătoare în perioada „realismului socialist” este reprezentată cu mijloace plastice specifice viziunii realiste, unde concretul imaginativ este narativ și redat prin intermediul clarobscurului. Pictorul recurge la gradațiile tonale pentru a înfățișa planurile în registre ale spațiului perspectival al tabloului, la forme cu contur moale, difuz, tușe dinamice dar recognoscibile și la un diapazon foarte larg de motive figurative – câmpii, păduri, dealuri, podgorii etc. – calme, triste, poziționate deseori orizontal, fapt ce imprimă peisajului lărgime panoramică și caracter epic. Acest tip de reprezentare „picturală” a realității obiective trezește spectatorului o atitudine meditativă față de natură și o dispoziție sufletească corespunzătoare (gamei cromatice, stării anotimpului ș.a.), ce intensifică receptarea liric-poetică a ei. În perioada dată accentul este pus pe identificarea narativă a motivului, pe dinamica ritmurilor liniare (configurația conturului obiectului), pe efectele de iluminare (*Dimineața pe Nistru* (1957), *Sea-ra pe Nistru* (1957) ș.a.).

În tablourile peisajere ale lui M. Petric natura poate fi reprezentată într-un diapazon



Fig. 10. *Toamna în Moldova*, 1960, M. Petric, [24]



Fig. 11. *Podgorii*, 1974, M. Petric, [25]

foarte larg – calmă, veselă, sonoră, zbuciumată, tristă etc. De cele mai multe ori, acest calexidiscop de stări ale naturii este impulsionat de motivele din fața artistului ce prezintă, datorită varietății de relief (dealuri, coline, drumuri, râuri șerpuitoare), nesecate surse de inspirație. În așa fel, ea devine „psihologizată” spiritualizată, umanizată, chiar dacă în tablou nu întotdeauna este prezentă figura umană (*Toamna în Moldova* (1960) (Fig. 10), *Plopi* (1967) ș.a.). Artistul a realizat și un ciclu de peisaje urbane cu reprezentări ale orașului Chișinău în diferite anotimpuri și stări ale zilei. În picturile cu peisaj urban din perioada respectivă sunt înfățișate lacuri, căsuțe de la marginea orașului Chișinău, ascunse în vegetație abundentă, imagini „de târg provincial pașnic”, melancolic, cu un caracter terapeutic, calmant moral, (*În împrejurimile Chișinăului* (1962), *Iarna la Chișinău* (1961), *Lacul Comsomoliștilor/Valea Morilor* (1965), *Lacul din preajma Buiucanilor* (1967), *Valea Trandafirilor* (1969), *Cartierul Râșcani* (1970) ș.a.).

În anii '60-70, când în arta moldovenească crește interesul pentru perceperea majoră a vieții (construcții grandioase, reînnoirea vieții la sat și oraș ș.a.), linia tradițională a picturii cade sub influența noilor concepții estetice. Viziunea liric-poetică și aspectul ilustrativ, veridic de reprezentare a lumii înconjurătoare sunt înlocuite cu unele decorativ-monumentale, unde accentul este pus pe sonoritatea cromatică, pe expresivitatea emoțională a culorii, pe forme generalizatoare cu contur ritmic (ce joacă un rol important în determinarea perspectivei spațiale) (*Plopi* (1964), *Parcul Valea Morilor. Plopi* (1967-1968), *Cartierul Râșcani* (1969), *Septem-*

brie în Chișinău (1975) ș.a.). M. Petric, recurge la un nou limbaj plastic bazat pe complexitatea structurii imaginative, cu orizonturi nemărginite fără formă, ce constituie un spațiu indefinit, structuri dinamice a compoziției, bazată pe principiul ideii de serpentină (râuri, drumuri ce șerpuesc printre dealuri și coline) (*Nistru lângă Speia* (1958), *Podgorii* (1974) (Fig. 11), *Seara pe Nistru* (1982), *Nistrul la Șerpeni, Stâncile Orheiului Vechi* (1983), ciclul de peisaje realizate în Ucraina (Crimeea, Odessa) în timpul stagierilor (anii 1963-1964) ș.a.).

În creația lui M. Petric, rolul peisajului nu se reduce doar la o simplă descriere vizuală a motivului geografic, ci servește uneori drept pretext pentru exprimarea gândurilor filosofice despre problemele efemere ale individului uman, despre relația omului cu natura și locul omului în natură. În unele cazuri, natura are rol de educare a sentimentului de dragoste pentru țară, de evocare a frumuseții plaiului natal sau a suprafețelor terestre unice, complexe (*Primul clopoțel* (1967), *Primăvara (Nostalgie)* (1968), *Primăvara la Curchi* (1973), *Primăvara pe plaiul natal* (1983), *Pod peste râul Bâc* (1987), *Promoroacă* (1987; 1992) ș.a.).

Creația peisajeră a maestrului M. Petric se poate clasifica în trei categorii ce formează cicluri de peisaje cu imaginea „râului Nistru” a „Codrilor” și „Anotimpurilor”, care conceptual se intercalează, și care mai cunosc subdivizări în cadrul fiecăreia – *Iarna la Chișinău* (1963), *Seara pe Nistru* (1980), *Toamna în pădurea de la Șerpeni* (1984), *Toamna aurie* (1984), *Iarna la Nistru* (1984), *Liniște. Toamna în Valea Trandafirilor* (1987) ș.a.

Creația plasticianului Mihail Petric a fost apreciată prin diverse distincții de stat, în 1960 fiindu-i decernat ordinul „Insigna de Onoare”, în 1998 – „Ordinul Republicii”, în 1984 devine laureat al Premiului de Stat al RSSM, iar în 1989, i se decernează titlul onorific „Artist Plastic al Poporului din RSSM”. În 1959, el este ales membru al Comitetului de Conducere și secretar responsabil al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, iar din 1963-1980, ocupă funcția de director al Muzeului de Stat de Arte Plastice.

Un alt reprezentant de vază al artei naționale, a cărui creație revoluționează conceptual grafica de carte din republică, este **Ilia Bogdesco** (20.04.1923 – 29.03.2010). Format la școala „clasică” din Sankt Petersburg – în 1951 absolveste Facultatea de Grafică de carte a Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. Repin” din Leningrad – Ilia Bogdesco, rămâne fidel desenei clasice pentru toată viața, el experimentând și perfecționându-și măiestria în tehnica gravurii pe cupru, domeniu rar utilizat de către graficieni din cauza dexterităților tehnologice. I. Bogdesco a practicat mai multe tehnici, de la desen de tip crochier în creion, cărbune, desen în tuș sau cerneală neagră cu peniță îngustă și lată, acuarelă, guașă, monoprint, gravură color pe linoleum și lemn, gravură pe metal (acvaforte, aquatintă, gravura cu acul („ac sec”), taydus ș.a.), pictură în temperă și ulei etc. – ilustrații în semitonuri „picturale” la opera scriitorului rus N.V. Gogol „Iarmarocul din Sorocinsk”, „Țigani” de A.S. Pușkin (anii '50), la „Scieri alese” de C. Negruzzi (1973) și Ion Creangă (1972, 1976), culegerea de balade „Miorița” (1954), ilustrațiile în haș „liniar” la „Lauda Prostiei” de Erasmus din Rotterdam (1976), gravură în tehnica linogravurii pentru romanul „Crimă și pedeapsă” (1971) de F. Dostoevski, *Cântec* (1964) (Fig. 12), *Țara mea* (1962, linogravură color), tabloul în ulei *Pe drumurile Basarabiei vechi* (1954) realizat în colaborare cu Oleg Kacearov ș.a. Anume acest lucru l-a diferențiat de alți graficieni din republică, fiind în permanență un pictor original și distinctiv, cu un stil și viziune artistică proprie, aidoma maestrului renascentist Michelangelo Buonarroti, artist care l-a inspirat întotdeauna.

Creația sa a fost în concordanță cu cerințele epocii în domeniul graficii, artistul ținând cont de avântul produselor de carte pentru copii (în scopul lichidării analfabetismului), care necesitau o imprimare de tipar mai calitativă a reproducerii. În a doua jumătate a anilor '50, în republică se utilizează pe larg metoda gravurii pe metal care permitea producerea a unui număr mai mare de produse. Limbajul plastic utilizat este descriptiv și clar, din punct de vedere al receptării imaginii vizuale. În perioada primului deceniu postbelic se dădea preferință imaginii „tonale” (alb-negru), bazate pe ornamentarea sofisticată a foi (*Amintiri din copilărie* de I. Creangă (1966) ș.a.).

Activând în anii 1961-1963, în calitate de redactor artistic la Editura „Cartea Moldovenească”, Ilia Bogdesco, ilustrează cărți de literatură artistică, realizează „designul” manualelor școlare (de Limbă franceză, Istoria lumii antice, Literatura moldovenească, pentru clasa a VI-a (1980) cu forța în text caligrafic etc.), și anume coperta, foaia de titlu și frontispiciile ș.a.

Dacă inițial, imaginea „tonală” realizată în tehnica xilogravurii (gravura pe lemn) era considerată una foarte „optimă”, deoarece imaginea ilustrată concorda „perfect” cu textul, mai târziu (anii '60), ulterior ameliorării condițiilor social-economice, ce au contribuit la dezvoltarea și creșterea interesului pentru cărți destinate copiilor și a editării în masă a operelor clasice literaturii române (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi ș.a.), limbajul plastic devine unul decorativ și convențional, lipsit de tridimensionalitate și detalieri.

Acest decorativism geometrizat al formelor și limbajul plastic apropiat de cel al afișului teatral se întâlnește și în creația lui I. Bogdesco în cartea „Punguța cu doi bani” (Ed. Cartea moldovenească, 1962) (Fig. 13) de Ion Creangă (prima ilustrație realizată conform designului de carte). Autorul a ilustrat cartea integral de mână – imaginea (linogravură color), textul (fontul) scris cu peniță cu vârful lat și litera majusculă („inițială”) de culoare roșie (aidoma miniaturilor bisericești) ș.a. De culoare roșie sunt și unele cuvinte-cheie din text cu conotație

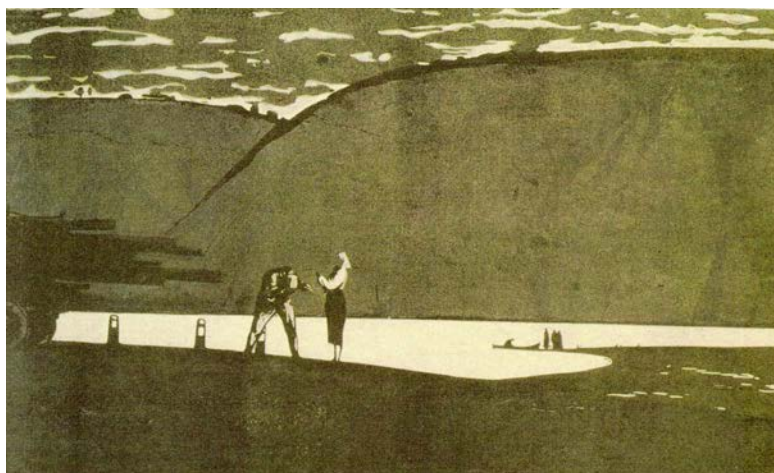


Fig. 12. *Cântec*, 1964, I. Bogdesco [20]

„pozitivă”, care în viziunea artistului trebuiau să aibă un impact didactic-moralizator asupra spectatorului. Conceptul cărții este unul experimental pentru acest gen de ilustrație, ea fiind tipărită ca o ediție bibliofilă. Compoziția (text, imagine) este desfășurată pe două pagini, ea continuând ritmic de pe o foaie pe alta, formând un organism unic. Cartea „Punguța cu doi bani” se impune ca un punct de cotitură în grafica de carte din republică, dar și din fosta URSS, ea fiind prima carte din RSSM distinsă cu Premiul I la concursul unional de cea mai bună prezentare grafică și executare poligrafică a cărții din Moscova, în 1962. În acest context, menționăm că, la începutul anilor '60, artiștii din Țările Baltice au creat literele alfabetului latin de tip gotic, inspirat din stilistica cărților medievale. Acest interes pentru gravura de carte medievală este în creștere în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când artiștii curentului romantic/simbolic se orientează spre cultura medievală. William Morris, reprezentantul Frăției „Prerafaelite” din Anglia, frapat de scrisul gotic medieval, elaborează trei caractere de litere în această stilistică, pe care o îmbină cu elemente decorative grafice inedite. Ținând cont de poziționarea geografică și cultural-artistică a Țărilor Baltice față de țările vest-europene, se poate presupune o posibilă influență din acest mediu cultural, chiar dacă cenzura sovietică impunea restricții drastice în acest sens și critica vehement orice manifestare „formalistă”. În cazul lui I. Bogdesco, adept al ideologiei sovietice,

se poate presupune doar un imbold tangențial spre căutarea unor noi forme de concept al machetei de design al cărții, dar numărul (3) de caractere de litere elaborate de către graficianul din Moldova, ne face să presupunem o influență directă de la artiștii lituanieni și estonieni.

Maniera de lucru a lui I. Bogdesco este una variată – grafic-liniară, grafic-tonală, dar destul de expresivă, el limitându-se la ilustrarea câtorva opere literare clasice, din cauza necunoașterii limbii române și a incapacității de a descoperi subtilitatea poeziei eminesciene (*Punguța cu doi bani* (Ed. Literatura artistică, 1977), *Balada „Miorița”* (1967) (Fig. 14) și *„Meșterul Manole”* (1986) (Fig. 15), prelucrate de V. Alecsandri, *Balada „Codreanul”* (1970) ș.a.). În balada *Miorița* (1967), realizată în tehnica guașei, pentru care editura „Карта Молдовеняскэ” i-a propus lui I. Bogdesco o elaborare în versiune „manuală”, pictorul utilizează fundalul negru, specific

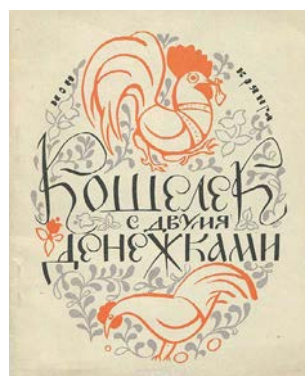


Fig. 13(a). *Punguța cu doi bani*, 1962, I. Bogdesco [20]

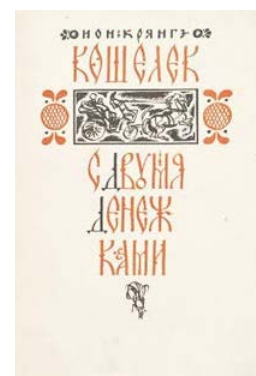


Fig. 13(b). *Punguța cu doi bani*, 1977, I. Bogdesco [20]



Fig. 14. *Miorița*, 1967,
I. Bogdesco [22]

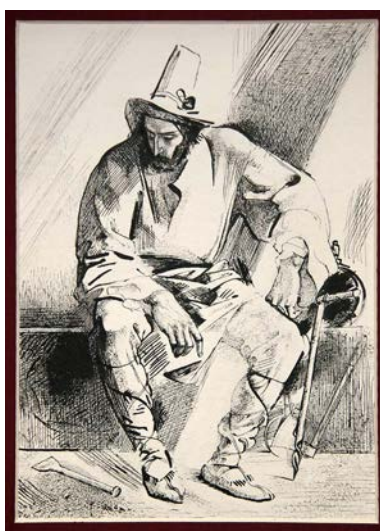


Fig. 15. *Meșterul Manole*, 1986,
I. Bogdesco [21]



Fig. 16. *Don Quijote de la Mancha*, 1984-2004, I. Bogdesco [22]

covoarelor basarabene și care, după spusele autorului (elevului său G. Bosenco), trebuia să semnifice spațiul unde a avut loc fărădelegile, răul, roșul este utilizat în secvențele unde acțiunea și emoțiile personajelor sunt deschise, pure, și exprimă dragostea față de plaiul natal [8, p. 156]. În poemul *Codreanul* (1970), autorul reflectă dinamismul acțiunii prin vârtejul liniilor de diferită intensitate, aprofundând perceperea emoțională și expresivitatea ilustrațiilor. Pentru fiecare text ilustrat, Ilia Bogdesco selectează un anumit model caligrafic (cursiv), amplificând interacțiunea dintre text și ilustrație. Pentru ilustrarea acestor opere, lui I. Bogdesco i s-a decernat Premiul II la cel de-al IX-lea Concurs unional din Moscova, în 1968, pentru cea mai bună reprezentare grafică și realizare tipografică (balada „Miorița”) și Premiul II la cel de-al XII-lea Concurs unional din Moscova, în 1971, și Medalia de bronz la Expoziția internațională de carte de la Moscova, din 1975 (balada „Codreanul”).

Din 1975, când s-au celebrat 500 de ani de la nașterea marilor artiști renașcențiști A. Dürer, Michelangelo Buonarroti, Bogdesco se orientează spre operele literaturii clasice europene – eposul francez „Cântecul lui Roland” (1984), „Vânătorul de cerbi” de J. Cooper, „Don Quijote de la Mancha” (1984-2004; 38 de gravuri în aramă cu text caligrafic) (Fig. 16) de M. de Sevantes (cartea a fost realizată în format în

folio în limba spaniolă, engleză, rusă și editată în Spania), „Călătoriile lui Gulliver” (1978) (Fig. 17) de Jonathan Swift pentru care a primit Premiul special „Ivan Feodorov” la Concursul unional de Arta cărții din 1980 (cartea a fost editată în 60 exemplare cu copertă din piele și gravuri originale), „Laudă prostiei” (1983) de Erasmus von Rotterdam, și spre tehnici clasice de gravură – gravura pe aramă, acvaforte, acvatintă etc. (*Bufonul pe tron*, *Călugărul cu catâr*, frontispiciu la cartea lui Erasmus von Rotterdam „Laudă prostiei” (1983), *Uriașul și Gulliver* (1978) ș.a.) [8, p. 126]. În aceste lucrări, de altfel și în grafica de șevalet de la sfârșitul anilor '70 – I jumătate a anilor '80, artistul este preocupat de estetica desenului grafic. El pune accent pe claritatea desenului grafic liniar, pe expresia liniei hașului, pe jocul tonal al petelor deschise și întunecate etc. Imaginile prezintă structuri complexe și dinamice, realizate în manieră realistă, când într-o viziune descriptiv-narativă, când stilizat, decorativ, într-un caracter de schiță, ele fiind echilibrate tonal și compozițional. Personajele au figuri deformate, siluete alungite, chipuri grotesce, îngândurate sau vesele, melancolice și triste (*Portretul unui moldovean în căciulă* (1961) (Fig. 18), *Așteptarea* (1961), *Două* (1976), *În câmp* (1977), realizate în tehnica acvatintei, *Prometeu* (1973) ș.a.).

Pe lângă opera sa grafică (ilustrație de carte,



Fig. 17. Călătoriile lui Gulliver, 1978, I. Bogdesco [22]



Fig. 18. Portretul unui moldovean în căciulă, 1961, I. Bogdesco [23]

stampă), artistul a scris și o carte despre caligrafie, unde și-a expus gândurile referitor la domeniul dat și variate tipuri de caractere de litere elaborate de către el, ce au un caracter „didactic”. Din interviul graficianului G. Bosenco din 2010 (anul plecării în neființă a marelui maestru) aflăm că, I. Bogdesco aflat în Rusia, în speranța că va fi invitat în Moldova, unde și-a început calea, dar unde nu întotdeauna a fost înțeles, a donat Muzeului din Ustiugul Mare cca 150 de gravuri ale marilor maeștri europeni (A. Dürer, A. Aldorfer, W. Hogart, P. Picasso, K. Utamaro ș.a.), ale graficienilor ruși și ale lui proprii (gravurile-ilustrații pentru *Călătoriile lui Gulliver* (1978) de Jonathan Swift, *Don Quijote de la Mancha* (1984-2004) de M. de Servantes, *Crimă și pedeapsă* (1971) de F. Dostoevski ș.a.) din colecția particulară, și care ar fi putut ajunge în Moldova [8, p. 125].

Aportul plasticianului I. Bogdesco nu se rezumă doar la opera sa de creație, deși el este unul considerabil în dezvoltarea ilustrației de carte, dar și la competențele organizaționale, el fiind de două ori ales Președinte a UAP din RSSM. Grație intervenției sale, în Moldova a fost înființată Academia de Arte Plastice din Chișinău, el a elaborat programul de studiu și a organizat echipa de lucru, invitând cei mai buni specialiști/profesioniști din domeniu.

Valorificarea creației sale și recunoașterea efortului depus este vizibil în nenumăratele distincții și medalii (de aur, bronz) la Expoziții de cărți de la Moscova (1975) și de peste hotare (Târgul Internațional de Carte din Leipzig, 1973), diplome și Premii de gradul I și II la Concursurile unionale și internaționale din Moscova (1962, 1971, 1978, 1983), Premiul special „Ivan Feodorov” la Concursul unional de Arta cărții din 1980 ș.a. Maestrul Ilia Bogdesco este cavaler al Ordinului „Drapelul roșu” și al Ordinului „Revoluția din Octombrie”.

Creația acestor trei mari artiști: Igor Vieru (1923-1988), Ilia Bogdesco (1923-2010), Mihail Petric (1923-2005), prin aportul personal al fiecăruia, a îmbogățit arta națională cu noi opere și mijloace plastice inedite, ei contribuind la evoluția domeniului profesat:

- compoziție decorativă pe tematică folclorică cu conținut simbolic-metaforic, promovarea valorilor culturii naționale din filonul folcloric al poporului român (Igor Vieru);
- peisaj panoramic în optică liric-poetică, ce evocă dragostea pentru plaiul natal (Mihail Petric);
- design de carte „revoluționar”, utilizarea caligrafiei manuale în ilustrația de carte, elaborarea a trei caractere de litere în caligrafie, aplicarea caracterului „gotic” în alfabetul chirilic etc.

(Ilia Bogdesco), – impulsionând tânăra generație de artiști plastici spre noi căutări și experiențe.

Referințe bibliografice:

1. Brigalda, E. *Igor Vieru*. Chișinău: Arc, 2004, 95 p.
2. Ciobanu, C. *Un mare peisagist al timpurilor noastre*. În: *Akademios*, nr. 4 (35), decembrie 2014, p. 160-166.
3. Ciobanu, C. *Mihail Petric*. Chișinău: Arc, 2007, 143 p.
4. Cravenco, V. *Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru*. În: *Arta* 2014. Chișinău: AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, p. 149-158.
5. Cravenco, V. *Grafica de carte în RSSM și Republica Moldova în anii 1988-2000*. În: *Arta* 2018. Seria Arte Vizuale: Arte plastice. Arhitectura. Serie nouă. Vol. XXVII nr. 1, 2018, p. 104-109.
6. Musteață, E. *Valențe artistice în gravura moldovenească din anii '70-'80 ai secolului al XX-lea*. În: *Arta* 2019. Seria Arte Vizuale: Arte plastice. Arhitectura. Serie nouă. Vol. XXVIII nr. 1, 2019. Chișinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul artelor, p. 56-61.
7. Rocaciuc, V. *Grafica moldovenească în perioada postbelică*. În: *Arta* 2010. Seria Arte Vizuale: Arte plastice. Arhitectura. Chișinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul artelor, Ed. Notograf, p. 89-98.
8. Stanchevic, V. *Ilie Bogdesco, Biobibliografie*, Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Chișinău, 2013, 176 p. [online, citat 15.12.2023].
9. Toma, L. *Tendențe noi în pictura Moldovei în anii '70 - prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX*. În: *Arta* 2005. Artele vizuale, Chișinău: Academia de științe a Republicii Moldova, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul artelor, 2005.
10. Toma, L. *Peisajul în pictura din Republica Moldova*. În: *Arta* 2002. Chișinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Ed. Epigraf SRL, p. 71-73.
11. Vrabie, Gh. *Arta graficii de carte pentru copii*. În: *Arta* 1998. Chișinău: ASM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, p. 10-15.
12. Vrabie, Gh. *Arta graficii de carte din Republicii Moldova din a doua jumătate a secolului XX*. În: *Arta* 2003. Chișinău: AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, p. 65-68.
13. Vrabie, Gh. *Arta graficii de carte în creația lui Igor Vieru*. În: *Arta* 2001. Chișinău: AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Ed. Epigraf SRL, p. 78-83.
14. Vrabie, Gh. *Arta graficii de carte și de șevalet în creația lui I. Bogdesco*. În: *Arta* 2006. Chișinău: AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Ed. Epigraf SRL, p. 89-92.
15. Бобернага, С. *Игор Вьеру*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982, 72 p. / Vobernaga, S. Igor Vieru. Kiszineu: Literatura artistica, 1982, 72 p.
16. *Графика де карте молдовеняскэ*. Алк. Р. Акулова. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, p. 180. / Grafica de karte. Alk. R. Akulova. izsineu: Literatura artistica, 1986, 180 p.
17. Гольцов, Д. *Графики Советской Молдавии*. Москва: Советский художник, 1981, 96 с. / Gol'cov, D. Grafiki Sovetskoj Moldavii. Moskva: Sovetskij judojnik, 1981, 96 s.
18. Гольцов, Д. *Илья Богдеско*. Москва: Советский художник, 1987, 150 с. / Gol'cov, D. Il'a Bogdesko. Moskva: Sovetskij judojnik, 1987, 150 s.
19. Гольцов, Д. *Илья Богдеско. Книжная графика*. Каталог выставки произведений. М.: Советский художник, 1987. / Gol'cov, D. Il'a Bogdesko. Knijnaia grafika. Katalog vystakki proizvedenij. M.: Sovetskij judojnik, 1987.
20. <http://www.bnrm.md/files/publicatii/Plasticienii-Ilie-Bogdesco-Bibliografie.pdf> [citat 10.02.2024].
21. https://www.lot-art.com/auction-lots/1923-2010/2331-horosee_sostoanie-26.10.21-north_auction [Accesat: 10.02.2024].
22. https://rosgrafik.blogspot.com/2012/08/blog-post_14.html [Accesat: 10.02.2024].
23. <https://noi.md/ru/obshhestvo/talanty-iz-moldovy-master-gravyury-mirovogo-urovnya-iliya-bogdesko-foto#437532-10> [Accesat: 10.02.2024].
24. <https://arteplasticeharti.wordpress.com/2023/03/09/mihail-petric-100-de-ani-de-la-nastere-in-memoriu/> [Accesat: 10.02.2024].
25. <https://www.moldpres.md/news/2023/03/06/23001819> [Accesat: 10.02.2024].
26. <https://soviet-art.ru/soviet-moldavian-artist-igor-vieru-1923-1983/> [Accesat: 10.02.2024].
27. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=882360497020590&set=pcb.882360563687250> [Accesat: 10.02.2024].
28. <https://www.jurnal.md/index.php/ro/news/36e528c438602850/timp-fara-timp-expozitia-discipolilor-liceului-igor-vieru-la-50-de-ani-de-activitate-fotoreportaj.html> [Accesat: 10.02.2024].
29. <https://www.mediafax.ro/life-inedit/fat-frumos-serafima-cozonac-si-painea-cu-roua-basme-ilustrate-din-romania-in-presa-britanica-galerie-foto-15548738> [Accesat: 10.02.2024].
30. <https://arteplasticeharti.wordpress.com/2023/12/27/salonu-de-arta/> [Accesat: 10.02.2024].

THE ROLE OF THE AESTHETIC FUNCTION IN PRINTED ECOLOGICAL ADVERTISING



Diana MOTRENIUC

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației; lector asistent la Facultatea de Litere, Universitatea de Stat din Moldova.

Domenii de interes: lingvistică, semiotică și sociolingvistică.

A publicat articole în reviste de specialitate.

The Role of the Aesthetic Function in Printed Ecological Advertising

Abstract. The aesthetic dimension in ecological advertising plays a crucial role in establishing an emotional connection between the audience and environmental issues, stimulating involvement and commitment to conservation efforts. The aesthetic function embedded in ecological advertising serves as a foundation for raising awareness and mobilizing the public regarding environmental issues. This aesthetic approach fosters deep emotional connections, motivating active involvement in environmental initiatives and significantly contributing to leaving a lasting impression and focusing attention on the ecological message conveyed. The use of visually captivating imagery, including landscapes and vibrant colors, grabs attention and sparks curiosity among viewers. Their distinctive style, together with original design elements, elevates them to an artistic level, enriching their impact and resonance. Ecological advertising draws inspiration from diverse aesthetic influences, similar to those found in fine art, with deliberate reinterpretations and realignments to serve its purpose. Adherence to fundamental design principles ensures impactful and memorable ecological advertising campaigns. By presenting aesthetic means, namely disturbing aspects of environmental degradation, ecological ads can evoke a strong emotional response among the audience, prompting them to take action or support initiatives for nature conservation. However, it is essential for such imagery to be used judiciously and accompanied by messages/texts that provide solutions or inspire hope and positive action in the face of environmental issues. We will observe how techniques like unity, harmony, and balance, along with intentional emphasis and contrast, enhance the effectiveness of ecological advertising in conveying its message to the public.

Keywords: aesthetic function, ecological advertising, image, style.

Rolul funcției estetice în reclama ecologică tipărită

Rezumat. Dimensiunea estetică în publicitatea ecologică joacă un rol crucial pentru stabilirea unei conexiuni emoționale între public și problemele de mediu, stimulând implicarea și angajamentul în eforturile de conservare. Funcția estetică încorporată în publicitatea ecologică servește ca o bază pentru creșterea conștientizării și mobilizarea publicului în privința problemelor de mediu. Această abordare estetică favorizează conexiuni emoționale profunde, motivând implicarea activă în inițiativele de mediu și contribuie semnificativ la lăsarea unei impresii de durată și la concentrarea atenției asupra mesajului ecologic transmis. Utilizarea imaginilor captivante vizual, inclusiv a peisajelor și culorilor vibrante, atrage atenția și stimulează curiozitatea în rândul receptorilor. Stilul lor distinctiv, împreună cu elementele originale de design, le ridică la un nivel artistic, îmbogățindu-le impactul și rezonanța. Publicitatea ecologică se inspiră din diverse influențe estetice, asemănătoare cu cele găsite în arta fină, cu reinterpretări și realiniere deliberate pentru a-și servi scopul. Respectarea principiilor fundamentale de design asigură campanii de publicitate ecologică impactante și memorabile. Prin prezentarea mijloacelor estetice, și anume a unor aspecte tulburătoare ale degradării mediului înconjurător, reclamele ecologice pot determina o reacție emoțională puternică în rândul publicului, îndemnându-i să ia măsuri sau să sprijine inițiative pentru conservarea naturii. Totuși, este esențial ca astfel de imagini să fie folosite cu discernământ și să fie însoțite de mesaje/texte care să ofere soluții sau să inspire speranță și acțiune pozitivă în fața problemelor de mediu. Vom observa cum tehnici ca unitatea, armonia și echilibrul, împreună cu accentuarea și contrastul intenționat, îmbunătățesc eficacitatea publicității ecologice în transmiterea mesajului său către public.

Cuvinte-cheie: funcția estetică, publicitate ecologică, imagine, stil.

The aesthetic function is integrated into the context of social phenomena, regardless of whether it is attributed to an object or activity, whether it falls within the artistic sphere or not. The decision as to whether a particular object can be considered art depends on the importance of the aesthetic function and how it is perceived within different forms of society. The boundaries of this concept are often a subject of debate, and their delineation can be difficult. The evaluation of the aesthetic function is influenced not only by objective criteria but also by subjective ones, so what may be considered aesthetic by one individual may not be appreciated in the same way by another. Certainly, there are artifacts for which the aesthetic function is undeniable, such as the famous works of art by Da Vinci that have been appreciated over time. However, even art, which should primarily focus on the aesthetic aspect, can attribute the label “beautiful” to things that may be difficult to appreciate at first glance.

The boundaries between art and advertising have blurred increasingly in modern times. Artists, designers, and advertisers often draw inspiration from each other’s domains, leading to a fusion of artistic elements in advertising campaigns and vice versa. Art itself has been used as a powerful means for advertising various products, causes, and ideas.

Just as realism in art aimed to mimic reality through visual representation, ecological advertisements strive to depict environmental truths through printed media. However, realism in art, as noted by film theorist Christian Metz, is a constructed illusion rather than an exact reflection of reality [1]. Similarly, printed ecological advertisements may employ visual codes to convey environmental messages, but they do not directly replicate the complexity of ecological systems. Nelson Goodman’s assertion that realism is relative to cultural standards applies to ecological advertisements as well [2]. The visual language used in these ads may seem natural over time, but viewers still need to learn how to interpret and decode their environmental messages.

Just as early viewers of Impressionist art struggled to recognize its subjects, viewers of

ecological advertisements may initially find it challenging to grasp the full depth of environmental issues described. Like photography, which involves transformations and cultural adaptation, ecological advertisements require the audience to engage in a process of understanding and interpretation. In the world of ecological advertising, what counts as realistic representation of environmental issues evolves over time. Just as early film audiences were initially confounded by new cinematic techniques, viewers of ecological advertisements may need to adjust to evolving visual codes and conventions.

Modern advertising has been strongly influenced by artistic and cultural movements such as modernism, avant-garde, and postmodernism. These influences have shaped how advertisements are conceived, presented, and perceived by the general public.

Modernism, which particularly dominated the interwar period, brought about a change in the aesthetics of advertising, promoting the idea that form should follow function. As a result, advertising became simpler, more geometric, and more focused on functionality and efficiency. The emphasis was placed on message clarity and the use of modern technologies to convey it.

The avant-garde, with its focus on experimentation and innovation, introduced unexpected and non-conformist elements into advertising. Advertisements began to use artistic techniques such as collages, unconventional typography, and juxtaposition of images to attract attention and convey emotional or social messages.

Postmodernism led to a more ironic and self-reflexive approach in advertising. This style encouraged wordplay, irony, references to popular culture, and undermining of conventional norms. Postmodern advertising often attempted to manipulate and subvert audience expectations, to question authority, and to create an interactive dialogue with viewers.

The aesthetics of advertising considers the phenomenon of advertising not only as a type of social activity, a form of communication, but also as a phenomenon of modern artistic culture, which tends to gradually form and develop

as a new type of mass art that synthesizes means of expression from other types of art: cinema, theater, painting, literature, photography, music, and many others. Most experts acknowledge that advertising can be considered in the context of contemporary mass art. Étienne Souriau in the book “L’Avenir de l’esthétique”. *Essai sur l’objet d’une science naissante*” continues and develops his father’s theoretical concepts and considers that aesthetics must take into account the new forms that appear at an impressive rate depending on the requirements of industrial production [1].

Regarding advertising, the question of aesthetics is absolutely fundamental, especially concerning the creative part of advertising messages. To discuss the issue of aesthetics in advertising, it is necessary to define fundamental concepts, such as aesthetics and kitsch, and to analyze in more detail their role in advertising creation. Thinking about the role of aesthetic categories of beauty and ugliness in advertising, it is appropriate to try to find them through function, norm, and aesthetic value.

Both commercial advertising and social advertising, or in our case ecological advertising, according to researchers, actually fulfill a similar set of functions. However, it is evident that these functions are refracted in a specific way, depending on the sphere of implementation. Let’s summarize these differences.

The informative function: in commercial advertising – informing the audience about a product or service, its features and benefits, about selling points, promotions, discounts; in ecological advertising – communicating with the public, where a problem is identified and a solution is proposed.

The economic function: in commercial advertising – promoting the sales of goods and services, increasing investments; in ecological advertising – the long-term economic task: eliminating various social problems leads to general welfare and is a means of economic stability for the state.

The educational function: in commercial advertising – spreading information about in-

novations in various commercial structures; in ecological advertising – promoting certain values, norms, social education of the public.

The social function: in commercial advertising – forming in the consumer’s mind the image of a useful and socially relevant product or service; an indication of the brand’s importance in society; in ecological advertising – forming public awareness, changing the behavioral model of society members.

