

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 VIII, nr. 1, ianuarie-aprilie 2026

Categoria B⁺

Dialogica

Revistă de studii culturale și literatură

Publicație academică deschisă dialogului dintre idei, tradiții și perspective critice, revista aduce în prim-plan, prin articole, studii și recenzii, cercetări originale dedicate literaturii, istoriei și fenomenelor culturale, punând accent pe interdisciplinaritate, diversitate și circulația valorilor. Adresată atât comunității academice, cât și publicului interesat de dinamica culturală contemporană, Dialogica își propune să devină un spațiu al întâlnirii dintre cercetători consacrați și tineri autori, consolidând legătura dintre cercetarea umanistă și dialogul intercultural. Un loc aparte este rezervat, încă din titlul revistei și în cadrul unor rubrici dedicate, literaturii și promovării acesteia. În același spirit, ne propunem să extindem aceste demersuri și către celelalte arte.

APARE DE TREI ORI PE AN
Anul VIII, Nr. 1, 2026

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, Chișinău.

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

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Mihai CIMPOI, academician, doctor habilitat în filologie,
profesor, Academia de Științe a Moldovei, Chișinău.

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, membru corespondent,
Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

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

Aurelia HANGANU, doctor habilitat în filologie, Agenția
Națională de Cercetare și Dezvoltare, 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.

Mircea MARTIN, academician, profesor universitar,
doctor în filologie, Academia Română, București, România.
Gheorghe MUSTEA, academician, Academiei de Științe a
Moldovei, Chișinău.

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

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

Milko PALANGURSKI, doctor habilitat în istorie, profesor,
Universitatea „Sf. Chiril și Metodie” din Veliko Târnovo, Bulgaria.

Ioan-Aurel POP, academician, profesor universitar,
doctor în istorie, Academia Română, București, România.

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

Mariana ȘLAPAC, membru corespondent, doctor habilitat
în studiul artelor, Academia 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.

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

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

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



Central and Eastern European Online Library



Concepție copertă: N. PROCOP; Pictură: Mihail STATNÎI, *Binecuvântare*, 1968, ulei, pânză, 140×100 cm; Foto: Veaceslav BRUMA.

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.

Dialogica

Cultural Studies and Literature Journal

An academic publication open to dialogue among ideas, traditions, and critical perspectives, the journal brings to the fore, through articles, studies, and reviews, original research dedicated to literature, history, and cultural phenomena, with a strong emphasis on interdisciplinarity, diversity, and the circulation of values. Addressed to both the academic community and a broader readership interested in contemporary cultural dynamics, Dialogica aims to become a space of encounter between established scholars and emerging authors, thereby strengthening the connection between humanistic research and intercultural dialogue. A distinct place is reserved, both in the journal's title and within dedicated sections, for literature and its promotion. In the same spirit, we intend to extend these efforts to other arts as well.

APPEARS THREE TIMES A YEAR
Year VIII, No. 1, 2026

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

Mihai CIMPOI, academician, PhD in Philology, professor, Academy of Sciences of Moldova, Chişinău.

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

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

Aurelian DĂNILĂ, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, correspondent member, PhD in the Study of Arts, professor, Academy of Sciences of Moldova, Chişinău.

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

Aurelia HANGANU, PhD in Philology, National Agency for Research and Development, 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.

Mircea MARTIN, academician, professor, PhD in Philology, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

Gheorghe MUSTEA, academician, Academy of Sciences of Moldova, Chişinău.

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

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

Milko PALANGURSKI, PhD in History, professor, "Saints Cyril and Methodius" University of Veliko Tarnovo, Bulgaria.

Ioan-Aurel POP, academician, professor, PhD in History, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

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

Mariana ŞLAPAC, correspondent member, professor, PhD in the Study of the Arts, 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.

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, Romania.

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



Central and Eastern European Online Library



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: Mihail STATNÎI, *Blessing*, 1968, oil, canvas, 140×100 cm; Foto: Veaceslav BRUMA.

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

DIALOG

Aliona GRATI, Nicoleta IFRIM Spiritul critic în fața mașinii. Inteligența artificială și viitorul cercetării umaniste 6

INTERTEXT

Emanuela ILIE Antropofagia ca paradigmă a violenței extreme.
 Reflectări în distopiile românești (V. Beneș, Gheorghe Săsărman și Ligia Pârvulescu) 15
Gabriela CIOBANU History and Fiction in the Novel *The Prince* 26
Raluca BABII Octav Dessila și romanul sentimental românesc interbelic 31
Parvana ABBASOVA Linguistic analysis of the object clauses 39
Marian MĂRGĂRIT Combinații eufonice în *Dicționarul de rime* 48

ACENTRICE

Valentine PALM/SANOU Analyse du regard féminin dans le cinéma burkinabè: le cas des films de fiction 58
Violeta GORGOS Videoclipul ca spațiu al autorului: construcția unui univers cinematografic în colaborarea Farmer–Boutonnat 68

LIANTUL SOCIAL

Elena NEGRU The Battle for Identity in the MSSR (1965) 76
Gheorghe NEGRU The “Românul” Newspaper (1846–1848) – An Enigma in the History of the Bessarabian Press 87
Artur LEȘCU Direcția gubernială a corpului independent de jandarmi din Basarabia vs. mișcarea de emancipare națională a ucrainenilor, armenilor și polonezilor 96
Sergiu GURIN Influența Razboiului Rece asupra dezvoltării sportului în URSS. Studiu de caz: RSS Moldovenească 103
Subir SINHA Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper in India and the Reforms 110

ORAȘUL MEU

Mariana ȘLAPAC, Alla CHASTINA Contribuția artistei Claudia Cobizev la înfrumusețarea Palatului Cultural al Unirii din Chișinău 119

GIUVAIERE CULTURALE

Dorina CHICU Mihail Statnii. Arhetipuri, memorie și tradiție în discursul plastic contemporan 126

IMAGINARUL LITEREI

Delia MUNTEAN Cum recuperăm trecutul? Cum îl asumăm? 136

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Irina BIȘIR (BEZVOLEVA) Amintiri țesute în culori 138

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Ion Simuț, *Liviu Rebreanu dincolo de realism* 140

Nicolae Rusu, *Carla, Al șaptelea simț* 142

Diana Vrabie, Alexandru Corduneanu, *Volumul Chișinăul interbelic cu pretext fotografic* 144

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Nicoleta IFRIM Critical Thinking in the Face of the Machine. Artificial Intelligence and the Future of Humanities Research 6

INTERTEXT

Emanuela ILIE Anthropophagy as a paradigm of extreme violence.

Reflections on Romanian dystopias (V. Beneş, Gheorghe Săsărman and Ligia Pârvulescu) 15

Gabriela CIOBANU History and Fiction in the Novel *The Prince* 26

Raluca BABII Octav Dessila and the Sentimental Novel in Interwar Romanian Literature 31

Parvana ABBASOVA Linguistic analysis of the object clauses 39

Marian MĂRGĂRIT Euphonic Combinations in the Dictionary of Rhymes (denumirea cu italice) ... 48

ACENTRICS STUDIES

Valentine PALM/SANOUE Analysis of the female gaze in Burkinabe cinema: the case of fiction films ... 58

Violeta GORGOS The Music Video as an Authorial Space: The Construction of a Cinematic Universe in the Farmer–Boutonnat Collaboration 68

THE SOCIAL LIANT

Elena NEGRU The Battle for Identity in the MSSR (1965) 76

Gheorghe NEGRU The “Românul” Newspaper (1846–1848) – An Enigma in the History of the Bessarabian Press 87

Artur LEŞCU Governmental Directorate of the Independent Gendarmi Corps of Bessarabia Vs. the National Emancipation Movement of Ukrainians, Armenians and Poles 96

Sergiu GURIN The Influence of the Cold War on the Development of Sport in the USSR. Case Study: Moldovan RSS 103

Subir SINHA Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper in India and the Reforms 110

MY CITY

Mariana ŞLAPAC, Alla CHASTINA The contribution of the artist Claudia Cobizev to the beautification of the Cultural Palace of the Union in Chişinău 119

CULTURAL JEWELS

Dorina CHICU Mihail Statnii. Archetypes, Memory, and Tradition in the Contemporary Visual Discourse 126

IMAGINARY OF THE LETTER

Delia MUNTEAN How do we recover the past? How do we assume it? 136

THE OTHER’S WORD (journal’s inquiry)

Irina BIŞIR (BEZVOLEVA) Memories woven in colors 138

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Ion Simuţ, *Liviu Rebreanu Beyond Realism* 140

Nicolae Rusu, *Carla, The Seventh Sense* 142

Diana Vrabie, Alexandru Corduneanu, *Interwar Chişinău with a Photographic Pretext* 144

SPIRITUL CRITIC ÎN FAȚA MAȘINII. INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ ȘI VIITORUL CERCETĂRII UMANISTE



Aliona GRATI



Nicoleta IFRIM

Spiritul critic în fața mașinii. Inteligența artificială și viitorul cercetării umaniste

Rezumat. Dialogul despre impactul inteligenței artificiale asupra cercetării umaniste o are ca interlocutoare pe Nicoleta Ifrim, specialist în filologie, director de școală doctorală și coordonator de studii doctorale. Discuția evidențiază atât potențialul, cât și limitele utilizării IA în domenii precum literatura, critica și interpretarea textuală. IA se insinuează tot mai vizibil în spațiul umanist, generând nu doar oportunități, ci și neliniști legate de natura autentică a creației. Literatura, înțeleasă ca expresie a unui „eu” creator și ca formă de cunoaștere profundă, nu poate fi redusă la simple combinații algoritmice sau la modele statistice. IA poate simula structuri narative, dar nu poate reproduce experiența ontologică și sensibilitatea estetică care stau la baza actului literar autentic. Pe de altă parte, inteligența artificială poate fi integrată util în cercetarea filologică, mai ales în cadrul *digital humanities*, unde facilitează analiza cantitativă a textelor. Echilibrul dintre *distant reading* și *close reading* rămâne esențial, iar interpretarea datelor trebuie să aparțină cercetătorului uman. Dialogul abordează și implicațiile etice ale utilizării IA în mediul academic, subliniind necesitatea transparenței și a responsabilității individuale. Totodată, detectarea textelor generate de IA rămâne imperfectă, existând riscul unor erori și al unor evaluări incorecte.

Cuvinte-cheie: IA, *digital humanities*, *distant reading*, *close reading*, etică academică.

Critical Thinking in the Face of the Machine. Artificial Intelligence and the Future of Humanities Research

Abstract. The dialogue on the impact of artificial intelligence on humanities research features Nicoleta Ifrim as its interlocutor, a specialist in philology, director of a doctoral school, and supervisor of doctoral studies. The discussion highlights both the potential and the limitations of AI use in fields such as literature, criticism, and textual interpretation. AI is becoming increasingly present in the humanities, generating not only opportunities but also concerns related to the authentic nature of creation. Literature, understood as an expression of a creative “self” and as a form of profound knowledge, cannot be reduced to mere algorithmic combinations or statistical models. AI can simulate narrative structures, but it cannot reproduce the ontological experience and aesthetic sensitivity that underlie genuine literary creation. On the other hand, artificial intelligence can be usefully integrated into philological research, especially within the framework of *digital humanities*, where it facilitates the quantitative analysis of texts. The balance between *distant reading* and *close reading* remains essential, while the interpretation of data must belong to the human researcher. The dialogue also addresses the ethical implications of AI use in academia, emphasizing the need for transparency and individual responsibility. At the same time, the detection of AI-generated texts remains imperfect, with the risk of errors and misjudgements.

Keywords: AI, *digital humanities*, *distant reading*, *close reading*, academic ethics.

AG: Pentru acest dialog, consacrat unei teme care preocupă tot mai intens mediul cercetării științifice și al învățământului superior – inteligența artificială, promovată la nivel global prin platforme performante precum ChatGPT, Copilot, Gemini, Claude (Opus și Sonnet), Grok, Llama, Ernie, Qwen, DeepSeek și altele similare –, am invitat-o pe doamna Nicoleta Ifrim, profesor, doctor abilitat în filologie, cadru didactic universitar, critic literar și cercetător în domeniul studiilor literare, implicată în proiecte naționale și internaționale, precum și director al Școlii Doctorale de Științe Socio-umane a Universității „Dunărea de Jos” din Galați. În calitate de mentor și conducător științific, domnia sa a coordonat și coordonează numeroși doctoranzi, dintre care opt și-au finalizat parcursul doctoral prin susținerea publică a tezei și obținerea titlului de doctor.

Stimată doamnă Nicoleta Ifrim, în ce măsură vă preocupă sau vă neliniștește integrarea tot mai profundă a inteligenței artificiale în viața noastră cotidiană, inclusiv în activitățile de predare, cercetare și creație în domeniul umanist?

NI: În opinia mea, suntem martorii unei prezențe din ce mai acute a mecanismelor inteligenței artificiale în toate domeniile cunoașterii actuale, spațiul umanist (în cele trei forme de manifestare menționate de către dumneavoastră – predare, cercetare, creație) fiind unul dintre câmpurile în care IA generativă se insinuează cu o persistență tăcută, uneori bine primită, alteori acid blamată. Aici, unde actul scriiturii definește o formă creatoare de auto-cunoaștere, de re-definire a eului față de marea Istorie, unde scriitura în sine devine reprezentare în oglinda polimorfă a Lumii și a Celuilalt, mecanismele de folosire a IA nasc întrebări legate nu de angoasa automatizării artificiale, ci de însăși esența creatoare a literaturii: în ce măsură un text generat prin calcul statistic mai este „literatură”, fiind deposedat de acel „eu” pivotal care mediază, prin text, valențe estetice? Post-umanismul, într-adevăr, generează astfel de provocări, uneori neliniști, care pot fi decriptate prin prisma

conceptului heideggerian de *Gestell* („substare”), care definește specificul tehnocentrist modern.

AG: Desigur, atât provocările și neliniștile dumneavoastră, cât și ale mele, se leagă, în special, de literatură – în accepțiunea ei beletristică –, dar și de actul interpretativ, care înseamnă, în același timp, cunoaștere și creație.

NI: Dacă literatura funcționează drept spațiu al „dezvăluirii” adevărului (*aletheia*), inteligența artificială o demantează până la reducerea la un „fond de rezervă” (*Bestand*) construit din clișee și structuri narative optimizate, lipsite însă de mărcile autenticității rezultante din experiența ontologică nemediată. De fapt, am convingerea că creația literară nu se poate substitui modelelor de limbaj standardizate algoritmic, nu este „simulare” stereotipă hrănind iluzoriu un cititor – simplu consumator de probabilități. Speranța mea este că iubitorul actual de literatură nu va înceta să caute în text o „întâlnire” cu Celălalt și nu se va mulțumi compensatoriu cu oglinda deformatoare a unui pattern matematic recurent și reducionista, care nu ar face decât să confirme propriile prejudecăți intern-statistice. De altfel, heideggeriana „locuire poetică a lumii” anulează, în spațiul literar, efectul manipulator-combinatoriu al mecanismelor generative IA. Într-un interviu acordat criticului Ion Simuș și publicat în revista „Vatra” în anul 2024, profesorul Ioan Roxin surprinde specificul folosirii instrumentelor IA astfel: „În ciuda acestor capacități remarcabile, IA întâmpină limitări semnificative în domeniul judecății de valoare și al interpretării nuanțate a operelor literare. Utilizarea IA în critica literară trebuie privită ca o extensie a instrumentarului criticului, nu ca un substitut. Critica literară autentică transcende simpla analiză tehnică, implicând nu numai o cunoaștere a teoriei literare, ci și o profundă înțelegere a contextului cultural, istoric și emoțional al unei opere. Judecata de valoare a unui critic literar se bazează pe o vastă experiență personală, sensibilitate estetică și capacitatea de a percepe subtilitățile și implicațiile care depășesc nivelul textual imediat întrucât *Noi nu suntem mașini care gândesc și*

simt, ci mașini care simt și gândesc (Antonio Damasio). IA poate oferi analize obiective bazate pe criterii predefinite, dar nu poate (încă) să capteze complexitatea experienței umane reflectată în literatură. Evaluarea autentică a unei opere literare rămâne, deocamdată, în domeniul exclusiv al inteligenței umane. Un critic literar care utilizează IA ca instrument poate deveni mai eficient în anumite aspecte ale muncii sale, dar judecata sa de valoare rămâne indispensabilă. Critica literară dăinuie ca o vocație umană. Totuși, viitorul criticii literare, la fel ca viitorul literaturii, probabil că se va îndrepta către o simbioză între capacitățile analitice ale IA și discernământul uman. IA poate oferi criticilor literari instrumente puternice în procesul de analiză a textelor, dar esența criticii literare – stabilirea unei judecăți de valoare informată, nuanțată și contextualizată – rămâne harul inteligenței umane. Criticul literar al viitorului, probabil, va folosi IA pentru a-și mări capacitățile analitice, dar bazându-se pe propria sa experiență, intuiție și sensibilitate pentru a oferi judecăți de valoare autentice și relevante.” [1, p. 6].

AG: Am întâlnit recent, în spațiul online, o afirmație care mi-a dat de gândit: însăși noțiunea de „inteligentă” pare să-și modifice accepțiile cu vremea. Dacă, timp de secole, omul inteligent era definit prin capacitatea de analiză logică, memorare și calcul, care îl deosebea de animale, iar odată cu apariția computerului și a internetului accentul s-a deplasat spre creativitate, astăzi, în contextul dezvoltării inteligenței artificiale, chiar și această dimensiune pare relativizată, întrucât sistemele IA pot genera soluții adesea surprinzător de inventive. În această logică, se afirmă că inteligența umană ar consta mai ales în capacitatea de a discerne și selecta informația validă dintr-un flux tot mai saturat de conținut incert sau fals.

NI: Într-adevăr, asistăm astăzi, în contextul celei de-„a patra revoluții”, așa cum definește Luciano Floridi dinamica „vârstei” algoritmice într-o carte celebră din 2014 publicată la Oxford University Press [2], la apariția unui

spațiu fluctuant al „infosferei”, în care inventivitatea soluțiilor generate de sistemele artificiale de inteligență poate fi, doar parțial, asimilată creativității specifice gândirii umane. Fluidizarea granițelor dintre „*producătorul*” artificial și *creatorul uman* este, în opinia mea, o chestiune iluzorie, uneori flamboaiant amplificată, deoarece pune în relație de inferioritate limitele abilităților de algoritimizare recurent-artificială față de competențele de evaluare ce conferă substanță și profunzime gândirii critic-ontologice. Pentru spațiul filologic, „efectul Google” despre care glosează Sparrow, Liu și Wegner glisează înspre negocierea unei „memorii transactive” în sensul în care spațiul internetului modulează fundamental dinamica unei memorii externalizate, „where information is stored collectively outside ourselves.” [3]. Și da, instrumentele de tip IA devin utile în analiza critică a textelor literare doar în uzanța lor de mecanisme de documentare bibliografică, de selectare tematică a resurselor secundare, de inventariere și decupare a teoriilor critice aplicabile textului ficțional și asumate drept „grile” de receptare – o miză de utilizare, așadar, preponderent informativă, nu una de delegare a generării de conținut, fie el analitic sau creator-literar. De altfel, fenomenul „halucinațiilor” algoritmice cu efecte vulnerabile din punct de vedere epistemic și ocurent în funcționarea modelelor de limbaj mari (LLM) – precum GPT, Gemini sau Claude, bazate pe *deep learning* și predictibilitate recurentă – proiectează, sub haina unei autorități lingvistice ireproșabile, informații false, ușor detectabile și combătute prin filtrul uman al gândirii critice. Mai mult, în spațiul literar, ranforsarea relației dintre scriitor/critic și opera literară/studiu analitic este definitorie, dezarticulând eficiența „goală de sens” a mimetismului stilistic algoritmitizat, generat de „mașina de scris” inteligent-artificială. Așa cum Margaret A. Boden puncta în cartea sa publicată în 2004, *The Creative Mind. Myths and Mechanisms (second edition)*, discutăm despre „transformational creativity” [4, p. 320] („evaluation typically has to be done by people, not programs”) și despre „combinational creativity” („a computer could

merrily produce novel combinations till kingdom come” – [4, p. 7]).

Pe de altă parte, gândirea critică și primatul judecății de valoare din partea „agentului” uman joacă un rol esențial în scenariul multifuncțional rezultat din intersectarea studiului spațiului literar cu *digital humanities*, unde jocul dintre *distant reading* (studiul cantitativ al datelor literare cu instrumente IA și cartografierele recurente tematice) și *close reading* (studiul calitativ operat prin gândire critică) cere un necesar echilibru, așa cum susține Franco Moretti în sa *Distant Reading* [5]. Sau, în viziunea lui Alexandru Văsies, cel care analizează „mutații ale studiilor comparatiste”, „în cadrul *digital humanities*, *distant reading*-ul ignoră așadar în mod explicit caracteristicile specifice ale unui text individual, cu scopul de a opera cu direcții și pattern-uri mai ample dintr-un corpus de texte. *Distant reading*-ul nu reprezintă, totuși, doar o *digitalizare* a metodologiilor umaniste tradiționale, ci un nou mod de cercetare, prin intermediul instrumentelor computerizate, care permit ridicarea unor noi întrebări despre istoria ideilor, despre limbajul folosit sau despre valorile culturale și diseminarea lor într-o anumită epocă. Într-adevăr, *distant reading*-ul poate implica lipsa chiar totală a lecturii directe, dar, în același timp permite cercetătorilor să observe scheme și relații care nu sunt deductibile prin analiza unui singur text. În plus, o arată și Jockers, umanistul care folosește metodele digitale este capabil să alterneze între macro și micro, să desfășoare o analiză locală, dar și una globală, cu alte cuvinte să treacă de la *close reading* (o microanaliză caracterizată de eșantioane reduse, selective) la legi generale de dezvoltare.” [6, p. 12].

AG: Un alt studiu interesant în continuarea celor menționate de dumneavoastră despre posibilitățile tehnicilor digitale – astăzi, ale inteligenței artificiale – de a ne ajuta să „citim” un număr uriaș de texte, este semnat, în aceeași revistă „Transilvania”, încă din 2019, de un grup de cercetători – Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan și Andreea Coroian Goldiș –, care propuneau „unele

dintre cele mai promițătoare metode și instrumente utile” de analiză cantitativă a literaturii: textometria, stilometria și analiza rețelelor [7, p. 9-16]. Este interesant dacă aceste metode mai sunt necesare, de vreme ce inteligența artificială presupune, la rândul ei, astfel de operații? Cum vedeți integrarea inteligenței artificiale în cercetarea umanistă fără a compromite dimensiunea critică și interpretativă, care constituie însăși esența acestor discipline?

NI: Utilizarea mecanismelor inteligenței artificiale reprezintă o provocare în domeniul umanioarelor, în special atunci când abordăm teritoriul criticii literare, care poate valorifica aceste noi instrumente tehnologizante cu păstrarea filtrului de generare/judecată critică umană și, bineînțeles, cu respectarea riguroasă a principiilor eticii cercetării științifice. De pildă, mă gândesc la un tip de hermeneutică computațională exploatată în studiile actuale din zona *digital humanities* care încă dezbat raportul principal dintre rigurozitatea algoritmică a modelării și primatul libertății de interpretare a „centrului” generator uman. „Lecturile la distanță” sintetizate prin procesul de *distant reading* (teoretizat de Franco Moretti), în contextul studiilor aplicate „Literaturii Lumii” ca sistem global interconectat rizomatic (în siajul teoriilor lui Moretti și Casanova cu a sa „Republică Mondială a Literelor”) remodelează hermeneutic acea *close reading* (plonjarea analitică în interstițiile micro-elementare ale imaginarului ficțional) pentru a cartografia macro-structuri literare sau tematice, invariante sau rețele de sens dezvoltate caleidoscopic diacronic (pe parcursul a mai multor perioade ale istoriei literare universale) sau sincron (difuz dispersate de-a lungul spațiilor multiculturale aflate acum în dialog). În opinia lui N. Katherine Hayle, suntem martorii tăcuți ai unei „tehnogeneze” (“humans and technics have coevolved together”) în care IA nu „citește” uman decodificarea sensurilor, ci execută virtual operațiuni standardizate de identificare și recunoaștere a pattern-urilor (culturale, stilistice etc.). Pornind de aici, „the Digital Humanities include, among other kinds

of projects, text encoding and analysis, digital editions of print works, historical research that recreates classical architecture in virtual reality formats such as *Rome Reborn* and *The Theater of Pompey*, archival and geospatial sites, and, since there is a vibrant conversation between scholarly and creative work in this field, electronic literature and digital art that draws on or remedies humanities traditions.” [8, p. 27]. În egală măsură, studiile dedicate geografiei literare pot beneficia de instrumentarul IA în operațiuni de cartografiere culturală și „spațializare” a istoriei ideilor surprinse în dinamica formelor literare, sub rezerva asumată că o hartă virtual-culturală rămâne o reprezentare mediată tehnologic asupra căreia trebuie să intervină criticul în vederea reconstrucției și validării sensurilor. Cu alte cuvinte, acesta legitimează o „hermeneutică a algoritmului” – o instanță de validare critică a modului în care tehnologia IA gestionează, prin codificare, realitatea imediată proiectată cultural. Un exemplu în acest sens este proiectul *Mapping the Republic of Letters*, coordonat de o echipă de cercetători de la Stanford – pagina web a proiectului include următorul descriptiv: „Before email, faculty meetings, international colloquia, and professional associations, the world of scholarship relied on its own networks: networks of correspondence that stretched across countries and continents; the social networks created by scientific academies; and the physical networks brought about by travel. These networks were the life lines of learning, from the age of Erasmus to the age of Franklin. They facilitated the dissemination (...) and the criticism (...) of ideas, the spread of political news, as well as the circulation of people and objects. But what did these networks actually look like? Were they as extensive as we are led to believe? How did they evolve over time? Mapping the Republic of Letters, in collaboration with international partners, seeks to answer these and other questions through the development of sophisticated, interactive visualization tools. It also aims to create a repository for metadata on early-modern scholarship, and guidelines for future data capture” [9]. Rezultatele obținute sunt