The aesthetic function: in commercial advertising – shaping the consumer’s taste; in ecological advertising – shaping the public’s taste, but from the perspective of morality, aesthetics, and humanism.

While the content of an advertisement focuses more on the objective of “selling or convincing,” the form aims to “capture attention.” Therefore, the form contributes more to the aesthetic function. Advertising conveys information not only about goods and services but also about different types of attitudes forming in society. In ecological advertising messages, mostly where the image of nature is used, both messages with positive emotional impact and negative ones regarding human influence on the environment are employed.

The aesthetic function of ecological advertising is achieved by shaping consumer taste, using aesthetic means to convey messages that influence the perception and attitudes of the public regarding environmental issues and motivate action to protect the environment. Well-made advertisements and posters cultivate the sensitivity and taste of the public, having a decisive impact on consumer choices. This profound aesthetic experience, formed through sensory knowledge, allows advertising to exert a strong influence. Studies in the field of advertising aesthetics explore these aspects, highlighting the importance of aesthetic communication in advertising. It is noteworthy that advertising combining an emotional-sensory-intellectual feature, which has a regular and mass character, has a decisive influence on consumer choice. This sensory-intellectual experience is not just a reaction to an advertising message; it is a deep

layer of long-lasting culture – an aesthetic experience formed through sensory knowledge and allows advertising to exert a strong influence on a person. According to Bovee C., research in the field of advertising aesthetics is conducted in relation to these forms of sensory and intellectual experience, which actualize the significance of the advertising message for an individual.

Ecological advertising is oriented towards a mass audience, which may have difficulty understanding complex artistic and expressive images. Mostly conceived not just for the elite but for the general public, ecological advertising strives to be accessible and understandable to the average consciousness. Therefore, ecological advertising refers to simple, elementary, expressive spectacular forms and is directed not towards the complex existential experiences of a person but towards primary vital needs and interests. Focusing on an audience with low education, with low intellectuality, low-quality promotional products often appear on the domestic market, which can be considered impolite, kitsch. Therefore, the main function of advertising creativity is utilitarian-pragmatic. The aesthetic function has a subordinate character.

Advertisement, using the aesthetic function, separates the promoted product from others and presents it as an object of aesthetic perception. The pleasure for the promoted object, which appears beautiful and good, leads to the desire to possess it. If we see in the advertisement the image of perfect nature, it arouses our craving and desire to be there. “By presenting the product in a plastic way, attractive photographs, luxurious interiors, refined décors, and beauty of the body and face, advertising poetizes the product and the brand and idealizes what is common in commerce.” [3, p. 291] The content of the image is often symbolically shaped in accordance with the aesthetic vision of the creative team; its symbolic dimension, along with the aesthetic one, manifests a psychological impact on the audience [1, p. 43].

In the context of ecological advertising, the semiotic character of art used in images is important, applied to convey messages with im-

portant and awareness of the importance of protecting the environment. Through the use of appropriate signs and symbols, ecological advertisements can efficiently communicate issues related to the conservation of natural resources, pollution reduction, and the promotion of sustainable lifestyles. The sign in ecological advertising can be interpreted as a symbolic representation of ecological values and behaviors. Through colors, shapes, and gestures, advertisements can convey powerful messages about the importance of protecting the environment. This sign thus becomes a tool of social communication, as it urges individuals to act for the benefit of the environment.

Ecological advertisements often use symbols such as trees, wildlife, birds, flowing waters, etc., to convey powerful messages related to nature and biodiversity. Metaphors are used to illustrate the impact of human actions on the environment. Ecological advertisements resort to emotional language to inspire empathy, sympathy, and action from the audience. They can use words and expressions that evoke strong feelings, such as “protection,” “saving,” “care,” “responsibility,” etc.

Ecological advertising is subject to time constraints and requires simplifying messages to be effective. Both the content and form of ecological advertisements can convey strong signals and can influence consumer behavior towards more responsible and environmentally friendly consumption.

The aesthetic value of ecological advertisements is particularly important because the products or actions promoted must attract and inspire consumers to adopt eco-friendly practices. Therefore, aesthetic elements such as the beauty and harmony of design can contribute to increasing the impact and effectiveness of ecological advertisements.

Although ecological advertising may sometimes be criticized for approaching the concept of “kitsch” or for overly simplifying messages, the presence of aesthetic value in ecological advertisements can contribute to increasing attraction and impact on the target audience.

Thus, in ecological advertisements, aesthetic value can play a significant role in sensitizing and mobilizing people to protect the environment. The emotional content of advertising images is diverse and can evoke both positive and negative emotions [4, p. 110]. These include happiness, enthusiasm, nervousness, discouragement, disgust, phobia, fear, etc.

In the context of ecological advertising, the concepts of beauty and ugliness can be interpreted in a specific and relevant way to promote ecological values and sustainability. Beauty is a concept that we can associate with nature in all its diversity and splendor. A well-preserved natural landscape, plants and animals in their natural habitat, clean water, and fresh air are examples of ecological beauty. These elements are often used in ecological advertising to draw attention to the importance of protecting the environment.

On the other hand, ugliness in ecological advertising can be associated with pollution, deforestation, waste, destruction of natural habitats, and other human activities that harm the environment. By presenting these aspects convincingly and impactfully, ecological advertising aims to sensitize and mobilize people to act in support of environmental protection and restoration.

So, in ecological advertising, beauty and ugliness are not just aesthetic concepts, but they become symbols of the health and balance of the environment, serving as powerful tools for awareness and promotion of responsible ecological behavior.

U. Eco distinguishes between two orders of ugliness. The first is ugliness itself, and the second is formal ugliness. In ecological advertisements, the concept of ugliness can be applied to underline the contrast between unsustainable practices and ecological ones. Ugliness itself could represent the negative impact of pollution on the environment, such as images of waste choking ecosystems or scenes of massive deforestation. These images should evoke a sense of disgust and discomfort in the viewer, emphasizing the urgency of the need for ecological changes. On the other hand, formal ugliness

can be associated with practices or products that violate ecological standards, such as excessive plastic packaging or polluting production processes. In ecological advertisements, using these images or concepts of ugliness can serve as a strong contrast, highlighting the need for adopting more sustainable behaviors and practices. It is important for these advertisements to be constructed in a way that generates positive emotions and inspires concrete actions in support of the environment.

Furthermore, the rise of digital media and social platforms has expanded the possibilities for artistic expression in advertising. Interactive campaigns, immersive experiences, and user-generated content blur the boundaries between traditional advertising formats and artistic efforts, inviting the audience to actively participate in the narratives of the messages.

Analyzing the specifics of ecological advertising, it refers to aesthetic categories that create both positive and negative emotional charges, such as the beautiful, the comic, the tragic, the ugly, or the terrible. The main purpose of advertising creativity in this case is suggestion, influence, or even manipulation of the consumer, for example figure 1.

This ecological advertisement explores aesthetic aspects that generate both positive and negative emotional charges, addressing concepts such as beauty, tragedy, ugliness, or horror. The main purpose of advertising creativity in this case is to suggest, influence, or even manipulate the consumer. The semiotics of creative advertising is complex and full of profound meanings. The figure 404 is a symbol of error in the online environment and the absence of sought-after information. In the context of the advertisement, it indicates the absence or loss of certain species or biodiversity in general. And the transformation of the figure 404 into the shape of a rock suggests solidity and permanence, but also the lack of life or surrounding nature. The images of trees symbolize fragility and the lack of natural resources. The fact that they are small and dry indicates the lack of vitality and the state of degradation of the

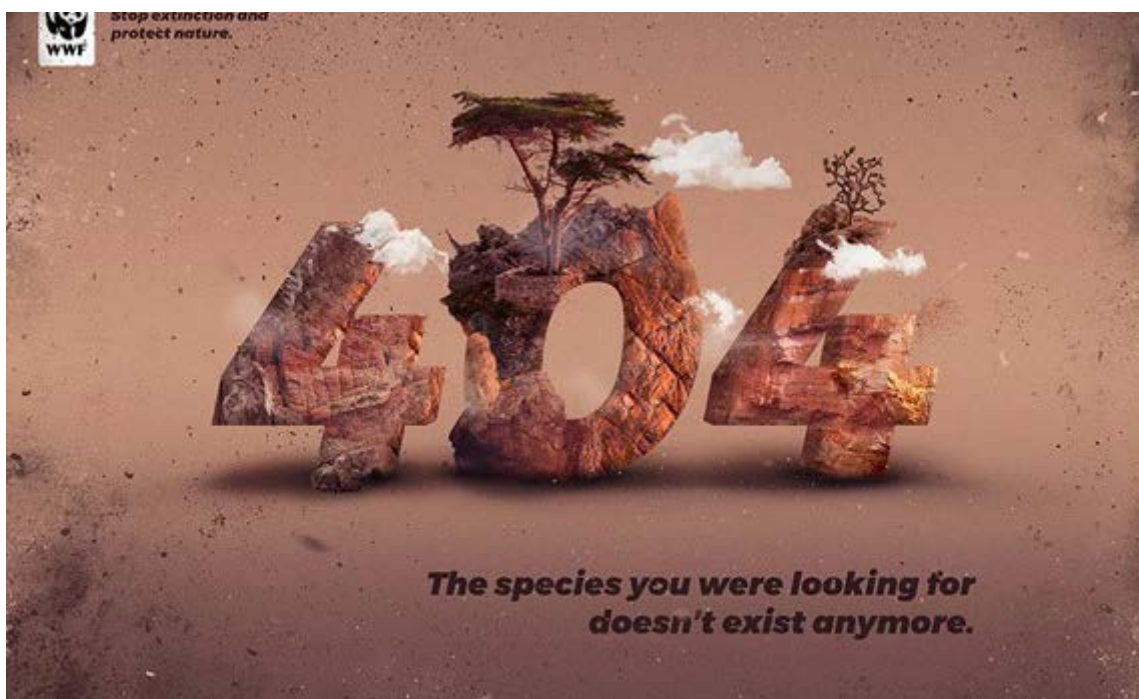


Fig. 1. *The species you are looking for no longer exist*, www.worldwildlife.org.

surrounding environment. The predominant brown tones in the image evoke aridity, lack of life, and lack of fertility in nature. These colors are associated with rock and desert, suggesting an inhospitable environment for life. While the absence of the sky may also symbolize the loss of freedom and the possibility of dreaming, in the context where nature is affected and ecosystems are destroyed. The quote is concise and direct, using simple and clear words to convey a complex idea. The construction of the sentence is simple, yet the impact is strong due to the connotations and meanings it evokes, suggesting that the species have disappeared completely and cannot be recovered. By emphasizing the contrast between the grim image and the powerful message, the ecological advertisement fulfills its purpose of sensitizing and raising awareness about environmental issues. The message aims to convey a powerful story about the loss and destruction of natural habitats and biodiversity. In this context, the message emphasizes the negative effects of human intervention on the environment and seeks to sensitize the public to the need to protect and conserve nature.

The graphic design of advertising images requires artistic creativity and originality.

From a structural aspect, we observe that the design of advertising images adheres to a series of aesthetic principles: order, proportion, ratio, equivalence, size, unity, variety, etc. Together with these mentioned factors, aesthetic communication in advertising involves the application of aesthetic values, forms, and specific categories. These convey a pleasant aspect and at the same time of high quality. However, advertising images must not remain solely aesthetic objects; their practical value is validated by their ability to capture the interest of the public.

Overall, this advertisement uses powerful symbols and striking colors to emphasize the negative impact of human activities on the environment. Through the signs and symbols used, the ad aims to raise awareness among the public and urge them to take action in protecting and conserving nature. It seeks to draw attention to the devastating impact that human activities have on the environment, highlighting the loss of biodiversity and the degradation of ecosystems, and encourages the public to reflect on the importance of conservation and environmental protection. The content of the image is often symbolically shaped in accordance with the aesthetic vision of the creative team; its symbolic

dimension, along with its aesthetic dimension, has a psychological impact on the audience.

The semiotic nature of ecological advertising creativity is enhanced by the use of signs, symbols, and messages that convey not only information but also values, beliefs, and emotions related to environmental protection and sustainability.

Ecological advertising uses powerful images and compelling stories to attract attention and convey memorable messages. Photographs depicting the negative impact of human activities on the environment can have a strong effect on the audience. Through these methods and others, the semiotic nature of ecological advertising creativity is amplified, allowing advertising to become a powerful tool for sensitizing and mobilizing people to protect the environment.

The aesthetic function in ecological advertising plays a crucial role in forming an emotional connection between the public and environmental issues, thereby facilitating involvement and commitment to conservation actions. Therefore, it is important to attract attention and arouse the interest of the public. Beautiful images, natural landscapes, and vibrant colors are used to capture the viewer's gaze and arouse curiosity. These aesthetic elements help create a strong first impression and draw attention to the ecological message conveyed.

Ecological advertising highlights a creative and original expression of the environmental issue. Using symbols, metaphors, and aesthetics, it conveys a powerful and emotional message that goes beyond simply promoting a cause. The message evokes a wide range of emotions and reactions from the public, from sadness and concern to determination and the desire for action. This emotional aspect and deep connection with the audience reflect the potential of art to stimulate and provoke reactions and thoughts.

The evolution of representation in print ecological advertisements reflects the dynamic interaction between visual communication, environmental awareness, and cultural interpretation. As the audience engages with these ad-

vertisements, they participate in a dialogue that shapes perceptions and understanding of ecological realities in our modern world. Advertising can be interpreted in multiple ways and can provoke discussions and debates, which is typical of works of art. The subjective interpretation of the message and visual elements allows spectators to personally connect with the advertisement and reflect on their own perceptions and experiences. It also reflects and fits into a broader cultural context, addressing themes and issues that are relevant and current in contemporary society. This incorporation of social and ecological issues into advertising art highlights its importance and influence on culture and social consciousness.

In conclusion, the aesthetic function in ecological advertising plays a crucial role in sensitizing and mobilizing the public regarding environmental issues. Through aesthetic means, ecological advertising manages to create a deep emotional connection between the public and the cause of nature conservation, thereby encouraging active involvement and commitment to concrete actions for protecting the environment. The style of the images confers a personalized attribute, making them distinctive and unique, enhancing their identity and visual recognition. Originality in design can elevate the images to an artistic level, enriching them with metaphorical or symbolic qualities and aesthetic value. In this context, ecological advertising images draw inspiration from their aesthetic content, expressed in various artistic styles similar to fine art, with redefined and re-signified intentions. The aesthetics of advertising images must adhere to fundamental design principles regarding compositional elements. These include unity, harmony, compatibility, and arrangement of elements, often emphasizing elements such as characters, objects, or colors. Additionally, contrast, variety in sizes, shapes, and colors, balance, the use of colors for emphasis and attention-grabbing, background, and spaces play crucial roles in creating impactful aspects.

References:

1. Wozniak, C.; Budelman, K.; Kim, Y. *Essential Elements for Brand Identity: 100 Principles for Designing Logos and Building Brands (Design Essentials)*. Massachusetts, Rockport Publisher Inc, 2010, p. 43.
2. Goodman, Nelson. *Languages of Art*, London, Oxford University Press, 1968.
3. Vit, A.; Gomez-Palacio, B. *Graphic Design, Referenced: A visual guide to the language, applications and history of graphic design*, Massachusetts: Rockport Publishers Inc, 2012.
4. Bonaiuto, P.; Giannini, A.M.; Chiodetti, M. *Motivational Appeal, Aesthetic Appreciation, and Attributed Efficacy of Advertising Illustrations*, Empirical Studies of the Arts, 2001.
5. Cook, G. *Discourse*, Oxford University Press, 1989.
6. Eco, U. *Istoria urâtului*, București: Editura RAO, 2014.
7. Lipovetsky, Gilles. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press, 2002.
8. Metz, Christian. *Film Language: a Semiotics of the Cinema*, New York, Oxford University Press, 1974.
9. Moutsopoulos, E. *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului esthetic*, București: Editura Univers, 1976.
10. Souriau, É. *L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, 1929.

USTENSILE ȘI UTILAJE PENTRU SCULPTURA ÎN LEMN

Doctorand al Școlii Doctorale Studiul Artelor și Culturologie, specialitatea: Arte Plastice și Decorative, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; lector universitar, Maestru în Artă.

Domeniul de interes: arte vizuale (sculptură, ceramică artistică, pictură).

A publicat articole în reviste de specialitate din țară și de peste hotare.



Oleg DOBROVOLSCHI

Ustensile și utilaje pentru sculptura în lemn

Rezumat. În prezentul articol sunt analizate însușirile și modalitățile de lucru ale ustensilelor și utilajelor pentru sculptura în lemn, începând cu cele mai simple și primitive unelte de prelucrare a materialelor până la cele mai complexe utilaje. Lemnul este unul din cele mai vechi materiale practicate în sculptură, iar pentru prelucrarea acestuia se folosesc următoarele ustensilele tradiționale: dălți, ciocane, fierăstraie, abrazive. Odată cu dezvoltarea erei industriale s-au dezvoltat și ustensilele și utilajele de prelucrare a materialelor. Prin urmare, se constată că atât utilizarea ustensilelor tradiționale, cât și a celor moderne oferă posibilitatea de a scoate în evidență forma, textura, culoarea și frumusețea sculpturii. Instrumentele de lucru alese de artist, fie ele mai simple sau mai complexe, depind de materialul folosit pentru realizarea lucrării. Această dependență a contribuit la dezvoltarea și modernizarea instrumentelor și utilajelor de prelucrare a materialelor folosite în sculptură, odată cu descoperirea și cunoașterea tot mai amănunțită a valențelor ideatice oferite de material, fie el lut, lemn, piatră, metal sau materiale nenconvenționale.

Cuvinte-cheie: ustensile, sculptură, lemn, abrazive, tehnici, cioplire, formă.

Tools and Machines for Carving in Wood

Abstract. In this article, the properties and working methods of the tools and machines for wood carving are analyzed, starting with the simplest and primitive tools for processing materials up to the most complex machines. Wood is one of the oldest materials practiced in sculpture, and the following traditional tools are used for its processing: chisels, hammers, saws, abrasives. Along with the development of the industrial era, tools and machines for processing materials also developed. Therefore, it is found that the use of both traditional and modern utensils provides an opportunity to bring out the shape, texture, color and beauty of the sculpture. The working tools chosen by the artist, whether simple or complex, depend on the material used to make the work. This dependence has contributed to the development and modernisation tools and machinery for processing the materials used in sculpture, with the discovery and increasing knowledge of the ideational value offered by the material, be it clay, wood, stone, metal or unconventional materials.

Keywords: tools, carving, wood, abrasives, techniques, carving, form.

Pentru precizarea termenilor de *ustensile*, *instrumente* și *utilaj* și aplicarea lor adecvată în conținutul ce urmează să-l abordăm vom apela la explicațiile oferite de dicționare:

Instrument: „unealtă, aparat cu ajutorul căruia se execută o anumită operație; sistem tehnic folosit pentru cercetarea, observarea, măsurarea sau controlul unor mărimi” [2, p. 490];

Ustensilă: „obiect care este folosit la executarea unei operații curente într-o meserie; unealtă, instrument” [2, p. 1064];

Utilaj: „totalitatea uneltelor, aparatelor, mașinilor etc. necesare pentru efectuarea unei anumite operații sau a întregului proces de producție într-un atelier etc.” [2, p. 1064].

Prin urmare, din cele relatate, putem afirma că termenii de *ustensilă* și *instrument* sunt sinonime, așa că le vom utiliza pe ambele în demersul științific.

De-a lungul timpului, ustensilele folosite în procesul tehnologic de realizare a unei sculpturi au suportat schimbări, îmbunătățiri, simplificări, combinații, favorizând apariția unor unelte mai complexe, precum mașinile, așa-zisele unelte mecanizate. Între o unealtă simplă și o mașină intervin o seamă de aparate, agregate, instrumente intermediare ce necesită un alt studiu, pe care nu-l vom dezvolta aici. Instrumentele de lucru alese de artist, fie ele mai simple sau mai complexe, depind de materialul folosit pentru realizarea lucrării. Această dependență a contribuit la dezvoltarea și modernizarea instrumentelor și utilajelor de prelucrare a materialelor folosite în sculptură, odată cu descoperirea și cunoașterea tot mai amănunțită a valențelor ideatice oferite de material, fie el lut, lemn, piatră, metal sau materiale nonconvenționale. În continuare vom descrie și caracteriza uneltele și utilajele complexe specifice prelucrării sculpturii în lemn și modalitățile de aplicare a acestora.

Instrumente utilizate în sculptura din lemn. Aceste unelte erau realizate manual și reprezentau mai multe tipuri de *topoare* cu mărimi diferite, cu funcția lor de a tăia și de a despica lemnul, de *securi* cu diferite lățimi, de *fierăstraie* de mână cu pânză lungă și prevăzute

cu două mânere, de *suporturi* pe care era așezat lemnul pregătit pentru prelucrare.

Alte unelte precum: „*capra*”, *beschia*, *compasul*, *țarcălăul*, *sfredelul*, *priboiul*, *tesla*, *ciopli-torul*, *rândeaua*, *gealăul*, *barda*, *dălțile*, *ciocanul*, *maiul de lemn* constituie un șir de ustensile pe care sculptorul le are la dispoziție în crearea lucrărilor din lemn. În funcție de operațiunile pe care le executau, acestea au fost grupate și după varietatea acțiunilor din cadrul acelor operațiuni.





Pentru obținerea formelor de bază în sculptura din lemn, sunt importante și recomandate câteva ustensile cum ar fi cuțitul pentru cioplit, câteva dălți și instrumentele necesare pentru ascuțirea acestora, mănuși de protecție și un apărător pentru degetul mare.

Există cuțite de o mulțime de forme și dimensiuni, unele mai mici, destinate cioplierii în sculptura a detaliilor, altele mai lungi, menite pentru a sculpta forme mai mari. Începătorii din domeniul sculpturii în lemn folosesc, de regulă, un cuțit cu o lamă puțin mai scurtă, lamă care este foarte ușor de manevrat. Vorbind despre dălți, există o multitudine de forme și profiluri ale acestora, iar fiecare daltă va face o textură diferită pe suprafața lemnului. Fiecare unealtă are rolul ei în procesul realizării unei sculpturi din lemn. Un cuțit poate fi folosit pentru o mulțime de lucrări de cioplire, de realizare a formei prin îndepărtarea materialului care ascunde forma dorită, dar, utilizând dălțile, se pot face texturi unice pe suprafața materialului moale, texturi care nu se pot realiza cu un simplu cuțit.



Fig. 1 Mezdreaună

Tabelul 1.1. Instrumente utilizate la sculptura în lemn

 <p>1. Mezdrea</p>	 <p>2. Topor</p>	 <p>3. Bârdiță</p>	 <p>4. Fierăstrău cu coardă</p>
 <p>5. Fierăstrău de tâmplărie</p>	 <p>6. Fierăstrău cu dinți fini</p>	 <p>7. Fierăstrău pendular electric</p>	 <p>8. Fierăstrău cu lanț</p>
 <p>9. Dălți de dulgher</p>	 <p>10. Dălți cu forma U</p>	 <p>11. Dălți cu forma V</p>	 <p>12. Dălți cu forma L (scoabă)</p>
 <p>13. Dălți de excavare (engl. Spooners)</p>	 <p>14. Cuțite</p>	 <p>15. Cioplitor mecanic</p>	 <p>16. Ciocan</p>
 <p>17. Dălți de gravură (germ. Stichel)</p>	 <p>18. Instrument cu arbore flexibil</p>	 <p>19. Freze, accesorii</p>	 <p>20. Instrumente de șlefuire. Abrasive/șmirghel/piatră ponce</p>
 <p>21. Gealău/Rândeia</p>	 <p>22. Perforator/Coarbă/Sfredel</p>	 <p>23. Compas</p>	 <p>24. Echer universal, riglă, raportor</p>

În studiul de mai jos vom caracteriza câteva dintre instrumentele importante folosite în prelucrarea lemnului, instrumente precum mezdreaua, toporul și bărdița.

Mezdreaua se folosește pentru decojirea lemnului unui copac, la eliminarea nodurilor, a crengilor sau a tot ceea ce este surplus și necesită curățare (Tabelul 1.1, imaginea 1) (Figura 1).

Toporul este utilizat pentru despicierea bucăților mari din forma de bază a lemnului ales pentru sculptură (Tabelul 1.1, imaginea 2).

Bărdița este folosită pentru cioplirea detaliilor mai mici (Tabelul 1.1, imaginea 3). Aceasta poate fi mânăuită ușor pentru scoaterea așchiilor subțiri din bucata de lemn, pentru a controla mai bine și mai minuțios forma în procesul de realizare a sculpturii.

Fierăstrăul este un instrument folosit pentru a tăia bucăți mari de lemn pregătite pentru a fi despicate, apoi aduse la forma și mărimea gândită de artist pentru proiectul său. *Fierăstraiele* sunt diferite și fiecare în parte are particularități specifice în procesul de prelucrare a lemnului.

Iată câteva dintre tipurile comune de fierăstraie:

- **Fierăstrăul cu coardă** este un tip tradițional de fierăstrău manual, cu o lamă lungă și un mâner pe fiecare capăt. Este utilizat pentru tăieturile drepte și lungi în lemn, util pentru a tăia bucăți de lemn cu dimensiuni mai mari (Tabelul 1.1, imaginea 4).

- **Fierăstrăul de tâmplărie** mic cu spate plat și lama subțire e utilizat pentru tăierea îmbinărilor cu coadă de rândunică sau pentru tăierea lemnului în unghiuri precise (Tabelul 1.1, imaginea 5).

- **Fierăstrăul japonez** cu dinte invers dispune de o tehnică de tăiere diferită față de fierăstraiele tradiționale. Sunt utilizate pentru tăieturi precise și netede în lemn și alte materiale (Tabelul 1.1, imaginea 6).

- Cel mai modern este **fierăstrăul cu lanț** (Tabelul 1.1, imaginea 8). Acest tip de fierăstrău este utilizat pentru realizarea unor sculpturi masive, la etapa de tăiere grosieră, neprelucrată a formelor cu caracter general ale sculpturii. Sunt

cunoscute două tipuri de astfel de fierăstraie – unul care funcționează pe bază de benzină și altul care funcționează pe bază de electricitate.

Există mai multe tipuri de drijbe care pot fi utilizate în sculptură, fiecare având caracteristici specifice pentru diferite etape ale procesului de sculptură:

- **Fierăstrăul cu lanț mic** este utilizat pentru efectuarea detaliilor fine, definirea liniilor precise, realizarea texturilor, definitivarea sculpturii.

- **Fierăstrăul cu lanț mare** îndepărtează rapid cantitățile mari ale lemnului de pe suprafețele sculpturale.

- **Fierăstrăul cu lanț curb sau lanț specializat** permite sculptorilor să creeze suprafețe curbe și rotunjite pe formele complexe tridimensionale.

- **Fierăstrăul cu lanț scurt** poate fi ideal pentru lucrul în zone înguste sau pentru a ajunge la zone dificil de accesat în sculptură.

- **Fierăstrăul electric** este o alternativă la cel pe benzină și poate fi mai ușor de manevrat pentru sculptura în spații interioare sau pentru sculptura de dimensiuni mai mici.

- **Fierăstrăul pneumatic** se alimentează cu aer comprimat și poate fi utilizat pentru sculptura în lemn și alte materiale, oferind o precizie ridicată.

- **Fierăstrăul cu acumulator** nu are cablu, fiind alimentat de baterii, oferă o libertate de mișcare și este potrivit pentru lucrările în aer liber sau în locuri fără acces la energie electrică.

Dălțile sunt instrumente utile pentru sculptura în lemn. Dalta este o unealtă de oțel în formă de pană tăioasă, cu sau fără mâner, folosită de fierari, dulgheri, sculptori etc. la crestă, cioplit, scobit sau tăiat. Dălțile au o varietate de forme, profiluri și funcții diferite pentru a fi folosite în sculptura în lemn, iar fiecare dalță va face texturi unice, detalii și efecte diferite în lucrările sculptate. Un cuțit poate fi folosit pentru diverse lucruri, dar dălțile vor face texturi autentice pe care un cuțit pur și simplu nu le poate face.

Este important să alegem dălțile potrivite în funcție de proiectul nostru de sculptură și de ni-

velul nostru de experiență. Experimentarea cu diferite tipuri de dălți ne va ajuta să înțelegem cum să obținem efectele dorite într-o sculptură [9].

Iată câteva tipuri comune de dălți pentru sculptură:

- **Dalta cu lamă plată** (de dulgher) este folosită pentru îndepărtarea materialului în zone mai mari și pentru definirea conturilor generale ale sculpturii (Tabelul 1.1, imaginea 9). Aceste dălți au o lamă dreaptă și ascuțită și sunt folosite pentru a îndepărta materialul într-un mod precis și controlat, pentru a crea caneluri, decorațiuni și forme în lemn.

- **Dalta cu lamă rotundă** este utilizată pentru scobirea adâncimilor circulare, cum ar fi ochii în sculpturile figurative sau pentru crearea texturilor în relief.

- **Dalta cu lamă în formă de U** este potrivită pentru sculptarea suprafețelor concave și pentru crearea unor forme interioare, cum ar fi fețele interne ale unui bol sau ale unei găuri. Aceste dălți variază în dimensiune și grad de curbatură, oferind astfel opțiuni pentru diferite tipuri de sculptură (Tabelul 1.1, imaginea 10).

- **Dalta cu lamă în formă de V** este o unealtă fundamentală în sculptura în lemn, cu variații diferite de unghiuri, folosită pentru a crea linii fine, contururi mai precise și detalii subtile în lucrări artistice (Tabelul 1.1, imaginea 11). Instrumentele V sunt utile pentru a face sculptură în relief. De asemenea, se va folosi în redarea texturii părului, texturii blănii etc.

- **Dalta cu lamă în formă de □ (scoabă)** este o daltă cu muchii drepte pentru sculptarea detaliilor cu muchii ascuțite (Tabelul 1.1, imaginea 12).

- **Dalta cu gușă (de excavare)**. Are o lamă semicirculară sau în formă de pară, ceea ce îi permite să scoată cantități semnificative de material într-o formă curbată (Tabelul 1.1, imaginea 13). Este adesea folosită pentru sculptarea formelor tridimensionale complexe.

- **Dalta curbată**. Acest tip de daltă este ideal pentru crearea formelor rotunjite în sculptură.

- **Dalta pentru sculptura în relief**. Aceasta are lame speciale pentru a crea efecte de adâncime și detaliile necesare în sculpturile în relief.

Dălțile mecanice, cum ar fi cioplitorul mecanic electric, cu profiluri asemănătoare cu cele ale dălților utilizate manual. Este vorba de o modernizare a instrumentelor ce ușurează, grăbesc și eficientizează activitatea de prelucrare a lemnului (Figura 2).

Instrumentele de gravare tip daltă de gravură (Tabelul 1.1, imaginea 17) sau **instrumentul cu arbore flexibil** (Tabelul 1.1, imaginea 18) sunt folosite pentru crearea ornamentelor sau a anumitor texturi într-un mod mai aparte, cu precizie și finețe. La aceste instrumente de gravare mai moderne, cu arbore flexibil, pot fi atașate diverse accesorii, freze sau variate capete de instrumente destinate gravării sau șlefuirii.



Fig. 2. Daltă motorizată pentru sculptură/tâmplărie

Aparatul de gravat sau freza pentru gravat este un echipament care combină burghiul cu stiloul.

În funcție de duza folosită, această unealtă poate fi utilizată pentru efectuarea diverselor tipuri de lucrări, precum ar fi polizarea corpurilor din lemn și a pieselor mici din lemn, tăierea detaliilor în miniatură, gravura (desenarea, inscripționarea diferitor modele pe diverse suprafețe), ascuțirea uneltelor, șlefuirea etc.

Datorita multiplelor duze utilizate, dar și întrebuințarea mini-burghiului, per ansamblu au favorizat extinderea semnificativă a dome-



Fig. 3. Freză pentru gravat

niului de gravare și în alte domenii, precum procesarea diverselor materiale, nu numai cel al lemnului, materiale: *piatra, osul, ceramica, metalul, plasticul, sticla, cauciucul* (Figura 3).

La etapa de definitivare a sculpturii pot fi utilizate diverse **instrumente de șlefuire**. În acest context putem discuta despre materialele abrazive, cum sunt șmirghelul și piatra ponce. Există și instrumente electrice cu diverse funcții de șlefuire, prin rotire, vibrație, cu bandă etc., prevăzute cu roată de șlefuire, instrumente care au apărut odată cu modernizarea modului de prelucrare a materialelor în domeniul artistic (Figura 4).

Instrumente utilizate în sculptura din piatră. Realizarea unei sculpturi într-un anumit material se face prin intermediul uneltelor confecționate special pentru asta. Duritatea materiei diferă de la o rocă la alta, precum și diferența dintre diferitele stadii ale muncii ce



Fig. 4. Șlefuitor orbital

conduc la apariția unor unelte cu profiluri distincte.

„Cercetările arheologice ne pun la dispoziție o mare varietate de unelte din diverse perioade istorice. S-au găsit obiecte de piatră constând în lamele cu două tăișuri, răzuitoare, fierăstraie, străpungătoare și dălți. Acestea din urmă fac dovada că până la apariția metalelor tradiția cioplitului în piatră intrase deja în istorie” [6, p. 27].

Figura 5 ilustrează cele mai importante unelte: daltă ascuțită (A), daltă lată (B), daltă semirotondă (C), grădină sau daltă cu dinți

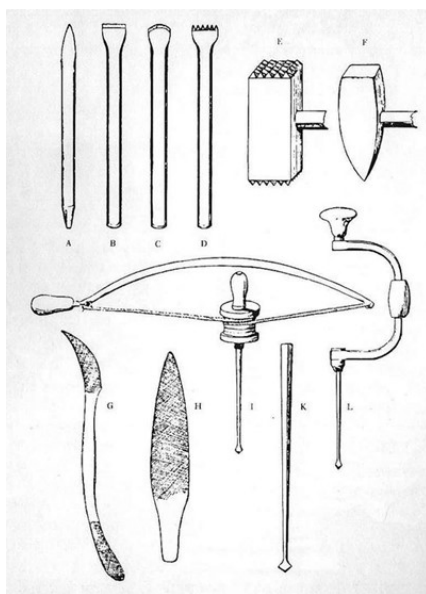


Fig. 5. Ustensile în sculptură (Tabelul 1.1)

(D), ciocan pătrat sau buciardă (E), trei tipuri de sfredele (I, K, L) folosite de către greci, pile și rașpile (G, H) utilizate pentru netezirea suprafețelor [8].

În literatura de specialitate găsim astfel de unelte folosite la prelucrarea calcarului: *ciocan, buciardă, baștardă, ciocan de lemn, pană frunze, pene, coarbă, daltă ornamente, gradină, unghete, șpituri, pupăză, tarac, compas, vinclu, ghiunie mișcătoare, mațetă, scapițator, tiu/chiu-lumb, puncteți, flex* [5; 6].

Totodată, se comunică faptul că tehnicile din domeniul sculpturii se caracterizează printr-o permanentă dezvoltare, fiind influențate de unele schimbări ce au loc în perfecționarea ustensilelor și utilajelor specifice.