prezentate într-un studiu interesant, disponibil online – *AHR Forum Historical Research in a Digital Age: Reflections from the Mapping the Republic of Letters Project*, co-autori Dan Edelstein, Paula Findlen, Giovanna Ceserani, Caroline Winterer, and Nicole Coleman [10]. Un alt exemplu de „bune practici” în domeniul *digital humanities* îl reprezintă proiectul coordonat de Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, *Soluții digitale inteligente pentru cercetarea și diseminarea literaturii române vechi și premoderne*, care și-a propus implementarea unei platforme digitale inteligente (INTELLIV – <https://intelliv.ro/#/>), „care să permită accesul la colecții de referință academică plasate în perimetrul de cercetare al literaturii române vechi și premoderne. Astfel, platforma software integrată INTELLIV devine suport pentru implementarea digitală a corpurilor ELIV – *Enciclopedia literaturii române vechi*, CLRV – *Cronologia literaturii române vechi*, HLRV – *Harta interactivă a literaturii române vechi*, TLVR – *Texte fundamentale ale literaturii române vechi*, și prin aceasta contribuie la diseminarea de cunoștințe fundamentale de identitate culturală și națională, pertinente racordării la sistemul radicular al literaturilor europene.” Accesul în platforma INTELLIV a fost realizat prin dezvoltarea de instrumente software de căutare automată și analiză semantică având ca suport tehnicile de prelucrare aferente limbajului natural menite să permită analiza și clusterizarea unor cantități importante de informații și materiale aferente spațiului cercetării vechii noastre literaturi în extensia lui sincronică și diacronică (studii de istorie și critică literară dedicate literaturii vechi, ediții critice/diplomatice, cartografii specializată pe difuzarea scrierilor vechi românești, evoluția topicelor emergente tematic, estetic ș.a., precum și observarea diferențelor stilistice de-a lungul etapelor limbii române literare).

Toate aceste practici concretizate prin asumarea „critică” a mecanismelor digitalizate redefinesc, în esență, statutul cercetătorului umanist, nu în sensul asumării ipostazei unui utilizator pasiv, ci a celei de „procesator uman”

al mecanismelor digitale, unul care menține în echilibru balanța între precizia computațională și profunzimea interogației umane. În această ordine de idei, nu îmi pot imagina, de exemplu, o „Arcă a lui Goma” (am în vedere volumul publicat recent de către dumneavoastră la editura Arc din Chișinău în anul 2025) generată de IA prin furnizarea unui input de date ale scriitorului, deoarece nu ar putea surprinde, polifonic, ipostazele multiple ale unui profil creator aparte, care se „vindecă” în regim compensatoriu prin narațiunile fondatoare ale unei „mitologii personale” distincte; și nici nu ar putea reda „algoritmul” conștiinței captive între dileme și sfășieri interioare sau reconstrui scenariul plurimorf al fragmentelor de oglindă, redefinind sensuri perspektivate coerent într-o construcție amprentată identitar.

AG: Vă mulțumesc pentru menționarea cărții mele. Utilizarea instrumentelor de inteligență artificială poate deveni un sprijin real pentru doctoranzii din domeniul filologic care studiază literatura, le poate oferi un anumit grad de comoditate. Totuși, există și riscul pierderii autenticității, care, alături de plagiat – și poate chiar într-o măsură mai mare decât acesta – poate compromite însăși ideea de cercetare. Cum putem evita substituirea efortului intelectual autentic? Ce mecanisme instituționale ar putea fi implementate pentru a asigura originalitatea și rigoarea lucrărilor academice într-un context în care inteligența artificială devine tot mai accesibilă?

NI: În cercetarea filologică doctorală limitele utilizării IA sunt clar definite în legislația românească aplicabilă spațiului academic, cercetării și inovării, în descendența normativelor europene privind folosirea etică a instrumentelor inteligenței artificiale, chestiunea abordând aspecte orientate asupra gradului de inovație metodologică și reglementării clare a profilului integrității etice aparținând doctorandului utilizator. În principiu, standardele de elaborare a unei teze de doctorat în filologie, un travaliu intelectual care marchează esențial devenirea

profesională a autorului, presupune apelul la mecanismele IA doar ca adjuvant în procesul de documentare, de selecție a surselor bibliografice specifice tipului de demers asumat și nu folosirea lor pentru generarea de conținut. Sau, pentru o teză cu tematică încadrabilă în domeniul *digital humanities*, IA devine util în realizarea unor analize stilometrice complexe (vizând abordarea cantitativă a stilului, prin utilizarea unor metode computaționale pentru a identifica pattern-uri tematice, frecvența ocurenței unor itemi sau alte aspecte specific-structurale ale unui text), identificarea recurențelor lexicale într-o multitudine de manuscrise digitalizate asumate drept corpus aplicativ sau chiar cartografierea dinamicii diacronice a unui concept. Toate aceste date obținute trebuie însă interpretate/analizate critic de către doctorand pentru a elabora o cercetare de specialitate, originală, în care este respectat principiul *human-centric AI*, dublat de rigorile proprietății intelectuale.

Reglementările etice și metodologice sunt prezente în cadrul normativ românesc începând cu anul 2025, evidențiind faptul că IA nu poate deține statutul de „autor”, doctorandul având responsabilitate etică pentru orice afirmație științifică. *Codul de etică și deontologie profesională al personalului din cercetare, dezvoltare și inovare*, elaborat de Ministerul Educației și Cercetării și publicat în *Monitorul oficial* nr. 1187 din 23 decembrie 2025 este structurat pe baza prevederilor *Codului european de conduită pentru integritatea cercetării (The European Code of Conduct for Research Integrity)* redactat de Federația Europeană a Academiei de Științe și Științe Umaniste (All European Academies) – ALLEA, 2023, Berlin, cele ale *Cartei europene a cercetătorilor* și *Codului de conduită în recrutarea cercetătorilor din 2005*, actualizat prin *Carta europeană a cercetătorilor din 2023* și pe baza *Regulamentului (UE) nr. 1.689/2024 de stabilire a unor norme armonizate privind inteligența artificială (Regulamentul privind inteligența artificială)*. Aspecte importante ale folosirii IA sunt inserate în capitolele 3.1 *Procedurile de cercetare* („Cercetătorii își raportează rezultatele și metodele, inclusiv

utilizarea serviciilor externe sau a inteligenței artificiale (IA) și a instrumentelor automatizate într-un mod compatibil cu normele acceptate ale disciplinei și care facilitează verificarea sau replicarea, după caz”) și 4.1. *Abateri de cercetare și alte practici inacceptabile* („ascunderea utilizării inteligenței artificiale (IA) sau a instrumentelor automate în crearea de conținut sau redactarea de publicații.”) Prin urmare, principiul transparenței totale reprezintă un „fir roșu” în demersul doctoral, conținuturile dedicate alfabetizării în IA (*AI Literacy*) din Programul de Pregătire Universitară Avansată (PPUA), oferite de școlile doctorale filologice în cadrul disciplinei obligatorii *Etica cercetării științifice*, reprezentând o componentă de formare esențială în sensul respectării integrității în cercetare. Universitățile românești au preluat aceste directive normative la nivelul fiecărei instituții organizatoare de studii doctorale (IOSUD). De exemplu, Universitatea Babeș-Bolyai, prin Consiliul său științific, a elaborat în anul 2024 un punct de vedere vizând folosirea inteligenței artificiale în scrierea academică [11], din care selectăm fragmentar : „publicațiile științifice (și nu numai) trebuie să diferențieze clar între conținutul generat nemijlocit de către om și conținutul generat cu IAGen. (...) Nu trebuie lăsată să persiste iluzia că articole științifice scrise cu IAGen să fie apreciate la aceeași valoare și cu aceleași standarde ca și cele scrise înainte de era IAGen” [11, p. 4-5]; „Atunci când scriem un text științific destinat specialiștilor, fie el propunere de proiect/grant, articol sau carte, regula trebuie să fie aceasta: la frontiera cunoașterii IAGen nu este antrenat să opereze, deci nu ar putea scrie acest text; dacă am scris însă acel text cu IAGen, înseamnă că am renunțat la ambiția de a ne plasa la frontierele cunoașterii, adică de a face CDI cu impact serios asupra domeniului științific.” [11, p. 5]; „autorii pot folosi IAGen pentru a obține înțelegerea unor concepte sau o viziune de ansamblu, sau/și pentru a-și organiza ideile, dar vor parcurge și utiliza literatura de specialitate, argumentare logică și gândire critică pentru fundamentarea lucrării” [11, p. 8]; „autorii pot folosi AI-ul pen-

tru a identifica surse și autori relevanți, dar vor consulta și cita aceste surse în mod adecvat în cadrul lucrării lor” [11, p. 8]; „autorii pot folosi IAGen ca un instrument de îmbunătățire stilistică a lizibilității textului formulat de către ei și a limbajului academic folosit de către aceștia” [11, p. 8]; „autorii pot utiliza formulările și stilul AI-ului ca punct de plecare pentru redactarea proprie, însă se vor asigura că lucrarea finală este rezultatul propriilor cunoștințe și cercetări. Preluarea textului formulat integral de către AI fără a marca clar acest lucru este o fraudă academică” [11, p. 8].

Mai mult, politica editorială a jurnalelor Clarivate (Web of Science) include delimitări clare în modul de întrebuițare a IA – precum revista *Humanities and Social Sciences Communications*, publicată de Springer Nature (impact factor – 3,6 în anul 2024, quartila1) care pune la dispoziția potențialilor autori o secțiune consistentă despre *Artificial Intelligence (AI) usage* din care cităm selectiv: „Large Language Models (LLMs), such as Chat GPT, do not currently satisfy our authorship criteria. Notably an attribution of authorship carries with it accountability for the work, which cannot be effectively applied to LLMs (...). Use of an LLM should be properly documented in the Methods section (and if a Methods section is not available, in a suitable alternative part) of the manuscript. The use of an LLM (or other AI-tool) for *AI assisted copy editing* purposes does not need to be declared. In this context, we define the term *AI assisted copy editing* as AI-assisted improvements to human-generated texts for readability and style, and to ensure that the texts are free of errors in grammar, spelling, punctuation and tone. These AI-assisted improvements may include wording and formatting changes to the texts, but do not include generative editorial work and autonomous content creation. In all cases, there must be human accountability for the final version of the text and agreement from the authors that the edits reflect their original work.” [12].

În ceea ce privește mecanismele instituționale de detectare a textelor generate cu IA, în sistemul academic românesc este folosit

SistemAntiPlagiat.ro, o platformă care integrează mecanisme specifice avansate de detectare a textelor create artificial și care se bazează pe analiza statistic și lingvistică în identificarea amprentei specifice unui model de limbaj. Raportul generat de platformă permite conducătorului de doctorat să compare maniera stilistică de elaborare a fragmentelor suspecte cu restul tezei, ceea ce poate conduce la indicarea unei folosiri nedeclarate a instrumentelor IA (LLMs). Unele voci actuale ale specialiștilor susțin ideea unei „simbioze critice”; în viziunea mea, prioritară rămâne capacitatea de analiză și sinteză doctorandului, care exploatează critic, integru, toate resursele utilizate în demersul său, fără a abdica de la onestitatea științifică girată prin statutul său de cercetător filolog.

AG: E adevărat, au apărut instrumente prin care instituțiile academice pot verifica dacă un text a fost scris de om sau generat de inteligența artificială. Cu toate acestea, unii dintre cei care le-au utilizat, s-au întrebat, între timp și, probabil, pe bună dreptate, dacă pot avea încredere în acuratețea rezultatelor oferite. Instrumentele de detectare nu sunt infailibile și nu oferă dovezi certe, comparabile cu cele în cazul plagiatului. Experiența a arătat că acestea pot greși din mai multe motive: inteligența artificială generează destul de bine conținut de tip uman, deoarece a învățat din texte scrise anterior de oameni și, uneori, este foarte dificil să distingi între textul generat artificial și textul uman. Dintre acestea, cel mai predictibil și, deci, confundat cu AI este stilul academic – riguros, rațional, orientat spre claritatea expunerii și corectitudinea gramaticală, care implică utilizarea unor structuri lingvistice și formulări uzuale, recurente. Cei mai vulnerabili s-au pomenit cercetătorii care abordează teme de actualitate, în special subiecte intens discutate în mediul de limbă engleză, și a căror activitate presupune publicarea de articole, studii și monografii în reviste și pe platforme online. În plus, există programe capabile să păcălească instrumentele de detectare, generând un text „nepredictibil”, care depășește capacitatea acestora de identificare [13]. Aceste

situații ridică probleme importante pentru etica și evaluarea lucrărilor academice noi. În fine, responsabilitatea evaluării corectitudinii și autenticității lucrărilor de doctorat revine tot omului – în cazul cercetării doctorale, inclusiv conducătorului de doctorat, precum și membrilor comunității academice, care trebuie să adopte o perspectivă critică și responsabilă, bazată pe dialog deschis. Cel puțin în momentul de față, supervizarea cercetării trebuie să rămână una umană, întemeiată pe profunzimea și experiența judecății umane. Doamnă profesoară Nicoleta Ifrim, vă sunt recunoscătoare pentru implicare și pentru explicațiile oferite.