Referințe bibliografice:

1. *1000 de sculpturi ale unor artiști de geniu*. Trad. de Ioan Danubiu. Oradea: Editura Aquila '93, 2007, 544 p.
2. *Dicționar Enciclopedic Ilustrat*. Chișinău: Editura Cartier, 1999, 1808 p.
3. Bolz, F. *Arta Africană*. București: Prior Media Group, 2018, 300 p.
4. Marian, A. *Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea portretelor sculpturale moldovenești*. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, Arta. Seria arte vizuale, arte plastice, arhitectură, 2021, vol. XXX, nr. 1, p. 80-86.
5. Nuțu, R. *Meșteșug și artă. Rezervația naturală de calcar numulitic Albeștii de Muscel*. In: *Acta Terrae Fogarasiensis*. 2016, vol. 5, p. 603-614.
6. Radu, A. *Cioplitul pietrei. Tehnicitate, măiestrie, artă*. București: Editura Ars Docendi, 2007. 116 p.
7. Șorban, R. *Gheza Vida*. București: Editura Meridiane, 1981, 320 p.
8. Wittkower, R. *Sculptura, procedee și principii*. București: Editura Polirom, 2012, 200 p.
9. Хворостов, А.С. *Чеканка. Инкрустация. Резьба по дереву*. Пособие для учителя. Издание второе, дополненное и переработанное. Москва: Издательство Просвещение, 1985, 176 с. / Hvorostov, A.S. *Čekanka. Inkrustacija. Rež'ba po derevu*. Posobie učitelja. Izdanie vtoroe, dopolnennoe i pererabotannoe. Moskva: Izdatel'stvo Prosveščenie, 1985, 176 s.

A DOUA VIAȚĂ A CONACULUI RÎȘLEACOV DIN ȘOLDĂNEȘTI

Elena FRUMOSU

Doctor în istorie.

Publicații: Particularitățile încadrării categoriilor privilegiate din Basarabia în sistemul socio-administrativ al Imperiului Rus în prima jumătate a secolului XIX (teză de doctorat); Arbori genealogici, spițe de neam și de moșie (sf. sec. al XVIII-lea – mijlocul sec. al XIX-lea): o categorie de documente nevalorificate din colecția de acte medievale moldovenești a ANRM (studiu arhivistic); Aspecte privitoare la clasificarea și evidența documentelor vechi moldovenești; Rolul spițelor genealogice pentru confirmarea statutului privilegiat în Basarabia în primele decenii după anexare.

A doua viață a conacului Rîșleacov din Șoldănești

Rezumat. Familia Rîșleacov a făcut parte din categoria nobililor basarabeni, dvoreni de origine ucraineană pe linie paternă, clasați printre nobilimea locală și consemnați, în anul 1824, în partea a 3-a a Cărții genealogice din Basarabia. Atât documentele de arhivă, cât și istoria orală mărturisesc precum că dvoreni din neamul Rîșleacov au contribuit la dezvoltarea localității, fiind în funcții de stat, ctitori ai bisericii din sat și filantropi locali. Fiind mari proprietari funciari, membrii familiei Rîșleacov au construit pe moșia lor mori, o mică fabrică de cărămidă, alte mici unități industriale agrare. Casa și construcțiile auxiliare ale conacului, care inițial cuprindea o suprafață impunătoare de 5 ha, s-au păstrat până în prezent, iar patrimoniul documentar cu referire la această temă, oferă posibilitatea reconstituirii filelor uitate ale istoriei Basarabiei din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, anii '20 ai secolului XX. În prezent, conacul Rîșleacov este readus la viață de Muzeul de Istorie și Etnografie Șoldănești, aflându-și aici sediu care, din păcate, nu este inclus în Registrul monumentelor protejate de stat din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Familia Rîșleacov, Șoldănești, conac, dvoreni din Basarabia, moșie, muzeu.

The second life of the Rîșleacov mansion in Soldănești

Abstract. The Rîșleacov family was part of the category of Bessarabian nobles, Dvoreni of Ukrainian origin on the paternal line, ranked among the local nobility and recorded, in 1824, in the 3rd part of the Genealogical Book from Bessarabia. Both archival documents and oral history testify that the nobles of the Rîșleacov lineage contributed to the development of the locality, serving in state offices, being founders of the village church and local philanthropists. Being large landowners, the members of the Rîșleacov family built on their estate mills, a small brick factory, other small agrarian industrial units. The house and auxiliary constructions of the mansion, which initially covered an imposing area of 5 ha, have been preserved until now, and the documentary heritage with reference to this theme, offers the possibility of reconstructing the forgotten pages of the history of Bessarabia from the second half of the 19th century-20s of the 20th century. Currently, the Rîșleacov mansion is being brought back to life by the Șoldănești History and Ethnography Museum, finding its headquarters here which, unfortunately, is not included in the Register of state-protected monuments in the Republic of Moldova.

Keywords: Rîșleacov family, Soldănești, mansion, dvoreni from Bessarabia, estate, museum.

După anexarea Basarabiei la Imperiul Rus întreaga viață socio-administrativă și economică din spațiul Pruto-Nistrean a fost influențată, lăsând amprente asupra structurii sociale, componenței etnice, particularităților modului de trai și condiției umane a fiecărei categorii sociale din Basarabia. Familia Rîșleacov a făcut parte din categoria nobililor basarabeni, dvoreni de origine ucraineană pe linie paternă, clasați printre nobilimea locală la cererea Consilierului titular Fiodor/Teodor Rîșleacov (Ryshlyakov), și consemnați, după unele date în anul 1822, după altele în anul 1824 [1], în partea a 3-a (prin serviciul militar) a Cărții genealogice din Basarabia. Stabilirea membrilor familiei respective în calitate de moșieri la Șoldănești este precedată de o istorie interesantă și o evoluție genealogică semnificativă.

Despre proprietățile deținute de membrii familiei Rîșleacov în Șoldănești cunoaștem foarte puțin, deși patrimoniul documentar al Agenției Naționale a Arhivelor, cu referire la această temă, este destul de consistent. Avem în vedere, în special, proprietățile funciare impunătoare, dar și imobilul construit și păstrat până în zilele noastre. Cunoaștem că, în Chișinău, familia Rîșleacov a avut un imobil pe strada 31 August 1989, nr. 127, clădire care astăzi reprezintă un edificiu impunător. La intrarea în parc, la intersecția străzilor 31 August 1989 și N. Iorga, se află un magazin cu denumirea „BLISS”. În anul 1876 acest imobil a aparținut Ecaterinei, soția lui Petru Rîșleacov. Casa a fost procurată și restaurată în anul 2020 de compania BEMOL, întrucât se afla într-o stare avariata avansată [2].

O altă casă a familiei a fost construită în or. Șoldănești pe teritoriul fostului conac și implicit, a moșiei familiei, în care, în prezent, se află Muzeul de Istorie și Etnografie Șoldănești, unde se păstrează date prețioase despre istoria localității, proprietarii conacului, oferind a doua viață acestui edificiu. Este îmbucurător faptul că, în pofida circumstanțelor nefaste, provocate de factorii de mediu sau antropici, conacul (așa cum este numit în dosarul de expropriere) [3] s-a păstrat până în prezent, servind în cursul anilor ca sediu al instituțiilor de stat de nivel local: stație de ma-

șini, soviet sătesc și primărie, cămin pentru tinerii specialiști, școală muzicală iar actualmente Muzeul de Istorie și Etnografie. Cronologic edificiul reprezintă perioada care datează cu a doua jumătate a sec. al XIX-lea – înc. sec. al XX-lea, fiind parte nu doar a patrimoniului arhitectural local, ci și a istoriei Basarabiei.

În acest context, atât documentele de arhivă, cât și istoria orală mărturisesc precum că dvoreni din neamul Rîșleacov au contribuit la dezvoltarea localității, fiind în funcții de stat, ctitori ai bisericii din sat și filantropi locali. Urmare a exproprierii din anii 1920-1923, sute de țărani din localitate au fost împrăștiți din moșia Rîșleacov din Șoldănești, iar mormintele membrilor familiei din curtea bisericii vin să confirme că anume Șoldănești este baștina și locul de care sunt legați pentru veșnicie. Din documentele de arhivă cunoaștem că a mai existat o casă a familiei, în pădure, numită „casa pădurarului”, care a fost expropriată, deși la acel moment, proprietarii: Ecaterina Rîșleacova și copiii ei Maria și Petru, au reușit să doneze imobilul.

Din istoria moșiei Șoldănești și a familiei Rîșleacov. Un prim recurs documentar la istoria localității Șoldănești de până la 1947 ne prezintă o serie de documente publicate în culegeri sau anexe la unele volume, cât și zeci de dosare din 16 fonduri de documente ale Fondului Arhivistic al Republicii Moldova. Datele obținute oferă, atât publicului larg, cât și cercetătorilor interesați, tabloul divers al vieții unui conac din Basarabia în a doua jumătate a sec. al XIX-lea – înc. secolului al XX-lea. Toponimul Șoldănești își trage denumirea, conform surselor citate mai sus, de la numele boierului Șoldan. Datele sunt consemnate în documentul din 22 septembrie 1411, care atestă că Alexandru Vodă dăruiește lui Petru Șoldan, soției sale (fiica boierului Ghiulea Păntece, Sofia (?)) și fratelui său, Miclăuș, sălașele tătărești de la Tamărtășăuți pe Șomuz, după care numele de odinioară al localității a fost schimbat după numele proprietarului, Șoldănești [4]. Acest neam vechi din Moldova este printre cele 75 familii menționate de cărturarul Dimitrie Cantemir în „Descrierea Moldovei”

la înc. sec. al XVIII-lea [5]. În cursul secolelor XV-XVIII fondul funciar, deținut de reprezentanți ai familiei Șoldan cu funcții în Țara Moldovei (Năbădaico și fiii săi Petrașco și Dumitrașco Șoldan ș.a.), iar unii înrudiți cu Domnii Țării (ex.: Tudosca, fiica Candachiei Șoldan și a Vornicului Costea Bucioc, a fost soția Domnitorului Vasile Lupu) se extinde. Astfel constatăm că localitatea Șoldănești, în calitate de așezare umană și fondul ei funciar ca bun moștenit (moșie), are o istorie veche, însă prima atestare documentară este semnalată în anul 1610, într-un act de hotărnicie, unde se menționează Ignat din Șoldănești și moșia PISOȚKI, care după părerea unor cercetători, este parte a moșiei Șoldăneștilor, zestrea Tudoscăi, fiica Marelui Logofăt Pătrașco Șoldan, căsătorită cu boierul de origine poloneză PISOȚKI [4]. La mijlocul sec. al XVIII-lea, moșia Șoldănești aparținea boierului în funcție de Serdar, Lupu Gheucă și soției sale Maria, iar la recensământul localităților din Moldova (desfășurat în timpul războiului din anii 1768-1774), Șoldănești apare pe harta Moldovei, realizată de comandamentul rus, ca localitate pe malul râului Ciorna, în transcripția „Scholdenesti”.

La începutul secolului al XIX-lea, unul dintre proprietarii moșiei se atestă a fi jupâneasa Ancuța Belșteim. Ascendența ei genealogică este demnă de atenție: Ancuța Belșteim a fost fiica Irinei Rosetti și a colonelului baron Belșteim. În a treia căsătorie, ea a fost soția lui Alexandru Șuhanov, dvorean rus „de origine moldovenească”, cu moșii la Șoldănești, dar fără urmași [4]. Moștenitoare a devenit fiica Ancuței Belșteim din a doua căsătorie (cu boierul moldovean, cămărașul Dumitru Șatanagu) [4], Anna, ea fiind căsătorită cu Consilierul titular Teodor Rîșleacov (Ryșlyakov), proprietar, la acel moment, al moșiei din s. Fuzăuca și al unor părți din moșiile s. Sămășcani. Acest dvorean și-a obținut statutul privilegiat, avansând pe linie militară și servind Imperiul Rus timp de 45 ani. S-a păstrat „Formularul despre serviciul în Comisia principală de achiziționare a proviantului militar a Armatei Moldovenești, membrul al Consiliului Colegial, Râșleacov” [6], din 28 martie 1821 și actele înaintate Comisiei de stabilire a statutului

de dvorean basarabean al lui Teodor (Feodor) Rîșleacov. În calitate de militar a avut o carieră ascendentă, începând cu anul 1771 ca simplu soldat, apoi, în anul 1772, devine Caporal, în 1773 – Sergent în garnizoana Kiev a Batalionului nr. 6, funcționar superior, în anul 1778, în statele comisariatului. În anul 1783 a fost transferat în rang de Sublocotenent, după 2 ani de serviciu în Regimentul de cavalerie „Seversc”. A fost avansat în rang de Locotenent în același regiment, în anul 1785, iar în 1786 ca Secretar în rang de Locotenent în statele de personal ale Feldmareșalului, Graful Razumovschi. Devine Căpitan în anul 1786, Oberproviantmeister în 1793, Proviantmeister general, Colonel, în anul 1799, Consilier pendinte, treapta I în anul 1806 și Consilier colegial în 1806. S-a aflat în serviciul Gubernatorului civil al Kievului, responsabil de achiziționarea rezervelor de provizii militare. O perioadă a deținut funcția de administrator al or. Boguslav. Din ordinului Generalului Feldmareșal și Cavaler, Cneazul Prozorovschi, a fost transferat în Comisia de proviant în calitate de administrator, iar de acolo, în Comisia de proviant a Armatei Dunărene (1808), aflată la acel moment în Basarabia. A fost decorat cu uniformă militară cu dungi. La 15 noiembrie 1816, este eliberat din funcție, prin hotărârea Senatului Gubernator, cu o pensie pe viață de 836 ruble pe an. A participat, în anul 1784, în campania din Polonia. În anii 1787-88 General Feldmareșalul Rozumovschi l-a înscris ca voluntar în Armata Ucraineană din Polonia, apoi în cea din Moldova (1789). A participat la luptele cu Imperiul Otoman în Regimentul de carabinieri Kiev, la luptele de peste Dunăre, în Turcia, la asediul din Macenas (?), de acolo în Moldova (1792), apoi în Polonia până în Varșovia (1793). Din 1793 – aprilie 1807, a participat la campaniile militare din Polonia, Moldova, Valahia și de peste Dunăre. În afara limbii ruse, alte limbi nu cunoaștea. S-a însurat cu fiica boierului moldovean, cămărașul Dumitru Șatanagu, Anna. În anul 1815, din această căsătorie, s-a născut fiul Petru.

La 2 noiembrie 1816, a fost semnat Decretul Împăratului, transmis Senatului Gubernator la 15 noiembrie, prin care membrul Consiliului

Colegial, Râșleacov Feodor, a fost eliberat din serviciul militar în *Comisia principală de achiziționare a proviantului pentru Armata Moldovenească* din cauza vârstei și a sănătății precare. Pentru 45 ani de serviciu i s-a stabilit și o pensie pe viață de 836 ruble anual. Actele cu privire la obținerea statutului de dvorean basarabean, după ce au fost comparate cu originalele, au fost transmise la 10 februarie 1824 Adunării Deputaților Dvorenimei din Basarabia.

Din cele expuse mai sus este clar că șirul nobililor proprietari la Șoldănești l-a continuat Petru, fiul mai mare al lui Teodor Rîșleacov, căsătorit cu Elena Catargi. Copiii lor: Anna, Vladimir, Hortenzia și Eugen au moștenit în comun moșia Șoldănești, până la atingerea majoratului lui Eugen. De numele lui Petru Rîșleacov este legată construcția (poate reconstrucția) conacului din Șoldănești și faptul că cel mai vechi mormânt din curtea bisericii „Sf. Arh. Mihail și Gavriil” din Șoldănești este al acestui proprietar, este un argument în plus în favoarea ipotezei respective. Soția lui, Elena Catargi, descinde dintr-o veche familie boierească de origine greacă, ce se stabilise în Moldova din Țara Românească, pe timpul domniei lui Vasile Lupu. Strămoșii Elenei Catargi au deținut diverse funcții în Moldova și, ulterior, în Basarabia, astfel casa Rîșleacov poate fi numită în egală măsură Rîșleacov – Catargi, datorită zestrei cu care a intrat în casă stăpâna ei. Din anul 1875 și până în 1908, este cunoscut doar un singur proprietar al moșiei Șoldănești: Eugen Rîșleacov, căsătorit cu Ecaterina Șumschi. După decesul lui Eugen Rîșleacov în anul 1908, înmormântat la Șoldănești, stăpână a circa 1000 ha de pământ din Șoldănești devine soția lui, Ecaterina împreună cu copiii lor: Petru și Maria (din căsătorie, Ciulei). Sora lui, Hortenzia Rîșleacov, a fost căsătorită cu A. Arșenevșchii, Consilier Superior al guvernului regional din Basarabia.

Evoluția moșiei Șoldănești în perioada reformei agrare 1919-1923. La începutul secolului XX, familia Rîșleacov implementează pe moșia Șoldănești primele elemente industriale: moară cu aburi, fabrică de var etc. După reîntregirea țării, în anul 1918, din punct de vedere administrativ, s. Șoldănești făcea parte din pretura jude-

țului Orhei. În Basarabia începe reforma agrară, care a dus la exproprierea marilor moșieri și repartizarea unor loturi de pământ țăranilor. Din anul 1919 până în 1922, familia Rîșleacov a participat la acest proces. Menționăm că moșia avea 3 proprietari: Ecaterina, văduva lui Evghenii Rîșleacov și copiii ei Maria și Petru. Astfel, revenindu-le circa 330 ha pentru fiecare moștenitor. Comisiunea de expropriere a „Casei Noastre” nu a ținut cont de acest fapt, apreciind drept moștenitoare doar pe Ecaterina Rîșleacova. Ecaterina, Maria și Petre Rîșleacov s-au adresat de mai multe ori Președintelui Comisiunii Centrale de judecată de pe lângă „Casa Noastră”. Adresarea din 31.01.1922 este următoarea: „Domnule președinte, am onoarea de a vă înainta alăturat dosarul de expropriere nr. 39/6 al moșiei „Șoldănești”, proprietate a moștenitorilor Petre și Maria Rîșleacov, împreună cu apelul declarat de proprietar înreg. sub nr. 6385/921, rugându-vă să binevoiți a-l dispune” [3]. Termenul de executare a fost fixat – 29 august 1922. Altă scrisoare specifică următoarele: „Domnule Președinte, subsemnații Ecaterina, Maria și Petre Rîșleacov, proprietarii moșiei Șoldănești, volostea Samașcani, județul Orhei, facem apel contra hotărârii Comisiunii Județene Orhei, luate prin Procesul-Verbal nr. 342, din 16 noiembrie 1921. Motivele sunt următoarele: Moșia Șoldănești este împărțită în 3 părți egale între moștenitorii Maria, Ecaterina și Petre, conform testamentului lăsat de defunctul Eugen Rîșleacov, iar Comisiunea Județeană Orhei nu ne-a recunoscut acest partaj pe care l-am dovedit și cu martori, declarațiile cărora se află la dosarul moșiei. Moșia Șoldănești este în toate trei părți ale ei cu pământul de o foarte bună calitate și, în mediu, are 40 ruble desetina arenda anuală, transformarea în lei se face cu cursul 2,66, ci nu cu 1,60 și valuta luată în „aur”. Pădurea trebuie să fie scutită de expropriere” [3]. Declarația martorului Vasile Pînzari, de 72 ani, proprietar a 15 desetine de pământ, semnalează următoarele: „Moșia a fost a lui Evghenii Rîșleacov și după ce a murit a lăsat-o soției sale și copiilor, care s-au împărțit între ei, a fost inginer de la Soroca și a dat brazde de împărțea-lă. Eu plăteam câte 15-30 ruble arendă anual la



Conacul Rîșleacov din Șoldănești în anii '70 din secolul XX.



Mormântul fostului proprietar al conacului din Șoldănești, Petru Rîșleacov

desetină. Pe moșie era o singură arie. Dl Țelic a fost vechil pe moșie. Toți proprietarii adunau recolta într-un singur loc. Proprietara trăia în sat și apoi mai pleca, și apoi venea. Cucoana spunea că Țelic a fost vechil pe moșie” [3]. Altă declarație a lui Andrei Roman, de 62 ani, deținător a 10 desetine: „Când a murit boierul a făcut la cucoană, duduie și panicului câte o parte. Țelic a fost vechil pe moșie. Moșia a fost împărțită în trei părți cu brazdă, dar de la revoluție s-au stricat brazdele, însă brazdele între moșia Rîșleacov și Ohanovici nu s-au stricat” [3].

La 17 aprilie 1922, a avut loc adunarea locuitorilor din s. Șoldănești care a hotărât repartizarea unor loturi de pământ de pe moșia Șoldănești. S-a păstrat o copie a Procesului-Verbal nr. 274: „Noi subsemnații locuitori din comuna Șoldănești, județul Orhei, în baza aprobării de subprefectura Plasei Rezina, județul Orhei, cu nr. 1055 din 15 aprilie 1922. Ne-am adunat în localul Primăriei pentru a alege 3 mandatar din partea locuitorilor cu drept de împroprietărire, în număr de 160 din 200 locuitori. După consfătuirea noastră am ales ca Președinte al Adunării obștei pe domnul Vasile Cupcic, iar ca secretar pe notarul actual, conform Art. 61 din Regulamentul „Casei Noastre” și în urmă am hotărât: Ca la judecata moșiei D. E. Râșleacov din comuna Șoldănești, ce va fi în 29 apr-

lie 1922 la Comisia Centrală a „Casei Noastre” Chișinău, numiții mandatar se vor prezenta la judecata moșiei pentru expropriere la Comisia centrală sau oriunde se vor întrebuița. Am ales anume pe: Vasile Cupcic, Gheorghe Lipovan, Teofil Ioncu, care vor avea drept să facă apeluri la Comisiunea Județeană care obștea ne-a fost citată. Drept care am adresat prezentul Proces-Verbal. Președinte, V. Cupcic; Primarul, Dumitru Vieru; Secretarul Efimii Cupcic. Știutori de carte – 37. Neștiutori de carte – 123” [3]. O analiză sumară ne permite să totalizăm că de pe urma acestei exproprieri urmau să beneficieze, în special, reprezentanții familiilor: Voloiciuc – 12 persoane; Cupcic – 10 persoane; Susac – 10 persoane; Grosu – 9 persoane; Tabuncic – 8 persoane; Sofronii – 8 persoane; Ciocoi – 8 persoane; Rusu – 8 persoane; Poițacă – 7 persoane; Mardari – 5 persoane; Vieru – 5 persoane; Roman – 5 persoane; Gligor – 4 persoane; Paraschiv – 4 persoane; Vedrașcu – 3 persoane; Gînzari – 3 persoane; Lipovan – 3 persoane ș.a.

Conform documentelor de arhivă, Planul moșiei Șoldănești, proprietate a moștenitorilor Rîșleacov, a fost măsurată în anul 1865. Conform măsurărilor, moșia cuprindea: „moșia (imaș, grădină, grădină de zarzavat) 95 ds (750 st.pt.), sub fân și arătură – 1212 ds. (1829 st.pt.), pădure de lemn – 220 ds. (306 st.pt.); sub tufiș

(arbuști) – 33 ds (2134 st.pt.); sub pârâu și lacuri – 7 ds (26 st.pt.); sub rovină și sub locuri de piatră – 17 ds (300 st.pt.); sub drumuri – 17 ds. (300 st.pt.); pământ bisericesc – 33 ds, suprafață totală – 1631 ds (854 st.pt.). Nadelul țărănesc – suprafața totală – 417 ds. (2169 st.)” [3].

Fiind lipsit de proprietarii săi, conacul a fost sortit distrugerii, dar a supraviețuit până în zilele noastre. Valorizarea acestui obiectiv istoric este dificilă din cauza lipsei unor studii aprofundate a documentelor: acte, fotografii, hărți, schițe, memorii etc. Dar, din fericire, s-au păstrat biblioteci, muzee și arhive, care conțin multe monumente ale culturii moșierilor din Basarabia secolului al XIX-lea. Mai mult decât atât, multe dintre aceste monumente nu sunt uitate, ci trăiesc cu noi, oferindu-ne cel mai important lucru – hrana spirituală, insuflându-ne respect pentru faptele generațiilor trecute, permițându-ne să experimentăm bucuria incomparabilă a contactului cu lucrările arhitecților talentați, artiștilor, sculptorilor, poeților, pictorilor etc. – cu toți cei pentru care conacul Rîșleacov nu reprezintă un monument de istorie și arhitectură, ci o casă părintească.

Descrierea casei Rîșleacov din or. Șoldănești. Casa familiei de nobili basarabeni Rîșleacov a fost construită la mijlocul sec. al XIX-lea, în partea de Nord-Est a or. Șoldănești, pe terenul conacului, care însuma 5 ha [3]. În afara casei, aici se aflau acareturile auxiliare: casa pentru personal (servitori), casa pentru oaspeți (un mic hotel), magazii, beciuri, grajduri ș.a., care până în zilele noastre s-au păstrat fragmentar. Pe acest teren, după rigorile vremii, au fost plantate specii rare de arbori, transformându-l într-un parc valoros. Viața nobilimii din sec. al XIX-lea din Basarabia impunea anumite standarde de amenajare a spațiilor de locuit și de agrement, inclusiv plantarea și amenajarea obligatorie a parcurilor odată cu inițierea construcției sau a reconstrucției unui conac. Prin urmare, unii arbori, care s-au păstrat până în prezent pe terenul aferent al actualului Muzeu de Istorie și Etnografie Șoldănești, sunt de o vârstă cu conacul. Zona este situată la intrarea în localitate, întrucât pe moșii,

casele nobililor se construiau separat de așezările compacte ale altor categorii sociale privilegiate (clerul, negustorii) sau ale țăranilor, în cazul dat de pe „nadelul” [3] din Șoldănești. Ultimii proprietari și moștenitori legitimi au fost Ecaterina Rîșleacov și copiii ei, Petru și Maria. Casa este realizată în stilul clasicist rusesc. S-a păstrat arhitectura inițială a casei, care a fost un centru administrativ și de cultură provincială al județului Orhei. Viața la conac decurgea conform propriilor tradiții și obiceiuri, departe de centrele urbane imperiale. Trăsătura distinctivă a caselor de nobili din această perioadă rămâne a fi modelul vieții patriarhale, bazat pe potențialul funciar și unele inovații tehnologice prezente în domeniul agriculturii. Proprietarii moșiei Șoldănești își trăiau nevoile economice la nivel local. Având, însă, funcții de stat și un impunător potențial economic, familia Rîșleacov locuia și la Chișinău, centrul gubernial al Basarabiei, într-o casă impunătoare. Stilul clasic al conacului este relevant prin elementele arhitecturale: intrarea centrală cu scări, frontoane de fațadă, înălțimea și forma semiovală a ferestrelor, zona de parc sau grădină într-un anumit stil (presupunem că peisagistic) etc. Casele dvorenimei din Imperiul Rus, implicit cele construite în Basarabia după anul 1812, nu au avut niciodată un scop de fortificare, deoarece nobilimea nu a condus operațiuni militare între ei. Spre deosebire de dezvoltarea urbană a Chișinăului începând cu a II-a jumătate a sec. al XIX-lea, nobilii din provincie nu au avut libertate totală de alegere; totul depindea de bogăția, gustul, pasiunile și imaginația lui și a soției sale, în calitate de stăpână a casei. Pentru familia Rîșleacov, conacul de la Șoldănești a însemnat casa părintească în înțelesul adevărat al cuvântului. Ei și-au găsit pacea și somnul de veci anume aici. Deși, de regulă, familia își petrecea aici doar câteva luni din an [3]. O relatare din anul 1919, a cercetătorului francez Emmanuel de Martonne, pare că vizează anume acest conac. Autorul menționează că mulți dintre acești proprietari (moșieri din Basarabia) au relații strânse și interese comune cu locuitorii din partea stângă a Nistrului. O bună parte din ei, inclusiv madame K., pe care o vizitase și care poseda mai bine limba franceză



Muzeul de Istorie și Etnografie Șoldănești (în conacul dvoreanului Râșleacov din Șoldănești).

decât pe cea română, aveau obiceiul să petreacă iernile la Odesa. Este interesantă descrierea ambianței care domnea în casă, în special obiceiul lungilor șezători, ceaiul, conversația până la orele unu noaptea. Urmează o descriere romantică a atmosferei care domnea sub veranda dominantă a parcului, unde luna alungea umbrele brazilor deasupra peluzelor eclatante. Acest azil calm și confortabil a fost salvat ca prin miracol de devastările războiului.

Locul pentru conac a fost ales deosebit de pitoresc, ori moșia Șoldănești, cu potențialul silvic și hidrografic, impunător pe atunci, era foarte atractivă. În centrul conacului se află casa cu un etaj și demisol. Intrarea pe poarta centrală printr-o scurtă alee cu acces la stradă mai mare. Dimensiunea conacului, despre care aflăm din documentele din anul 1922, ne surprinde: 5 ha. Astfel, și curtea conacului fiind încăpătoare pentru un număr mare de trăsuri, care veneau la diverse serbări de familie, organizate de stăpâni sau alte evenimente. Forma construcției este pătrată, cu scări și foisor la intrarea centrală. Materiale de construcție sunt: piatra, cărămida, mortarul, varul, lemnul, diverse ustensile din fier. Curtea din față este vizibilă de departe și arăta ca un mic palat din secolul al XIX-lea. Intrarea în casă era marcată de un foisor (*portic (n.n.)*) – partea din față acoperită a clădirii, probabil era prevăzută cu coloane, care nu au ajuns până în zilele noastre. Frontonul – partea superioară a intrării

principale – nu este decorat, deși anume aceasta este menirea lui. Prin urmare, putem presupune că inițial aici se afla un blazon sau monogramă (*inițialele împletite ale familiei Râșleacov (n.n.)*). Acoperișul inițial al casei nu s-a păstrat, dar, de regulă erau folosite oalele roșii, tablă sau șindrilă. Tradițional, pereții caselor din conac se zugrăveau în alb sau galben, care simboliza culoarea aurului, a belșugului. Cea mai frumoasă parte a casei, cu cele mai bune odăi și verande deschise, avea vedere spre parc. Proprietarul cheltuia uneori mai mulți bani pentru construcția parcului decât pentru casă. Alei divergente în toate direcțiile, poteci, foișoare, grote, iazuri și statui confereau parcului farmec, fiind un adevărat izvor de inspirație. Existența parcului impunea angajarea unor servitori, îngrijitori ai parcului, grădinari pricepuți la săditul, tăiatul și curățatul vârfurilor arbuștilor, copacilor și a ierbii într-un mod special. Parcul a fost sădit și amenajat în jurul casei pe un teren denivelat, cu un număr mare de copaci: stejari, arțari, mesteceni, tei, molizi, brazi [7]. Întrucât plantarea copacilor în amintirea unor evenimente semnificative devenise un obicei printre nobili, parcul își extindea mereu hotarele și își diversifica speciile de arbori. Până în prezent, la o distanță de câțiva metri de casă, se mai înalță câțiva copaci impunători.

Intrarea în casă este printr-o verandă nu prea spațioasă, dar luminoasă. De acolo, în față se afla o încăpere care servea ca un antreu într-un hol



Conacul Rîșleacov din Șoldănești. Sală de muzeu

spațios. De partea stângă și de dreapta holului sunt situate camere de zi și salonul (pe stânga) – o parte indispensabilă a casei unui conac. Proprietarul organiza aici diverse cîine, recepții, alte evenimente de familie. Aici erau primiți oaspeții. În partea dreaptă a holului se afla ospătăria și 2 dormitoare. Din dormitoare, printr-o ușă mică, poți ieși în curte unde se afla bucătăria. Pe stînga, alături de salon, este o cameră pentru relaxare pentru doamnă și primirea prietenilor. În casă se află un birou de lucru cu bibliotecă, o sufragerie și o cămară alăturată sălii de mese pentru depozitarea vaselor și fețelor de masă, a tacâmurilor (care, de regulă, erau din metale prețioase: aur, argint, porțelan, fildeș etc.). Bucatele preparate se aduceau în cămară din bucătărie. Bucătăria propriu-zisă nu este în interiorul casei, ci era amplasată în construcțiile auxiliare. Odăile din casă sunt amplasate una după alta, creând impresia unei anfilade pe un segment nu prea lung. Interiorul ceremonial al casei a fost proiectat astfel încât în el să se poată desfășura diverse acțiuni festive și conversații, cititul cărților și mici concerte cu muzică și cântece, expoziții de artă și jocuri de masă. E greu să găsești intimitate și liniște în astfel de spații, deschise pentru un mare număr de oaspeți. Proprietarii nu puteau fi singuri decât în dormitoarele menționate. Fiind înalte și largi, încăperile sunt răcoroase, de aceea în casă sunt 3 sobe de teracotă și o „lejanță”. Partea superioară a pereților, care în interior au o înălțime de 3 m, din camerele de zi, la fel ca și din hol și salon, era decorată cu o cornișă, iar tavanul, care, de regulă în trecut se decora cu ornamente și pic-

turi, acum este zugrăvit în alb. Însă, de cele mai dese ori sărbătorile de la conac aveau loc în aer liber. În parc era amplasat un scrânciob și leagăne. Principalul loc de divertisment era, probabil un „teatru verde” unde puteau evolua artiștii invitați sau chiar un cor. Pe teritoriul conacului, proprietarii creșteau animale și păsări de curte, câini și cai, dovadă fiind fragmentele grajdurilor care s-au mai păstrat. Fiind mari proprietari funciari, membrii familiei Rîșleacov au construit pe moșia lor mori, o mică fabrică de cărămidă, alte mici unități industriale agrare.

Referințe bibliografice

1. Frumosu Elena. *Încadrarea categoriilor sociale privilegiate din Basarabia în sistemul socioadministrativ al Imperiului Rus, în baza documentelor vechi păstrate în familii (1812-1847)*. Teză de doctorat, Chișinău, 2023, 209 p.
2. *История кишинёвских зданий: дом семьи Рышляковых (продуктовый BLISS)* [online]. [Accesat: 18.3.2024]. Disponibil pe Internet la adresa: https://locals.md/2020/istoriya-kishinyovskih-zdaniy-dom-semi-ryshlyakovyh-produktovyy-bliss/#google_vignette
3. ANA DGAN, F. 110, „Casa Noastră” instituția pentru implementarea reformei agrare în Basarabia. inv. 1, d. 391.
4. Tabuncic, Sergiu. *Șoldănești-localitate străveche din valea Ciornei*, Chișinău „Sarmis”, 1994, 177 p.
5. Cantemir, Dimitrie. *Descrierea Moldovei*. București: Litera, 2001, 256 p.
6. ANA DGAN, F. 88. *Adunarea deputaților nobilii din gubernia Basarabia*, inv. 1, d. 2356, (a. 1821).
7. Martonne, Emmanuel de. *Choses vues en Bessarabie*, Paris, 1919, 47 p.

REGELE MIHAI I ȘI BASARABIA, O VIZIUNE ASUPRA VIITORULUI. DECLARAȚII ȘI DOCUMENTE DIN PERIOADA EXILULUI REGAL, 1989-1993



Bianca PĂDUREAN

Doctoranda Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova, programul Istoria românilor (pe perioade).

Domeniul de interes: istoria contemporană, mai exact perioada comunistă și post-revoluționară, având ca temă de doctorat: „Diplomația regelui Mihai în exil. Acte și acțiuni publice și private din perioada 1984-1997. Realizator, timp de trei ani (2018-2020), al rubricii „Pagina de istorie” la Radio France Internationale – România.

A publicat articole pe teme istorice în diferite reviste și publicații, printre care și în volumul colectiv „De la Elitele Securității, la Securitatea Elitelor”, coordonat, în 2017, de Margareta Aslan și Adrian Liviu Ivan, publicat de Editura Presa Universitară Clujeană.

Regele Mihai I și Basarabia, o viziune asupra viitorului.

Declarații și documente din perioada exilului regal, 1989-1993

Rezumat. Articolul relevă pozițiile publice ale Regelui Mihai I, aflat în exil, față de Basarabia, așa cum reies ele din interviuri, documente, declarații publice, scrisori deschise și mesaje adresate românilor, în diferite circumstanțe. În realizarea acestui studiu au fost analizate atât documente editate (mesaje publice ale Regelui Mihai I, publicate în diferite cărți de interviuri sau memorialistice despre rege, articole de ziare care reproduceau aceste mesaje, alte articole care vorbeau despre acțiunile publice regale), cât și documente inedite, cum ar fi corespondența dintre Regele Mihai și unul dintre cei mai importanți lideri ai românilor din exil, Ion Rațiu, sau extrase din dosarul de urmărire informativă a Regelui Mihai I, de către Securitate, aflate în Arhivele Consiliului Național de Studiere a arhivelor Securității din România. Perioada studiată este 1989-1993, în care regele a făcut multe declarații publice legate de Basarabia, pe care n-a uitat-o niciodată. Temele abordate în comunicarea publică sunt legate de Pactul Ribbentrop-Molotov și efectele acestuia, exodul tinerilor, libertatea de a vota și de a-și hotări singuri soarta, respectarea democrației întru totul, dar și problema transnistreană. Regele analizează lucid situația Basarabiei și vorbea despre integrare europeană cu mult înainte ca Republica Moldova să se înscrie, efectiv, pe acest drum. Studiul arată aplecarea regelui asupra problemei basarabene, vizionarismul său în ceea ce privește parcursul european și diplomația, dar și fermitatea cu care spune adevărurile istorice și analizează efectele acestora în prezent.

Cuvinte-cheie: Regele Mihai I, exil, Basarabia, diplomație, Republica Moldova, Uniunea Europeană.

King Mihai I and Bessarabia, a vision of the future.

Statements and documents from the royal exile, 1989-1993

Abstract. The article reveals the public positions of King Mihai I, while in exile, towards Bessarabia, as they emerge from interviews, documents, public statements, open letters and messages addressed to Romanians, in different circumstances. In this study, both published documents (public messages of King Mihai I, published in various books of interviews or memoirs about the King, newspaper articles reproducing these messages, other articles talking about royal public actions) and unpublished documents were analyzed, such as the correspondence between King Mihai I and one of the most important leaders of the Romanians in exile, Ion Rațiu, or extracts from the file on the Securitate's pursuit of King Mihai I, in the archives of the National Council for the Study of Romanian Security Archives. The period studied is 1989-1993, when the King made many public statements about Bessarabia, which he never forgot. The themes addressed in the public communication are related to the Ribbentrop-Molotov Pact and its effects, the exodus of young people, the freedom to vote and to decide their own fate, respect for democracy as a whole, and the Transnistria problem. The King analyses the situation in Bessarabia licitly and spoke of European integration long before the Republic of Moldova actually embarked on this path. The study shows the King's focus on the Bessarabian problem, his visionary approach to the European course and diplomacy, and the firmness with which he tells the historical truths and analyses their effects today.

Keywords: King Mihai I, exile, Bessarabia, diplomacy, Republic of Moldova, European Union.

Pornind de la aserțiunea că cine nu își cunoaște istoria, riscă să îi repete greșelile, tema exilului și declarațiilor publice ale Regelui Mihai devine de extremă actualitate, prin ceea ce relevă analiza acestor opinii, declarații și poziții publice ale ultimul conducător al României Mari, care îngloba și Basarabia. De ce de actualitate? Pentru că Basarabia, actuala Republică Moldova, din punct de vedere administrativ și geopolitic, s-a înscris pe drumul către Uniunea Europeană. Dar ce legătură are Regele Mihai I cu Uniunea Europeană și cu Basarabia? Așa cum reiese și din documentele studiate, are o legătură foarte mare, pentru că monarhul vorbea public despre tema europeană, cu mult înainte ca autoritățile din Republica Moldova, ba chiar din România să o facă. Putem vorbi despre un adevărat vizionarism, bazat pe temeinice cunoștințe de politică externă, istorie, economie, dar și pe afecțiunea și atașamentul pe care Regele Mihai I le-a arătat, cu orice ocazie, față de Basarabia. Din păcate, aceste mesaje și poziții ale Regelui Mihai I nu au avut rezonanță nici în România, nici în Basarabia, la vremea respectivă, ocultate fiind de aceeași poziție pro-comunistă sau neocomunistă a liderilor din ambele țări, la care s-a înscris și mass-media, în primii ani după 1989.

Perioada pe care se concentrează acest studiu este 1989-1993, perioadă care, după o anumită logică, nu ar mai fi trebuit să fie considerată una de exil, pentru Regele Mihai, după schimbarea de regim de la București și de la Chișinău. Realitatea a fost, însă, cu totul alta: regelui i-a fost interzisă venirea în România, în mai multe rânduri. În public au ajuns doar două sau trei tentative, poate cele mai spectaculoase (cum e cea din 25 decembrie 1990, când regele, principesele Margareta și Sofia și însoțitorii lor au fost întorși din drumul lor către Curtea de Argeș, pe autostradă, sub amenințarea kalașnikov-urilor [1, p. 62]). Considerăm exilul regelui încheiat abia în 1997, când Regele Mihai și-a primit pașaportul românesc, deci i-a fost recunoscută cetățenia română, dobândită la naștere și retrasă de comuniști în 1948, la cinci luni după abdicarea forțată.

Relația Regelui Mihai cu Basarabia este una specială. „Trecutul nu are chip dacă nu îl pri-

vim” [2, p. 15]. Este doar îndemnul și motivația de a redescoperi un personaj istoric care s-a dovedit atât de iubit de populație, încât a rămas în memoria colectivă, ba chiar transmis peste generații.

Documentele prind viață și vorbesc

În realizarea acestui studiu au fost analizate atât documente edite (mesaje publice ale Regelui Mihai I, publicate în diferite cărți de interviuri sau memorialistice despre rege, articole de ziare care reproduceau aceste mesaje, alte articole care vorbeau despre acțiunile publice regale), cât și documente inedite, cum ar fi corespondența dintre Regele Mihai și unul dintre cei mai importanți lideri ai românilor din exil, Ion Rațiu, sau extrase din dosarul de urmărire informativă a Regelui Mihai I, de către Securitate (mai exact Direcția de Informații Externe), aflate în Arhivele Consiliului Național de Studiere a arhivelor Securității (CNSAS) din România. Ca ordin de mărime, dosarul de urmărire a regelui conține peste 800 de file. Au mai fost studiate zeci de pagini de mesaje publice și sute de articole regăsite în presa din exil, în română, engleză, franceză și maghiară. Metoda folosită este cea de analiză calitativă și de conținut a acestor comunicări regale, la ce se refereau, cui se adresau și cu ce scop. O altă sursă folosită este fondul documentar al Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, acolo unde am putut studia Fondul Carp, în care se află corespondența dintre Regele Mihai și Mircea Ionițiu, secretarul personal al Majestății Sale, fost coleg al său în faimoasa Clasă Palatină, creată special de Carol al II-lea pentru educarea fiului său, Mihai.

Ce conțineau mesajele regale?

Regele Mihai a avut o perioadă de „silenzio stampa”, nu autoimpusă, ci forțată de presa occidentală, în special de Radio Europa Liberă și BBC, care nu mai difuzau mesajele sale audio de Paști, Crăciun, Anul Nou sau cu alte ocazii, așa cum făcea la începutul exilului regal. Această punere sub tăcere a vorbelor monarhului a coincis cu deschiderea statelor occidentale către liderul comunist Nicolae Ceaușescu, perceput în anii

'70 ca fiind un răzvrătit împotriva Rusiei. Unii au pus această atitudine pe seama vizitei cuplului Ceaușescu la curtea reginei Marii Britanii, în 1978, când o lume întreagă a putut să îl vadă pe Ceaușescu plimbat de regină în caleașca regală trasă de cai albi, dar și pe seama vizitelor președinților americani în România comunistă. Nixon a venit la București, în 2 august 1969. Șase ani mai târziu, în 2 august 1975, venea în vizită oficială la București un alt președinte american, Gerald Ford. SUA doreau să facă o breșă în blocul socialist condus de URSS, iar România avea interese economice. Aceste vizite nu s-au încheiat însă cu rezultate importante privind apropierea României de democrația occidentală. Ele s-au soldat numai cu colaborări economice limitate. Percepția Occidentului cu privire la așa-numitul liberalism al lui Ceaușescu avea să fie o mare dezamăgire la sfârșitul anilor 1970 și în anii 1980.

În ciuda acestui blocaj de comunicare cu care s-a confruntat Regele Mihai în anii '70, el a continuat să spună ce avea de spus. Nu de puține ori își înregistra mesajele acasă, asistat de Regina Ana, cu capul într-un dulap, pentru a avea o antifonare mai bună. Faptul că nu mai erau emise în eter, era o cu totul altă problemă...

„După doi ani, BBC și Europa Liberă au acceptat să dea la radio – Mesajul meu de Crăciun și de Anul Nou, puteam să îl înregistrez cu vocea mea. Asta a durat un timp, până când politica generală, în special, cea americană, a început să o lase mai moale cu rușii – «peaceful coexistence», așa se spunea. Au fost vreo doi ani și ceva în care aceste posturi de radio nu au mai vrut să difuzeze mesaje cu vocea mea. Au dat sub formă de comunicat, că am spus cutare lucru. Atât. Am încercat să protestăm, dar nu a fost chip (să schimbăm decizia n. ed.). Dar după doi sau trei ani, s-a revenit. Când au început să se încurce treburile mai mult între ruși și americani. Și a rămas așa până la sfârșit”, mărturisea însuși Regele Mihai despre episodul interzicerii sale pe marile radiouri internaționale, BBC și Europa Liberă [3, p. 182]. Regele mai relatează și faptul că românii care l-au vizitat în perioada de „silenzio stampa” impusă, i-au spus că în România se crede că regele nu mai vrea să vorbească.

În 1991, când a devenit tot mai evident că România încă oscilează între a se îndrepta spre o democrație adevărată și a-și crea propriul sistem original, în care foștii nomenclaturiști, deghizați în democrați acaparaseră puterea, Regele Mihai face ceea ce a făcut încă de la începutul exilului: se adresează marilor puteri democratice ale lumii, expunând situația din România. Regele Mihai a vorbit în fața Comitetului Național de Politică Externă American, în 24 aprilie 1991, la New York. Majestatea Sa a explicat succint cum stăteau lucrurile în România anulului 1991: Revoluția română a rămas neîmplinită, adică ceea ce a fost o răsccoală populară împotriva comunismului, a sfârșit prin a deveni un regim al foștilor comuniști, cu mentalitatea și metodele lor, periculos de apropiate de cele ale predecesorilor lor. Regele Mihai a vorbit în fața politicianilor americani despre marele avantaj competițional cu care România a ieșit din comunism: lipsa datoriilor externe, care ar fi asigurat o premisă bună pentru o dezvoltare economică sănătoasă. Însă acest avantaj nu a fost folosit, lucru care a dus nu la stagnare economică, ci chiar la regres, remarcă monarhul. „Cum se pot crea instituții democratice din cenușa stăpânirii comuniste bazate pe un partid unic? Instituțiile democratice implică crearea unei societăți civile. Aceasta nu este o sarcină ușoară în țările obișnuite cu totalitarismul și centralismul” [4, p. 278], explica Regele Mihai în fața Comisiei de Politică Externă a SUA.

Mesajul de Anul Nou din 31 decembrie 1991 are un ton destul de grav și de trist, din cauza situației în care se aflau românii și România. Regele vorbește despre măsurile economice luate precipitat și brutal, fără protecție socială. „În zorii Anului Nou vă cer, în ciuda suferințelor și sacrificiilor, să nu vă pierdeți speranța și încrederea în viitor. Mersul firesc al istoriei nu poate ocoli România și nici nu poate fi oprit în mod arbitrar, la o haltă oarecare între comunism și democrație. La Moscova, plecarea de la putere a lui Mihail Gorbaciov și coborârea drapelului roșu comunist de pe Kremlin, ne-au dovedit în modul cel mai izbitor că structurile comuniste nu pot coexista cu democrația” [4,



Regele Mihai la vizita din 1992 la Bucuresti, când l-au întâmpinat aproximativ 1 milion de români

p. 291], mai spune Regele Mihai în mesajul de Anul Nou din 1991.

Claritatea cu care înțelegea scena politică, cu toate că nu trăia la vremea respectivă pe teritoriul peste care a domnit în două rânduri, reiese și dintr-o altă declarație publică, o cuvântare rostită în 26 martie 1992 la dineul anual al Institutului Canadian al Afacerilor Internaționale, Filiala Toronto. Atunci, Regele Mihai a vorbit audienței despre Europa de Est, care riscă să cadă într-o nouă uitare, din atenția publică, din cauza altor probleme presante ale politicii internaționale, cum ar fi răspândirea armelor de exterminare în masă sau consecințele recesiunii economice. Remarcăm faptul că problemele lumii nu s-au schimbat prea mult, din 1992.

Geopolitica văzută prin ochii regelui

Regele Mihai a mai făcut o serie de remarci asupra situației geopolitice și economice a Europei, o adevărată analiză a stadiului țărilor din fostul bloc comunist, pentru ca apoi să vorbească public despre un concept vehiculat apoi abia în secolul XXI, și anume „Europa cu mai multe viteze”. Pentru prima dată s-a vehiculat conceptul de „Europă cu două viteze” în anul 2016, iar în anul 2023 se vorbește despre o Europă cu patru viteze. Iată cum vedea Regele Mihai situația României, în 1992, cu cel puțin 24 de ani înainte de prima mențiune a Europei

cu mai multe viteze: „Sunt perfect conștient că dezvoltarea României nu a fost la fel de rapidă ca și a celorlalte state, foste comuniste, dar vreau să-mi exprim din nou convingerea că nu ar trebui ca pe continent țările să fie din nou împărțite în țări de prim rang și de rangul al doilea. O asemenea politică ar distruge orice stimulent către reformă și ar perpetua instabilitatea. Ce speranță pot eu avea să-mi conving poporul să sufere mai mult pe calea regenerării economice și politice, dacă rezultatul ultim va fi tot expedierea într-un colț al Balcanilor plin de neliniști și din ce în ce mai ignorat?”, a mai spus Regele Mihai la Toronto, în 1992. Este un alt exemplu de diplomatie regală, pusă în slujba României, o diplomatie a unui rege aflat în continuare în exil, chiar dacă, aparent, la București regimul a fost schimbat, în 1989.

În 8 noiembrie 1992, cu prilejul onomasticii sale, Regele Mihai a trimis un mesaj tinerilor români. Majestatea Sa a vorbit despre rolul decisiv pe care l-au avut tinerii în alungarea regimului comunist, dar și despre pericolul ca cei care au slujit cu credință și abnegație comunizarea României să îi descurajeze pe tinerii României că pot avea un viitor decent la noi în țară. Practic, cu încă un prilej, Regele Mihai a anticipat ceea ce urma să se întâmple la scară mare în anii 1990-2000: exodul tinerilor în străinătate, în căutarea unei vieți mai bune.

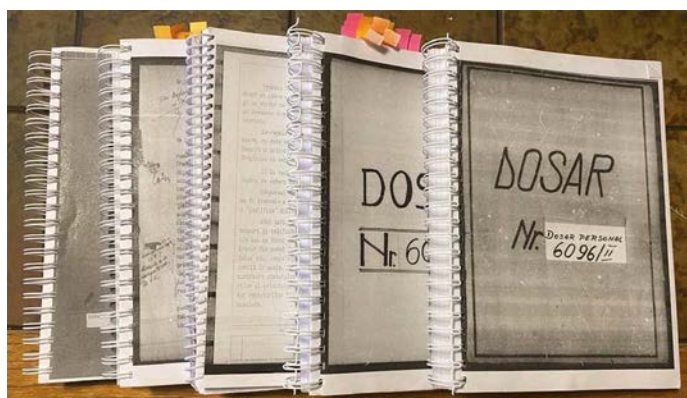
„Ei văd în voi principala piedică în calea încercării de restaurare a comunismului. Ei întregin haosul pentru a vă descuraja, pentru a vă face să credeți că orizontul realizării personale vi s-a și închis. Ei poartă răspunderea pentru sutele de mii de români care și-au încercat norocul pe alte meleaguri, și tot ei astăzi, fac tot ce le stă în putință ca voi, care v-ați ridicat piepturile goale în fața armelor, să părăsiți țara, și să trăiți printre străini, suferind de dorul de Țară, care, lipsită de voi, de energia, entuziasmul și optimismul vostru tineresc, nu va putea renaște”, transmitea Regele Mihai tinerilor români în 1992.

Însă care era atitudinea Regelui Mihai față de Basarabia, în anii 1990? În multiple ocazii, monarhul a vorbit public despre drama desprinderii Basarabiei din România. Una dintre aceste ocazii a fost mesajul public transmis în 27 iunie 1990, adresat basarabenilor, în care regele vorbește despre abandonarea României și celorlalte țări din Europa de Est în sfera de influență sovietică, vorbește despre basarabeni deportați în lagărele de concentrare din Siberia, dar și despre tratatul semnat de Hitler și Stalin la 1939. „Procesul de emancipare națională care s-a născut în Basarabia va rămâne înscris printre miracolele epocii noastre. În doi ani, basarabeni au reușit să-și restabilească limba națională și drapelul lor, să reînvie literatura și datinile lor, să genereze mișcări politice capabile să unească muncitorimea, țărănia și intelectualitatea. Acțiunea lor continuă să fie un izvor de inspirație pentru noi toți. Basarabeni au început astfel să-și ia viața în propriile lor mâini și să-și făurească viitorul.” [4, p. 264], transmitea Regele Mihai basarabenilor.

În septembrie 1991, Regele Mihai, regina Ana și principesele Margareta și Sofia se aflau la Paris, în prima vizită făcută de familia regală diasporei românești de acolo, la invitația acesteia. Festivitățile au avut loc la Pavilionul Regal, în 14 septembrie 1991. Cu această ocazie, Regele Mihai a ținut să adreseze asistenței un discurs în care a vorbit despre contribuția diasporei românești din Franța la păstrarea adevăratelor valori ale culturii române. Nu a uitat să menționeze faptul că apreciază eforturile fondatorilor Casei Românești (La Maison Rou-

maine) de la Paris. Regele nu a ratat ocazia să vorbească audienței despre răul pe care comunismul l-a adus în special României și a ținut să punteze că și ruda apropiată a comunismului neo-comunismul, nu poate fi reformat, el nu poate fi decât eliminat. Acest discurs a fost rostit la puțină vreme după ce Moldova și-a declarat independența (27 august 1991). Astfel că Regele Mihai și-a expus, din nou, poziția, față de Basarabia. „Pentru noi toți, pentru toți românii, ziua de 27 august a căpătat o importanță istorică. Cu bucurie și adâncă emoție am văzut cum frații noștri din Basarabia și-au lua soarta în mâini, declarându-se independenți de Kremlin. Ei au arătat că împărtășesc aceleași sentimente patriotice și de demnitate națională de care au dat dovadă și buncii lor acum 73 de ani. Occidentul – Comunitatea Europeană și Statele Unite, au recunoscut (și nu prea devreme) independența Țărilor Baltice – nu poate să nu acorde aceeași recunoaștere și fraților noștri de peste Prut. El nu poate uita că Basarabia (împreună cu Bucovina de Nord și Herța) a fost anexată cu forța de către Uniunea Sovietică în urma unui pact încheiat între Stalin și Hitler” [4, p. 283]. Nu putem să nu remarcăm că acest mesaj public pe care l-a dat Regele Mihai face parte din instrumentele cu care un diplomat care reprezintă interesele României și românilor de pretutindeni își exercită, de drept, această îndatorire.

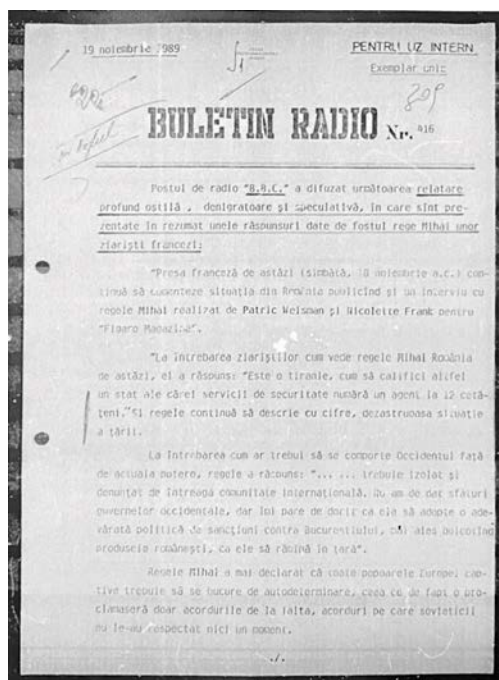
Regele a mai vorbit, în fața românilor din Franța, și despre nevoia restabilirii la voi a valorilor precum sinceritatea, încrederea, solidaritatea, responsabilitatea personală. „Toate trăsăturile specifice mentalității comuniste trebuie să dispară: Mă gândesc la cenzură, frică, la bănuială, la industria de zvonuri, la oportunist și servilitate.”, a mai spus regele în același discurs. Regele nu a ratat nici de data aceasta ocazia de a spune asistenței că în procesul de revenire la normalitate a României, rolul monarhiei constituționale este de o importanță capitală. Argumentele aduse de monarh, în fața unui public aflat în miezul republicanismului, au fost că monarhia, mai mult decât orice altă instituție, poate aduce țării stabilitate, unitate, legitimitate. În plus, ar fi ultimul obstacol în calea comunizării



Dosarele de urmărire informativă a Regelui Mihai, aflate la CNSAS

României. „Instituirea regatului este, la noi, indisociabilă de dobândirea independenței naționale și de întregirea neamului. Regatul corespunde unei perioade de suveranitate autentică, în care România a devenit un stat modern, a adoptat democrația parlamentară, a procedat la reforma agrară prin care pământul a fost distribuit țăranilor fără rezerve, a introdus învățământul obligatoriu și a devenit o țară care-și avea locul ei meritat în marea familie europeană. România nu are o tradiție republicană. Republica este la noi sinonimă cu lovitura de stat din 1947 și cu instaurarea nelegitimă a comunismului, iar sistemul «prezidențial-executiv» nu poate fi decât asociat cu numele lui Ceaușescu, care l-a introdus în 1974. Rămâne de la sine înțeles că abdicarea forțată de la 30 decembrie 1947 este nulă și neavenită.”, a mai spus regele în fața diasporei române din Franța. Regele admite, în același discurs, că restaurarea monarhiei nu va rezolva peste noapte dificultățile prin care trecea România la începutul anilor 1990. Însă ar crea atmosfera propice pentru a le față față. De remarcat faptul că aceste mesaje legate de oportunitatea reinstaurării monarhiei în România au fost date în fața unor oameni care nu trăiau în România și care era puțin probabil să și voteze acolo unde se aflau, în cazul organizării de alegeri. Nu putem să nu ne întrebăm ce efect ar fi avut aceste mesaje, dacă ele ajungeau la urechile alegătorilor din România, din acea perioadă.

Cu ocazia aniversării din 1992 a Unirii Principatelor de la 24 ianuarie, Regele Mihai a trimis un mesaj participanților la Consiliul



Fila din dosarul de urmărire informativă a Regelui Mihai, un buletin de ascultare a BBC Radio

național al Unirii, întrunit la Iași. „Am aflat cu mare interes de întâlnirea care se va ține la Iași, la 24 ianuarie – ziua aniversării Principatelor – între membri ai parlamentelor de la București și Chișinău și alți reprezentanți ai vieții publice și civice din România și din Republica Moldova. Sunt adânc preocupat de tot ceea ce privește teritoriile de peste Prut și, în acest context, sperăm cu toții să putem anula, într-un spirit de înțelegere și cooperare cu Ucraina, care și-a dobândit recent independența, consecințele pactului Molotov-Ribbentrop, care au afectat într-un mod atât de nefast aceste dragi ținuturi. Am urmărit cu adâncă emoție eforturile curajoase depuse de către frații și surorile noastre de peste Prut în realizarea democrației politice și afirmării naționale. (...) După cum este normal într-un stat independent și democratic, cetățenii de la Răsărit de Prut și reprezentanții lor, aleși în mod democratic, sunt singurii care vor decide direcția pe care o va lua viitorul lor. Știm că ei încearcă să-și reafirme rădăcinile lor românești cât să se și reintegreze în Europa, spre binele tuturor locuitorilor acestor teritorii, indiferent de originea lor etnică.” [4, p. 293], transmitea Regele Mihai basarabenilor.

Integrare europeană *avant la lettre*

Regele Mihai nu a pierdut nicio ocazie să își declare poziția față de românii care trăiesc în afara granițelor actuale ale României. Într-un mesaj făcut public la 25 august 1992, Majestatea Sa vorbește chiar despre sensibilul subiect al deznaționalizării. „Am afirmat, de asemenea, nelăsând loc unei ambiguități, că faptul de-a fi Regele tuturor românilor mă îndreptățește să cer cu hotărâre înlăturarea tuturor convențiilor și tratatelor care au adus știrbirea integrității Patriei. Tot astfel, n-am ezitat să arăt că populația românească din Ungaria, fosta Iugoslavie, Bulgaria, Ucraina sau Grecia, a fost supusă unui proces de deznaționalizare și că acest proces continuă să se desfășoare datorită lipsei de interes manifestat de autoritățile române actuale.” [4, p. 305], spune Regele Mihai în mesajul său.

De remarcat faptul că regele vorbea despre integrare europeană cu mult înainte ca România să devină membru (2007), iar Moldovei i-a s-a acordat statutul de țară candidată la accesarea în Uniunea Europeană în iunie 2022, adică la exact 30 de ani de când Regele Mihai statua importanța unui astfel de demers.

Într-un interviu acordat lui Mircea Ciobanu, Regele Mihai vorbește despre România și Basarabia în termeni în care nu face distincție între cele două țări. „Ori de câte ori vine vorba, între oamenii politici, în ziare, despre pactul Ribbentrop-Molotov, sunt uimit să aud pomenindu-se despre Țările Baltice și Basarabia. Interesant că apropierea asta se face și la București, și la Chișinău. Nu e bine. Dacă tot e să se facă apropieri, atunci logic e să se spună: Țările Baltice și România. Altfel, se creează impresia că Basarabia trebuie să-și poarte singură de grijă, ca o țară de sine stătătoare, care în urma pactului amintit și-ar fi câștigat autonomia. Este absurd – dar nu reiese asta?” [5, p. 340], se întrebă regele. Majestatea Sa mai spune că Basarabia nu poate fi cerută decât de la București. O cataloghează drept o problemă geopolitică care trebuie rezolvată în termenii ei.

Basarabia, ținut autonom doar în mintea diversioniștilor ruși

Putem spune, fără să greșim prea mult, că

Regele Mihai era tranșant și neechivoc în declarațiile sale. „Basarabia nu a fost niciodată un ținut autonom – decât în mintea diversioniștilor ruși. Ei s-au numit singuri salvatori ai popoarelor, eliberatori, ocrotitori ai națiunilor sau minorităților asuprite. Și pe vremea când veneau în numele ortodoxiei, și când s-au făcut propovăduitori ai comunismului, au folosit aceste vorbe mari ca să provoace sciziuni chiar și acolo unde n-ar fi locul. S-au priceput să deșepte în om un fel de vanitate care-l rupe de semeni și-l face să acționeze împotriva lui însuși. E de ajuns să-i spui unui om slab de înger că de el depinde cursul spre bine al unui moment istoric – și dintr-o dată el nu mai aude nimic, decât opinia pe care i-ai strecurat-o când l-ai împovărat cu o atât de mare responsabilitate.” [5, p. 341], așa explica Regele Mihai situația din Basarabia și din alte zone ocupate de ruși.

Regele a mai vorbit și despre importanța alegerilor libere, însă a avertizat asupra faptului că atunci când sunt organizate referendumuri în țările din Europa de Est, cu toate structurile sovietizate, referendumurile sunt instrumentele prin care dorința populației poate fi manipulată cel mai ușor. Regele remarca faptul că în dictaturi, procentul de participare la referendumuri ajungeau până la aproape sută la sută. Fin observator al politicii din țările foste comuniste, regele spune că și după căderea dictaturilor, procentele au fost aproape întotdeauna de partea celor de la putere, care au organizat alegerile. Mai mult, Regele Mihai duce raționamentul până la capăt și spune că popoarele din marea închisoare comunistă nici n-ar fi fost chemate la urne dacă organizatorii alegerilor ar fi știut dinainte că există un risc ca rezultatul să nu le fie favorabil. „Uniunea Sovietică se destramă sub ochii noștri. Mijloacele prin care ea a reușit să țină popoarele într-o barbarie absurdă, aceste mijloace supraviețuiesc și vor continua să dea rezultate, dacă instituțiile care le-au favorizat nu vor fi desființate.”, mai spunea Regele Mihai în același interviu fluviu.

Încă un 1 Decembrie fără toți românii

În anul 1992, unul dintre cei mai activi ani ai Regelui Mihai în ceea ce privește mesajele și

acțiunile publice, Majestatea Sa nu a ratat nici momentul marcării a 74 de ani de la Marea Unire din 1 decembrie 1918. El a vorbit despre importanța istorică crucială a acelui moment, dar și despre un subiect mult mai sensibil: teritoriile luate de comuniști, care la 1918 făceau parte din România Mare și care nu au mai fost returnate. „Pentru ca ziua de 1 Decembrie să redevină o sărbătoare în adevăratul sens al cuvântului, ar trebui ca la celebrarea ei să participe cu aceleași drepturi și cu aceeași legitimă bucurie românii din Basarabia, din Bucovina de Nord și din ținuturile Herței. Ei însă se află dincolo de granița Prutului, într-o stare care nu justifică în nici un fel jertfa românilor din Decembrie 1989. Oare nu pe temeiul acestei jertfe s-a cerut înlăturarea comunismului? Iar înlăturarea comunismului nu înseamnă totodată și redobândirea dreptului de a cere ceea ce imperialii comunismului ne-au răpit?”, spune regele în mesajul său.

Un an mai târziu, în 18 octombrie 1993, interesul regelui pentru ceea ce se întâmpla în Basarabia nu era cu nimic mai mic. Urmărea îndeaproape realitățile de peste Prut și comenta public ceea ce vedea/constata acolo. De data aceasta, regele vorbea despre procesul pe care „autoritățile falsului stat transnistrean” l-au intentat grupului Ilie Ilașcu. Regele vorbea despre membri acestui grup de români „ce și-au asumat vina de a reprezenta legitima dorință de unire cu Țara a românilor din teritoriile ocupate” [6]. Regele Mihai declara, răspicat, că a remarcat caracterul diversionist al procesului de la Tiraspol, o adevărată provocare la adresa tuturor țărilor care au refuzat să recunoască așa-zisa Republică Transnistreană, provocare care a culminat cu rechizitoriul prin care se cere condamnarea la moarte a celor trei patrioți români, cărora li s-a spus generic „Grupul Ilașcu”. Regele Mihai atrage atenția că fantomatica putere de la Tiraspol a reușit să provoace diferite foruri și personalități internaționale care s-au pronunțat dacă nu pentru clemență, cel puțin pentru strămutarea procesului în Chișinău. „Acest transfer de legitimitate n-ar fi fost cu puțință dacă autoritățile de la Chișinău și București ar fi reacționat prompt față de abuzivul proces, dar, înainte de toate,

față de însăși aventura secesioniștilor transnistreni. Atitudinea lor, pe cât de apatică, pe atât de ambiguă, trădează încă o dată o politică de subordonare în raporturile cu Rusia, ale cărei interese dictează prezența Armatei a 14-a pe un teritoriu autonom și controlat în exclusivitate. Condamnarea la moarte a românilor din grupul Ilie Ilașcu denotă cât de mare este pericolul federalizării Moldovei și, implicit, cel al fărâmițării teritoriilor de graniță de apartin României istorice”, spunea, plin de curaj, Regele Mihai, în mesajul său, dat în anul 1993, când încă locuia în Elveția, pentru că nu i-a fost îngăduit de autoritățile de la București să se întoarcă definitiv în țara sa natală, însă înțelegea mai bine realitățile geopolitice din Moldova și din România și reacționa în consecință, mai vocal și mai lucid decât autoritățile vremii din cele două state.

Mai mult decât atât, regele avea curajul să vorbească deschis despre reîntregirea României, chiar în acest context, în care spune că cere românilor de pretutindeni să se opună prin toate mijloacele acestei periculoase diversiuni, reprezentată de separatiștii de la Tiraspol.

O mică reparație: i-au dat înapoi cetățenia ridicată de comuniști

Exilul Regelui Mihai s-a încheiat, *de facto*, în 1997, în timpul mandatului de președinte al lui Emil Constantinescu. Decizia Consiliului de Miniștri nr. 797 din 22 mai 1948 de retragere a „naționalității” (sic!) a fost revocată prin Hotărârea de Guvern nr. 29 din 1997, semnată de prim-ministrul României de la acea vreme, Victor Ciorbea. Prin această hotărâre, i-a fost redat Regelui Mihai statutul de cetățean al României și a primit pașaport românesc. În Basarabia a fost primit de abia în 2006. După o pauză de 65 de ani, Regele Mihai a revenit în Moldova pe întâi iunie 2006, pentru a participa la inaugurarea Cimitirului Românesc de Onoare, din satul Țiganca, raionul Cantemir. „Vestea venirii regelui a provocat o explozie de entuziasm și de curiozitate. Oamenii s-au adunat în număr mare la cimitir și au așteptat să îl vadă pe omul care le-a fost de două ori rege. Mihai al României a fost întâmpinat cu aplauze de locuitorii din



Regele Mihai a participat la inaugurarea cimitirului revalorizat de la Tigianca, 2006

Țiganca și din satele din apropiere”, descrie momentul reîntoarcerii Aliona Grati. [2, p. 153-154]

Actualitatea mesajului regal

În ciuda lungului său exil, Regele Mihai a rămas conectat la realitățile cu care s-au confruntat atât românii din România, cât și cei din diasporă. Declarațiile sale publice nu au fost descurajate nici de atitudinea față de el a autorităților din România și Republica Moldova. Regele era un fin cunoscător atât al istoriei recente (pe care a trăit-o și chiar făurit-o, prin istoricul act de la 23 August 1944) și un vizionar în ceea ce privește parcursul european al Basarabiei și României. Regele vorbea public și fără teamă de consecințe despre Pactul Ribbentrop-Molotov, despre sovietizare și consecințele acesteia, despre tacticile rusești de a folosi separatiștii în fostele republici sovietice, dar mai ales despre țelul

de a reveni în rândul țărilor europene, libere și democratice. Regele Mihai vorbea despre integrare în Uniunea Europeană atât a României, cât și a Republicii Moldova cu 30 de ani înainte ca Moldovei să îi fie acordat statutul de țară candidată.

Referințe bibliografice:

1. Maillefer, Danielle. *Întoarcerea Regelui Mihai*, București: Editura Corint, 2017.
2. Grati, Aliona. *Regele Mihai și Basarabia. O poveste uitată de neuitat*, București: Editura Eikon, 2021.
3. Tănase, Stelian. *Conversații cu Regele Mihai*, București: Editura Corint, 2018.
4. Ciobanu, Mircea. *În fața neamului meu*, Iași: Editura Princeps, 1995.
5. Ciobanu, Mircea. *Convorbiri cu Mihai I al României*, București: Humanitas, 2008.
6. Arhiva Regelui Mihai, Săvârșin, Mesajul Majestății Sale Regele Mihai către români, în apărarea grupului Ilie Ilașcu, 18 octombrie 1993.

Orașul meu

IDENTITATE ȘI ALTERITATE ÎN CHIȘINĂUL INTERBELIC

Doctor în istorie (2013), cercetător științific coordonator, șefa Arhivei Științifice Centrale a AȘM aflată în subordinea Universității de Stat din Moldova.

Preocupările științifice: ansamblul istoriei moderne și contemporane cu focalizare pe spațiul pruto-nistrean, relații interetnice, minorități naționale/etnice, problema transnistreană, istoria armenilor, refugiați, istoria medicinei, mentalități, identitate/alteritate, cotidian, studii de istorie orală, cercetări enciclopedice.