Note și referințe bibliografice:

1. Simuț, Ion. Șocul inteligenței artificiale pentru scriitori. În: „Vatra”, 9 decembrie 2024; <https://revistavatra.org/2024/12/09/ion-simut-socul-inteligenței-artificiale-pentru-scriitori/#:~:text=Poate%20identifica%20modele%20%3%AEn%20literatura%20vast%C4%83%20pe,fi%20gramatica%20sau%20chiar%20stilistica%20la%20un>
2. Floridi, Luciano. *The Fourth Revolution*. Oxford University Press, 2014.
3. Sparrow, B.; Liu, J.; Wegner, D.M. *Google effects on memory: cognitive consequences of having information at our fingertips*. *Science*. 2011 Aug 5; 333(6043):776-8. doi: 10.1126/science.1207745. Epub 2011, Jul 14. PMID: 21764755
4. Boden, Margaret A. *The Creative Mind. Myths and Mechanisms (second edition)*. Londra–New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004; <https://www.tribuneschoolchd.com/uploads/tms/files/1595167242-the-creative-mind-pdfdrive-com-.pdf>
5. Moretti, Franco. *Distant Reading*. London–New York: Verso, 2013.
6. Văsieș, Alexandru. De la close reading la distant reading. Mutații ale studiilor comparatiste. În: „Transilvania”, nr. 8, 2017; <https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2018/02/03-Alexandru-Vaies.pdf>
7. Pojoga, V.; Baghiu, Șt.; Modoc, E.; Gârdan, D.; Coroian Goldiș, A. Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc. În „Transilvania”, nr. 10, 2019.
8. Hayle, Katherine N. *How We Think. Digital Media and Contemporary Tehnogenesis*. The University of Chicago Press, 2012; <https://dms484.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/hayles-how-we-think.pdf>
9. Înainte de apariția e-mailului, a ședințelor facultăților, a colocviilor internaționale și a asociațiilor profesionale, lumea academică se baza pe propriile rețele: rețele de corespondență care se întindeau peste

țări și continente; rețele sociale generate de academiile științifice; și rețele fizice facilitate de călătorii. Aceste rețele reprezentau adevărata linie de viață a învățării, de la epoca lui Erasmus până la epoca lui Franklin. Ele facilitau diseminarea și critica ideilor, răspândirea informațiilor politice, precum și circulația oamenilor și a obiectelor. Dar cum arătau, de fapt, aceste rețele? Erau la fel de vaste pe cât ni se spune? Cum s-au schimbat de-a lungul timpului? Proiectul *Mapping the Republic of Letters*, realizat în colaborare cu parteneri internaționali, își propune să răspundă acestor și altor întrebări prin dezvoltarea unor instrumente sofisticate și interactive de vizualizare. De asemenea, proiectul urmărește să creeze un depozit de metadata despre cercetarea timpuriu-modernă și să stabilească ghiduri pentru colectarea viitoare a datelor. *Mapping the Republic of Letters* – <http://republicofletters.stanford.edu/>

10. *AHR Forum Historical Research in a Digital Age: Reflections from the Mapping the Republic of Letters Project*, co-autori Dan Edelstein, Paula Findlen, Giovanna Ceserani, Caroline Winterer, and Nicole Coleman – <http://republicofletters.stanford.edu/publications/HistoricalResearch.pdf>

11. https://app.ubbcluj.ro/hotarari/uploads/2024/03/0-2024_03_25_HCA_3961_privind_recomandari-le_de_utilizare_a_inteligen%C8%9Bei_artificiale_in_scrierea_academica-1711441096.pdf

12. Modelele mari de limbaj (LLM-uri), precum ChatGPT, nu îndeplinesc în prezent criteriile noastre de autorat. În mod deosebit, atribuirea calității de autor implică responsabilitate pentru lucrare, respon-

sabilitate care nu poate fi aplicată eficient LLM-urilor (...). Utilizarea unui LLM trebuie documentată corespunzător în secțiunea „Metode” (sau, dacă aceasta nu există, într-o altă secțiune adecvată) a manuscrisului. Utilizarea unui LLM (sau a altui instrument AI) pentru scopuri de corectură asistată de AI nu necesită declarare. În acest context, definim corectura asistată de AI ca reflectând îmbunătățiri realizate cu ajutorul AI asupra unui text creat de oameni pentru claritate și stil, precum și pentru a asigura corectitudinea gramaticală, ortografică, de punctuație și tonală. Aceste îmbunătățiri pot include modificări de formulare și de formatare, dar nu presupun activitate editorială generativă sau creare autonomă de conținut. În toate cazurile, responsabilitatea pentru versiunea finală a textului trebuie să rămână în sarcina umană, iar autorii trebuie să confirme că modificările reflectă lucrarea lor originală; [https://www.nature.com/palcomms/author-instructions/submission-instructions#Artificial%20Intelligence%20\(AI\)%20authorship](https://www.nature.com/palcomms/author-instructions/submission-instructions#Artificial%20Intelligence%20(AI)%20authorship)

13. Vezi articole la temă: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S305047592600093X?utm; https://www.whitepress.com/ro/blog/1840/detectoare-de-continut-ai>

*Articolul apare în cadrul subprogramului de cercetare 010402 „Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, Universitatea de Stat din Moldova (2023–2026).

Citation: Grati, A.; Ifrim, N. Critical Thinking in the Face of the Machine. Artificial Intelligence and the Future of Humanities Research. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 6-14. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.01>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

ANTROPOFAGIA CA PARADIGMĂ A VIOLENȚEI EXTREME. REFLECTĂRI ÎN DISTOPIILE ROMÂNEȘTI (V. BENEȘ, GHEORGHE SĂȘARMAN ȘI LIGIA PÂRVULESCU)

Critic și istoric literar, doctor, conferențiar universitar la Catedra de Literatură română „G. Ibrăileanu”, Facultatea de Litere a Univ. „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Preocupări de natură inter- și pluridisciplinară, care se reflectă în nouă cărți de autor, sute de articole și numeroase volume științifice coordonate sau co-edite. Cele mai recente cărți scrise sunt *Corpuri, exiluri, terapii* (2020), *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematic, volume reprezentative* (coord. și co-autor, 2024) și *Infernul cotidian. Imaginarul bolii în literatura română* (coord. și co-autor, 2025).



Emanuela ILIE

Antropofagia ca paradigmă a violenței extreme. Reflectări în distopiile românești (V. Beneș, Gheorghe Săsărman și Ligia Pârvulescu)

Rezumat. Studiul de față examinează modul în care antropofagia funcționează în distopiile românești ca dispozitiv narativ al violenței totale, explorând nu atât filiațiile ei antropologice, cât semnificațiile ei politice și culturale, prin raportare la contextul elaborării fiecărui text în parte. În acest scop, voi începe prin a sintetiza principalele valențe și semnificații atribuite antropofagiei în diferite câmpuri academice. În continuare, voi analiza trei distopii românești diferite tipologic, scrise în intervale istorice tulburate socio-politic și ideologic. Nuvela lui V. Beneș, *Amo, amas, amat...* (1943), ilustrează distopia totalitară așa-zis clasică, mizând pe un personaj masculin fără nume ori identitate precisă, angajat într-o luptă inegală cu o lume barbară, în acțiunile violente ale căreia se ghicește extremismul de dreapta și, prin extensie, orice sistem totalitar. Vizionara proză *Motopia*, pe care Gheorghe Săsărman reușește să o publice în 1975, încapsulează deja imaginarul *cyberpunk*. Asigurând însă omobilelor o partitură narativă de o cruzime rară, scriitorul își transformă sinistrul protagonist colectiv într-o alteritate tehnică monstruoasă a partidului comunist. Romanul Ligiei Pârvulescu, intitulat *Translucid* (2021), ilustrează pe deplin trăsăturile specifice distopiei feministe, pariind în prima lui parte pe o adevărată scenografie a ororii, în care femininului îi sunt rezervate roluri narative limitate și tulburătoare. Chiar și atunci când nu devine, ca în schema distopică, un *nexus* narativ esențial, antropofagia nu poate simboliza decât degradarea umanului până la extincția lui totală.

Cuvinte-cheie: antropofagie, violență, distopie totalitară, distopie tehnologică, distopie feministă.

Anthropophagy as a paradigm of extreme violence. Reflections on Romanian dystopias (V. Beneș, Gheorghe Săsărman and Ligia Pârvulescu)

Abstract. My study examines the way in which manhunt and anthropophagy function in Romanian dystopias as narrative devices of total violence, exploring not only their anthropological filiations, but also their political and cultural meanings, by relating them to the context in which they were elaborated. To this end, I will begin by synthesizing the main valences and meanings attributed to anthropophagy in different academic fields. Next, I will analyze three typologically different dystopias from Romania, written in socio-politically and ideologically disturbed historical epochs. The short story *Amo, amas, amat...* (1943) by V. Beneș illustrates the so-called *classic* totalitarian dystopia, relying on a male character without a name or a precise identity, engaged in an unequal struggle with a barbaric horde, in whose violent actions one can guess any totalitarian system. The visionary prose *Motopia*, which Gheorghe Săsărman manages to publish in 1975, encapsulates the *cyberpunk* imagery. However, by giving these sinister creatures a narrative functionality of rare cruelty, the writer transforms them into a monstrous technical otherness of the communist party. Ligia Pârvulescu's novel, entitled *Translucid* (2021), fully illustrates the specific features of feminist dystopia, betting in its first part on an authentic scenography of horror, in which the feminine receives limited narrative roles. Even when it does not become an essential narrative *nexus*, as in the dystopian scheme, anthropophagy can only symbolize the degradation of the human being to the point of total extinction.

Keywords: anthropophagy, extreme violence, totalitarian dystopia, technological dystopia, feminist dystopia.

Introducere. Antropofagia și diferitele ei variante poartă o încărcătură simbolică provocatoare, pe care în special etnologia și varii subdomenii ale antropologiei (de la cea religioasă la cea politică) încearcă de peste un secol să o interpreteze. Într-un articol sinteză despre canibalism [1, p. 124], M. Carneiro da Cunha menționează cele mai importante semnificații atașate consumului de carne de om. Astfel, la începutul anilor 1890, J.G. Frazer asocia canibalismul cu însușirea virtuților morților; doar câțiva ani mai târziu, în 1896, M. Mauss explica endocanibalismul (devorarea cadavrului de către membrii propriului grup social) ca o modalitate de păstrare a acelei *părți a spiritului familiei pe cale să se piardă*. Prin comparație, exocanibalismul (consumarea membrilor altui grup) era înțeles ca „formă ocolitoare de atingere a aceluiași scop, restaurarea integrității grupului social”. Cercetările ulterioare, din anii '70, au raportat antropofagia la specificul anumitor grupuri sociale (H. Clastres, M. Detienne) sau i-au dat, dimpotrivă, explicații aplicabile universal, vorbind despre rațiuni psihologice sau nevoi biologice primare care i-ar fi împins pe oameni să consume alți oameni (E. Sagan, M. Harris). În fine, începând din anii '80, prin lucrările lui J. Parry și G. Gillison, ea este interpretată plurivalent: „practică funerară, alimentară, sacrificială, legată de scheme semantice, articulată pe niște structuri sociale, canibalismul poate fi și o modalitate de ajungere la uitare, și un mod de obținere a hranei necesar producției, și asceză, și pietate funerară” [1, p. 124].

Dacă antropologia a reinterpretat antropofagia dincolo de stereotipul barbariei, subliniind dimensiunea ei ritualică și simbolică (lucrări din deceniile următoare au subliniat faptul că, în anumite culturi, consumul ritual al trupului unui dușman sau al unui membru al comunității era asociat cu transferul forței vitale, al curajului sau al sacralității), din perspectivă mitologică, devorarea celui alt apare ca gest fondator al puterii absolute. Figurile devoratoare paradigmatică, precum titanul Cronos, zeul Saturn, ciclopul Polifem sau giganții Lestrigoni, dar și monștrii antropofagi sau creaturile

infernale din varii mituri, legende și basme de circulație universală ilustrează o logică arhaică a dominației totale, în care consumul trupului demonstrează forța imensă a consumatorului, suspendă continuitatea vieții și anulează alteritatea. În diverse narațiuni cu o miză identitară indubitabilă, antropofagia marchează însă și ruptura definitivă dintre ordine și haos, dintre uman și non-uman.