A publicat peste 200 de studii și articole științifice apărute în reviste și culegeri din Republica Moldova, România, Armenia, Lituania, Germania, Ucraina, Federația Rusă, Serbia, inclusiv volume pe teme de istorie contemporană. Cele mai recente volume: *Profesorul Vladimir Potlog (1927–2022): Povestea vieții. Studiu de istorie orală*, Chișinău, Lexon-Prim, 2022, (coautor); *Istoriografia separatismului transnistrean (1989–2005)*. Ediția a doua revăzută și adăugită, Chișinău, Lexon-Prim, 2021; *Arhitectura relațiilor interetnice în spațiul ex-sovietic: Republica Moldova (1991–2014)*, Iași, Lumen, 2015 etc.



Lidia PRISAC

Identitate și alteritate în Chișinăul interbelic

Rezumat. Propunând imaginea celui alt în Chișinăul interbelic, ne-am propus să decodificăm modalitățile prin care oamenii din Chișinău s-au reflectat în oglinda celui alt, astfel încât am ajuns să abordăm aspectele ce țin de cetățean și străin în raport cu orașul, elitele vechi și noi precum și periferia orașului, minoritățile național-etnice și imigranții interni și externi, inclusiv refugiații, precum și marginalii societății. Din cele expuse, surprindem faptul că Chișinăul de la începutul perioadei interbelice avea o marcă identitară, cu pretenții de măreție, desprinsă din fizionomia fostului imperiu țarist. Spectaculos prin felul său deosebit de a fi, Chișinău avea acele fațete care aminteau totuși (de la străzile largi, spectrul multiethnic al populației) de existența unei comunități cosmopolite desprinse dintr-un spațiu urban multicultural atât de contrastant cu periferia orașului, monolită în totalitate din punct de vedere etnic și cultural. Treptat, pe parcursul celor peste 20 de ani de administrație românească, Chișinăul a împletit în istoria sa, prin ascensiunea noilor și decăderea vechilor elite, caracteristici ale românității și noilor tendințe. Spațiul de regăsire, poate chiar orașul iubit al atâtor neamuri, de la evrei, ruși, ucraineni, la armeni și alte comunități, Chișinăul a scos la iveală experiența dificultăților zilnice de a fi diferit în raport cu restul urbelor din cadrul României întregite.

Cuvinte cheie: identitate, alteritate, localnici/străini, minorități național-etnice, imigranți, refugiați, marginali, Chișinău, perioada interbelică.

Identity and Otherness in Interwar Chișinău

Abstract. Proposing the image of the other in the interwar Chisinau, we set out to decode the ways in which the people of Chisinau reflected in the mirror of the other, so that we came to address the aspects of citizens and foreigners in relation to the city, the old and new elites as well as the periphery of the city, national-ethnic minorities and internal and external immigrants, including refugees, as well as the marginals of society. From what has been presented, we can see that Chisinau from the beginning of the interwar period had an identity mark, with claims of greatness, derived from the physiognomy of the former tsarist empire. Spectacular in its special way of being, Chisinau had those facets that still reminded (from the wide streets, the multi-ethnic spectrum of the population) of the existence of a cosmopolitan community detached from a multicultural urban space so contrasting with the periphery of the city, completely monolithic from an ethnic and cultural point of view. Gradually, during the more than 20 years of Romanian administration, Chisinau has woven into its history, through the rise of the new and the decline of the old elites, characteristics of Romaniness and new trends. The space of rediscovery, perhaps even the beloved city of so many nationalities, from Jews, Russians, Ukrainians, to Armenians and other communities, Chisinau revealed the experience of the daily difficulties of being different in relation to the rest of the cities within Romania as a whole.

Keywords: identity, otherness, locals/foreigners, national-ethnic minorities, immigrants, refugees, marginals, Chisinau, the interwar period.

Propunând imaginea celuilalt în Chișinău interbelic ca subiect major al acestui studiu, precizăm aspecte care ar putea să ne rețină atenția, fiind vorba despre cetățeanii și străinii în raport cu orașul, elitele vechi și noi precum și periferia orașului, minoritățile național-etnice și imigranții interni și externi, inclusiv refugiații, precum și marginalii societății de aici. Astfel, vom încerca să deslușim mai bine care au fost modalitățile în care oamenii din Chișinău s-au reflectat în oglinda celuilalt în perioada interbelică. Totodată, vom încerca să evocăm *alteritatea* în raport cu *identitatea*, străduindu-ne să adoptăm atitudinea care descrie demersul identității de sine către celălalt și invers.

Alteritatea, în raport cu identitatea, este considerată o oglindă a identității sau identitatea celuilalt. De remarcat faptul că identitatea în istorie, fie a unui spațiu sau a locului (cum ar fi Chișinăul), devine expresia, într-un loc și într-un timp dat, a unei majorități unificatoare și în aparență stabilă, care tinde să-și lărgescă câmpul, a originii comune, a patriei proprii, ajungând la comunitatea națională [1, p. 202].

În afara identității majoritate-unitate, rămân cei care implicit nu acceptă normele propuse dar și cei care, mai ales sunt excluși și respinși pentru că nu au calitățile cerute pentru a fi parte integrantă a comunității formate după normele identității. Autoexcluzii se marginalizează (termenul de marginalizare descriind autoexcluderea) în același timp în care autoexcluzii se radicalizează. Exemplele istorice arată că marginalii și exclușii sunt considerați ca rebeli potențiali, ca elemente perturbatoare, amenințând *status-quo*-ul bunăstării în societatea normativă. Acțiunile exclușilor, întotdeauna circumscrise în cadrul minoritar, separarea lor fiind supusă unor măsuri represive, vizează recunoașterea specificității acestora [1, p. 203].

Duelul și dialogul, *identitatea-alteritatea* se situează în această perspectivă a mișcării, chiar dacă fiecare din aceste situații se mișcă în spațiul lor propriu: spațiu delimitat adesea prin frontiere foarte clare. Extrateritorialitatea conține trăsătura fundamentală a spațiului alterității, în timp ce domeniul identității se pre-

zintă sub trăsăturile „patriei”. Într-o manieră generală, putem spune că extrateritorialitatea Alterității este prezentată prin imaginea și sub trăsăturile inaccesibilității, devenită una din trăsăturile majore, care presupune chiar spațiul alterităților sociale, mentale și culturale. Astfel, ghetto-urile, cartierele rezidențiale ca și diverse cluburi pot fi caracterizate ca spații ale alterității deoarece caracteristica lor este că sunt rezervate unei categorii specifice a populației și rămân inaccesibile celorlalte [1, p. 205-206].

Chișinăul a fost dintotdeauna locul unde se intersectau două spații: al identității și al alterității. Este evident că între spațiul alterității și spațiul identității se situează zone limitrofe deschise influențelor reciproce. Zone de aculturație sau zone de tensiune, după situația istorică a momentului, ele fiind de asemenea zone de trecere, supuse controlului și reglementărilor. De fapt, trecerea „frontierelor” unui spațiu spre altul este supusă prezenței semnelor și simbolurilor care marchează identitatea și alteritatea – actele de identitate, parole de trecere, semnele vestimentare distincte sau o îmbrăcăminte specifică simbolizând apartenența la cutare sau cutare grup, după locul unde sunt plasate alteritatea sau identitatea [1, p. 207].

De observat că autoexcluzii sau marginalii au tendința să elaboreze propria lor modă vestimentară care devine un semn de recunoaștere, fapt care marchează comportamentele diferite cu privire la celălalt, instalate în identitatea proprie. Atitudinile descrise prin termenii de origine grecească – manie, fobie, filie în cuvinte compuse în care primul element îl precizează pe celălalt, consideră alteritatea, ca expresie a identității celuilalt, ca o altă identitate independentă și autonomă. De subliniat că atitudinile de acest fel caracterizează adesea raporturile care sunt întreținute cu străinii [1, p. 208].

Maniile, fobiile și fobiile sunt atitudini stabile față de celălalt, fiind caracteristic faptul că oricare ar fi atitudinile descrise de *-isme* (rusisme etc.), acestea duc, prin deschiderea voluntară și completă, spre cultura celuilalt la aculturație și la asimilare. Există alterități a căror acțiune lărgeste câmpul identității, alterități care semnifică

reînnoirea unei identități, îmbogățită astfel prin aspecte noi și complementare [1, p. 208].

Citadinii despre oraș

La începutul anilor 1920, Petre Cazacu făcea o descriere detaliată a Chișinăului, amintind zonele orașului, cartierele și străzile, precum și cele mai reprezentative edificii și clădiri, punând în circuit date cu referire la diferite persoane din această perioadă, sau locuitori ai orașului.

Astfel, din relatările lui Petre Cazacu reiese că Chișinăul „ca orice oraș moldovenesc” era așezat pe marginea unui pârâiaș, numit Bâc, în care altădată „se prindeau pești mari și pe care erau mori”. Din componentele vechi ale orașului mai rămăsese câteva edificii – „biserica lui Mazaraky pe un deal pietros” de sub care izvorăa apa și care alimenta întregul orașul; soborul vechi „de lângă rohatca Orheiului”; Biserica Rășcanu pe malul stâng al Bâcului, cu cimitirul vechilor boieri moldoveni din jurul lui; Biserica Armenească și, „aproape de hotarul dintre târgul nou și târgul vechi, Biserica *Sf. Ilie* [...] și Biserica *Sf. Haralambie* [...]” [2, p. 264].

În partea de sus, cum amintește Petre Cazacu, așezarea orașenească era nouă, „de abia de 60-70 ani”, cu „străzi largi, drepte, ca bulevardele din București, cu trotuare largi, plantate” care tăiau în pătrate mari această parte a orașului „făcută după un anumit plan pe coasta dealului fostelor moșii Buicani a mănăstirii Galata, și Chișinău a Mănăstirii *Sfintei Vineri*” [2, p. 264].

Strada principală, potrivit lui Petre Cazacu, mergea paralel cu Bâcul și cu linia ferată de la rohatca Sculenilor la rohatca Benderului de la Răsărit la Apus. Celelalte străzi erau paralele, sau exact perpendiculare pe ea, menajând „pătrate mari pentru grădina publică, pentru catedrală, pentru primărie, pentru episcopie, pentru iarmarocul de vite, pentru piață (târgul nou), pentru liceu, pentru școala spirituală, pentru liceul real” etc. [2, p. 265].

De cum intrai în oraș, corespunzător amintirilor autorului, privirea îți era atrasă de școala secundară pentru fete de clerici, cu internat și cu biserică, care era o clădire mare cu turn, pe un vârf de deal. În mijlocul orașului, lângă „im-

pozanta clădire a Băncii Orașului, și aproape de clădirea simplă, sobră, dar mare și solidă a Palatului de Justiție, se înalță frumoasa clădire a Primăriei, cu mulțimea de prăvălii elegante în față și cu biblioteca rusească în spate” [2, p. 265]. Ceva mai departe se afla vechea clădire de reședință a arhiepiscopului cu biserica ei, căreia toți îi ziceau Mitropolie, pentru că fusese clădită de mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni. Alături se înalța Casa Eparhială, cea mai mare și cea mai impozantă clădire din Chișinău făcută de un episcop rus pentru specularea chirilor.

Cu referire la obiectele de artă care marcau mentalul colectiv al orașenilor, Petre Cazacu amintea că în fața Mitropoliei se afla monumentul de bronz al lui Alexandru al II-lea „cu ciubote colosale”, lângă care pe soclu se afla o femeie ce reprezenta Rusia, care cuprindea de gât o altă femeie – Basarabia. „Trecătorii subversivi dintre români, moldoveni, poloni, evrei, și chiar unii ruși șopteau arătând figurile celor două femei: uite cum Rusia strânge de gât Basarabia. Acum toate figurile sunt duse la muzeu și soclul de granit roșu stă pustiu, așteptând un sculptor și o [altă] imagine” [2, p. 266].

Potrivit relatărilor lui Petre Cazacu vis-a-vis de reședința Corpului de Armată se afla teatrul și clubul orașului. În general, autorul subliniază faptul că edificiile în Chișinău nu erau nici frumoase, nici impozante, interesant fiind Cercul – „un fel de Jokey-club al Chișinăului, altădată club englezesc, apoi cerc al nobilimii”, în care peste jumătate din membri în perioada interbelică erau români din Regat, magistrați, ofițeri, funcționari, profesori etc., „unirea, atât la mesele de mâncare din sufragerie, cât și la biliard, poker, maus, bridj” fiind deplină [2, p. 266].

În raport cu puținele clădiri frumoase ca stil – muzeul și închisoarea, Petre Cazacu menționează că la Chișinău erau din abundență clădirile solide și mari, dar care nu se aflau toate la centru [2, p. 264-267].

Descriind Chișinăul, Petre Cazacu anunța faptul că Chișinăul la începutul perioadei interbelice avea toate atributele necesare – „biserici bogate, clădiri publice și particulare, cu aparență de soliditate și mărire, magazine mari, pline

de toate felurile de mărfuri, piețe mari, școli, grădini publice, restaurante, hoteluri, cinematografe, teatre, operă, balet, lumină electrică, pavaj, apă bună (afară de canalizare), tramvai electric, birji și automobile, mulțime elegantă” –, pentru a intra în categoria „unui oraș mare și nou” [2, p. 268].

În ceea ce privea transformările pe care le suporta fizionomia Chișinăului în contextul noului regim, Petre Cazacu menționa: „În orașul acesta mare, modern, înflorit și liniștit, cu muzici, cu teatre, hoteluri, operă [...], se petrec o întreagă serie de transformări [...], Chișinăul pe zi ce merge devine [...] din ce în ce mai românesc [...]” [2, p. 269].

Străinii despre oraș

Ajuns în capitala Basarabiei, la 24 ianuarie 1918, cu ocazia declarării independenței Republicii Democratice Moldovenești, Mihai Sadoveanu surprindea Chișinăul în forfota mișcării de renaștere națională, generată de Marele Război. Acesta amintea că pe bulevardul din centrul orașului statuile vechiului țarism erau acoperite. În turnul cel mare al Mitropoliei bătea clopotul, chemând poporul la serbarea națională a României. Drapelul tricolor fâlfâia în toate părțile, iar pretutindeni trecând „oameni cu fețele luminate spre neconținutul zvon al arămii”. La Catedrală, potrivit scriitorului, se oficia slujba solemnă, iar înaltul prelat rus, într-un discurs larg, saluta oștile care au adus pacea și înălța rugăciune pentru slăvitul rege Ferdinand I, pentru principele Carol și pentru întreaga dinastie a României. La Casino, se primeau felicitări și se țineau cuvântări calde. Apoi după ce toată lumea ieșise afară și se intona *Hora unirii*, „frați cu frați din Basarabia, din România și în celelalte țări ale neamului românesc” s-au prins de mână și în șiraguri, în mijlocul uralelor, au început dansul înfrățirii. Mihail Sadoveanu amintește că era o însuflețire de nedescris, nimeni nu se așteptase la aceasta. „Hora aspirațiilor noastre seculare se întinde sub cerul senin al Chișinăului – și pretutindeni în juru-mi văd fețe strălucind de veselie și ochi plini de rouă [...]” [3, p. 2].

Ceva mai târziu, din perspectiva călătorului străin, Mihai Sadoveanu creiona și câteva impresii despre capitala Basarabiei: „Călătorul la Chișinău coboară într-o gară meschină, intră într-un oraș mare și foarte întins. Într-un tramvai plin, în care taxează două femei cu șapcă și cărlionți bălai, pornește încet, deocamdată prin ulițe înguste și întortocheate [...]” [4, p. 1].

Practic, perioada interbelică găsea Chișinăul „cu străzi largi umbrite de pomi prietenoși” care așteptau „defileul (defilarea) trăsurilor, faetoanelor, a căruțelor cu poveri” care abia ici colo se încrucișau; „cu clădiri masive de piatră; cu porți formidabile; cu ferestre oblonite ca să nu se strecoare priviri curioase în interioruri bogate, ori sărace”; cu „grădini cu bănci lungi și joase”; „cu o viață care în întregime” [5, p. 1-2] urma să pulseze în ascensiune.

În 1934, istoricul Petre Constantinescu-Iași, amintea despre primul oraș al Basarabiei, precum că ar face desfătarea și norocul unui pictor mare. Pornind de jos, de la trestii și de la apele putrede lăsate de Bâc în revărsări și trecând în inventar cartierele populare, agățate printre biserici și clopotnițe – ca niște funii de zdrențe între niște stâlpi de zidărie – ochiul cunoscător descoperea până sus, unde erau turnurile și crucile marilor catedrale, un pitoresc ciudat, exploatabil în zeci de tablouri [6, p. 1-2].

În această cheie a opiniilor despre Chișinău, George Meniuc, figură notabilă a scrisului basarabean, nota cu câțiva ani înainte de declanșarea celui de-Al Doilea Război Mondial câteva impresii din perspectiva unei persoane străine locului. Acesta vedea un oraș în care avusese loc doar schimbări pozitive, în care edilii orașului au lucrat în favoarea cetățenilor, orașul fiind în plină creștere și efervescentă. Astfel, zice el: „Străinul care vizitează capitala Basarabiei nu poate culege altă impresie decât că pășește pe străzile unui oraș modern. [...] În cei patru ani din urmă Chișinăul s-a înnoit continuu, s-a împodobit cu așezări de utilitate obștească și constituie azi mândria Basarabiei și a României. E destul să-l parcurgi de-a lungul și de-a latul ca să îți se perinde în fața ochilor realizările edilitare care constituie puncte de pornire pentru

noi și noi înfăptuiri. Grădinile au fost refăcute cu grijă pentru estetică și modernizare, spre satisfacția ochilor și plămânilor noștri. O profuziune de flori se desfășură în covoare bogate și pestrițe, purtându-ne fantezia în regiuni minunate de vis. Piața, de-asemenea, reorganizată în conformitate cu cerințele bune orânduiri și a igienei. Anarhia și mizeria sordidă au dispărut de aici, grație vigilentei personalului de control. Bicisnicia și haosul nu mai formează decât triste amintiri ale trecutului [...]. Chișinăul crește în văzul nostru [...]” [7, p. 2].

Elitele vechi și noi ale orașului

În anii 1920, Petre Cazacu pomenea faptul că „păturile sociale vechi din Chișinău” erau „în decădere și transformare”, iar cele noi, „tinere”, „ieșite din popor” și formate în cea mai mare parte „din moldoveni de la țară, din neam de clerici, din răzeși sau din târgoveți, apoi din mahalale”, erau aduse la suprafață „de valurile vieții cumplite”. Acesta amintește că noii exponenți ai elitei erau „voinici la trup, sănătoși”, cu „osatură și mușchi puternici, cu dinți buni, cu poftă de mâncare și poftă de muncă pentru a-și face loc și a cuceri o situație”, instruiți în „școli rusești”, dintre care puțini care au terminat „universitatea, cu greutăți mari și în timpuri tulburi”, cei mai mulți având studii reduse. Din limbi străine, aceștia știau numai rusește, dar și pe aceasta nu o vorbeau perfect. Literatura, cultura, arta universală, ca și pe cea rusească, le cunoșteau puțin, în cea mai mare parte din manuale. Originea și mijloacele materiale, greutățile vieții și organizarea societății țariste nu li-a oferit posibilități mai mari „de a pătrunde mai sus, de a vedea și studia mai mult, mai pe îndelete și mai adânc”. Supraviețuind regimului țarist cu disciplina lui severă, cu necesitatea de a-și disimula naționalitatea, instinctele, dorurile, gândurile au căutat „să se adapteze acestui regim ca să parvină a-și satisface necesitățile vieții” [2, p. 264-280].

Continuând să descrie reprezentanții elitei ieșite din popor, ajunși ulterior în fruntea Basarabiei, Petre Cazacu sublinia faptul, că anterior descompunerii Imperiului Rus, aceștia erau

atrași de broșurile revoluționare, de tot ce „era opus organizării de stat care le oprima rasa, clasa, persoana și instinctele”. Soldați sau plutonieri trecuți prin război „au trebuit și acolo să disimuleze, să se supună și să înghită mult amar”. Alții au stat în funcții mici „subordonați, amărâți și umili” la Petrograd-Kiev și alte orașe „mișcându-se din loc în loc, din situație în situație, prin anticamerele demnitarilor timpului: Casso, Serafim, Krupensky”. La revoluție aceștia au trebuit să se adapteze noilor împrejurări și situații, haosul și schimbările vertiginoase generând schimbarea de loc, cu „vechii stăpâni” [2, p. 264-280].

Tocmai aceste elemente oprite descrise de Petre Cazacu, au ținut să-și „fixeze situațiile câștigate în noul cadru al vieții”, din ele fiind recrutați „în mare parte actualii senatori, deputați, unii prefecți și alți cărmuitori mai mari sau mai mici”, care mare practică de conducere și de stăpânire nu dețineau. O calitate a acestora, potrivit lui Petre Cazacu, a constituit abilitatea „remarcabilă de a-și schimba aspectele, credințele, totul pentru a se menține, a ajunge, a nu mai fi supuși, a supune, a avea, a stăpâni, a lua parte la banchetul vieții”. Aceste calități, continuă Petre Cazacu, le-au fost într-atât de utile, încât „unii au ajuns la situații” de invidiat, „mulți s-au îmbogățit repede, puțini au rămas mai în urmă, unii au căzut și cad”, dând loc noilor veniți, trecuți „prin școala noastră națională, fie universitară, fie politică” [2, p. 264-280].

La categoriile descrise, publicistul Petre Cazacu amintește și de alăturarea unor elemente care făceau parte din „vechii stăpâni mai energici, mai curajoși, mai elastici, mai fără scrupule și din negustori. Acum vezi tineri, săraci și idealisti, cu puține studii și puțină muncă, într-un an-doi de activitate politică, devenind proprietari de case și mobile scumpe, de vii, grădini, bijuterii, ducând o trenă de burghezi, de altădată, și alături de ei speculanți de făină, cereale, nave, furnituri, schimbători de ruble, cumpărători de acțiuni etc.” [2, p. 264-280].

În pofida atestării unor elemente de elită parvenite peste noapte în dirijarea sortii Basarabiei și a Chișinăului interbelic, Petre Cazacu semnalează și „exemplare rare de curățenie

cristalină, de idealuri pure, de naționalism ne-
întinat, de democratism și abnegație încercată”,
dar cât de puțini, conchide trist istoricul, „par ei
până ce va veni precipitarea, filtrarea și curățir-
ea” [2, p. 264-280].

În ceea ce privește fosta elită a Basarabiei,
Mihai Sadoveanu remarca faptul că aceasta a
ajuns în perioada interbelică într-o situație „so-
cial dezintegrată, marginalizată și lipsită de co-
eziune socială”, fiind în deplină decădere. Rușii,
„personagiile zilei”, „frunțași ai zemsvelor co-
munale și județene”, ofițeri din garnizoane și
„câteva măriri decăzute ale Imperiului”, sunt
„rămași în aer” după „cumplita furtună a anului
1917”. Ei au încremenit în senzația propriei ca-
tastrofe, sublinia scriitorul, ne având posibilita-
tea să treacă de cealaltă parte a Nistrului, „unde
s-ar găsi pe un țărm al morții”, dar de asemenea
pierduți pe această parte, „străini de români și
de limba lor”, „se zbat ca niște umbre chineze
între două întunerici, în ultimele răsfârșiri
ale unui incendiu”. Aceste elemente decăzute
din care numai rămăsese nimic din „aureola
freturilor și a pajurilor imperiale” de altădată,
potrivit spuselor scriitorului, puteau fi văzute
în Grădina Publică, la o bere, „vorbind, comen-
tând, făcând conjecturi, și-n sfârșit încercând a
grăi în limba băștinașilor [...]” [8, p. 40].

Prin comparație a locurilor de întâlnire a eli-
tei chișinăuene, Gh. Bezviconi amintește pentru
vechea elită întrunirea în cadrul Clubului Nobil-
limii, la Teatrul „Grossmann”, la opera italiană,
la Hotelul „Petersburg” din str. Haralambie și
la Cofetăria Manikov. „În sălile clubului puteai
să întâlnești pe locotenentul Timuș, veteran din
războiul Crimeei, pe bătrânii Bossie Codreanu
și Cervinski, care veneau mai mult la alegerile
nobilimii, când se întrunea întreaga provincie,
apărând și chipurile lor ciudate, păreau scoase
din paginile unor albume catifelate de altădată.
Gulere înalte, scrobite, cravate mari și fracuri cu
tăietura model pe vremea tinereții lor, înfrumu-
șeau aceste adunări. Pretutindeni se auzea vorba
moldovenească, căci aici se întruneau stâlpii so-
cietății de altădată [...]” [9, p. 250-258].

În noua elită a provinciei este necesar să
înscriem și diferiți funcționari sau ofițeri veniți

de peste Prut, despre care Eufrosina Simionescu
amintea: „Pe noi românii, între noi, ne lega
comunitatea de limbă și de suflet. Mă simțeam
mândră și înălțată sufletește ori de câte ori ve-
deam apărând pe stradă armata română, defi-
lând pe bulevardele imense ale capitalei Basara-
biei” [10, p. 1-2].

Periferia

Potrivit poetului și jurnalistului Al. Robot
Chișinăul descreștea „spre periferie”, unde ca-
sele deveneau mici, se descompuneau și păreau
gheboase. Această viziune se forma atunci când
parcurgeai Chișinăul spre marginile lui și când
vizitai una din mahalalele lui principale: Bariera
Sculeni. Al. Robot sublinia că numele acesta de
Bariera Sculeni „cu rezonanțe strict periferice”,
îl considera întotdeauna ca o reminiscență din
rubrica faptelor diverse, unde cotidian se făcea
cronica acestui cartier, „teatru al agresiunilor și
al diverselor conflicte”. Bariera Sculeni era pla-
sată printre cazărmi și spitale. „De o parte clo-
roformul, pe de alta – goarna sunată la ore de
amiază și de seară [11, p. 1].

Anume în acest cadru, susține Al. Robot,
exista periferia interbelică a urbei „adormită
sub un cer indulgent și acoperită de un cearșaf
de praf [...]”. Hanurile de la periferie puteau fi
percepute după „sacii de ovăz puși afară ca să
atragă botul cailor”. În pulbere strălucind cu
sclipiri galbene rustica baligă. Toate acestea
erau semne că prin apropiere erau grajduri,
faptul fiind subliniat și de câte un nechezat pu-
ternic. Practic capitolul industrial al periferiei
era reprezentat de potcovării. Din maghernițele
vechi se strecura zgomotul muzical de ciocan,
care se prăbușea peste nicovală și ducea la apa-
riția de scântei roșii. Clienții aflându-se afară
cu căpăstrul legat de un gard, așteptau ca mâna
potcovarului să le încălze din nou copitele. Sigur
că erau prezente și prăvăliile. Cele mai nume-
roase și mai vizitate erau cârciumile, care ves-
teau mustul prin hârtii lipite la ferestre. Pепенii
erau risipiți în țărână, supravegheați de o babă.
Mai exista și o croitorie, cu un surtuc agățat în
ușă ca să atragă atenția celor care nu citeau fir-
ma „Croitorie bărbătească” ca să fie respectată

ortografia ei originală. Potrivit lui Al. Robot, periferia aceasta avea un singur și neînțeles aspect – casele mici și cocoșate, drumul îngropat în praf și străbătut de carele cu boi, cârciumile care-i alcoolizau pe locuitori [11, p. 1].

Dramaturgul Laurențiu Fulga susținea că periferia Chișinăului semăna cu o „batistă murdară”, care începea de la Moara Roșie (unde casele semănau a grajduri) până la Buiucani, dinspre Orhei și până în cartierul de dincolo de gară [12, p. 8].

Per ansamblu, în perioada interbelică, orașele mari precum era Chișinăul au cunoscut o extindere a ceea ce s-au numit mahalale, cartierele mărginașe cu construcții foarte sărăcăcioase, multe improvizatii, străzi desfundate, lipsa utilităților publice. Aici trăiau persoane fără ocupație și cu venituri modice, săraci veniți din sate în căutarea unor locuri de muncă [13, p. 47].

Reprezentanți ai minorităților naționale

Potrivit statisticilor oficiale din 1919, așa cum pomenește scriitorul George Dorul Dumitrescu, în Chișinău, trăiau 62 000 de evrei, 40 000 de români, 19 000 de ruși (ucraineni și velico-ruși), 10 000 de nemți, și 2 000 de bulgari, nefiind socotiți grecii, polonezii și armenii, astfel, ajungându-se la o populație de 135 000 locuitori [14, p. 5].

La începutul perioadei interbelice în mediul urban, cel mai numeros grup din rândul minorităților naționale îl formau evreii. La Chișinău, aceștia puteau fi întâlniți oriunde, dar mai ales, pe str. Alexandrovskaia „la geamurile oblonite ale unei bănci [...]”, sfātuindu-se „cu căutătura lor îngrijorată, să hotărască viitorul încă turbure [...]” [15, p. 127-128]. Tot pe strada principală a orașului se aflau și „firmele avocaților și doctorilor evrei” amplasate „pe grumazurile caselor colorate țipător în albastru sau chinoroz de proastă calitate” [12, p. 8].

Corespunzător memorărilor scriitorului Dumitrescu, în perioada interbelică populația Chișinăului era într-atât de pestriță încât abunda în mii de culori, locuitorii orașului putând fi lesne descoperiți după articolele vestimentare care erau constituite „din bluze căzăcești, su-

mane moldovenești, cațaveicile lipovencelor și bărbile lipovenilor, caftane ovreiești, jachete de modă veche și pălării mari de pai cu o grădină de fructe deasupra, ca pe timpul lui Alexandru I”. Făcându-le tuturor elementelor etnice ale Chișinăului o caracteristică vestimentară și comportamentală George Dorul Dumitrescu semnala următoarele: „Se plimbă molcom, dar discută viforos, ovrei în caftan unsuros cu perciuni fluturători deasupra urechilor clăpăuge; au țilindru înalt, limba mult ascuțită și pe buze, gata oricând, în românește: „așa să trăiesc eu!”. Lipovenii sunt cu totul roșii: bărbi, obrazuri, mustăți, dinți, cămăși, cizme, șepci. Rușii, pasivi și ușor de tras pe sfoară; nemți masivi și taciturni; bulgari în zeghe de dimie groasă de care nu se despart nici în iulie; polonezi subțiri și eleganți, pășind ca la bal” [14, p. 5].

Schimbările perindate după Primul Război Mondial generase plecarea de la Chișinău a unei mase importante de funcționari ruși, reprezentanții vechii gărzi imperiale. La acest capitol, Petre Cazacu venea cu următoarele detalii de categorizare: „S-a dus guvernatorul cu cancelaria și administratorii, polițaii, vardiștii, strajnicii, ureadnicii săi; s-au dus administratorul financiar, controlorii [...]; s-a dus direcția poștelor și telegrafului; s-au dus episcopii cu clericii, rectorii, profesorii, preoții [...]; s-au dus generalii cu ofițerii și soldații lor; s-a dus Direcția căilor ferate cu toți nacialnicii [...]; s-a dus direcția școlilor [...]; s-a dus direcția vămilor [...]” [2, p. 270].

Potrivit acestuia, din reprezentanții fostei administrații țariste la Chișinău mai zăboviseră puțini din ei. Fără nici o ocupație, aceștia au trăit la început din economii, apoi au vândut din propriile lucruri, ulterior au căutat de muncă orice „suferind moralicește de decăderea statului căruia i-au slujit, de inadaptarea lor la noile împrejurări, suferind materialicește, decăzând din zi în zi, câștigând cu greu existența prin expediente sau ocupații pentru care n-au fost pregătiți, murind de foame sau învățând repede românește și alergând după funcții la instituțiile locale sau la instituțiile de stat, acoperindu-se cu acea denumire de *basarabeni* (*s.a.*) care le

ascunde și lor naționalitatea, trecutul, profesia, credințele” [2, p. 270]. Mulți, corespunzător relatărilor lui Petre Cazacu, au încercat să se adapteze noilor timpuri. Cei mai mulți nefiind ruși de sânge, aparțineau în mare parte aceluși amestec din porturile Mării Negre, care la Constantinopol își ziceau și turci și greci, la Varna bulgari, la Constanța și Galați români, la Odesa și Cherson ruși. Erau și ruși adevărați, dar puțini de tot și amestecați cu moldoveni [...]. Încolo armeni, poloni, greci și un grup de moldoveni mai mult sau mai puțin „curați” [2, p. 271].

O particularitate a Chișinăului interbelic era și faptul că grupurilor minoritare le aparțineau o minoritate semnificativă a burgheziei și a claselor mijlocii, denumite de Mihai Manoilescu „pseudo-burgheze” [16, p. 122-125]: persoane cu ocupații non-manuale și studii superioare, funcționari publici (ingineri, economiști, înalți funcționari), profesori universitari și secundari, avocați, medici, magistrați, ofițeri, ziaristi, scriitori, artiști, pensionari și rentieri din aceste categorii [13, p. 47]. Totodată, ponderea ridicată a alogenilor în rândul bancherilor și a medicilor varia teritorial inclusiv în funcție de concentrarea capitalului străin [16, p. 122-125].

Imigranții interni și externi

Ritmul de urbanizare al României interbelice a înscris procesul de strămutare a populației Basarabiei atât din mediul rural în cel urban, cât și a unui număr însemnat de persoane strămutate cu traiul la Chișinău din alte provincii românești. Bunăoară, pe strada Benderului la marginea târgului nou, un șir întreg de diferite prăvălii erau ale mai multor macedoneni, care vorbeau românește. Unul din ei, potrivit informațiilor din presa timpului, pusese chiar o firmă în limba română, care suna în felul următor: *Lăptăria ci Berăria pa Ploești*. Firma era condusă de sârbul macedonean Apostol Guliotis. La Chișinău se refugiase un număr destul de însemnat de dobrogeni, iar de când venise se ocupau cu comerțul. Practic, macedonenii dobrogeni au fost cei care au pus în Chișinău primele firme românești, iar prin faptul că nu știau rusește vorbeau în prăvălie românește [17, p. 1].

În raport cu restul orașelor Basarabiei, în perioada interbelică Chișinăul devine cel mai atractiv pentru populația rurală. Începând cu anii 1930, datorită în exclusivitate imigrării din zonele rurale, sporește numărul populației orașelor [18, p. 384]. În acest context, spre exemplu, mulți armeni din mediul rural cer să fie trecuți în acte în mediul urban [19, pp. 384-385]. Astfel, în 1932 Gheorghe Ohanovici solicita să fie mutat din com. Rezeni, jud. Lăpușna în or. Chișinău [20, f. 1-13]. Un alt caz ține de familia Panichianț, constituită din cinci membri, care s-a stabilit cu traiul, în anul 1933, de la Bălți la Chișinău [21, f. 1-5]. În martie 1938 și Mitridat Muratov (președintele Comitetului Național al Armenilor din Basarabia [22, p. 78]) împreună cu familia, soția Ana și fiica Mariana, solicita autorităților să-i fie efectuate formele de mutare din s. Roșu, jud. Cahul în orașul Chișinău [23, f. 1-4].

Majorarea populației Chișinăului s-a datorat și aflului de refugiați veniți din teritoriile din stânga Nistrului, ascensiunea „populației flotante” fiind cauzată de evenimentele politice legate de metamorfoza Imperiului Rus după 1917 și de războiul civil, precum și de distrugerile de care erau însoțite.

Marginalii și lumea interlopă (vagabondaj, cerșetorie, prostituție, abandon de copii)

Scrierile despre capitala Basarabiei în perioada interbelică atestă în rândul populației și persoane din categoria celor decăzuți, marginali sau care făceau parte din categoria rău fămaților. Spre exemplu, Laurențiu Fulga vorbind despre marginalii Chișinăului amintește despre vagabondaj și cerșetorie: „Am impresia certă că trec printr-un oraș cu toți oamenii morți sau narcotizați. Se sting felinarele odată cu stelele, storurile rămân tot trase, ușile tot închise. Deabia acum îmi dau seama ce-nsemnează Chișinăul cu adevărat” [12, p. 8].

Vorbind despre vraja lugubră a nopților din Chișinăul interbelic, Laurențiu Fulga pomenea despre persoane decăzute și fără moralitate. Astfel, scrie el: „Câte-o față îmbrăcată subțire, cu părul ciufulit, trasă la față după o noapte

consumată pe un pat de hotel sau pe-o rogojină, se-ntoarce amețită tușind cu batista la gură. Nimic nu este să-mi amintească de farmecul chișinăuian, niciun pas de om bun, niciun glas [...]. Cerșetorii de toate categoriile, sosiți deodată din cartierele de jos. Se vor așeza turcește la intrările Grădinii Publice, la porțile școlilor și vor aștepta [...]" [12, p. 8].

Tot la capitolul vagabondaj se referea și Gheorghe V. Madan când vorbea despre golani Chișinăului. Acesta menționa că erau „o zestre rămasă moștenire de la ruși”, pe rusește zicându-li-se „boseak” la care li se adăuga și porecla de „huligan”, cuvânt tătăresc, care însemna haimana, făcător de rele și bețiv. Îmbrăcămintea lor, potrivit folcloristului, erau „niște bulendre terfoase”, „haine sau hamuri – numai zdrențe, numai petece. Parcă au rupt câinii dintr-înșii”. Aproape nici unul, sublinia Gh. Madan, nu purta cămașă, „în picioare niscai potloage rupte de bocanci sau galoși vechi, cu talpa desfăcută și legată de căpută cu frânghiuță, ca să nu fugă. Pe cap – ce se nimerește; dar mai mult șepci de apași, aduse pe sprânceană sau date mehenghi pe o ureche”. Golani Chișinăului, așa cum i-a văzut Gh. Madan, umblau netuși, nespălați și neșesălați, zoiși și lipoși, semănând mai mult a dihăanii decât a oameni. Aceștia erau numai „buni de înțarcat copiii”. Din cauza că erau „plini de gângăanii crăcănețe și mășcățele cât grăuntele de orz”, golani întâlneau de Madan mereu mișcau din umeri sau se scărpinau „de ziduri și de garduri ca vitele”. Staniștea lor, potrivit prozatorului, era în cuprinsul pieței orașului: „în cărnărie, în pescărie, în medeanul cu verdețuri, la răscrucea dughenelor cu de-ale mâncării, pe lângă cărciumi” și în oborul unde trăgeau carele cu fructe. Aici le era viața, subliniază Gh. Madan. Trăiau de capul lor și n-aveau nicio căpetenie. Liberi și neatârnați! Nu plăteau niciun bir. Bețivi și leneși. Căci beția și lenea i-a adus în halul în care se aflau. Unii din ei au avut gospodărie și familie, unii au fost funcționari – în Rusia erau și prinți printre golani –, dar beția i-a nenorocit. Își dau seama de ceea ce au ajuns și de aceea stau sau umblă tăcuți și sfioși. Probabil, în comparație cu alții, amintește Gh.

Madan, aceștia nu erau pomanagii, nu cerșeau, însă căutau să câștige un ban de băutură prin o oarecare muncă. Câștigul lor zilnic era între 40 și 60 lei. Printre îndeletnicirile golaniilor, Gh. Madan amintește căratul sacilor și a lăzilor cu marfă din beciuri în dughene, ducerea coșurilor și sacilor cu greutate până la trăsură, căratul apei (sacagii) și măturatul prin curți și dughene, ciuruitul mangalului în magaziile cu cărbuni, descărcatul și încărcatul mărfurilor etc. Mâncarea golaniilor o constituia „un borș de doi lei”. Gh. Madan remarca faptul că în Chișinău, la un loc cu golani se adunau și golancele, „huligance bețive și desfrânate. Bărbații unora din ele s-au spânzurat de răul lor. Te prăpădești de răs, când le vezi cum țopăiesc din picioare și zvâcnesc din pânțele” [24, p. 146-148].

Abordând depravarea femeilor, trebuie să semnalăm faptul că una dintre cele mai vechi meserii denumită „cel mai necesar rău din istoria omenirii” nu pare să fi fost lipsă în condițiile Chișinăului interbelic. În general, potrivit dezideratelor formulate de organizațiile femeilor din România, fenomenul prostituției luase proporții îngrijorătoare în România interbelică [25, p. 45]. Vânzătoarele de plăceri, deși reprezentau o categorie depravată fiind excluse din societate reieșind din considerentul că promovau valori și principii de viață amurale, practicau meseria în case de toleranță (aflate sub acoperire) sau într-un mod clandestin.

Potrivit afirmațiilor istoricului Ioan Scurtu, o bună parte din femeile de purtări ușoare proveneau din mediul rural. Venite în lumea confuză a orașului, care nu permitea la fel de bine controlul social al persoanei, acestea se dedau practicilor de întreținere a raporturilor sexuale care le aducea mai simplu și mai mulți bani [26, p. 257].

Unele fete ajungeau pe calea prostituției, momite de tentațiile care le erau deschise de mediul urban. Existau și doamne sau domnișoare care, exercitând diferite funcții, cum ar fi cea de servitoare, chelneriță, cameriste de hotel etc., își rotunjeau veniturile întreținând relații sexuale cu clienții sau diferite persoane. În cazurile date prostituția se practica în hoteluri, băi

publice, cârciumi, precum și/sau acasă la fete [26, p. 257-258].

Reieșind din faptul că prostituția era profesată mai mult la orașe, decât în mediul rural, se considera că acesta constituie mediul cel mai favorabil dezvoltării imoralității, desfrâului, câștigului fără muncă, a unor activități care permiteau adunarea unei averi pe căi mai ușoare. În presa chișinăuiană interbelică se vorbea despre faptul că „societatea este putredă”. Mai mult ca atât, seara, Grădina Soborului se transforma în locul pasiunilor fierbinți, al „dragostei galonate”. Fetele moderne de la oraș se conduceau de spusele *poetantului*: „N-avea nici 15 ani și vrea să aibă pușori” [27, p. 32].

Femeile de purtări ușoare puteau fi întâlnite la Chișinău și în „azilurile artiștilor”, cum era spre exemplu, „Casa Artiștilor”, inaugurată în ziua de 18 decembrie 1920. „Astăzi acest local nu e decât un «varieteu» cu «un trifoiu de cărți de joc» [...] frecventat de foarte multă lume, care se anturează la chefură și chiar joc de cărți, în anturajul femeilor ușoare” [28, p. 178].

Deși la Chișinău, în primul deceniu de administrație românească, nu existau oficial bordeluri, totuși la sfârșitul anilor 1920, potrivit presei timpului, Prefectura Poliției din Chișinău, în urma consfățuirii dintre prefectul David și polițistul Carp, șeful poliției judiciare, pusese problema închiderii a 50 de case de toleranță din oraș. Măsura fusese luată după ce o fată de 15 ani fusese ademenită în practicarea prostituției și s-a sinucis de disperare [29].

Mai mult chiar, o măsură de control a prostituției la Chișinău a fost organizată odată cu instituirea între 1918 și 1920 a Serviciului de control al prostituției. Avându-se în vedere numărul mare de bolnavi venerici constatați în Chișinău, unde nu ar fi existat case de toleranță, practica prostituției clandestine luase o mare dezvoltare, și cum sub pretextul de a nu se atinge libertatea individuală, nimeni nu avea curajul de a lua măsuri de control împotriva prostituției din Chișinău, și din toate orașele Basarabiei, medicii primari de orașe obținuse ordine pentru a face controlul prostituției. În Chișinău, Inspectoratul sanitar a organizat un

serviciu de control al prostituției, sub conducerea doctorului Mironescu de la spitalul central basarabean, ajutat de medicul legist al județului, fiind izolate și tratate numeroase femei bolnave de sifilis, care trăiau absolut libere și necontrolate. Orice prostituată înscrisă sau clandestină trebuia să vină de două ori pe săptămână la vizita de control” [30, p. 134-137].

În general, combaterea bolilor venerice în perioada interbelică a cuprins o categorie de dispoziții speciale, dispunându-se tratamentul gratuit al celor bolnavi, în instituțiile sanitare ale statului, județelor și comunelor. În cazurile considerate contagioase, datorită condițiilor și felului de viață a celor bolnavi (de exemplu, prostituatelor), aceștia puteau fi internați în mod forțat și obligatoriu în spitale, până la vindecarea leziunilor contagioase. Având în vedere că prostituția constituia cel mai de seamă element în propagarea bolilor venerice, legiuitorul interzicea cu desăvârșire existența sau funcționarea caselor de prostituție, precum și a oricăror stabilimente în localuri unde se practica acest viciu. Ținând seamă de faptul că o atare măsură nu putea duce, în nici un caz, la desființarea totală a prostituției, legiuitorul se îngrijea în mod deosebit de sănătatea persoanelor care ar fi putut-o practica în mod liber, fără intermediul unor case sau persoane speciale. În acest scop se prevedea, în mod amănunțit, condițiile unei supravegheri medicale speciale a acestor persoane, cum și tratamentul gratuit al lor în ambulatoriile oficiale antivenerice. Fișa de sănătate prevăzută de lege avea rolul de a duce evidență măsurilor în care aceste persoane îndeplineau obligațiile legale privitoare la prezentarea lor în vizitele medicale periodice și la urmarea tratamentului medical prescris de medicii oficiali. Pentru cunoașterea persoanelor care intrau în aceste categorii, autoritățile administrative erau obligate să semnaleze autorităților sanitare toate cazurile care necesitau o atare supraveghere medicală [31, p. 499].

Jurnalistul Geo Bogza venind la Chișinău în toamna lui 1938 în căutarea unui subiect de reportaj mai puțin obișnuit, „cum numai în romanele de aventuri se întâlnesc” își imagina că „în mahalalele suspecte ale orașului”, „după ora

opt seara” puteau fi întâlniți „borfași, cuțitari, dezertori, pești, prostituate [...]”. Acesta amintește că atunci când pătrundeau într-un anume loc, după ce polițiștii strigau „mâinile sus”, ieșea la iveală tot ce era de văzut – „oameni în cămăși și izmene, prostituate dezbrăcate, vagabonzi murdari și nebărbieriți, toți încremeneau în mijlocul odăii păziți de agenți [...]”. Mergând să cunoască „până la capăt toate misterele Chișinăului”, Geo Bogza a întâlnit în cartierele sărăcăcioase nu doar învățători, învățătoare, militari, ci și prostituate [32, p. 266].

De rând cu prostituția, perioada interbelică a înscris o problemă specifică mediului urban al Basarabiei fiind vorba de abandonul copiilor la naștere și a copiilor născuți în afara căsătoriei. Spre exemplu, în 1928, proporția copiilor născuți în afara căsătoriei era de 6,3% din totalul comunelor urbane și doar 3,3% în cele rurale [33].

Pentru Basarabia fenomenul abandonării copiilor la naștere și copiilor născuți în afara căsătoriei devine tot mai pronunțat. Ziarele de epocă atestă tot mai des la Chișinău lăsarea copiilor în plină stradă. Bunăoară în august 1926, „sergentul de oraș Vasile Delinschi a adus la circumscripția I de poliție un copil de sex masculin în etate aproximativ de o lună, care a fost găsit părăsit în stradă de către o mamă necunoscută. Copilul a fost dus la azilul de copii” [34, p. 3].

Și documentele de arhivă vorbesc despre practica abandonării copiilor pe străzile Chișinăului. Spre exemplu, doar pe parcursul anului 1920, în Chișinău au fost abandonați în total 17 copii, dintre care 13 de gen masculin și patru de gen feminin, majoritatea fiind încredințați azilurilor sau orfelinatelor de copii. Astfel, după cum urmează, în luna aprilie 1920 au fost abandonați, în Chișinău (pe str. Schmidt, lângă casa nr. 66; pe str. Alexandru cel Bun, lângă Teatrul Mic; pe str. Sinadino, lângă casa nr. 50; pe str. Pavlovskaja; pe str. Mincovskaja, colț cu Nikolaevskaja), șase copii (patru de gen masculin și doi de gen feminin), dintre care patru nou-născuți, unul de trei luni etate și altul „de 3 ani răătăcit pe stradă” [35, f. 8, 24, 41, 56, 62, 65].

Pe parcursul lunii mai 1920, începând cu data de 3, în Chișinău au fost abandonați (în

Piață; în str. Ostrovskaja; în str. Kievului, în dreptul casei nr. 49; în Grădina Soborului; în str. Piragova, în dreptul casei nr. 35) cinci copii (patru de gen masculin și unul de gen feminin), dintre care cinci nou-născuți și unul de două luni [35, f. 78, 88a, 95, 129].

În luna iunie 1920, au fost găsiți abandonați pe str. Inzova colț cu Piragova și în Grădina Soborului un copil de sex masculin de trei luni și un copil de gen feminin, curând născut [35, f. 102, 149].

În iulie 1920, în Grădina Soborului; la biserica Catedralei Populației din str. Bender și pe str. Ivanovsca, au fost abandonați patru copii (trei de gen masculin și unul de gen feminin), dintre care doar unul de gen masculin de vârsta de două luni, restul fiind curând născut [35, f. 223, 239, 248].

La 18 octombrie 1920, în dreptul Spitalului Central Basarabean era găsit un copil mic abandonat, de sex masculin, mort [35, f. 328].

Practica abandonării copiilor a urmat și în anii ulteriori. Spre exemplu, dintr-un raport de atestare a cazurilor întâmplare în raza Chișinăului între 3 și 4 septembrie 1930, aflăm că „la ora 20:30 la Comisariat a fost adus de către gardianul public Vasile Dumitru un copil de sex masculin în etate de două luni botezat cu numele Pavel, care a fost găsit abandonat pe str. Ion Inculeț. Copilul a fost înaintat Centrului pentru Ocrotirea Copiilor și Mamelor din localitate. Cazul se cercetează” [36, f. 507].

Dintr-un alt raport al cazurilor întâmplare în raza orașului Chișinău între 13 și 14 septembrie 1930, reiese faptul că „în circumscripția 5, la orele 6:15, dimineața, locuitorul Vasile Verdeș din mahalaua Tăbăcăria Nouă, a adus la comisariat un copil curând născut, de sex feminin, în etate de aproximativ 7-8 zile, pe care l-a găsit abandonat în cantina de pe drumul Băcioi în dreptul casei locuitoarei Panaghia Morosana. Cazul se cercetează” [36, f. 524].

Astfel, din cele relatate putem conchide faptul că Chișinăul de la începutul perioadei interbelice avea o marcă identitară, cu pretenții de măreție, desprinsă din fizionomia fostului imperiu țarist. Spectaculos prin felul său

deosebit de a fi, Chișinău avea acele fațete care aminteau totuși (de la străzile largi, spectrul multietnic al populației) de existența unei comunități cosmopolite desprinse dintr-un spațiu urban multicultural atât de contrastant cu periferia orașului, monolită în totalitate din punct de vedere etnic și cultural. Treptat, pe parcursul celor peste 20 de ani de administrație românească, Chișinăul a împletit în istoria sa, prin ascensiunea noilor și decăderea vechilor elite, caracteristici ale românității și noilor tendințe. Spațiul de regăsire, poate chiar orașul iubit al atâtor neamuri, de la evrei, ruși, ucraineni, la armeni și alte comunități, Chișinăul a scos la iveală experiența dificultăților zilnice de a fi diferit în raport cu restul urbelor din cadrul României întregite. Din păcate, aspectele defectuoase ale identității sale, alimentate de marginalii societății și lumea interlopă, au avut câștig de cauză dând, spre sfârșitul perioadei interbelice, o alură de degradare vizibilă a orașului.

Referințe bibliografice:

- Ahrweiler, Helene. *Imaginea celuilalt și mecanismele alterității*. În: *Introducere în istoria mentalităților colective. Antologie*. Studiu introductiv, selecția și traducerea textelor Toader Nicoară. Cluj-Napoca, 1998, p. 200-212.
- Cazacu, Petre. *Chișinăul*. În: *Viața Românească* (București), an. XIII, nr. 8, august 1921, p. 264-280.
- Sadoveanu, Mihail. *Ziua de 24 Ianuarie la Chișinău*. În: *România*, an. II, nr. 330, 31 ianuarie 1918, p. 2.
- Sadoveanu, Mihail. *Chișinău. Aspecte din 1919*. În: *Opinia* (Iași), an. XVI, nr. 3824, 17 ianuarie 1920, p. 1.
- Dârzeu, Eugen. *Însemnări răzlețe*. Chișinăul. În: *Sfatul Țării* (Chișinău), Organ al Parlamentului Basarabiei, an. III, nr. 655, 18 iulie 1920, p. 1-2.
- Constantinescu-Iași, Petre. *Toamna în Basarabia*. În: *Dimineața* (București), an. XXIV, nr. 9634, 22 noiembrie, 1934, p. 3.
- Meniuc, George. *Chișinăul crește și se înfrumusețează*. În: *Gazeta Basarabiei* (Chișinău), an. III, nr. 569, 3 octombrie 1937, p. 2.
- Sadoveanu, Mihail. *Drumuri basarabene*. București: Saeculum, 1992, 89 p.
- Bezviconi, Gheorghe G. *Chișinăul romantic*. În: *Cetatea Moldovei* (Iași), an. IV, vol. X, nr. 8-9, august-septembrie 1943, p. 250-258.
- Simionescu, Eufrosina. *Amintiri din Chișinău*. În: *Opinia* (Iași), an. XXXVI, nr. 9699, 9701 și 9702, din 26, 28 și 29 iulie 1939, p. 1-2.
- Robot, Alexandru. *Portretul unei periferii*. În: *Gazeta Basarabiei* (Chișinău), nr. 410, 1936, p. 1.
- Fulga, Laurențiu. *Chișinău – orașul basmelor. Reportaj cu dragoste, vutcă, balalaici și moarte*. În: *Universul literar* (București), an. XLVII, nr. 26 și 27, 13 și 20 august 1938, p. 8.
- Zamfir, Cătălin. *Istoria socială a României*. Ediția a II-a. București: Editura Academiei Române, 2019, 287 p.
- Dumitrescu, George Dorul. *Chișinău*. În: *Universul literar* (București), an. XLVIII, nr. 17, 29 aprilie 1939, p. 5.
- Ștefănescu, Ion D. *Un cuget înnoitor în pictura bisericească (Soborul din Chișinău)*. În: *Lamura* (București), an. I, nr. 2, noiembrie 1919, p. 126-135.
- Manoilescu, Mihail. *Rostul și destinul burgheziei românești*. București: Editura Cugetarea – Georgescu Delafraș, 1942, 444 p.
- Mateiu, Ion. *Naționalizarea Basarabiei*. În: *România Nouă* (Chișinău), an. II, nr. 81, 29 aprilie 1918, p. 1.
- Hitchins, Keith. *România, 1866–1947*. Ed. II-a. București: Humanitas, 2017, 664 p.
- Vezi: Prisac Lidia. *Refugiați armeni din Basarabia peste Prut (1940/1944)*. În: *Latinitate, Romanitate, Românitate*. Materialele conferinței științifice internaționale, ediția a V-a, Chișinău, 5–6 noiembrie 2021. Chișinău, 2022, p. 384-385.
- Agencia Națională a Arhivelor, Direcția Generală a Arhivelor Naționale (infra: ANA, DGAN), F. 769, inv. 5, d. 3877, f. 1-13.
- ANA, DGAN, F. 769, inv. 5, d. 3984, f. 1-5.
- Vezi: Prisac Lidia. *Comitetul Național al Armenilor din Basarabia: context, scop, activitate (1918–1925)*. În: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare*. Conferința științifică internațională, ediția a IX-a. Programul și tezele comunicărilor, 30–31 mai 2017. Chișinău: IPC, 2017, p. 78.
- ANA, DGAN, F. 679, inv. 5, d. 3711, f. 1-4.
- Madan, Gheorghe V. *Golanii Chișinăului*. În: *Scrieri*, vol. 1. Proză. Traduceri, Publicistică. Corespondență) /Studiu introductiv de Iordan Datcu; text ales și îngrijit de Mihai Papuc, Tamara Apostol-Macovei și Grigore Botezatu; repere cronologice, note, comentarii și referințe critice de Mihai Papuc. Chișinău: Editura Știința, 2011, p. 146-148.
- O nouă victorie pe drumul spre egalitate. În: *Din istoria feminismului românesc: studiu și antologie de texte (1929–1948)* /Ștefania Mihăilescu. Iași: Polirom, 2006, p. 45.
- Scurtu, Ioan. *Viața cotidiană a românilor în perioada interbelică*. București: Editura RAO, 2001, 280 p.
- Poșta redacției. În: *Mărgăritare basarabene*. Revistă lunară pentru folclor, artă poporană, chestiuni sociale, culturale etc., sfaturi și îndemnuri bune, Tipo-

grafia Eparhială „Cartea Românească” (Chișinău), an. 1, nr. 1, septembrie 1927, p. 32.

28. Guzun, Vadim. *Chestiunea refugiaților de peste Nistru: documente diplomatice și ale serviciilor române de informații 1919–1936*. Cluj-Napoca, 2012, doc. 48, p. 178.

29. *Poliția Chișinău închide 50 case de toleranță*. În: *Cuvântul* (București), nr. 986, 15 ianuarie 1928.

30. Smadu, Nicolae. *Orașul Chișinău*. În: *Privire generală asupra organizării și stării sanitare din Basarabia de la înființarea inspectoratului până azi. Anii 1918–1920*. Chișinău: Imprimeria Statului, 1920, p. 134–137.

31. *Enciclopedia României*. Vol. I /coord. Dimitrie Gusti, vol. I: Statul. București: Imprimeria Națională, 1938, 1152 p.

32. Bogza, Geo. *Misterele Chișinăului*. În: *Țări de piatră, de foc și de pământ*. București: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1939, p. 266.

33. *Mișcarea populațiunii României în anul 1928*, București, Institutul de Arte grafice și editura „Eminescu” S.A., 1930, p. 9. Vezi și: Nicolae Enciu, *Naționalism și modernitate în Basarabia anilor 1918–1940*. I. *Populația Basarabiei interbelice. Aspecte demografice*, Chișinău, Lexon-Prim, 2013, p. 237.

34. *Copil abandonat*. În: *România Nouă* (Chișinău), an. III, nr. 70, 25 august 1926, p. 3.

35. ANA, DGAN, F. 723, inv. 1, d. 30, f. 8, 24, 41, 56, 62, 65, 78, 88a, 95, 102, 129, 149, 223, 239, 248, 328.

36. ANA, DGAN, F. 1581, inv. 4, d. 16 (II), f. 507, 524.

ARTISTUL PLASTIC GHEORGHE ȘOITU, UN ADEVĂRAT CETĂȚEAN DE ONOARE AL ORAȘULUI CAHUL



Gheorghe ȘOITU

S-a născut la 7 iulie 1947 în satul Baurci-Moldoveni, raionul Cahul. A absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău, unde și-a făcut studiile în perioada anilor 1964-1970. Este Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova începând cu anul 1978.

Prima expoziție de pictură a lui Gheorghe Șoitu a avut loc în anul 1972, la Chișinău, fiind organizată de Uniunea Tinerilor Pictori și Criticilor de Artă.

Artistul plastic Gheorghe Șoitu, un adevărat cetățean de onoare al orașului Cahul

Rezumat. Gheorghe Șoitu și-a făcut studiile de specialitate la Școala de arte din Cahul, clasa profesorului Gheorghe Huzun care i-a pus baza desenului, picturii și a compoziției și mai târziu la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău. După finisarea studiilor a profesat pedagogia, formând generații de tineri artiști la Școala de Pictură pentru Copii „A. Sciusev”. Reîntors la Cahul, și-a continuat activitatea de pictor la atelierul de pe lângă secția Cultură a orașului. Având caracterul unui nonconformist, Gheorghe Șoitu se încadrează perfect în evoluția artelor plastice din a doua jumătate a anilor '80 care se caracterizează prin trecerea ușoară de la tematica ideologică la subiectele exprimând esența umană, transpusă în simboluri. În această perioadă, creația lui Gheorghe Șoitu se caracterizează prin experimentalism. În compozițiile de gen domină factura, incizia și gama cromatică contrastantă, cu multiple nuanțări. Echilibrate însă tonal, cromatic și prin compoziție, ele emană perfecțiune. În anii 2000 creația artistului se distinge prin compoziții neo-expresioniste în care forma plastică este gestionată de temperamentul impulsiv și spontan. Această etapă se caracterizează printr-o deosebită forță expresivă, gamă cromatică diversă și tușe de culori energice. Pentru întreaga creație Primăria Cahul a făcut un gest inspirat să-i acorde, în 2009, titlul de cetățean de onoare al orașului, Gheorghe Șoitu fiind, pe bună dreptate, artistul reprezentativ al Cahulului și al sudului Republicii Moldova.

Cuvinte-cheie: Gheorghe Șoitu, Cahul, pictură, compoziție, galben.

Plastic artist Gheorghe Șoitu, a true honorary citizen of the city of Cahul

Abstract. Gheorghe Șoitu studied at the School of Arts in Cahul, in the class of Professor Gheorghe Huzun, who gave him the basis for drawing, painting and composition, and later at the Republican School of Fine Arts “Ilia Repin” in Chisinau. After finishing his studies, he worked as a teacher, training generations of young artists at the School of Painting for Children “A. Sciusev”. Returning to Cahul, he continued his work as a painter at the workshop of the city's Culture Department. Being a nonconformist, Gheorghe Șoitu fits perfectly into the evolution of the plastic arts in the second half of the 80s, which is characterized by the easy transition from ideological themes to subjects expressing the human essence, translated into symbols. During this period, Gheorghe Șoitu's creation is characterized by experimentalism. In the compositions of the genre, the invoice, the incision and the contrasting chromatic range dominate, with multiple nuances. Balanced, however, tonally, chromatically and compositionally, they exude perfection. In the 2000s the artist's work is distinguished by neo-expressionist compositions in which the plastic form is managed by impulsive and spontaneous temperament. This stage is characterised by a particular expressive force, diverse colour range and energetic colour tones. For his entire creation, the Cahul City Hall made an inspired gesture in 2009 to grant him the title of honorary citizen of the city, Gheorghe Șoitu being, rightly, the representative artist of Cahul and the south of the Republic of Moldova.

Keywords: Gheorghe Șoitu, Cahul, painting, composition, yellow.

„Dacă din lucrările mele se degajă uneori o impresie primitivă, acest primitivism se explică prin disciplina de a mă rezuma la puține trepte. El exprimă doar o economie, o quintesență profesională, deci contrariul primitivismului adevărat” [1, p. 61-62], își nota, în 1902, Paul Klee, unul dintre artiștii plastici cei mai influenți ai epocii moderniste, care a preferat arta desenului sintetic cu linii cromatice îndrăznețe. Am anticipat deloc întâmplător subiectul de bază al acestei prezentări cu un citat din Paul Klee. Pictorul a cărui creație va face obiectul de studiu al acestui material face parte din familia spirituală a unor asemenea artiști de început de epocă estetică, în care sinceritatea și firescul au devenit valori importante. Este vorba de Gheorghe Șoitu.

Predilecția pentru artă i-a venit de la mama, alături de care țesea covoare. Acest exercițiu i-a dezvoltat abilitatea de a simți și a potrivi nuanțele de culori: „Țeseam cu mare drag alături de ea, iar țevile le făceam din culorile mai dragi mie. La vârsta de 10 ani desenam gazete de perete și alte lucrări, unde era necesară măiestria mea recunoscută de profesorii școlii care, la rândul lor, mă numeau «pictor», ceea ce-mi crea o deosebită plăcere și mulțumire, și cărora le sunt recunoscător până în prezent” [2].

Meseria de artist plastic o datorează totuși, în mare parte, lui Gheorghe Huzun. Grafician și director al școlii de pictură din Cahul, Gheorghe Huzun i-a pus micului Gheorghe baza desenului, picturii și a compoziției, aspecte care i-au facilitat acestuia admiterea la Școala Republicană de Arte Plastice „Iliă Repin” din Chișinău [3, p. 215]. După finalizarea studiilor, a fost repartizat la Studioul Moldova-Film, apoi la Ministerul Culturii în calitate de pictor metodist. Mai târziu, a lucrat la Institutul Poligrafic, unde a contribuit la designul și editarea a trei coperti de carte. A preferat însă activitatea didactică, pe care și-a început-o la Școala Internat nr. 1 din Chișinău. În paralel, a ținut lecții la Școala de Pictură pentru Copii „A. Sciusev” (1970-1974) [4, p. 92]. A învățat copiii pictură, compoziție, desen. La un moment dat, Gheorghe Șoitu a revenit la Cahul, unde și-a continuat

activitatea de pictor la atelierul de pe lângă secția Cultură a orașului. În prezent, continuă să se întâlnească cu copiii de la Școala de Arte Plastice „Maria Cebotari” din Cahul, pe care îi încurajează să-și urmeze vocația.

În a doua jumătate a anilor '80, pictura din spațiul nostru se caracterizează prin eliberarea nemărginită a spiritului creator, prin „schimbări de viziune, subordonate altor exigențe estetice, nonconformiste și excentrice, descătuseate de complexele și restricțiile ideologice oficiale” [5, p. 113-114]. Se trece ușor de la tematica ideologică la subiectele exprimând esența umană, transpusă în simboluri. Ca artist având caracterul unui nonconformist, Gheorghe Șoitu se încadrează perfect în evoluția artelor plastice. În această perioadă, creația lui Gheorghe Șoitu se caracterizează prin experimentalism. În compozițiile de gen domină factura, incizia și gama cromatică contrastantă, cu multiple nuanțări. Echilibrate însă tonal, cromatic și prin compoziție, ele emană perfecțiune.

Lucrări experimentale, dar cu un vădit atașament la tradiții, sunt *Muza câmpurilor* (1985, u/p, 115×130 cm, MNAM) și *Odă apei din Bugeac* (1986, u/p, 125×115 cm, MNAM). Încadrate într-un spațiu teatral, aceste lucrări au arhetipul feminin în prim-plan. Pozițiile statice ale figurilor lor amintesc de coloanele grecești pe care se ține cerul și lumea întreagă.

În *Muza câmpurilor* figurile monumentale domină compoziția fragmentară. Prin viziunea lirică, lucrarea evocă spiritul culturii naționale. Ca și Constantin Brâncuși, maestrul său incontestabil, pictorul de la Cahul revine la surse, la *ethos*-ul popular originar al culturii noastre.

Pictura *Odă apei din Bugeac* este dedicat elementului fundamental al naturii – apa. Aici femeile amintesc *mumele acvatice – tiparele eterne și misterioase ale lucrurilor*, către care se îndreaptă eroul goethean (Faust) pentru a reînnoiește umbra Elenei. Tabloul se remarcă prin lejeritatea factuală a pensulațiilor imitând sursul lejer al apelor calme.

O altă compoziție din seria de tablouri *Muza câmpurilor* (1985, u/p, 125×115 cm) are siluetele feminine amplasate pe verticală, suprapuse una

peste alta. Îmbrăcate în alb, femeile din partea dreaptă a cadranului contrastează cu întinericul fertil al pământului, cu greutatea cromatică reprezentând simbolic roada toamnei.

Una dintre temele pe care autorul le tratează cu o sensibilitate aparte este familia. Fiind întrebat la ce lucrări ține cel mai mult, artistul le-a indicat pe cele care au ca subiecte familia: „Lucrez în diferite tehnici, de aceea nu pot spune care sunt lucrările mele preferate, toate au o parte din sufletul meu, este o investiție obligatorie a pictorului pentru a obține o operă de artă. Recunosc că tablourile dedicate familiei îmi sunt mai dragi și mai aproape, reflectând poate stări și sentimente. Există unele lucrări pe care le-am dăruit mai multor oficiali ai Republicii Moldova și unele care își continuă existența în colecțiile iubitorilor de artă de peste hotare, iar eu mă bucur că pot picta și, astfel, mulțumi pe alții” [2].

Lucrarea *Sinceritate* (1988, u/p, 125×115 cm) este dedicată vieții de familie în viața cotidiană. Petele mari contrastante sunt mijloace plastice pentru a o reprezenta cu bune și cu rele, cu greutate și cu momente de fericire. Îngerul din colțul drept de sus, ca „simbol de ordin spiritual” [6, p. 170], veghează asupra armoniei și mersului bun al lucrurilor.

Pictura *Deșteptare* prezintă decorul vieții cotidiene a unui cuplu. Formele reci expresive, care reprezintă fondalul, evidențiază motivele antropomorfe din prim-plan.

În perioada anilor '90, pictura de șevalet din Moldova încearcă să sincronizeze cu tendințele esteticii occidentale. Artiștii plastici autohtoni își doresc apropierea mai ales de arta europeană. Și Gheorghe Șoitu nu rămâne indiferent la atmosfera și gustul timpului. Pentru el, sincronizarea se identifică cu ucenicia de la opera sculptorului modern Constantin Brâncuși, care l-a inspirat în sensul expresiilor esențiale și al referințelor la literatura și arta populară. De pildă, lucrarea *Cumințenia pământului* (1989–1990, u/p) reduce figurile antropomorfe la o simplitate excesivă.

O altă lucrare din aceeași serie cu tentă abstractă este *Romanica* (2016, u/p, 105×110 cm), în care autorul amintește câteva din operele

consacrate ale lui Constantin Brâncuși: *Poarta sărutului*, *Coloana infinitului*, *Domnișoara Pogany* și *Cumințenia pământului*. Fusele coloanei brâncușiene, stâlp al omenirii și axă a cosmosului, sunt intercalate pe un fundal expresiv, cu tușe plate de nuanțe galben-albastru.

Artistul revine la aceeași coloană a infinitului în pictura *Compoziție* (2021 acril, carton 95×120 cm), pe care o utilizează simbolic alături de figurile antropomorfe stilizate, dând verticalitatea tabloului.

Gherghe Șoitu se manifestă cu precădere în pictura de gen. Cu toate acestea, are și o serie de lucrări cu motive fitomorfe, prin care se apropie de genul naturii statice. Este vorba de câteva lucrări realizate de artist la începutul anilor '90 și intitulate *Esență*, care reprezintă trandafiri, floarea soarelui ș.a. Lucrurile simple din natură sunt valorificate din plin. Spre exemplu, pictura *Esența* (1987 u/p, 88×80 cm) ne prezintă narativ procesul de producere a mierii de albine: mai întâi crește floarea, apoi albina adună polenul și produce bunătața pe rama stupului de albine și în final se obține mierea pictată în cadmiu galben intens.

În pictura *În viața mea e toamnă iar* (1990, u/p, 100×90 cm, MNAM), alegoria anotimpului este reprezentată prin figura feminină cu maramă. Tabloul emană darurile pământului, forța naturii și rodnicia toamnei. Motivul antropomorf accentuează verticalitatea tabloului, iar roada – perele și merele – orizontalitatea, creând echilibrul. Se utilizează tehnica mixtă pentru a se obține factura prin metoda colajului. Astfel, movul facturat este combinat armonios cu galben-oranjul fructelor și auriul lanurilor de grâu de pe fondal. Schema compozițională desfășurată în pătrat este întreruptă de tușa plată ce reprezintă lanul de grâu. În plan general, prin tonalitățile de galben, oranj, mov și brunul pământului prelucrat, lucrarea sugerează armoniile toamnei. Culorile capătă o pondere mai semnificativă, iar formele și contururile devin și mai vitale.

În anii 2000 creația artistului se distinge prin compoziții neo-expresioniste în care forma plastică este gestionată de temperamentul impulsiv și spontan. Această etapă se caracterizează

printr-o deosebită forță expresivă, gamă cromatică diversă și tușe de culori energice. Galbenul are o funcție substanțială, care dirijează o gamă întreagă de dispoziții emotive. De bună seamă, „Galbenul este o culoare plăcută, blândă și veselă, dar când e plasată în umbră, devine rapid neplăcută, iar cel mai mic amestec o murdărește, făcând-o tristă, urâtă și neinteresantă” Goethe [7, p. 4]. Tocmai pentru a evita umbrele, Gheorghe Șoiu utilizează cu precădere galbenul pur.