Totuși, chiar și în unele forme codificate, antropofagia este reprezentată ca un act de violență radicală strict reglementat, ceea ce sugerează că ea apare tocmai în punctele de tensiune maximă ale relației dintre comunitate, corp și moarte. Într-un mod explicabil, pe plan sociologic și politic, antropofagia funcționează ca metaforă extremă a dezumanizării și a relațiilor de putere. Teorii recente din câmpul biopoliticii și al necropoliticii (Michel Foucault – *Societatea trebuie apărută...*, Achille Mbembe – *Necropolis* ș.a.) au arătat că modernitatea târzie nu se limitează la gestionarea vieții, ci produce ierarhii ale morții, stabilind cine poate fi sacrificat fără consecințe morale. În acest context, vânătoarea de oameni și consumul de carne umană ar reprezenta forma cea mai brutală a excluderii: individul este eliminat nu doar din comunitate, ci și din categoria ființelor intangibile.

Literatura distopică recentă reactivează aceste semnificații pentru a exprima anxietăți specifice prezentului: fragilizarea până la ștergerea completă a vieții, instrumentalizarea corpului, normalizarea violenței sistemice. Vânătoarea de oameni cu scopul umilirii și al anihilării lor totale introduce în textele de acest tip o logică prădătoare, în care spațiul social devine teren de vânătoare, iar locuitorii lor fie agresori, fie victime. Ca formă de agresiune extremă asupra celui alt, antropofagia finalizează acest proces prin consumul literal al prăzii. Împreună, cele două motive – traducând, desigur, imagini-limită ale dezumanizării – marchează colapsul complet al eticii și al solidarității, transformând societatea distopică într-un mecanism de exterminare fără niciun rest.

Studiul de față își propune să examineze modul în care vânătoarea de oameni și mai ales

antropofagia funcționează în distopiile românești ca dispozitive narrative ale violenței totale, explorând nu atât filiațiile lor antropologice, cât semnificațiile lor politice și culturale, prin raportare la contextul elaborării. În acest sens, voi avea în vedere trei distopii temerare, scrise în perioade istorice tulburate socio-politic și ideologic: prozele scurte *Amo, amas, amat...* (1943) de V. Beneș și *Motopia* (1975) lui Gheorghe Săsărman, respectiv romanul *Translucid* (2021) de Ligia Pârvulescu. Prin investigarea acestor motive literare de un impact major în textele selectate, lucrarea urmărește să evidențieze felul în care distopia reflectă temerile legate de dispariția umanului pe fond totalitarist (cazurile V. Beneș și Gheorghe Săsărman) sau radicalizează, pe fond pandemic, spaimele produse de ipoteza substituirii brutale a antropocenului printr-o formă de tehnocen monstruos (cazul Ligia Pârvulescu). Un tip de contiguitate simbolică pe care îl prefigurează, de altfel, și alte distopii românești ce valorifică tiparul vânătorii cu (posibil) final antropofag: *Răzvrătirea din insula Maladona* (1946) de Victor Papilian, *Cerul ca oțelul* (2022) de Cosmin Leucuța ori *Safari* (2025) de Mihai Măniuțiu.

***Amo, amas, amat...* de V. Beneș. Sensuri ale antropofagiei în distopia totalitară.** Nuvele *Amo, amas, amat...* [2] de V. Beneș a văzut lumina tiparului în timpul celei de-a doua conflagrații mondiale, așadar într-un context istoric, socio-politic și ideologic extrem de tulburat. Acest mic miracol editorial a fost posibil datorită faptului că scriitorul a așezat-o în finalul volumului *Semn rău. Nuvele fantastice* (1943), apelând strategic la un alibi ficțional care să îi permită să transmită nestingherit convingerea în victoria fanteziei compensatorii asupra oricărei forme de agresiune exterioară. Departe de-a constitui un exercițiu fantastic minor, o simplă variațiune pe tema canibalismului [3, p. 286], o povestire *noir* de extracție gotică sau o ficțiune *horror* grefată pe o formulă poezică îndelung verificată, această narațiune reprezintă însă una dintre cele mai curajoase distopii totale românești.

După cum am arătat într-un studiu recent [4], textul pare că brodează, cuminte, pe marginea unei scheme narrative cunoscute, ce bifează în mod uzual prin *happy end* întâlnirea dintre un erou civilizator și un grup de sălbatici. Clișeele factuale de care se folosește în acest scop prozatorul sunt cele previzibile: *nașterea unei hoarde de barbari, ieșirea ei din grota necunoașterii și descoperirea luminii, încercarea nereușită de structurare a unei comunități, apariția străinului civilizator, tentativa eșuată de civilizare a acestora, moartea violentă a străinului*. Ele se vor dovedi totuși funcționale doar până la un punct. În ciuda strategiilor narrative valorificate de V. Beneș (îngroșarea până la o caricatură hâdă a personajului colectiv, atmosfera întunecată și finalul apocaliptic, care neagă categoric umanului orice șansă de redempțiune), sensurile parabolice ale poveștii, dinadins ignorate sau miraculos ratate la data apariției, îi vor fi însă evidente cenzurii comuniste. Din acest motiv, *Amo, amas, amat...* va fi scoasă, fără explicații, din edițiile postume ale prozei scurte adunate, simbolic, sub un titlu călduț și fără urmă de personalitate: *Hanul roșu*.

Acțiunea se petrece la o margine a lumii, într-un spațiu insular care se transformă foarte repede în ceea ce în termenii lui Michel Foucault s-ar putea defini drept o *heterotopie*. Aici, prozatorul proiectează o poveste cu nucleu entropic: oamenii nu mai acționează conform unor norme raționale sau etice, ci după instincte primare, sub presiunea foamei, fricii și agresiunii reciproce. Structura narativă urmează evoluția confruntării dintre individul civilizator și comunitatea primitivă, creând tensiune și evidențind prăpastia dintre cultură și barbarie. Pentru a o ilustra, naratorul introduce un personaj cheie: naufragiatul venit din Imperiul Roman, simbol al rațiunii, al civilizației și al unui sistem de valori morale bine articulate – care pe parcursul textului se clatină serios, pe măsură ce romanul își dezvoltă instinctele dominante. În opoziție, primitivii care îl întâmpină pe țărm nu sunt altceva decât o haită de oameni-animale, ghidată de reguli de grup strict biologice și de impulsuri violente. Proto-oamenii din *Amo, amas, amat...* sunt creionați de la început ca un fel de

primate ceva mai evolute fizic, capabile exclusiv să lupte pe viață și pe moarte într-un mediu ostil. Deși reușesc să iasă din grote și folosesc unelte din piatră pentru a vâna, sunt incapabili să comunice printr-un limbaj articulat (scot exclusiv sunete guturale) și se atacă ori seucid fără urmă de ezitare. Comportamentul atavic le este specific tuturor, indiferent de vârstă ori sex – spre exemplu, femeile mai puternice le trag în țepușe pe nefericitele care prind un pește, apoi le lasă, imposibile, să agonizeze pe nisip.

Din păcate pentru el, străinul nu caută să înțeleagă prea mult modul de funcționare a gloatei, fiind prea ocupat să trateze băștinașii ca pe niște animale ceva mai răsărite, numai bune de domesticit. Treptat, chiar îi învață să vâneze eficient, să facă și să folosească focul, apoi să își spele trupurile și curețe grotele. Când reușește să îi determine să scoată și sunete ce aduc a limbaj articulat, visează, orgolios, că îi poate transforma într-o armată perfect organizată, „cu care să încerce ruperea aceluia zid al pădurii. Să facă cu ei expediții, să biruiască și dacă se putea să-și taie cu ei drum până, n depărtata lui țară.”

Realitatea lumii configurate în *Amo, amas, amat...* este însă una extrem de dură, în care instinctele primare înlocuiesc legile și valorile morale, iar actele de violență devin inevitabile. Această opoziție nu este doar narativă, ci și simbolică: la o primă vedere, civilizația și cultura sunt reprezentate prin naufragiat, iar barbaria primitivă prin haita care îi ascunde, deocamdată, predispoziția canibală. La o lectură mai atentă, însă, devine limpede că, în raport cu băștinașii printre care ajunge, și străinul se plasează foarte repede într-un raport de forță, așa încât legăturile surprinse în *Amo, amas, amat...* pot fi interpretate într-o grilă colonială. În eboșă, povestea romanului care ajunge, în urma unui naufragiu, pe coasta unui ținut total necunoscut, populat de sălbatici pe care vrea cu orice preț să îi supună, seamănă vag cu narațiunea colonială prototipică a lui Defoe sau cu rescrierile ei celebre (*via* Michel Tournier & comp.).

Protagonistul lui V. Beneș ratează însă cu totul proba întâlnirii teribile cu Celălalt. Pe măsură ce povestea avansează, tensiunea incon-

gruenței radicale dintre roman și noii lui supuși crește, culminând cu un act de transgresiune final (consumarea individului civilizat de către haită) care funcționează ca *nexus* de forță al distopiei. După o cină la care sălbaticii consumă în liniște carnea unei capre gătite la focul comun și împărțite generos, civilizatorul își începe obișnuita lecție de gramatică. Simbolic, în centrul activității de învățare pedagogul (pretins) luminat – dar în care instinctele tiranice își arată vizibil colții – plasează chiar verbul *amare*, prin conjugarea căruia speră să le transmită pseudo-învățăceilor o întregă conduită bazată pe iubirea necondiționată a aproapelui. Dar exact când „corul sălbaticilor reușise să îngâne vorbele calde, a-mo, a-mas, a-mat”, unul dintre primitivi îl lovește pe educator în spate cu o secure de piatră, iar ceilalți se reped să îl sfâșie și să îl mănânce. Iluzia civilizării se risipește dureros, iar primatul violenței extreme ca sinecdochă a barbariei se re-instaurează.

Climaxul dramatic al scenei de o cruzime neașteptată este atins însă în ultima secvență, ale cărei semnificații extrapolează rama fantastică a textului, transformându-l într-o distopie totalitară cu miezul în sfârșit la vedere. În vreme ce masculul alfa (pe care romanul îl numea Hâhân) stinge ultima strălucire din ochii victimei, un alt membru al gloatei dezlănțuite se îmbracă cu toga ei și îi maimuțărește gesturile. În tunicul absolut se lasă peste universul în care astfel nu mai irizează nicio fărâmə de speranță:

„Și'n timp ce Hâhân sorbea din orbita unui ochiu ultimul strop din cristalul de lumină al străinului, pe stânca din față, unul dintre sălbatici, cu toga cea roșie aruncată stupid pe spate, cu'n sul în mână, imita în urlete pe străin, ca și când ar recita versuri.

Și, cum soarele era în apus, *umbra acestei caricaturi se întindea nemărginit, peste mare, ca și cum ar fi vrut să cuprindă întreaga lume.*” (subl. mele, E.I.)

Actul final, consumul naufragiatului de către gloata feroce, poate fi interpretat în diverse moduri. În primul rând, el funcționează ca o

metaforă antropologică și ontologică deosebit de puternică: haita de oameni-animale nu doar ucide, ci integrează individul dominat prin forță brută în structura ei biologică, subliniind ideea de supraviețuire primară și transformarea relațiilor sociale în relații de consum și dominație. Antropofagia devine astfel un simbol al instinctului primar depășind rațiunea, iar individul civilizat este redus la stadiul de non-ființă și perceput ca un simplu aliment, destinat prin urmare exclusiv consumului. În al doilea rând, acest instrument narativ și simbolic central densifică liniile distopice ale prozei, subliniindu-i miza esențială – aceea de a realiza o critică voalată a totalitarismului [5] și a sistemelor represive. Consumarea străinului de către sălbăticiii din *Amo, amas, amat...* simbolizează practic modul în care societățile extremiste pot absorbi și elimina orice element diferit, transformând alteritatea în hrană – o critică indirectă a mecanismelor totalitare care „consumă” individul în numele unor ideologii sau structuri puternice. Nu în ultimul rând, nuvela tematizează fragilitatea și degradarea etică lentă, ca etape cheie ale dezumanizării. Devorarea trupului unui individ civilizat marchează abandonarea completă a codurilor morale, transformând omul într-o resursă pur biologică. Iată o metaforă alternativă pentru prăbușirea civilizației în fața violenței necontrolate, în care individul indezirabil devine obiectul unor instincte colective primitive.

Mașina ca specie dominantă: *Motopia* lui Gheorghe Săsărman și avertismentul tehnologic. Deși conturează o distopie tehnologică în care sunt strecurate, subtil, și particularități specifice textului distopic totalitar, *Motopia* lui Gheorghe Săsărman a reușit și ea să apară (de data aceasta, în plin regim comunist) datorită unui truc auctorial eficient. Pe de o parte, proza scurtă a fost plasată, strategic, într-un volum de proză SF destinat în aparență doar admiratorilor fideli ai genului [6]. Pe de altă parte, subtitlul opului, *Fals tratat de urbogonie*, a putut adormi vigilența cenzurii, trimițând, cu o inocență jucată, la capacitatea scriitorului – arhitect de profesie – de a trasa cartografii ficționale utopice.