Interesant este că lucrările mai recente ale lui Gheorghe Șoiu ating, cu toată tendința experimentală, probleme de actualitate și se situează în context. De pildă, lucrarea *Primăvara aduc Europa acasă* (2023, 100×110 cm, acril, carton) are tentă politică și este pictată în contextul aderării Republicii Moldova la Uniunea Europeană. Realizată în nuanțe vii cu predominarea culorilor tricolorului, compoziția vestește anotimpul primăverii și renașterii. Diversele portrete, amplasate vertical sau orizontal, ocupă întreg spațiul plastic. Coloritul devine intens, iar în locul nuanțelor specifice picturii anilor '80, predomină contrastele puternice. Reprezentate fragmentar, tușele energice ale siluetelor albe plasează lucrarea într-o albie neoexpresionistă.

Se poate spune că, îmbinând neoexpresionismul abstract cu contextualizările în istorie, seria de lucrări recente ale lui Gheorghe Șoiu cultivă estetica postmodernistă pentru a exprima elanurile epocii. În lucrarea *Suntem unde am fost, am rămas unde suntem și punctum!* (2022, 95×120 cm, acril, carton) apar stridente coloristice și se renunță la delimitarea planurilor. Galbenul și roșul sunt puse în contrast, fără modulații, nuanțe și treceri, „galbenul indicând cruzimea, fătărnicia și cinismul, în timp ce prin roșu desemnează cinstea și fidelitatea” [6, p. 84]. Cruditatea culorilor și decorativismul formelor au o forță de expresie primitivă. Compoziția se desfășoară bidimensional cu forme aplatizate. Totuși, perspectiva este sugerată prin etajare, suprapuneri de planuri și prin variațiunile orânduirii portretului, figurii, formelor. Figurile abstracte emană tristețe. Portretul stilizat geometric ocupă întregul spațiu din stânga compoziției. Motivul troiței se transfigurează în

suprapuneri de capete, care sugerează strămoșii. Temele continuității infinite și al timpului ireversibil sunt reluate, la fel ca în cazul *Coloanei infinitului*, *Opus magnum*-ul lui Brâncuși. Se știe, coloana lui, cu o înălțime de 30 de metri, din orașul românesc Târgu-Jiu, repetă de mai multe ori – sugerând infinitul – același element plastic-geometric, înșușit ca model, ca structură primară.

Poarta bunelului (2022, acril, carton, 105×110 cm) este o alegorie a vieții strămoșilor noștri. Viața omului este simbolic transfigurată prin poarta deschisă pe care sunt reprezentate câteva dintre etapele existențiale. Figurile stilizate sunt amplasate vertical dominând cadranul stâng. Sugerate prin gama cromatică alb-negru, viața și moartea constituie laitmotivele lucrării. Și în pictura *Moștenirea I* (2020, acril, carton, 120×130 cm) regăsim motivul revenirii la tradiție, sugerat prin roata de tors.

Gheorghe Șoiu are și lucrări cu tematică religioasă. *Ruga către cer* (2021, 120×130 cm, acril, carton) ilustrează subiectul răstignirii lui Iisus. Cele cinci portrete de nuanțe roz reprezintă diverse stări: durere, compătimire, smerenie, speranță, credință. Reprezentate în poziție verticală și orizontală, aceste chipuri umane simbolizează stările în rugăciune.

Pictura *A treia zi de Paști* (2020, 110×105 cm, acril, carton) este împărțită în patru cadrane. În tradiția românilor, a treia zi de Paști se numește „Marțea Albă” din Săptămâna Mare. Mai este numită și Sărbătoarea Luminii și a Bucuriei. Nu se lucrează, iar femeile dau de pomană vin roșu și pască. Lucrarea lui Gheorghe Șoiu este realizată în manieră abstractă, amintind pătratul magic, în care sensul este exprimat printr-un ritm de corpuri geometrice. În special, cadranele laterale sunt luminoase. Două siluete ale unui cuplu tratate cu contur negru ocupă două cadrane din centrul compoziției. Se pare că acestea sugerează forța spiritului: puterea lăuntrică, potențialul masculin și feminin.

Nu credem că exagerăm dacă afirmăm că galbenul predomină în creația lui Gheorghe Șoiu. Se pare că această culoare are, pentru artist, cel mai mare potențial de sens. Dicționarul de

simboluri indică clar paleta de sensuri conținute de culoarea galbenă: „Intens, violent, strident chiar, sau amplu și arbitrar ca un șuvoi de metal topit, galbenul este cea mai caldă, cea mai expansivă, cea mai însuflețită culoare; cea care este greu de stins și care se revarsă mereu din cadrele în care am vrea să o închidem. Razele soarelui străbătând azurul ceresc au puterea divinităților din lumea cealaltă; în panteonul aztec, Huitzilopochtli, Războinicul victorios, zeu al soarelui de Amiază, este vopsit în albastru și galben. Galbenul luminează de aur are o valoare cratofanică, iar cuplul de smălțuri (culori heraldice) Aur-Azur se opune cuplului Roșu-Verde, tot așa cum se opune ceea ce vine de sus cu ceea ce vine de jos. Spațiul înfruntării lor este pielea pământului, pielea noastră, care devine galbenă în apropierea morții.

În cuplul galben-albastru, Galbenul, culoare masculină, a luminii și a vieții, nu poate să tindă spre întunecare. Acest lucru a fost prea bine observat de Kandinski: *galbenul are o asemenea năzuință spre lumină încât nu poate să existe galben foarte închis. Putem spune decât că între alb și galben este o afinitate profundă, fizică*. Galbenul este vehiculul al tinereții, al forței, al nemuririi divine...” [6, p. 81-82]. O hermenetică atentă a lucrărilor lui Gheorghe Șoitu ar descoperi toate aceste sensuri ancestrale ale galbenului. Vom spune mai mult chiar, galbenul dezvăluie rădăcinile sudice ale artistului. Basarabia de sud a fost întotdeauna asociată cu galbenul soarelui și al pământului Bugeacului. În acest sens, primăria Cahul a făcut un gest inspirat să-i acorde, în 2009, titlul de cetățean de onoare al orașului. Gheorghe Șoitu este, pe bună dreptate, artistul reprezentativ al Cahului și al sudului Republicii Moldova.

Toate culori pe care le propune artistul plastic au ca izvor folclorul și stilistica artei noastre populare. Prin interpretarea lor creativă, el s-a afirmat ca un rapsod al tradițiilor moștenite de la strămoși, dar și al înnoirilor postmoderniste. Dacă pictura sa din prima parte a creației se caracterizează prin monumentalism sigur, atunci, începând cu anii 2000, aceasta înclină spre neliniște și dramatism. Forța lirică, dramatizarea

viziunii și vitalitatea culorii reprezintă diversitatea viziunii sale plastice.

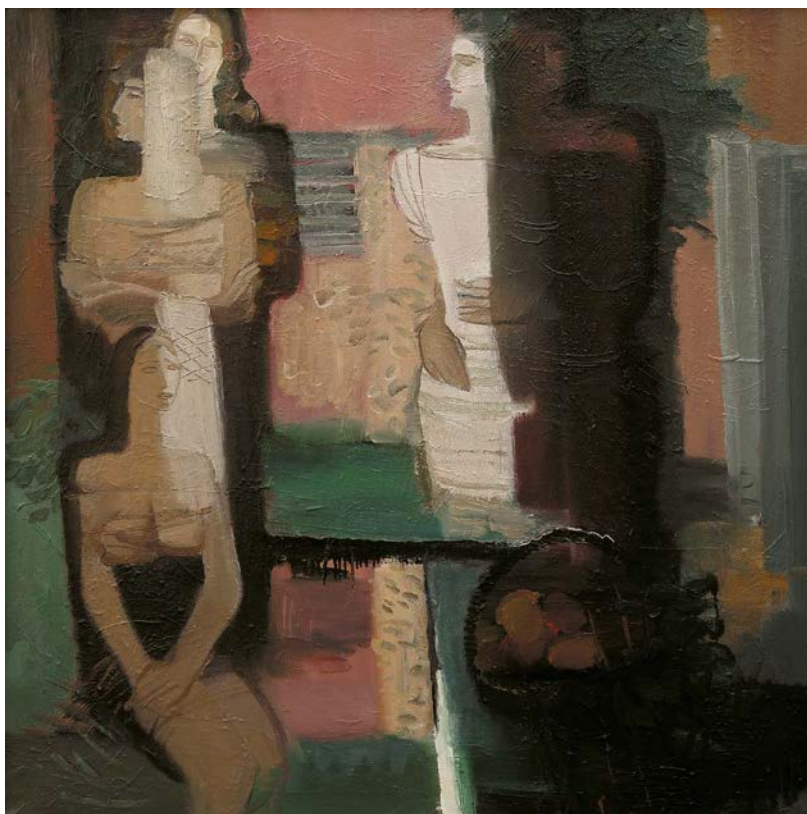
Pentru artist, creația nu înseamnă fructificarea talentului înăscut, ci și o situație în lume, o viziune proprie și, desigur, multă muncă. Fiind întrebat de ce are nevoie un pictor ca să reușească în viață, Gheorghe Șoitu a răspuns sigur: „Vreau să spun că pentru a reuși este nevoie și de perseverență, nu doar de talent. Cei care doresc să devină pictori și să-și formeze o tehnică trebuie să lucreze zilnic, să-și stabilească un scop și chiar un model de pictor, astfel fiind motivat să tindă spre a-l depăși” [2]. Nu întâmplător, lucrări sale se regăsesc în colecții personale și de stat și au fost expuse nu doar în Republica Moldova, ci și în România, Bulgaria, Belgia, Germania, Federația Rusă, Ucraina, Grecia, Portugalia, SUA, Italia, Israel, Canada.

Arta sa plină de vitalitate și dinamism a fost apreciată, artistul plastic obținând titluri și distincții de stat: între anii 2015 și 2022, Gheorghe Șoitu a fost distins cu Diploma de merit al Ministerului Culturii, Diploma de excelență din partea Consulului General al României la Cahul și medalia „Mihai Greu” a Uniunii Artiștilor Plastici pentru întreaga creație.

Referințe bibliografice:

1. după Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*. În românește de Olga Bușneag și dr. Rudolf Geib. Prefață de Andrei Pleșu. București: Meridiane, 1972, p. 61-62.
2. „Pentru a reuși este nevoie și de perseverență, nu doar de talent”. Interviu cu pictorul Gheorghe Șoitu, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, realizat de Olga Dandiș. În: „Cahulul literar”, nr. 3 decembrie, 2014, p. 19-20.
3. Colesnic, Iurie. *Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală”*. Chișinău: Editura Museum, 2008, 272 p.
4. Stavilă Tudor. *Gheorghe Șoitu, în duel cu soarta și cu pictura*. În: Revista Moldova, iulie-august 2022, p. 86-96.
5. Platon, Liliana. *Imaginea figurativă în pictura națională (1945-1991)*. Chișinău: S. n., 2023, 235 p.
6. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri*, Vol. 2, 424 p.
7. Pastoureau, Michel. *Galben. Povestea unei culori captivante*. București: For you, 2023, 276 p.

Natalia PROCOP



„Muza câmpurilor”, 1985, ulei, pânză, 125×115 cm



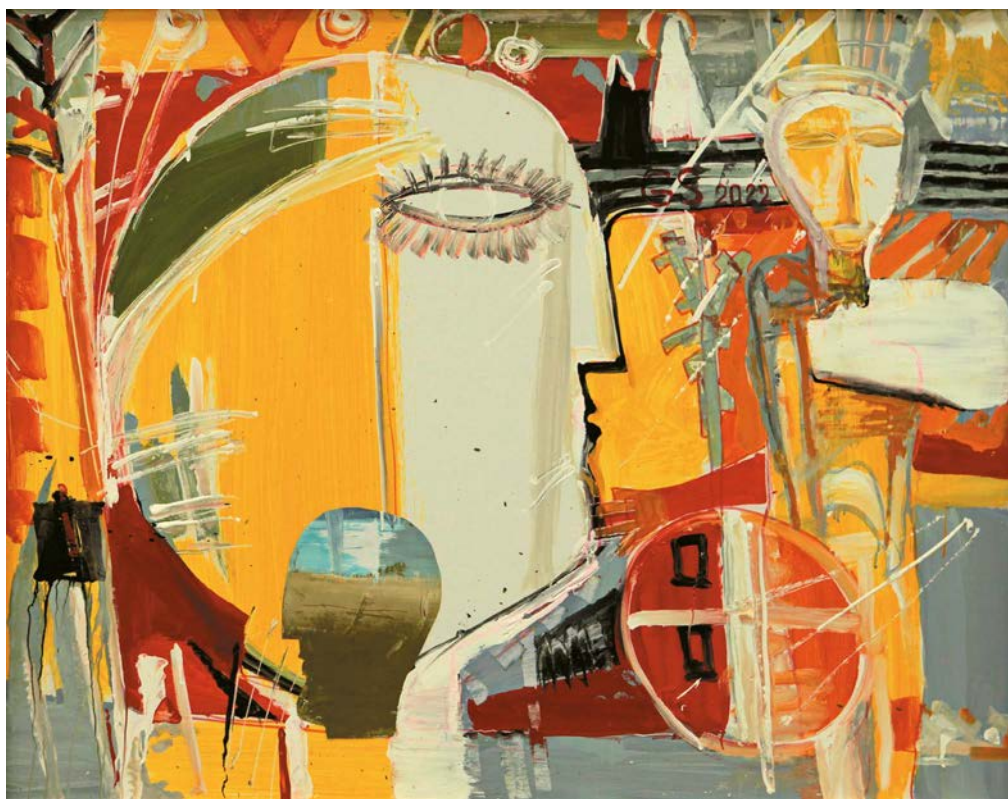
„În viața mea e toamnă iar”, 1990, ulei, pânză, 100×90 cm, MNAM



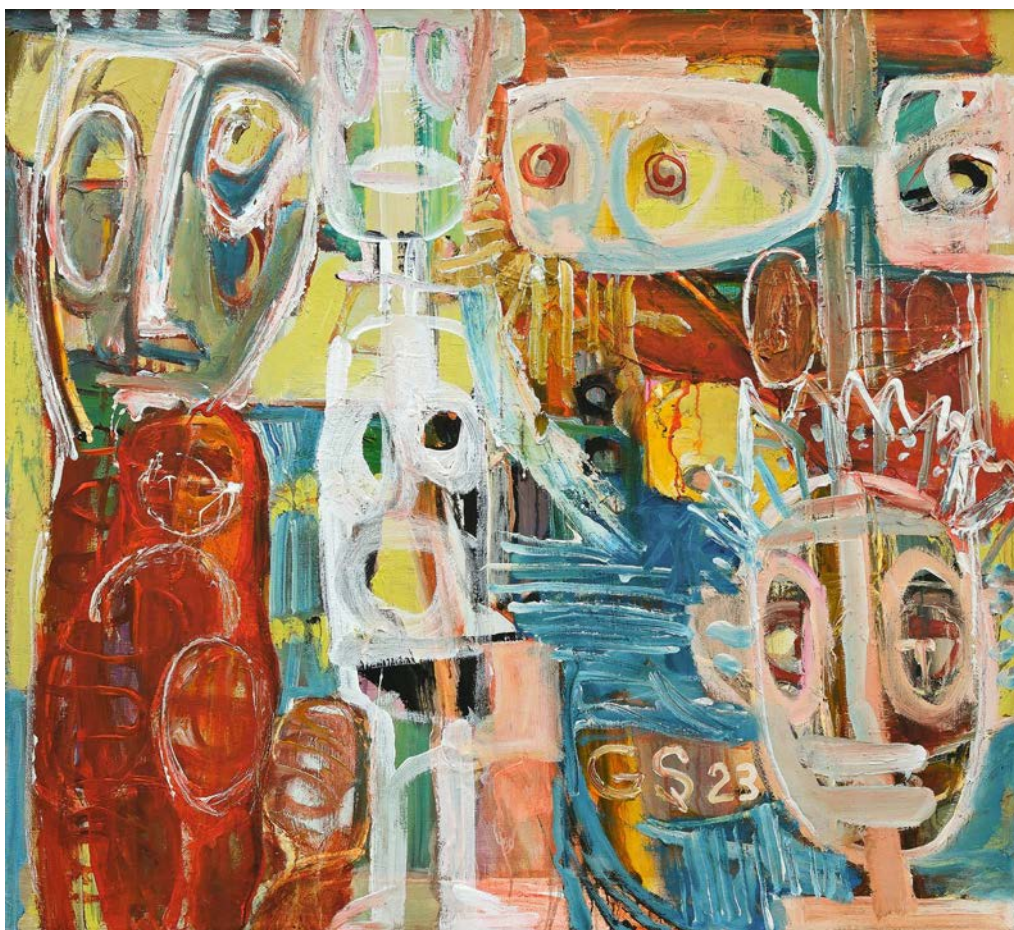
„Romanica”, 2016, ulei, pânză, 105×110 cm



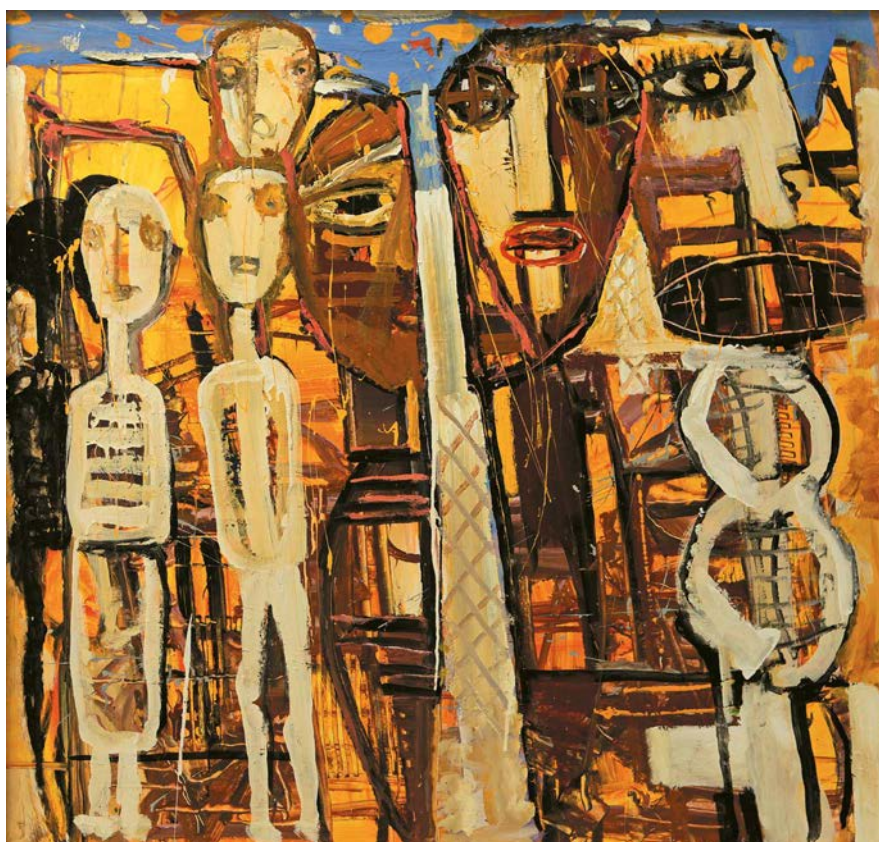
„Esența”, 1988, ulei, pânză, 80×80 cm



„Suntem unde am fost, am rămas unde suntem și punctum!”, 2022, acrilic, carton, 95×120 cm



„Primăvara aduc Europa acasă”, 2023, acril, carton, 100×110 cm

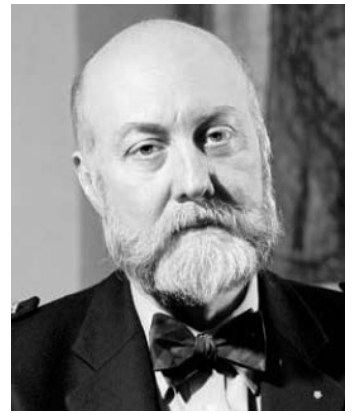


„Poarta bunelului”, 2022, acril, carton, 105×110 cm



„A treia zi de Paști”, 2020, acril, carton, 110×105 cm

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'ale Bucureștilor”, 1997), *Moda românească, 1790–1850. Între Stambul și Paris* (București: Ed. Maiko, 2001), *Modă și societate urbană în România modernă* (București: Ed. Paideia, 2006), *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (București: Ed. Noi Media Print, 2008), *Regina Maria și America* (București: Ed. Noi Media Print, 2009) și multe altele.



Adrian-Silvan IONESCU

PE FRONTUL RECONSTITUIRILOR ISTORICE, CU APARATUL DE FOTOGRAFIAT

Într-o epocă în care, în mod anacronic, războiul răvășește estul continentului nostru, un artist vizual își enunță profesiunea de credință ca militant pentru pace prin... fotografie de război! Sunt cunoscute vorbele unuia dintre cei mai bravi și mai agresivi comandanți ai trușelor Uniunii din Războiul Civil american (1861-1865), cel care a condus Marșul spre Mare, devastând statul sudist Georgia, în toamna lui 1864: „War is Hell!” (Războiul este Iad!), a spus generalul William Tecumseh Sherman. Iar fotografiile reporterilor de front au lăsat dovezi zguduitoare ale acelei campanii, ca și ale altora ce au urmat în secolul XIX și XX.

Bogdan Gheorghe Iorga este fotograf de front. Dar, un front al amintirii, un front al istoriei! Căci el face călătorii în trecut, prin studiul arhivelor iconografice, al memorialisticii, al presei de epocă și al experienței personale de război. Fiindcă Iorga este „soldat de duminică”, unul dintre acei excentrici pasionați de istorie care vor să o trăiască așa cum a fost. Membru al Asociației „6 Dorobanți” – organizație care înscenează momente din istoria națională – el a mășăluit pe multe drumuri desfundate, sub ploaie, ninsoare sau soare torid, a stat în tranșee, s-a târât sub foc, pe câmpuri de luptă, apoi a dormit pe un braț de paie, dârdâind sub o pătură

găurită, având deasupra un cort prin care picurau stropii apelor meteorice și s-a hrănit, frugal, cu pâine neagră și untură ori cu un blid de ciorbă chioară, de la cazan. El a fost istoricul în imagini al multor campanii căci nu purta în spate o pușcă, ci o geantă cu aparate fotografice. Astfel, călca pe urmele lui Carol Popp de Szathmari, ale lui Roger Fenton, James Robertson, Mathew B. Brady și Alexander Gardner sau ale operatorilor din Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei din Marele Război. Iar Marele Război a devenit subiectul preferat al lui Iorga.

După obținerea unui doctorat vocațional pe tema fotografiei de război la Universitatea Națională de Arte din București, după publicarea a două albume la Editura Institutului Cultural Român: *Reenactment: Cum am retrăit Marele Război în veacul XXI* (2018) și *Valahii din oastea lui Napoleon* (2021), Iorga a decis să își expună public fotografiile. O primă apariție pe simeză a avut loc în 2017, la ICR Beijing, unde au fost susținute și expuneri privind arta fotografică la vreme de război și valoarea documentară pe care o comporta imaginea de război.

La Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu” a fost deschisă recent expoziția „Reenactment” în care Bogdan Iorga a făcut o selecție din bogatul său portofoliu de reporter de



Afișul expoziției



Imagine din expoziție

front. În 63 de cadre, cu dimensiuni variind între 30×40 cm și 50×70 cm, el a oferit o imagine vie a fenomenului reconstituirii istorice din ultimii 15 ani. Scene de acțiune și scene de repaus, ofensiva generală cu blindate și aruncătoare de flăcări, transportul trupelor cu trenul, asaltul la baionetă, atacul cu gaze, portrete de combatanți în plin efort al înclăștării cu inamicul sau relaxați, la o bere, între camarazi, după încheierea ostilităților, viața de tabără, veselarul care spăla farfuriile și așternea mese la popota ofițerească, cazanul clocotind deasupra focului, soldații mâncându-și rația așezați pe un buștean sau direct pe pământul gol, infirmierele pansând un rănit sau târându-l cu greu la adăpost, în linia a doua, muzicanții din fanfară pregătindu-și instrumentele, trecerea majestuoasă a comandantului suprem într-o elegantă mașină decapotabilă, ceremonii de decorare, revista trupelor sau careuri în care ofițerii superiori îmbărbătau unitățile din subordine cu discursuri patriotice, comedianți și dansatoare de cabaret care dădeau spectacole pentru soldați, la fel ca în filmul din 1930 al lui Georg Wilhelm Pabst „Westfront 1918”. Imaginile au fost luate în campaniile de la Râșnov, Fundata, Brașov, Mateiaș, Terezin, Blosdorf/Mladejov, Turtucaia, Zonnebeke și, evident, Târgu Jiu unde s-a dat lupta de la podul Jiului, în 1916.

Tată iubitor, preocupat de educația în spirit patriotic a fiilor săi, și-a adus cei doi băieți,

încă de la vârstă fragedă, în cadrul Asociației „6 Dorobanți”, pe poziție de copii de trupă. Ei apar în multe dintre fotografiile sale aruncând priviri naive, întrebătoare, de sub cozorocul capelei prea mari ce le cade pe ochi, alergând voioși, pe dealuri, ridicându-și pulpanele mantalei excesiv de lungi, încercând să țină pasul cu veteranii în marș, dar fiind mereu în contractimp, atârându-le moletiera desfăcută sau sireturile bocancilor enormi, împărțind amatorilor gazeta „Neamul Românesc”, țopăind printre firele de sârmă ghimpată, fugărindu-se în tranșee, cățărându-se pe țeava tunului, zâmbind, galeș, la auzul unui ordin pe care nu-l înțelege, schimbând pușca cu arcul cu săgeți spre a se hârjoni, conform spiritului jucăuș al etății lor, ignorând tragedia mimată a războiului ce se desfășoară amenințător în jurul lor, dar pe care ei nu o sesizează, zbenzându-se fără griji, plini de optimism, ceea ce devine molipsitor pentru cei mari care, astfel, își sădesc în suflet speranța într-o pace eternă. După atâta efort fizic, îi vezi doborâți de oboseală, așezați pe o bancă unde își bălăbănesc picioarele, plictisiți. O imagine de neuitat este aceea în care, în zori, la auzul goarnei, căpșorul unuia dintre băieți se ițește prin deschizătura cortului, unde dormiseră peste noapte și privind curios la tabăra care începea să prindă viață. Prezența lor ca subiecți în marea dramă a conflagrației conferă șăgălnicie și



Imagine din expoziție



Soldatul Bogdan Iorga scriind o epistolă fiilor săi



Honouring Union Jack, Zonnebeke, 2018, foto B. Iorga

infantilism jocului de-a războiul întreprins de părinte și de camarazii acestuia.

Fiind om cu mult umor, Iorga a încercat să „îndulcească” această cronică dură a războiului retrăit prin reînscenare căutând să surprindă ridicolul anumitor situații reale: un subofițer, băiat de oraș, neobișnuit cu viața la țară și felul de a te purta cu vitele cornute, este immortalizat când încerca să rechiziționeze o junincă, dar nu știa cum s-o ademenească spre campamentul unității sale. Un soldat corpulent, flămând, care înfulecă, din gamelă, direct cu mâna, aruncă o privire dezaprobatoare spre curatul câțel caniş, alb ca nea-

ua, al unui superior, ce se uită, cu ochi rugători, la tainul său mizer. Două surori de caritate din serviciul medical austriac fug spre un obiectiv necunoscut sumetîndu-și sutanele ce revelă, ciorapii colorați, prinși cu jartiere înflorate, nepotrivate unor slujitoare ale Domnului. Două elegante doamne de societate, cu umbreluțe și pălării cu pene – probabil soții sau țititoare ale unor ofițeri – se intersectează, la ieșirea dintr-un cort, cu o infirmieră în uniformă albă, regulamentară și o privesc cu aroganța cocoanelor aflate, accidental, într-o tabără militară. Un artist de front, cu o uniformă bizară, continuînd a păstra aerul boemei chiar sub arme, schițează într-un carnet portretul unui militar care a arborat o alură bățoasă, marțial-ridicolă, de plutonier cu aspirații înalte spre un grad ofițeresc.

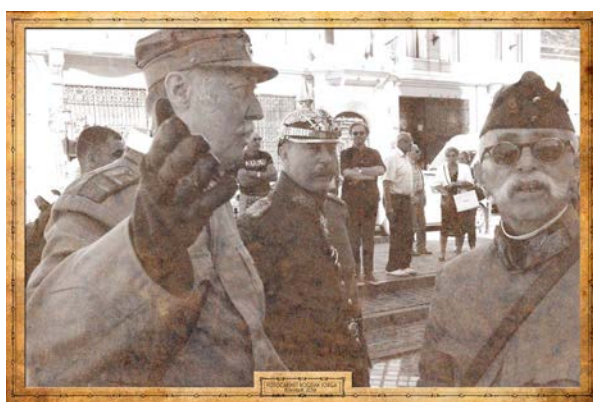
Toate fotografiile sunt tonate sepia și „învechite” spre a părea degradate de trecerea tim-



Awaiting the rising of the flag, Zonnebeke, 2018, foto B. Iorga



Contingutul românesc la Blosdorf, 2014



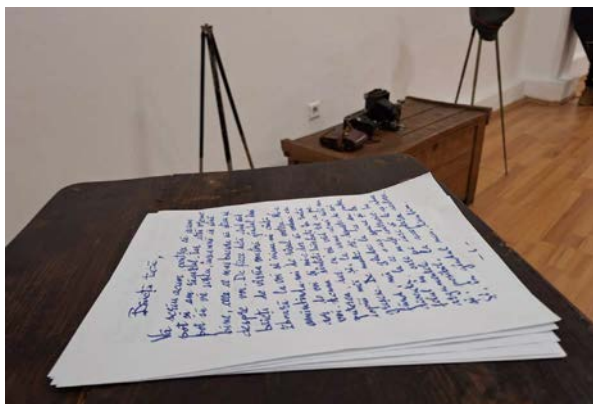
Discuție între comandanți, Brașov 27 aug 2016



Entrenched, Zonnebeke, 2018, foto B. Iorga



Lângă locomotivă, Blosdorf, 2014



Scrisoarea de pe front a soldatului cu bune sfaturi părintești pentru fiii săi de acasă

pului, de umezeală sau de îndelungata expunere la lumină ce le-a decolorat. Unele au pete, altele au zgârieturi intenționate sau sugestii de crăpare sau spargere a clișeului pe sticlă. Aceste

intervenții ale autorului accentuează iluzia de fotografie de epocă.

Pentru vernisaj, soldatul Iorga a pregătit un *performance*, o scenetă mută: purtându-și



Trupele adunate în jurul Președintelui Klaus Iohannis, Mausoleul de la Mateiaș, 2016

uniforma, s-a așezat la o măsuță și a început să scrie, cu toc și cerneală, o epistolă fiilor săi rămași acasă, în care le relata cum decurge viața sa pe front. Odată terminată, această misivă redactată în limbaj arhaic, a fost citită de unul dintre băieți, prezent în sală. În acest fel, artistul și-a introdus publicul, fie și pentru câteva minute, în atmosfera unei zile de repaus, pe front, în anii 1916 sau 1917. Apoi a fost proiectat un scurt film, „Scrisoare către iubita lui Fritz”, realizat în 2018, unde Iorga a fost omul orchestră: scenarist, regizor, scenograf, producător și operator – demn urmaș al lui Georges Méliès! Pentru a completa recuzita specifică unui reporter de front, pe o ladă erau expuse două aparate fotografice, cu burduf, marca Voigtländer, ce-i drept, nu chiar din vremea Marelui Război, ci puțin mai târziu, din anii 30-40.

Prin acestea, expoziția a căpătat o pronunțată componentă educativă pentru publicul de diferite vârste: cei mai vârstnici își aminteau lecțiile de istorie și eventualele cărți despre Primul Război Mondial pe care le citiseră, ori filmele ce le vizionaseră, cei tineri și foarte tineri deprindeau, pe viu, lecția istoriei. Cum în școlile primare de astăzi nu se mai practică arta caligrafiei și nu se mai scrie cu toc și cerneală, iar stilul epistolar a dispărut în fața unui sintetic

sms trimis pe telefon sau a unui mesaj mai lung prin email, whatsapp sau alte mijloace moderne de comunicare prin internet, demonstrația lui Iorga lua forma unui act culturalizator! Spre a nu mai vorbi de valoarea artistică a fotografiilor sale, care dovedeau buna asimilare a lecției operatorilor de front din Serviciul Fotografic al Armatei, activi în intervalul 1916-1918 pe toate fronturile românești. Iorga nu s-a limitat doar la reprezentarea unilaterală a armatei române, ci a ilustrat și celelalte armate cu care am avut contact pe front, ca inamici sau aliați: germani, austro-ungari, bulgari, ruși, francezi, belgieni sau britanici.

Prin acest recurs la istorie – cu efect în propria creație și în experiența acumulată pe câmpul de luptă al armatelor de duminică pe care le-a ilustrat, cu atâta pasiune – autorul aduce omagiul său proteicilor făuritori ai României Mari. Expoziția „Reenactment”, deschisă de Bogdan Iorga la Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, este o demonstrație convingătoare de folosire, cu artă și cu inteligență, a aparatului fotografic ca instrument pentru producerea operelor cu valoare de document istoric, investite cu multe calități estetice și o formă de a plede pentru pace și frăție între oameni.



Anatol EREMIA

Doctor habilitat în filologie.

Domenii de preocupare: onomastica

Cărți publicate: *Dicționar. Orașele și satele din Republica Moldova*, Chișinău, 2023; *Leova. Localități, oameni, tradiții*, Chișinău-Iași, 2018; *Tezaurul toponimic românesc. Republica Moldova. Arealul Cantemir*, Chișinău-Iași, 2016; *Tezaurul toponimic românesc. Republica Moldova. Arealul Cahul*, Chișinău-Iași, 2016; *Studii de sociolingvistică și onomastică*, Chișinău, 2016; *Chișinău. Istorie și actualitate*, Chișinău, 2012; *Dicționar explicativ și etimologic de termeni geografici*, Chișinău, 2006; *Dicționar geografic universal*, Chișinău, 2008; *Cahulul în timp și spațiu*, Chișinău, 2007 ș.a.

DIN ISTORIA CUVINTELOR PĂMÂNTUL – IZVORUL PEREN AL VIETII

În limba română termenul *pământ* dispune de două semnificații principale: 1) „stratul de suprafață al scoarței terestre” și 2) „planeta Pământ”, denumită și *Terra*. Pământul este a treia planetă după distanța față de Soare și a cincea ca mărime în sistemul solar, considerată deocamdată ca singura planetă populată de oameni în întregul Univers. S-a format acum 4-5 miliarde de ani tereștri. Suprafața Pământului este acoperită în proporție de 70, 8 % de apă, restul de 29, 2 % fiind teritoriu de uscat.

În mitologia antică, avându-se în vedere geneza lumii și proveniența omului, pământul este considerat un element primar și primordial al realității naturale materiale, alături de apă, foc și aer. Prin personificare, Pământul, denumit la greci *Geea*, este perechea zeificată a Cerului, redenumit *Uranus*. La multe popoare, pământul, ca sol roditor, reprezintă simbolul vieții, simbolul fertilității și belșugului.

Pământul țării, pământ strămoșesc. Sunt cuvinte și noțiuni cu deosebită pondere semantică, însemnând pentru noi tot ce avem mai drag și mai de preț – iubirea de neam și țară, tradițiile populare, credința, demnitatea.