În tradiția distopiilor moderne, tehnologia nu mai funcționează ca extensie a umanului, ci ca mecanism autonom de dominație și excludere. De la *Minunata lume nouă* a lui Aldous Huxley, unde omul este modelat industrial, până la 1984 al lui George Orwell, unde controlul este informațional și total, distopia se definește prioritar prin anularea libertății și degradarea ontologică a subiectului uman. În acest context, folosindu-se de un spațiu textual foarte redus în care se descrie, chipurile, o urbogonie plasată într-un viitor foarte îndepărtat, *Motopia* lui Săsărman se distinge prin radicalitatea imaginii sale: umanitatea nu este doar subjugaată, ci transformată în resursă biologică pentru o specie mecanică emergentă. Proza configurează astfel o tehnodistopie în care orașul însuși devine organism devorator, iar mașina dobândește statutul de specie dominantă.

Încă din incipit, vocea narativă problematizează natura și statutul spațiului descris: „Motopia este un oraș în explozie. Dar este el, oare, un oraș?”. Departe de-a fi un simplu artificiu retoric, interogația se dovedește una fundamentală. Plasată într-un perimetru în formă de cerc cu diametrul de 100 kilometri, Motopia nu este o aglomerare urbană clasică, ci un sistem tehnologic autoreplican, aflat într-o expansiune continuă. Combinele gigantice care nivelează munți, desecă lacuri și distrug ecosisteme sugerează o formă de entropie aparent extrem de bine organizată, asemănătoare „megamașinii” descrise de Lewis Mumford (v. *The Myth of the Machine II: The Pentagon of Power*, 1970), în care tehnologia devine o structură totalizantă ce subordonează complet natura și omul. Această expansiune nu are o finalitate umană recunoscutibilă. Rețeaua de autostrăzi, parcările suprapuse, norul albăstrui permanent vizibil sunt elemente ale unei infrastructuri fără cetățeni, ale unui urbanism din care *bios*-ul real este cu totul exilat. Motopia este, în acest sens, o anti-cetate, un spațiu în care civilizația nu mai servește viața, ci o exclude sistematic:

„Perimetrul acestui cerc este alcătuit din peste 100.000 de exemplare dintr-un soi de

combine gigantice, așezate una lângă alta, angajate într-o lentă mișcare radială, către exterior. Pe măsură de, depărtându-se de centru, între ele încep să se formeze intervale libere, alte combine se aliniază în frontul de activitate. Rostul acestor adevărate uzine ambulante, complet automatizate, este de a pregăti ofensiva.”

Una dintre cele mai pregnante și mai neliniștitoare invenții distopice ale textului este specia *omobilelor*. Aceste entități nu sunt simple mașini, ci organisme pseudo-biologice, dotate cu „inimă”, „coloană vertebrală” și „familii”. Ele reprezintă de fapt o denaturare hidoasă a umanului, o formă de trans-umanism *avant la lettre*, în care valorile evoluției sunt deturnate definitiv de o tehnologie devia(n)tă.

Desigur, omobilul poate fi citit și ca o variantă autohtonă de cyborg. Teoreticienii precum Donna Haraway (v. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century*) au văzut în figura cyborgului o posibilitate de depășire a seriilor binare clasice: om/mașină, natură/cultură, masculin/ feminin șcl. Dar în universul *omobilizat* al lui Gheorghe Săsărman, hibridizarea nu depășește, nu servește eliberării, ci anihilează complet subiectul uman. Omobilele nu sunt nici ființe non-umane optimizate, nici androizi înzestrați cu sentimente ori emoții, apărând direct ca mașinării perverse, care mimează biologia pentru a legitima epurarea. Deloc întâmplător, ele au o particularitate de construcție care îndeamnă la o lectură intertextuală: în creștet le este plasat un ochi roșu, „ca o rană sângerândă, în creștetul indivizilor, unde clipește hidos, fără un sens inteligibil”. În mod evident, acesta funcționează ca simbol al unei conștiințe artificiale opace, lipsită de empatie, evocând un element distopic clasic, *ochiul care vede totul*, dar e golit de orice funcție morală. Nu supravegherea oamenilor este scopul final, ci capturarea și anihilarea lor – un proces de exterminare multifazat, care presupune, între altele, atragerea printr-o propagandă menită a răspunde unor nevoi umane primare:

„Pe scurt, aici se practică antropofagia. Principalul aliment al omobilelor sunt oamenii. Atrăși din orașele lor patriarhale printr-o propagandă mincinoasă, dar bine regizată, capturați datorită unei naivități proverbiale, oamenii ademeniți sunt descărcați, în număr mare, în găurile și aerogările Motopiei, de unde sunt fie azvârliți direct haitelor flămânde, fie transportați, în vrac, în depozite speciale - numite pompos hoteluri și legate nemijlocit de edificiile în care familiile localnice își petrec noaptea – pentru a le fi serviți de vii la micul dejun. Sătule, ghiftuite, cu burțile atârându-le la câteva degete de fața asfaltului și aplecându-se leneș la curbe, omobilele pornesc apoi să-și digere prada. Frunțile lor teșite, opace, ascund gânduri dintre cele mai obscure. Cu excepția celor câțiva reporteri, amintiți mai sus – și care sunt adevărații noștri mântuitori, căci primejdia cea mare nu este atât existența Motopiei, cât ignorarea acestei existențe – nimeni nu s-a mai întors din lugubru oraș.”

Dincolo de aluziile transparente la mecanismele perverse de care se folosesc regimurile totalitare, motivul central al textului – consumul literal al oamenilor de către mașini – conferă *Motopiei* o dimensiune alegorică extrem de dură. Antropofagia practică de omobile poate fi citită ca o metaforă radicalizată a relației dintre sistemele tehnologice moderne și individul care (probabil) le-a creat: omul devine materie primă, „resursă” exploatabilă. Această idee se regăsește, într-o formă mai abstractă, atât în literatura distopică occidentală (v. textele lui William Gibson), cât și în teoriile lui Jean Baudrillard despre absorbția realului de către simulacru. La Săsărman însă, nu simularea este pericolul suprem, ci dispariția fizică a umanului, redus la funcția de hrană. Propaganda mincinoasă care atrage oamenii în Motopia amintește de asemenea de mecanismele ideologice din distopia lui Orwell, dar finalitatea acestei vânători camuflate este mai crudă: omobilele nu vizează reeducarea victimelor umane, ci folosirea lor pe post de combustibil tehnologic.

Secvențele dedicate tentativelor de evadare reprezintă punctul maxim de tensiune etică

al textului. Omobilele nu își păzesc victimele, pentru că infrastructura însăși este o capcană suficient de eficientă pentru a anula prăzii orice posibilitate de a evada. Autostrăzile ce par nesfârșite, benzile de asfalt suprapuse, distanța impresionantă dintre centrul și marginea topusului circular transformă fuga într-o iluzie. Această strategie este utilizată și în alte distopii catastrofice europene, precum cele ale lui J.G. Ballard, unde peisajul tehnologic devine un mediu ostil, imposibil de traversat pentru corpul uman. Sadismul omobilelor, careucid „din pură plăcere” inclusiv când sunt sătule, marchează în același timp o ruptură definitivă între tehnologie și etică. Mașina nu mai este neutră; ea dezvoltă o plăcere a distrugerii, semn al unei autonomii morale negative:

„Supraviețuitorii povestesc lucruri înfiorătoare despre cruzimea fără margini a omobilelor, careucid adeseori nu pentru a se hrăni – de altfel se hrănesc numai cu oameni vii – ci din pură plăcere. De îndată ce încep să devină conștienți de pericolul care-i amenință, gândurile prizonierilor se adună concentric în jurul unei posibile, salvatoare evadări. Și, cum singura soluție este aceea a unei fugi pedestre, ei încearcă să părăsească celulele nefastelor hoteluri. Sadismul rafinat al localnicilor abia acum își arată adevărata măsură: ieșirile nici măcar nu sunt păzite. Omobilele știu – și cinismul lor întrece orice închipuire – că, pe parcursul celor câteva zeci de kilometri, până la hotarele Motopiei, chiar de-ar fi să umble numai noaptea, când traficul este mai redus, iar ziua să se ascundă, oamenii au de străbătut sau de traversat atâtea benzi de asfalt, încât numai o minune le-ar putea îngădui să reușească. Din fericire, câteva asemenea minuni s-au produs. Dar un număr uriaș de fugari au plătit cu viața aceste rare miracole. Căci, lăsându-i să sper și surprinzându-i apoi pe rând, hăituiți și înfomețați, omobilele i-au strivit necruțător, scrâșnind sinistru, și le-au lăsat stârvurile să putrezească pe locul cumplitelor execuții, neîngropate, să le albească oasele pe asfalt, pentru ca înspăimântătoarele hârce să atragă

și altora atenția, să le sugrume de la început orice gând de împotrivire.”

Motopia de Gheorghe Săsărman se impune ca una dintre cele mai radicale distopii tehnologice din literatura est-europeană. Spre deosebire de distopiile occidentale clasice, care lasă uneori loc rezistenței sau ambiguității morale, acest text vizionar propune o viziune fără rest: cu toate că (prin mărturiile puținilor supraviețuitori sau dovezile celor câțiva jurnaliști rămași pe meterezele exterioare Motopiei) oamenii primesc acces la informațiile vitale despre omobilele ucigașe, ei continuă să se lase vânați, consumați și înlocuiți.

Orașul-organism, locuit de o specie unică, dotată cu o inteligență diabolică aptă a-l proiecta ca un vast necropolis, îi servește prozatorului român nu doar pentru a cartografia o posibilă *urbogonie*. *Motopia* lui anticipează temeri contemporane legate de dispariția centralității umanului, funcționând și ca un avertisment sumbru: atunci când tehnologia nu mai este subordonată vieții, ea nu produce progres, ci generează exclusiv moarte.

Când femeia intelectuală devine sushi. Consum și thanatopolitică în romanul *Translucid* al Ligiei Pârvulescu. Spre deosebire de cele două distopii analizate *supra*, care au reușit să vadă lumina tiparului în plin regim totalitar (de dreapta – cazul Beneș, respectiv de stânga – cazul Săsărman), romanul distopic al Ligiei Pârvulescu a apărut în 2021 și a fost aprins discutat în intervalul pandemic. Adică exact atunci când, din cauza factorilor cunoscuți (de la anxietățile motivate de situația dramatică a sistemului de sănătate și mutațiile sociale accelerate la reacțiile acutizarea violenței sistemice exercitate asupra corpului, fie el uman, social ori politic), distopia literară a fost re-vitalizată, grație funcțiilor obișnuite: compensatorie, meta-critică, prospectivă/ de avertizor politic șcl. Ba chiar, în anumite spații, a fost transformată într-unul dintre cele mai fidele dispozitive de expunere a vulnerabilității extreme a umanului. *Translucid* se înscrie în această paradigmă evolutivă,

configurându-se ca o distopie radicală, în care normalizarea vânătorii de oameni anticipează finalul antropocenului, controlul social alunecă rapid spre exterminarea fals ritualizată, corpul uman capturat devine marfă, mijloc de divertisment sadic sau hrană, iar hibridul om-mașină proliferază într-un ritm halucinant.

După modelul textelor lui Huxley, Zamiatin & co, amestecând însă voit elementele structurale specifice distopiilor totalitare, științifice, respectiv catastrofice, prozatoarea conturează în prima parte a cărții harta unei noi ordini mondiale. Într-un viitor nu foarte îndepărtat, după o nouă criză economică la finele căreia „inculții, adică pozitivistii” ajung la putere, întreaga umanitate se metamorfozează subit întru rău. Inițial pe teritoriul Americii, apoi peste tot în lume, forțe obscure impun câteva măsuri perverse ce urmăresc, de fapt, destructurarea totală a modelelor sociale cunoscute și dominația „pozitivistilor”. Astfel, sunt interzise toate religiile, principiile, deprinderile și obișnuințele de viață considerate nocive, de la consumul de carne (vom vedea imediat excepția) la cel de cultură. Pozitivistilor li se repetă sistematic importanța *principiului de bază promovată de NMS/ Noua Mișcare Spirituală* („Toți suntem unul. Și atunci toți trebuie să fim la fel.”) și li se implantează un cip care asigură uniformizarea și controlul absolut.

Pe teren românesc, pentru a-și arăta puterea nelimitată, noul conducător schimbă rapid toponimia [7], după o logică strâmbă: Arcul de Triumf devine Arcul Înfrângerii, Calea Victoriei se schimbă în Calea Înfrângerii, Bucureștiul se transformă în Tristești, Ploieștiul în Sorești ș.a.m.d. Continuă prin a legifera o serie de inițiative de uniformizare și dez-umanizare care stârnesc emulație la nivel global. Ele sunt concepute, dinadins, ca mijloace de ucidere a celor vulnerabili. Intelectualii, femeile slabe, copiii nevolnici și bolnavii devin rapid categorii vânabile, legitime pentru decimare. Vânătoarea nu este haotică, ci birocratic organizată, integrată în mecanismele noii ordini pozitiviste. Așa cum observa Michel Foucault, biopolitica modernă gestionează viața; în *Translucid*, asistăm însă la

un pas suplimentar: thanatopolitica, administrarea morții ca principală formă de guvernare.

Alte măsuri sinistre sunt justificate ideologic printr-o retorică a purificării și a utilității. Intelectualii sunt trimiși în lagăre sau uciși pentru că „au avut idei multe și proaste”, dispar profesii greșite sau ostile regimului (spre exemplu, aceea de medic), iar copiii fără protecție reală devin materie primă negociabilă: părinții săraci ajung să îi vândă pe doar câțiva infanți – noua monedă oficială – fabricilor de pielărie al căror profit crește amețitor, deoarece „noul *trend* al modei bogăților cerea gecei, genți, fotolii și canapele făcute din piele fină de copil.” Cu scopul controlării instinctelor de reproducere și implicit al nașterilor, cele mai multe dintre femei sunt transformate într-un fel de mașinării sexuale obligate a presta servicii în toaletele publice (fie ca *alăptătoare*, fie ca *sugătoare*). Altele sunt forțate să asigure supraviețuirea în forme hibride a anumitor pozitivisti muribunzi. Această logică perversă de transformare a relațiilor de natură socială și familială amintește de distopiile totalitare clasice, dar se distinge prin cruzimea ei explicită și prin eliminarea oricărei iluzii a reeducării. În *Noi* sau în 1984, individul este distrus simbolic înainte de a fi eliminat; în *Translucid*, distrugerea este direct corporală, fără niciun rest, și în acest sens emblematic este în special tratamentul aplicat femeii intelectuale, adică Celeilalte ca materializare a Răului absolut.

Dacă vânătoarea oamenilor vizează umanitatea în ansamblu, corpul feminin ocupă un loc privilegiat în economia violenței. Femeile sunt vâdate nu doar pentru a fi ucise, ci pentru a fi folosite, expuse, degradate gradual. Cu precădere intelectualele devin obiecte sexualizate grotesc, hrană *pozitivistă*, piese de mobilier sau artă performativă. Această suprapunere a funcțiilor – sexuală, estetică, gastronomică – le transformă trupul într-un palimpsest al agresivității extreme și al dominației, de care masculii Alfa ai macro-comunității pozitiviste se folosesc într-o formă de spectacol totalmente degradat, căci vidat de orice urmă de sacru [8]. Aduse cu forța în barurile speciale din Noul Centru Vechi,

sedate cu un cocktail care să le inhibe atât IQ-ul, cât și reacțiile nedorite de torționari, victimele sunt legate de *desk*-uri prevăzute cu geamuri deasupra cărora scrie SCHIMB VALUTAR. După ce le determină să danseze lasciv, cocoțate pe sandale-platformă din plastic transparent, cu tocuri de douăzeci de centimetri, pozitivii premiați pentru *jocul de-a corporatiștii* le consumă cât sunt încă vii, ca pe o singurul tip de carne permis:

„Teatru, jocuri de rol și strategie care, oricât de prost și illogic concepute ar fi fost, erau recompensate de Guvernul Pozitivist cu premii ce constau în satisfacerea oricăror fan-tezii ale pozitivistului câștigător, atâta timp cât acestea erau, desigur, în concordanță cu NMS. (...) Cele mai căutate baruri erau cele în care, din loc în loc, bufetele erau asezonate cu victime umane, complet dezbrăcate și legate pe birouri, cu tacâmurile frumos aranjate pe abdomen, pentru servire directă cu garanția unei mâncări proaspete – pentru că ce putea fi mai proaspăt decât ceva încă în viață. Aceasta fusese varianta gastronomică pe care pozitivii o găsiseră la sushi, având în vedere că NMS le interzicea să facă rău «oricărei alte ființe vii». În spiritul literei NMS, pozitivii interpretaseră că cei din aceeași specie nu se încadrau în expresia «altă ființă vie», tocmai pentru că nu erau altă specie. Așa că, pentru a ține omorurile sub control și pentru a furniza un minim de carne pentru cei cu ADN car-nivor, guvernul aprobase această modalitate de hrănire.”

Această formă monstruoasă de antropofa-gie poate fi citită și în cheia sugerată de Achille Mbembe în cunoscutul său eseu despre *Necro-politică* [9]. Pentru că macro-statul care ajunge la putere în *Translucid* decide, după bunul plac, nu numai cine moare, ci și cum este consumată moartea. El transformă practic supliciu și cri-ma într-o nouă formă de *panem et circenses*, într-un spectacol degradat, golit de orice urme de sacru, numai bun de consumat în doze din-tre cele mai tari. O logică juridică aberantă, prin

care omul indezirabil devine consumabil pentru că *nu* aparține aceleiași specii, funcționează în acest univers ca o satiră neagră a discursurilor contemporane despre drepturi, minorități și in-cluziune. Pentru că, pe lângă pozitivii corpo-ratiști ce merită gratificați (v. *supra*), noul stat recunoaște oficial criminalii sadici și vampirii ca minorități discriminate și în consecință le redă dreptul la carne umană, în timp ce victimele sunt reduse la statutul de „materie proaspătă”.

Translucid conține și trăsături specifice distopiilor feministe [10], abordând lucid și teme precum inegalitatea flagrantă între sexe, reifica-rea trupului feminin, rolurile restrictive de gen, așa-numitul *male gaze* ș.a. Prin urmare, îl putem pune într-un dialog fertil cu cele mai relevante narațiuni de acest tip, de la *Noaptea svasticii* pe care Katharine Burdekin a publicat-o, sub pseu-donimul Murray Constantine, în 1937, la arhi-cunoscutele distopii ale lui Margaret Atwood, în special *Povestea slujitoarei* (1985) și *Testamen-tele* (2019). În heterotopia sumbră imaginată de Burdekin, naziștii ajunși la putere privesc feme-ile ca simple ustensile demne de dispreț, menite să rămână în umbră. În Gileadul cartografiat de Atwood, corpul feminin este strict instrumenta-lizat reproductiv, atunci când se dovedește ca-pabil să procreeze. Prin comparație, în universul pozitivist femeia poate fi simultan obiect sexual, victimă „estetizată” și hrană, în sensul elementar al termenului. Violarea, torturarea și uciderea ei sunt integrate într-un ritual social acceptat, ba chiar prețuit, în ciuda (sau, din perspectiva po-zitivștilor, tocmai pentru!) cruzimea ieșită din comun. Din roman nu lipsește nici perechea *dualitate-transgresiune* la care se referă unde-va Dunja M. Mohr, ficțiunea Ligiei Pârvolescu impunând, în special prin finalul neașteptat, o alternativă feministă ce valorifică în sens pozitiv diferențierea și multiplicitatea. [11]

La revelația din *closure*-ul textual, dezvălu-ită prin mijlocirea Creatoarei, nu vor avea acces însă decât foarte puține personaje (Flam, Rosa și Ken/Călin), cu ajutorul cărora se va re-face personajul-sinteză Tria. Până să fie anihilată pe deplin, restul umanității creionate distopic

va simți pe propria piele cruzimea lipsei totale de speranță, pe care cele două tipare narative dominante (vânătoarea, respectiv consumul) o vor pune suficient în valoare.

Concluzii. Cele trei proze pe care le-am analizat în acest studiu aparțin, bineînțeles, unor vârste diferite ale distopiei românești. Dincolo de diferențele stilistice și mizele auctoriale diferite, în fiecare dintre ele se pot astfel evidenția tipologii, conflicte și, la un nivel mai profund, chiar teze specifice acestor moduri de existență. Publicată în plin regim antonescian, nuvela *Amo, amas, amat...* de V. Beneș ilustrează distopia așa-zis clasică, mizând pe un personaj fără nume și identitate precisă, angajat într-o luptă total lipsită de șanse cu o lume barbară, în spatele căreia se ghicește extrema dreaptă și, prin extensie, orice sistem totalitar. Vizionara proză *Motopia*, pe care Gheorghe Săsărman reușește să o publice în deceniul al optulea, anticipează imaginarul *cyberpunk*; asigurând însă omobilelor o partitură narativă de o cruzime rară, scriitorul își transformă sinistrul protagonist colectiv într-o alteritate tehnică a partidului unic. În fine, romanul publicat recent de Ligia Pârvolescu ilustrează pe deplin trăsăturile specifice distopiei feministe, pariind în prima lui parte pe o adevărată scenografie a ororii, în care femininului îi sunt rezervate roluri narative înjosoare: de obiect sexual, bun de consum, sursă de divertisment masculin etc.

Faptul că cei trei scriitori plasează vânătoarea oamenilor și mai ales consumul de carne umană în chiar miezul narațiunii nu este, desigur, întâmplător. Departe de-a reprezenta simple excese narative, scenele teribile articulate în jurul acestor motive vorbesc despre violența extremă, anarhia sistemică, anihilarea umanului și chiar falimentul ontologic. Chiar și atunci când nu devine, ca în schema distopică, un *nexus* narativ esențial, antropofagia nu poate simboliza decât degradarea umanului până la extincția lui totală.

Note și referințe bibliografice:

1. Carneiro da Cunha, M. Canibalismul. În: *Dicționar de etnologie și antropologie*, ediția a II-a revăzută și adăugită, volum coordonat de Pierre Bonte și Michel Izard, trad: Smaranda Vultur și Radu Tăutu (coord.). Iași: Editura Polirom, 2007, p. 124.

2. Beneș, V. *Semn rău. Nuvele fantastice*, cu zece ilustrații de F. Micoș. București: Editura Gorjan, 1943. În vederea redactării lucrării de față, am consultat însă și ediția Beneș, V. *Hanul roșu*. Cu o prefață de Emanuela Ilie. Iași: Editura Cartea Românească Educațional, 2020.

3. Așa cum a susținut Sergiu Pavel Dan în cunoscuta sa sinteză dedicată fantasticului autohton. Din perspectiva sa, V. Beneș „ținește să evoce expresia paroxistică a unor mari coșmaruri ale umanității: prăpădul ciumei (*Cetatea cu steaguri albe*), urgia unor fabuloase lighioane devastatoare (*Wilhelm Temerarul Duce de Brabant*), spectrul incendiului (*Teodot Nebunul*), al claustrării (*Pavilionul nr. 6*), canibalismul (*Amo, amas, amat...*) etc.” (Dan, Sergiu Pavel. *Proza românească fantastică*. București: Editura Minerva, 1975, p. 286).

4. Am expus pe larg subiectul în Ilie, Emanuela, *Amo, amas, amat... (1943) de V. Beneș: o distopie totalitară curajoasă, cu un roman și mulți (alți) barbari*. În „Classica et Christiana”, 20/2, 2025, p. 131-148. DOI: 10.47743/CetC-2025-20.2.131.

5. Într-un articol dedicat acestei proze, Mariano Martín Rodríguez interpretează, just, finalul ca „un protest deznădăjduit împotriva sălbăticiiei care cuprindea lumea la data scrierii sale, sau, cel puțin, a publicării sale. Comunismul sovietic, nazismul și alte forme de totalitarism provocau moartea a milioane de oameni. Al Doilea Război Mondial era în plină desfășurare, iar sfârșitul părea încă departe. (...) Eșecul singurului personaj individualizat din „Amo, amas, amat...” în încercarea de a cârmui și de a ilumina gloata primitivă oglindește, probabil, în chip metaforic, neputința elitelor de a-i opri pe Hăhâni și Hitlerii din perioada respectivă și, extrapolând, din orice epocă.” (v. *Romanul și trogloditii: „Amo, amas, amat...” - o capodoperă a literaturii speculative arheologice*. În: „Biblioteca Nova. Buletin de teorie, critică și istorie a literaturii science fiction”, serie nouă, numărul 15, special, îngrijit de Marius-Mircea Crișan și Cornel Secu, august 2019, p. 131).

6. Săsărman, Gheorghe. *Cuadratura cercului: Fals tratat de urbogonie*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1975. Textul *Motopia* este însă disponibil și pe site-ul <https://www.gheorghe-sasarman.eu/Text/Motopia.htm>

7. Textul Ligiei Pârvolescu este deosebit de ofertant și din perspectivă geocritică. Validitatea unei astfel de lecturi în câmpul distopic a fost demonstrată

recent de două cercetătoare de la noi, care au trecut prin filtrul geocritic *Biserica neagră* de A.E. Baconsky și *Amintiri din epoca lui Bibi. O post-utopie* de Andrei Cornea (v. Alina Bako, Iulia Pietraru, *Dystopian Spaces in the Romanian Novel: A Geocritical Perspective*. In: „RILUNE – Revue des littératures européennes”, nr. 18, 2024, p. 19-41).

8. Pseudo-ceremonialul pe care perversii lideri pozitivisti îl proiectează pentru corporației eficienți nu face altceva decât să mimeze, pentru un plus de cruzime, o formă de ritual hibrid (în care se combină elemente funerare, sacrificiale și de fecunditate). Senturile esențiale ale sărbătorii ca recurgere la sacru sunt astfel anulate complet. (v. Caillois, Roger. *Eseuri despre imaginație*. În românește de Viorel Grecu, prefată de Paul Cornea. București: Editura Univers, 1975, p. 204-239 și Girard, René. *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi. București: Editura Nemira, 1995).