Romanii numeau *pavimentum* un teren uscat bătătorit, nivelat, netezit. Se presupune că

acest cuvânt își trage originea dintr-un radical indo-european **pau-/peu*, devenit în latina populară *pavo, pavare*, având semnificația verbală „a lovi, a bate cu piciorul”, „a bătători”, mai târziu obținând sensul actual „a pietrui, a pava”. E posibil ca în străromână cuvântul *pământ* să fi avut anume sensul de „loc bătătorit”. Nu e întâmplător faptul că, astăzi, locul din curte, din fața casei, este numit *bătătură*.

Pentru noțiunea de „pământ”, în latina clasică, era folosit un alt cuvânt – *terra*, care în limba noastră a dat naștere termenului *țară*. Folosind aceste două cuvinte, românii au recurs la diferențierea lor semantică, pentru a evita confuziile în vorbire. Fiind nu numai păstori, dar și buni agricultori, strămoșilor noștri, bineînțeles, n-a putut să le scape din vedere cuvântul referitor la lucrarea pământului. Și aceasta, cu toate că *pavimentum* dispunea pe atunci și de înțelesurile „loc uscat, bătătorit”, „bătătură”. Tema etimonului primar latin poate fi recunoscută astăzi în cuvintele francize: *pavé* „bloc, bucată de piatră, de cărămidă; pavea”, *paver* „a pietrui un drum, o stradă”, *pavage* „acoperământul de piatră al unui drum, al unei străzi”. Datorită contactelor dintre limbi, aceste cuvinte au pătruns apoi și în limba noastră (*pavea, a pava, pavaj*),

fiind folosite astăzi cu aceleași semnificații.

Limba română dispune de un arsenal bogat și variat de cuvinte care pot desemna mulțimea de realități din lumea materială și spirituală: ființe, lucruri, fenomene, însușiri, acțiuni. Aceste cuvinte fie că reprezintă formații lexicale create pe teren propriu sau împrumutate din alte limbi, fie că sunt moștenite din idiomurile de bază (geto-dacă, latină), având deci vechime de secole și milenii. În cursul dezvoltării istorice a limbii române, cuvintele vechi au suferit anumite modificări de formă și de conținut. Sub acest aspect, prezintă interes multe cuvinte și termeni din lexicul român actual.

Pe parcursul istoriei, de la apelativul *pământ*, din limba noastră, s-a format o mulțime de cuvinte și termeni cu sensuri și nuanțe semantice diferite: „planeta pe care o locuim”, „întindere de uscat; continent”, „teren cultivabil; câmp, ogor”, „teritoriu, regiune, ținut”, „țară, patrie”. Îmbinările de cuvinte și expresiile frazeologice, formate cu acest element lexical, sunt destul de numeroase: *ca pământul* „negru”, *la pământ* „culcat, întins”, *lipit pământului* „sărac, nevoiaș”, *la capătul pământului* „foarte departe”, *obiceiurile pământului* „obiceiuri, tradiții din strămoși”, *a da la pământ și a face una cu pământul* „a dărâma, a nărui”, *a intra în pământ* „a pierde ceva, a dispărea”, *a ieși (a apare) ca din pământ* „a se ivi deodată, pe neașteptate”, *a șterge de pe fața pământului* „a distruge, a nimici”, *ca de la cer la pământ* „deosebire mare” sau „distanță foarte mare”. Pe baza acestui cuvânt au luat ființă și multe proverbe: *a fâgădui cerul și pământul* „a promite lucruri nerealizabile”, *cu o falcă în cer și (cu) alta în pământ* „furios, gata să distrugă totul în cale”, *a se crede stâlpul pământului* „a se socoti cel mai important dintre toți”, *a fugi mâncând pământul* „a fugi foarte repede” etc.

Sunt bine cunoscute și frecvent folosite zicerile, expresiile celebre: *Pământul ne adună și ne hrănește* (Euripide), *Virtutea unește cerul și pământul* (U. Fascolo), *Metaforele sunt ca florile ce acoperă pământul* (Z. Blogek), *Pământul rodește dacă e muncit* (O. Goga), *Pământul negru pâine albă rodește* (M. Sadoveanu), *De durerea*

oamenilor și pământul plânge (E. Gâlcescu), *Pământul zâmbește prin flori, iar florile mulțumesc soarelui pentru culori* (R. W. Emersen).

Termenul *terra* a cunoscut și el mai multe transformări în latină. Prin derivare și compunere, a dat naștere formațiilor: *terrenus* „de pământ”, *terrester* „pământesc, de pe pământ”, *subterraneus* „de sub pământ, din pământ”, *territorium* „întindere de pământ”. Pe acestea le-a moștenit limba română. Etimonul latin *terra* îl conține și unele cuvinte împrumutate din limbile romanice: *parter* „parte a clădirii la (de pe) pământ”, *terier* „câine folosit la vânarea animalelor de vizuină”, *tericol* „(despre animale) care trăiește pe pământ”, *terigen* „adus, provenit de pe uscat”, *terasă, terasament ș.a.* Însuși cuvântul *Terra*, după cum s-a menționat deja, este folosit în limbajul științific cu sensul de „planeta Pământ”. În limba noastră, apelativul *pământ* este menționat pentru prima dată într-un document din 10 iulie 1517. Denumirea *Terra* a fost introdus în circulație mult mai târziu.

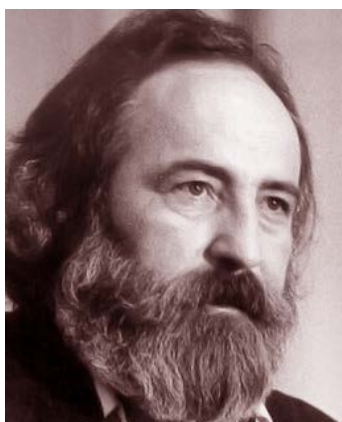
Pământul este izvorul peren al vieții. „Pământul l-a înzestrat pe om cu înțelepciunea tihnei, iar cerul i-a dat harul bucuriilor, cea mai sfântă sărbătoare a sufletului – bucuria. Și nu are margini fericirea omului, precum margini nu are minunea unui cer albastru de vară, ce-și freacă seninul, vărsând potoape de lumină la legătura cu pământul a fiecărei semințe, iar harnicul nostru pământ, culegând această lumină, o răspândește în mireasma gingașă a florilor, în freacățul pădurilor adânci, în țăpușele spicelor de grâu, în toate celea cărora le zicem noi viață” (*I. Druță*).

În anul 2017, Organizația Națiunilor Unite (ONU) a declarat ziua de 22 aprilie ca Zi a Pământului, aceasta pornind din dorința tuturor de a milita pentru un viitor mai bun al planetei noastre. Către această zi, organizațiile și instituțiile ecologice inițiază acțiuni de protejare a mediului natural prin plantarea de copaci, prin curățarea apelor de deșeuri, prin restabilirea și ocrotirea ecosistemelor biotopice locale. Milioanele de oameni de pe glob vor contribui astfel la crearea condițiilor de viață mai curată și sănătoasă, la făurirea în țările lor a unor societăți durabile și prospere.



Eugeniu COȘERIU

(27.07.1921, com. Mihăileni, jud. Bălți – 07.09.2002, Tübingen, Germania), lingvist, savant de notorietate internațională. După Liceul de la Bălți studiază la Universitatea din Iași (1939-1940), apoi la Universitatea din Roma (1940-1944), din Padova (1944-1948) și din Milano (1945-1949), unde a învățat limbile clasice și a susținut cu brio doctoratele. Locul care l-a făcut celebru pe Coșeriu este Montevideo din Uruguay (1950-1963), unde a scris cele mai importante volume în domeniul lingvisticii. Din 1963 și până la sfârșitul vieții a fost profesor la Universitatea din Tübingen, Germania. Este considerat un adevărat clasic al lingvisticii teoretice și aplicative. A publicat peste 50 de volume și sute de articole de lingvistică. Cunoștea cca 30 de limbi, vorbea și scria în 11 limbi. În vasta sa operă a abordat probleme-cheie referitoare la istoria limbilor, lingvistica generală, teoria și filozofia limbii etc. Circa 50 de universități din lume i-au acordat titlul doctor honoris causa. A fost membru al Societății de Lingvistică din Paris, al Cercului Lingvistic din New York și al Cercului Lingvistic de la Praga. Cavaler al Ordinului Republicii (1997), Membru de onoare al Academiei de Științe a Moldovei și al Academiei Române (1991).



Victor BUCĂTARU

(25.12.1948, Moara de Piatră, raionul Drochia – 12.08.2013, Chișinău), regizor, actor, scenarist. În 1971, a absolvit Facultatea de Actorie și Regie a Institutului de Arte „Gavriil Musicescu” (azi, AMTAP), apoi Cursurile Superioare de Regie de la Moscova, Rusia. A fost regizor la Studioul „Telefilm-Chișinău”. În 1991, a fondat Studioul Independent de Filme. În același an este ales președinte al Uniunii Cineaștilor. A realizat circa 100 de reportaje despre mișcarea de eliberare și renaștere națională din Moldova și peste 50 de filme de ficțiune, documentare și muzicale, printre care „Troiața”, „Luceafărul”, „Miorița”. În 1992, din proprie inițiativă, împreună cu fiul său Sorin, a mers în repetate rânduri la războiul de pe Nistru (1991-1992). Regizor al filmului documentar „Masacrul inocenților sau Cronica unui război uitat” (2013). A obținut premii la mai multe festivaluri de filme pentru cea mai bună regie, a luat Marele Premiu la secțiunea Cadru a Festivalului Internațional de Film Documentar „Cronograf”. În anul 2015, în cadrul aceleiași festival, a fost instituit Premiul „În memoria lui Victor Bucătaru” [9, p. 75].

CRONICA UNUI DIALOG NETERMINAT...

Victor Bucătaru în dialog cu Eugeniu Coșeriu

Elena Ungureanu: Interesați de subiect, am găsit, dintr-o pură întâmplare, câteva secvențe video înregistrate de regizorul Victor Bucătaru cu (mai mult chipul decât discursul în sine) profesorul Eugeniu Coșeriu. Avem convingerea că dacă nu le colectează nimeni, acestor mărturii li se va pierde urma. Le punem la un loc aici, ca să devină parte a memoriei colective.

„Victor Bucătaru: Ce înseamnă această zi pentru Dumneavoastră? [este vorba despre ziua

de 8 iulie 1993, zi în care, prin decizia primăriei nr. 18/12, profesorului Eugeniu Coșeriu i-a fost acordat titlul de cetățean de onoare al municipiului Chișinău – n.n.].

Eugeniu Coșeriu: Cred că am spus-o în cuvântul de la sfârșitul acestei ceremonii. Sunt într-adevăr profund emoționat și aș putea spune că pentru toate motivele pe care le-am spus și că tot ce mă leagă pe mine de pământul acesta și de acest oraș: mă bucură și mă emoționează mai

mult cetățenia de onoare de la Chișinău decât m-ar fi emoționat o cetățenie de onoare de la Roma, de la Paris sau de la Londra.” [1]

Elena Ungureanu: În acele zile, Coșeriu se afla pentru a doua oară la Chișinău (prima dată venise în 1991, cu ocazia acordării titlului de membru de onoare al AȘM), în calitate de invitat la Congresul al XVIII-lea al Academiei Româno-Americane (ARA), care se desfășura pentru prima dată în republică, cu genericul „Moldova: deschideri științifice și culturale spre Vest”, având o anvergură incredibilă pentru acea perioadă (1000 de delegați din 10 țări, inclusiv 400 de peste hotare) [2, p.18]. Gestul de recunoștință al primăriei de la Chișinău, făcut în timpul Congresului ARA (Coșeriu avea mâna în ghips), era unul ieșit din comun, conferind pentru prima dată cetățenie de onoare unei persoane din străinătate (A se vedea Lista tuturor cetățenilor de onoare ai mun. Chișinău [3]).

„Victor Bucătaru: Pomul din ograda părintească de la Mihăileni, la care am fost anul trecut sau doi ani în urmă – vă mai amintiți măcar în vis de el?

Eugeniu Coșeriu: Da, a rămas... Din nefericire, din toți pomii pe care îi aveam în grădină, a rămas un singur nuc în ograda părintească... Nu mai este nici casa, nu mai este nici fântâna – și fântâna a fost astupată... Însă totuși am

recunoscut locurile, s-au recunoscut imediat, și am recunoscut și acest nuc. Și mai mult, spun eu, l-am mângâiat și am avut impresia că și el m-a recunoscut pe mine.” [4]

„Victor Bucătaru: La Mihăileni aveți un loc care, după cum spuneți Dumneavoastră, vă urmărește în vis, îl mai mângâiați, n-ați vrea să aveți în afară de această Diplomă de cetățean de onoare a orașului Chișinău, un nuc și la Chișinău?

Eugeniu Coșeriu: Tare mi-ar plăcea să am un nuc și la Chișinău, da, da, și un nuc sau și un cireș, și un zarzăr, aicea la Chișinău – tare mi-ar plăcea”. [5]

Elena Ungureanu: Cele trei fragmente de mai sus au fost transcrise urmărindu-se secvențele video postate de regizorul Victor Bucătaru pe Facebook la 18 mai 2011, adică după o lungă perioadă după consumarea evenimentului (18 ani mai târziu), fiind însoțite de scurte texte descriptive intitulate: „Cronica din secolul trecut” și „Nucul de la Mihăileni. Eugeniu Coșeriu, 1993”. Surpriza a fost cu atât mai mare cu cât înregistrări video cu marele lingvist de origine basarabeană sunt foarte puține, iar căldura pe care o emană în acest interviu (fragmentat și, cel mai probabil, neîncheiat) e de neprețuit.

Încă o mențiune despre acea memorabilă revenire acasă (cu popasuri „de onorare” la Chișinău, unde l-a întâlnit cu o bucurie nemărgini-



Eugeniu Coșeriu interviuat de regizorul Victor Bucătaru (8 iulie 1993)



Eugeniu Coșeriu (în centru), cu ocazia conferirii titlului de cetățean de onoare al mun. Chișinău

tă toată elita intelectuală din Basarabia) o găsim și în articolul semnat de Dumitru Irimia, publicat în revista *Limba Română*: „Un an mai târziu, în ședința solemnă a Consiliului Municipal, cu ocazia decernării titlului de cetățean de onoare al municipiului Chișinău, profesorul Eugen Coșeriu avea să răspundă, încărcat de emoție, celor care îi mulțumiseră pentru a fi făcut cunoscut lumii și a fi apărat «existența, specificul și geniul poporului român»: «Nu trebuie să-mi mulțumiți mie. Mulțumirile vi se cuvin dumneavoastră tuturor, celor care ați rămas aici. Eu, după câțiva ani de dificultăți, mi-am croit drum în toată libertatea și m-am dezvoltat ca om de

știință în toată libertatea și mi-am apărat ființa umană în toată libertatea. Dumneavoastră, intelectuali, Valentin Mândăcanu, Mihai Cimpoi, Ion Dumeniuk, Grigore Vieru, țăranul român din Basarabia, Anatol Ciobanu, Silviu Berejan, poetul Dumitru Matcovschi, profesorul de la catedră, ați apărat, vreme de peste 50 de ani, ființa limbii române, ființa noastră națională, cu toată cizma rusească pe grumaz» [6, p. 10-11].

Pentru un tablou mai complet, e cazul să amintim că Eugeniu Coșeriu se numără printre cei peste 70 de cetățeni de onoare ai municipiului Chișinău, care au fost protagoniști ai unei frumoase expoziții de postere organizate



Monumentul lui Coșeriu din satul de baștină Mihăilenii

de Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu” în cadrul Festivalului „Te salut, Chișinău”, pe Aleea Pietonală de pe bd. Grigore Vieru din inima capitalei Chișinăului (18 iulie 2023).

Amintim, de asemenea, că Editura „Știința” din Chișinău a tipărit un impresionant volum, lansat cu prilejul centenarului Coșeriu, la 27 iulie 2021, la BM „B.P. Hasdeu” [7]. În cadrul Centrului de Studii Filologice „Eugeniu Coșeriu” al Facultății de Litere a Universității de Stat din Moldova (creat prin Decizia Senatului USM din 28.06.2022) a ieșit de sub tipar o carte care inserează o amplă biografie a marelui om de cultură [8]. Din 2004, orașul care l-a întâmpinat ca pe cel mai important oaspete avut vreodată – are o stradă cu numele Acad. Eugeniu Coșeriu, care se află în sectorul Râșcani (denumită astfel prin decizia Consiliului municipal Chișinău nr. 11/49 din 17.04. 2004). Un nuc, un cireș și un zarzăr sădiți pe această stradă de la o margine a urbei ar putea fi un modest gest de recunoștință față de un Mare om de cultură. Dar poate Magistrului nici nu i-ar fi trebuit mai mult.

Referințe bibliografice:

1. Bucătaru, Victor: pagină de Facebook. <https://www.facebook.com/100001031557841/video->

[198434200200964/](https://www.facebook.com/100001031557841/video-198434200200964/) (video I)

2. Rotaru, Tatiana. *30 de ani de la evenimentul ce a anunțat vocația occidentală a științei moldovenești – Congresul Academiei Româno-Americane de Arte și Științe*. În: *Akadosmos*. 2023, nr. 2. http://akadosmos.asm.md/files/16-18_0.pdf

3. *Cetățeni de onoare ai municipiului Chișinău*: Expoziție-poster. Chișinău, 2023, p. 23. <https://hapes.hasdeu.md/handle/123456789/444>

4. Bucătaru, Victor: pagină de Facebook. <https://www.facebook.com/vbucataru/videos/198406236870427> (video II)

5. Bucătaru, Victor: pagină de Facebook. <https://www.facebook.com/vbucataru/videos/198385553539162> (video III)

6. Irimia, Dumitru. *Apărător al unității și identității limbii și culturii românești*. În: *Limba Română: În memoria Eugeniu Coșeriu: Fără Magistru*. 2002, nr. 10, p. 10-11. <https://limbaromana.md/numere/d53.pdf>

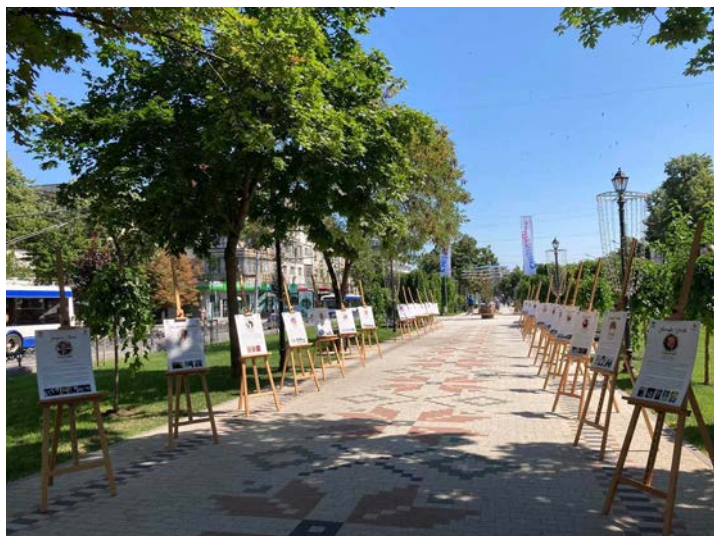
7. *Destine de lingviști. Oameni care au fost*. Autori: Aurelia Hanganu, Elena Ungureanu, Elena Varzari. Chișinău: USM, 2023. 260 p.

8. *Eugeniu Coșeriu: vocația universalității*. Ediție de Gheorghe Popa. Chișinău: Știința, 2021. 484 p.

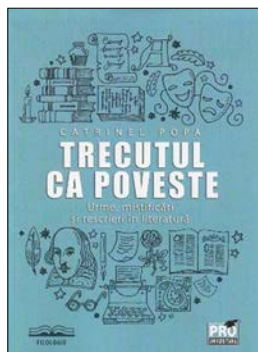
9. Kulikovski, Lidia; Răileanu, Ana. *Chișinăul în plăci memoriale*: Catalog-album. Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 2023. 428 p.

Elena UNGUREANU

Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”



Expoziția „Cetățeni de onoare ai mun. Chișinău”, Aleea pietonală de pe bd. Grigore Vieru (18 iulie 2023).
Poster dedicat lui Eugeniu Coșeriu, cetățean de onoare al municipiului Chișinău



„Trecutul devine poveste pe măsură ce ne îndepărtăm de el”, ne amintește **Catrinel Popa**, doctor și lector la Facultatea de Litere din București, în noua sa carte *Trecutul ca poveste. Urme, mistificări și rescrieri în literatură* (București: Pro Universitaria, 2021). Afirmatia a devenit, în ultimul timp, un argument al literaților pledând pentru dreptul literaturii de a interpreta trecutul care, în epoca științelor pozitive, părea să devină apanajul istoricilor în exclusivitate. Nu încapă îndoială, atât literatorul (scriitor, cercetător de literatură), cât și istoricul au de câștigat într-un dialog complinitor despre trecut: primul având la îndemână „posibilitatea să lărgască sfera reflecției prin introducerea în ecuație a imaginarului și simbolicului”, al doilea dispunând de „reperre factuale și referențiale mai ferme”.

Apreciind contribuțiile unor autori ca Hayden White (*Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, 1973; *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*, 1987), Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988), Stephen Bann (*The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth Century Britain and France*, 1984), Ann Rigney (*Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, 2001), care au dislocat frontierele, considerate până nu demult de netraversat, între istorie/discurs istoriografic și ficțiune/discurs literar, luând în considerare studiile unor cercetători care au demonstrat funcțiile literaturii în păstrarea memoriei culturale ca Doris Mironescu (*Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, 2016) sau care au recunoscut literaturii raportul crucial în concilierea dintre prezent și trecutul „nerezolvat” ca Andi Mihalache (*Trecutul ca text: idei, tendințe, controverse*, 2017), valorizând lucrarea unui autor de referință ca Mircea Anghelescu (*Metaficțiuni: falsuri, farse, apocrife, pastișe, parodii, pseudonime și alte mistificații în literatură*, 2016), Catrinel Popa se dedică reprezentărilor trecutului în literatură.

Autoarea a volumelor *Caietul oranj* („Cartea Românească”, 2001), *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivității* („Polirom”, 2007) și traducătoarea din italiană a autorului Francesco Monte, *Magia viselor: dicționar de mituri și simboluri onirice* („Paralela 45”, 2008), Catrinel Popa s-a aprofundat în ultimii ani în cercetarea rescrierii trecutului în ficțiunea de inspirație istorică din spațiul românesc și sud-est european. Cartea *Trecutul ca poveste* marchează o etapă în acest sens și se vrea o „invitație la revizitarea trecutului prin intermediul «vehiculului» pus la dispoziție de ficțiune”, precum și o „pledoarie implicită pentru reconsiderarea locului și statutului literaturii într-o societate care, de câteva secole încoace, se află în căutarea unor repere cât de cât stabile”. Cei care vor accepta invitația se vor alege cu ilustrări edificatoare ale felurilor în care s-a scris, în spațiul literelor românești, despre trecutul istoric în perioada dictaturii ceaușiste, în anii dinaintea revoluției din decembrie și după 2000. Bineînțeles, într-un fel s-a scris despre trecutul istoric în timpul comunismului și cu totul altfel este reprezentat acesta de către scriitorii postmoderniști, modalitățile și procedeele literare fiind puse în chestiune de fiecare capitol.

Când face referință la romanul de inspirație istorică de după 1965, autoarea nu se arată interesată de repertoriul mistificărilor impuse de comandamentele propagandistice, ci de subterfugurile „dublei codificări”, de faimoasele „șopârle” sau strategii esopice, prin care s-a încercat o comunicare cu cititorul, ascunsă – de cenzură – sub rafinamentul stilistic „adesea ostentativ” al discursului, precum și în ambiguitatea parabolei. Prozatori ca Alexandru Ivasiuc (*Racul*), Eugen Barbu

(*Principele*) își plasează acțiunea într-o epocă „revolută”, foarte frecvent în timpul domniilor fanariote sau într-o zonă geografică îndepărtată de România, pentru a evita referințele la context atunci când, de pildă, își plăsmuiesc personajele despotice și tiranii malefici. Dar nu aspectul polemic-disident a asigurat vitalitatea romanului lui Eugen Barbu, ci mai degrabă nuanțele parodice și mitico-metafizice, apreciate de cercetători și, se pare, preluate, performate de prozatorii care s-au afirmat către sfârșitul dictaturii ceaușiste: Ștefan Agopian cu *Tache de catifea* (1981), *Tobit* (1983) și *Manualul întâmplărilor* (1984), Silviu Angelescu semnând *Calpuzanii* sau Ioan Groșan cu *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* (1988-1990). Istoria, situată în același spațiu levantin, este privită de aceștia prin filtrul burlesc-parodic, miza fiind mai în adânc subversivă, susține cercetătoarea. Povestea e ca o cutie cu „fund dublu”; primul nivel vizibil, decorat cu scene și personaje exotice din trecut, maschează referința la realitatea implicită a prezentului. Printre strategiile esopice se numără procedeul manuscrisului găsit, arhaisme menite să mențină atmosfera epocii evocate, ambiguitățile, aparență de farsă și bufonerie: toate fiind mai vechi. La acestea se adaugă experimente narative mai performante: piruetele autoreferențiale, jocurile inter- și metatextuale. Împreună, procedeele creează un teren prielnic de manifestare a unei luxuriante imaginații lingvistice și a măiestriei stilistice.

Posibilitățile camuflării mesajului se multiplică în așa măsură, încât se poate vorbi de o strategie a „multiplelor codificări” realizată tehnic prin jonglările cu artificii verbale, travestiul lexical, deghizamentul intertextual etc. Odată cu apariția romanului Ioan Groșan *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* se profilează deja un discurs epic cu dublu efect: „de rescriere parodică a prozei noastre istorice”, dar și de „radiografiere a mentalităților predilecte în spațiul autohton”. Și dacă miza lui Ioan Groșan este în continuare subversivă în raport cu politicul și cu ideologicul („dincolo de jocul imprezibil, copios de amuzant al atitudinilor culturale, evocând spectacolul plin de culoare al unui Isarlık balcanic – se ghicește o notă de implicit moralism și un surâs mai degrabă sceptic, când nu melancolic pe de-a dreptul. Lumea pitorească de la Porțile Orientului rămâne una a uneltirilor, a conspirațiilor și a trădărilor, unde mirajul puterii și marea trăncăneală (pentru a împrumuta formula folosită de Mircea Iorgulescu pentru un alt balcanic emblematic), țin loc de acțiune și mai ales de simț al responsabilității”), cea a lui Mircea Cărtărescu, din faimoasa epopee postmodernistă *Levantul*, se deplasează distinct pe *metaficțiunea istoriografică*, spectacolul erudiției și fanteziei asociative dovedindu-se copleșitor. Pentru a rescrie în cheie parodică istoria poeziei românești, autorul studiului *Postmodernismul românesc* a pus în funcțiune un angrenaj de procedee brevetate de postmoderniștii de peste ocean: pastșa, parodia, manipularea a intertextului și a aluziei culturale, perspectivele false, obiectele imposibile, transgresările de granițe între diverse regimuri ontologice, *looping*-urile narative, lumea pe dos etc. În ambele texte, atenția cititorului este mereu abătută de la referințele istorice în favoarea artificiilor verbale, iar discursul polifonic este „capabil să neutralizeze frontiera dintre istorie și memoria literaturii și să integreze diversele ipostaze ale realului și ale experienței livrești”, conchide autoarea, adăugând în așa fel bile în coșul literaturii ca păstrătoare a trecutului.

Argumentând că literatura română nu-și poate „permite să treacă «la index» numele unor scriitori cu adevărat interesanți pe considerente rigid-etice”, Catrinel Popa dedică un întreg capitol scrierilor lui Paul Georgescu, despre care s-a vorbit puțin după debarcarea regimului Ceaușescu. Scriitorul a ales calea explorării posibilităților evadării în artă, „răscumpărarea răului istoric și moral prin jocuri ale imaginației și ale fanteziei creatoare de lumi”, rămânând „înainte de orice, un *magister ludi*, maestru al simulacrelor mai exact, pentru care literatura, arta în general, reprezintă produsul unui mimetism superior”.

Mai interesant în acest sens al literaturii ca mimetism superior se dovedește a fi scriitorul Ștefan Bănuțescu cu a sa *Cartea de la Metopolis*, care se bucură, de asemenea, de spațiul unui întreg

capitol. În față, ca model, având povestirile filosofico-fantastice ale lui J.L. Borges, alături – pe Milorad Pavić cu al său *Dicționar khazar*, Ștefan Bănulescu continuă linia scriitorilor atipici care se impun cu o „perspectivă iconoclastă asupra timpului (și asupra rescrierii trecutului)”, a căror scriitură „relativizează nu numai diferența între timpul istoric și cel mitic, dar, prin ricoșeu, reușește să permeabilizeze frontierele geografiei reale, făcând să se ivească un relief imaginar asamblat din imagini reale, în care obiectele – în special falsurile – joacă un rol însemnat”. *Cartea de la Metopolis* pendulează în permanență între istorie și mit, între amintire și invenție, între nostalgia unui „Bizanț atemporal” și presentimentul sfârșitului iminent. Reperele istorice și geografice devin surse de confuzie (Metopolis nu există nicăieri pe harta vechiului Bizanț), apetența pentru fabulație, contrafacere și recuperarea memoriei colective ce se pierde în mit și legendă devin mize literare și existențiale. La acești scriitori, urmele trecutului, destinele individuale, biografiile personajelor stau sub semnul dublului/multiplului, luând aspectul „unei succesiuni de roluri contradictorii”.

În capitolul patru, Catrinel Popa ne conduce pe o potecă mai nouă a romanului de inspirație istorică, numit în spațiul anglo-saxon *neo-historical fiction*. Diana Adamek cu *Dulcea poveste a tristului elefant*, Octavian Soviany cu *Viața lui Kostas Venetis* și Doina Ruști cu *Manuscrisul fanariot* sunt scriitori reprezentativi. Romanele lor nu mai au finalitate subversivă și limbaj codificat, ci explorează deschis procedee caracteristice basmului sau producțiilor *fantasy*, literaturii de călătorii sau de aventuri, în care se cultivă amestecul de miraculos și verosimil, melanjul de invenție și de relatare factuală, aglomerarea de aspecte bizare, macabre, insolite: totul pentru a face din trecut un spectacol atractiv, în măsură să uimească, să încante sau să înspăimânte cititorul de azi. Istoria în acest tip de roman se pretează unei lecturi în cheie „iconică”, fiind reprezentată prin butaforii ale cărei *pattern*-uri se află în basm.

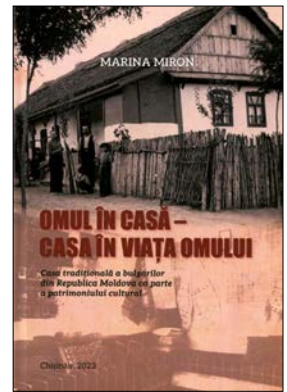
Ficțiunea neo-istorică, precizează autoarea, privilegiază recuperarea *micii istorii*: detaliul colorat, atmosfera, senzorialul, în contrast cu proiectul omogenizator al marilor narațiuni legitimizează de altădată. O altă particularitate a acestui tip de ficțiune este renunțarea la experimentalismul ostentativ și sofisticat în favoarea reflecției mai discrete asupra limitelor și aporiilor reprezentării. Accentul se deplasează, tot mai evident, de pe problemele epistemologice pe cele de natură etică. Miniaturalului, obiectelor și istoriilor mici li se rezervă spațiul ultimului capitol al cărții, menit să desfășoare tema *recuperării fragmentare a trecutului*. Privite prin grila aceasta, pasaje întregi din *Istoriile* lui Mircea Ciobanu se prezintă cu un farmec aparte al nostalgiei pe care o transmit obiectele din jurul omului.

Așadar, Catrinel Popa ne oferă câteva versiuni de rescriere a trecutului național și regional, trecute prin filtrul ficțiunii, care au concurat în spațiul literaturii române începând cu anii '70 ai secolului trecut și până astăzi. Autoarea își încheie studiul cu convingerea că aventura rescrierii trecutului rămâne în continuare pe un teren prielnic, căci „Trecutul se dovedește cu atât mai neliniștitor cu cât prezentul devine mai problematic”.

Sunt tentată să închei această prezentare de carte cu un citat din Michel Pastoureau din *O istorie simbolică a Evului Mediu*, reprodus de Catrinel Popa: „Eu, care de treizeci de ani îmi petrec mai multe ore pe zi frecventând documentele medievale, știu bine că această frontieră este permeabilă, că lucrările savante țin și ele de literatura de evaziune și că „adevăratul” Evul Mediu nu e de căutat nici în documentele de arhivă, nici în mărturiile arheologice și mai puțin în cărțile istoricilor profesioniști, ci în operele câtorva artiști care au șlefuit imaginarul nostru într-o manieră inalterabilă”.

Aliona GRATI

Prin monografia *Omul în casă – casa în viața omului. Casa tradițională a bulgarilor din Republica Moldova ca parte a patrimoniului cultural*, Chișinău: [S. n.], (Bons Offices), 2023, 331 p., doamna doctor în istorie **Marina Miron** deschide o perspectivă de cercetare către tradițiile culturale ale bulgarilor din Republica Moldova. Mai mult decât atât, această lucrare meticolos realizată vine să acopere un gol în istoriografia națională. De altel, acest lucru este conștientizat de autoarea însăși: „Casele autentice, conservate în mai multe localități din spațiul actual al Republicii Moldova, reprezintă un compartiment important al patrimoniului cultural național, valorificat insuficient nu doar din punct de vedere științific, dar și turistic, economic”.



În cele patru capitole, monografia analizează și descrie diverse aspecte ale casei tradiționale bulgare și formulează rolul acesteia în viața și identitatea comunității. În cele din urmă, cercetătoarea obține un amplu tablou al evoluției și al schimbărilor produse în construcția caselor bulgare de-a lungul timpului, cu accente pe înțelegerea complexității tradițiilor culturale asociate casei. Foarte important în economia monografiei este capitolul referitor la credințele, obiceiurile și practicile legate de casa la bulgari. Analiza aspectelor spirituale și sociale legate de casa bulgarilor a presupus analiza credințelor și obiceiurilor, a felului în care acestea au influențat și au modelat relațiile sociale. În plus, autoarea subliniază necesitatea conservării și protejării acestui patrimoniu cultural de o valoare inestimabilă, precum și „valorificarea științifică a caselor tradiționale și utilizarea lor în diverse scopuri turistice, economice și sociale permit deschiderea unor noi locuri de muncă, încadrarea tinerilor în diverse activități, implicarea diasporei în susținerea satului și promovarea obiceiurilor naționale”. Lucrarea are la bază o varietate de surse bibliografice din limbile bulgară, ucraineană, engleză, rusă. De asemenea, importantă se arată baza de date a cercetărilor de teren, fiind chestionați 60 de respondenți/informatori din orașele Taraclia și Tvardița, din satele Corten din raionul Taraclia, satele Stoianovca și Victorovca din raionul Cantemir.

Monografia aduce o contribuție semnificativă la înțelegerea și aprecierea valorii culturale și istorice a casei tradiționale a bulgarilor din Republica Moldova. Prin abordarea multidisciplinară și analiza detaliată a diferitelor aspecte ale relației dintre om și locuința sa, această lucrare se arată a fi foarte utilă cercetătorilor din variate domenii și purtătorilor de cultură. Cu certitudine, monografia *Omul în casă – casa în viața omului. Casa tradițională a bulgarilor din Republica Moldova ca parte a patrimoniului cultural* va fi o lucrare de referință în domeniul studiilor etnografice, etnologice, istorice și ale patrimoniului cultural.

Elisaveta IOVU-MACARI

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: CEP USM, 2024. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537,
Anul V, nr. 1, 2024, 148 p.
Tiraj 50 ex.