9. Încă din deschiderea tulburătorului său *Necropolis*, cercetătorul susține că „expresia supremă a suve-

ranității rezidă, în mare măsură, în puterea și capacitatea de a dicta cine poate trăi și cine trebuie să moară... A exercita suveranitatea înseamnă a exercita controlul asupra mortalității și a defini viața ca desfășurarea și manifestarea puterii.” (Mbembe, Achille. *Necropolitics*, Duke University Press, 2019, p. 11-12 ș.u.)

10. Ilie V., Emanuela. Translucid. Universul post-covid, sub semnul întunecat al distopiei. În: *Journal of Romanian Literary Studies*, vol. 27, 2021, p. 74-82.

11. Pentru un scurt, dar elocvent istoric al distopiei feminine, se poate parcurge subcapitolul *From Critical Utopia and Dystopia to Transgressive Utopia and to Transgressive Utopian Dystopia* din Mohr, Dunja M. *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*, Jefferson, NC: Mc Farland, 2005, p. 50-55.

Citation: Ilie, E. Anthropophagy as a paradigm of extreme violence. Reflections on Romanian dystopias (V. Beneș, Gheorghe Săsărman and Ligia Pârvulescu). In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 15-25. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.02>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

HISTORY AND FICTION IN THE NOVEL *THE PRINCE*



Gabriela CIOBANU

Doctor în filologie cu o teză de doctorat susținută la Facultatea de Litere, Istorie și Teologie din cadrul Universității „Dunărea de Jos”, Galați, România.
Domenii de preocupare: critică literară, istorie și teorie literară.

Lucrări publicate: *Structuri mitice și simbolice în proza scurtă a scriitorilor șizeciști*, Editura Lumen, Iași, 2020, *Modalități inovative de utilizare tic în predarea-învățarea-evaluarea literaturii în învățământul gimnazial*, 2023, *Studii literare (Alexandru Macedonski, Nicolae Manolescu, Ion Creangă, Ileana Mălăncioiu)*, București: Editura Printech, 2021; *Motive literare și imagini arhetipale în literatura română*, Iași: Editura Pim, 2025.

History and Fiction in the Novel *The Prince*

Abstract: Eugen Barbu's novel *Princepele (The Prince)* is a complex work that depicts the Phanariot era in 18th-century Bucharest. The author used numerous authentic documents (church texts, chronicles, letters, official acts) but stated in the "Warning" that he did not aim for a faithful historical reconstruction of a single reign. Critics consider *The Prince* to be akin to several novel types (historical, *bildungsroman*, pamphlet, epistolary, allegorical), serving as a synthesis of them without being definitive for any one category. The documentary material is processed, modified, and enriched with invented facts, characters, and descriptions, all integrated into a new structure. Eugen Barbu employs the collage technique and is not interested in historical truth, occasionally altering old texts to convey a different message. Critics such as Eugen Simion and Emil Manu have labeled it an "atmosphere novel" due to the extremely meticulous descriptions of ceremonies, intrigues, costumes, feasts, and the city plagued by the plague, demonstrating vast research into the 18th century and the Istanbul of that time. Many critics consider the historically charged pages merely a pretext, with the work's true theme being power, thus becoming a meditation on this idea. *The Prince* is considered a parable, with the biography of Ioan Valahul symbolizing the historical destiny of the Romanian people, situated at the confluence of the Occident and the Orient. Furthermore, the novel has been categorized as a parable of the human condition.

Keywords: historical novel, parable, allegory, *The Prince*.

Istorie și ficțiune în romanul *Princepele*

Rezumat: Romanul *Princepele* de Eugen Barbu este o operă complexă care redă epoca fanariotă din Bucureștiul secolului al XVIII-lea. Autorul a folosit numeroase documente autentice (texte bisericești, cronici, scrisori, acte oficiale), dar a precizat în „Avertisment” că nu a urmărit o reconstituire istorică fidelă a unei domnii. Criticii consideră că *Princepele* se înrudește cu mai multe tipuri de roman (istoric, *bildungsroman*, pamflet, epistolar, alegoric), fiind o sinteză a acestora, fără a fi definitiv pentru niciunul. Materialul documentar este prelucrat, modificat și îmbogățit cu fapte, personaje și descrieri din imaginație, integrându-se într-o structură nouă. Eugen Barbu folosește tehnica colajului și nu este interesat de adevărul istoric, schimbând uneori textul vechi pentru a spune altceva. Critici precum Eugen Simion și Emil Manu l-au numit „roman de atmosferă” datorită descrierilor extrem de minuțioase ale ceremoniilor, intrigilor, costumelor, ospetelor și ale orașului bântuit de ciumă, demonstrând o documentare vastă asupra secolului al XVIII-lea și a Stambulului acelor timpuri. Mulți critici consideră paginile cu încărcătură istorică doar un pretext, tema reală a lucrării fiind puterea, devenind astfel o meditație în jurul acestei idei. *Princepele* este considerat o parabolă, biografia lui Ioan Valahul simbolizând destinul istoric al poporului român, aflat la confluența dintre Occident și Orient. De asemenea, romanul a fost catalogat ca o parabolă a condiției omenești.

Cuvinte-cheie: roman istoric, parabolă, alegorie, *Princepele*.

Written over a period of seven years, starting in 1962, and published in 1969, Eugen Barbu's *The Prince* (*Principele*) is a novel that portrays the Phanariot era by "copying from everything" (an idea expressed in the "Warning" placed at the beginning of the book), yet it does not represent an anthology of texts referring to a specific reign or historical period. All the material used by the writer is processed, modified, and enriched with facts, characters, and descriptions derived from imagination. Everything is integrated into a new structure, a new pattern that seems to relate to all types of novels (historical, bildungsroman, pamphlet, epistolary, allegorical), without being definitively one type, but rather a synthesis of all. In other words, the book is "a synthesis, a fairy tale, and a lyrical work". *The Prince* begins as a historical novel, evoking a period that can be chronologically placed at the end of the Phanariot era, in 18th-century Bucharest.

The vast majority of critics have attempted to answer the question of whether Eugen Barbu's book is a historical novel or not, with differing results. Most proceeded from the author's declarations made in the "Warning": "In the author's desire to render the Phanariot era as faithfully as possible, he informs the reader that he has used fragments from old church texts, chronicles of the time, as well as authentic documents ranging from private letters to official acts. In this regard, he makes no claim to originality, just as he did not intend to make a faithful historical reconstruction of any reign. This novel is a synthesis, a fairy tale, and a lyrical work at the same time; whoever wishes to interpret it otherwise does so only at their own risk".

Starting from Eugen Barbu's idea of rendering the atmosphere of the 18th century as faithfully as possible, researchers conclude that the novelist sometimes goes as far as reproducing the old text, which he occasionally changes to convey something different than the chronicle, indicating he is not interested in historical truth. Through the technique of collage, Eugen Barbu utilized everything that the documents and chronicles of the time could offer

him. Some critics have compared the text of *The Prince* with its models in comparative studies.

Opinions are divided regarding the success of the Phanariot era reconstruction. Emil Manu [8, p. 227] and G. Dimisianu [5, p. 131] believe that the novelist attempted a faithful rendering of the 18th-century atmosphere and achieved it through the use of fragments from church texts, contemporary chronicles, authentic documents, and private letters. Termed a "period print" by Nicolae Dragoș, an „atmosphere novel" by Eugen Simion, or a "fresco" by Emil Manu, *The Prince* is abundant in descriptions of extreme meticulousness realized through endless series of enumerations. The descriptions of ceremonies, court intrigues, period costumes and women's jewelry, Gargantuan feasts, youth parties, hunting scenes, the princely retinue, travels throughout the country, peasants with petitions on stakes, church treasures, the interiors of princely palaces, boyar houses (such as Baron Meitani's house), old courts, the city plagued by the plague and the full tables offered to the dead, and the decapitation of the Prince – a description that juxtaposes the garbage with the splendor of the princely palaces – are proof of exceptional documentation on the 18th century. Through the image of the Phanariot ruler's enthronement and the information provided about the customs in Istanbul, Eugen Barbu demonstrates extensive knowledge of Istanbul during those same times. The aforementioned details, along with the avalanche of Turkish and Neo-Greek words, might entitle one to speak of a historical work.

Al. Piru does not share this opinion; for him, neither the vestments nor the archaisms make *The Prince* a historical work, "because the historical novel represents a written plea for an era, for an event, for a personality from the past".

In Romanian literature, the historical novel has two directions of evolution, which were analyzed by Dumitru Micu in his study, "The Contemporary Romanian Novel". The critic believes that the main difficulty raised by the creation of the historical novel is respecting the real biography of the historical personalities who

inspire the writer. Nevertheless, the novel is a work of fiction; its role is to interpret and generalize the data taken from reality. Therefore, it cannot limit itself merely to unearthing past events and personalities, nor can it create legends. Dumitru Micu divides the writers of historical novels into two categories based on their source of inspiration. Some recruit their characters from the penumbra of history – these are lesser-known people, about whom data is limited and scarcely verifiable, thus giving the writer the freedom to unleash creative imagination. The critic provides examples of such works here: *Alexandru Lăpușneanul* by C. Negruzzi, *Răzvan and Vidra* by B.P. Hasdeu, and *Despot Vodă* by V. Alecsandri. Others use the biographies of well-known, first-rank historical figures, such as the novel *Peter I* or the drama *Ivan the Terrible*.

Eugen Barbu, through the figure of the Prince, does not present a specific personality belonging to the past; he synthesizes, in the guise of his hero, the figures of all Phanariot rulers. The book presents the reader with a large number of secondary characters drawn from reality. The novelist extracted the necessary data for their creation from the chronicles and documents of the time he studied. Most characters are based on a very small amount of information, and for the construction of some, the writer started only from a name that impressed him with its sonority. “The Prince’s Notebooks” contain lists of such names that inspired certain characters for Eugen Barbu. For others, such as the boyar Dudescu, messer Ottaviano, and the astrologer Ioan Valahul, the information derived from documents is much more numerous. Eugen Barbu’s book includes a series of imaginary characters such as the Prince’s mother, Evangelina, his wife Haricleia, her family, and the ruler’s children. These have no real basis.

Dumitru Micu identifies two main directions for the development of the historical novel: one romantic, the other realistic. The romantic direction brings a predilection for the picturesque and the chromatic, for adventure and enigma, into Romanian writing. Realists

abandon these in favor of precise depiction, extending to the presentation of the smallest details of historical events. Dumitru Micu applies this theory to the works of two Romanian writers: *A Man Among Men* by Camil Petrescu and *Nicoară Potcoavă* by Mihail Sadoveanu. The first work fits well into the category of the realistic historical novel, but difficulty arises when the critic attempts to categorize the second writer’s work, about which he states that it belongs to realism but also contains numerous romantic elements. The characters are also constructed realistically, as they do not lack weaknesses. They are armed with a specific understanding of the foundations of the world, thus becoming symbols of an ancient wisdom. Dumitru Micu observes Camil Petrescu’s appeal to verified historical data and his attempt to restrict the role of fiction as much as possible. The writer enters the atmosphere of the era through laborious investigations. Proposing to create the image of Nicolae Bălcescu, Camil Petrescu researched all historians’ works referring to the first half of the past century, the press of the time, and the works of writers from Muntenia. While Camil Petrescu prefers newer times that can be studied in detail, Sadoveanu is attracted to those historical periods that allow for the deployment of imagination.

Eugen Barbu cannot be aligned with either of these directions because there is an indecision stemming from an agglomeration of elements that cause him to pendulate between these types of writing. He approaches Sadoveanu through the narrator’s placement within the era, the local color, and the period atmosphere (achieved in the scenes presenting the characters’ clothing or meals), through enigma, through ambiguity, especially in the dialogue between the Prince and the Messer, and through the picturesque and chromatic elements in the scenes of the butterfly invasion, the arrival of the plague, the enthronement, and the description of the parties, interiors, clothing, and dishes. To exemplify these points, a fragment extracted from the chapter *The Plague* is reproduced below, a chapter that contains images of the table

dedicated to the dead: „Everything that was best in the world was thrown to the dead on the long tables, and tired eyes watched the rotting of the fruits because death and its dead did not come to the forced, empty feast. The peaches, yellow at first, turned purple or red like sores, the artichokes hardened (...). The golden melons taken out of jars decomposed in the merciless heat, the raisins looked like a yellow bake on the shining tables on the fourth day. The figs no longer looked as they did at the beginning and smelled heavily, rotting”.

The appearance of Ottaviano and the depiction of his preoccupations, the inscriptions in Arabic and Persian, the Kabbalah images on the walls of Baron Meitani's house, and the party at Mogoșoaia transformed into a Sabbat, remove the book from the sphere of the historical novel, in the view of Liviu Leonte.

Critics have viewed the historically charged pages merely as a pretext, with the true theme of the work being power, making the novel a meditation on this idea. The symbol of the sign of power was seen in the image of the princely palace and in the person of the prince, and for Cornel Ungureanu, the Prince's fatigue is the fatigue of power. The book has also been commented on as a meditation on transient power, patriotism, and violent death, by Ion Vlad and Cornel Robu. For Laurențiu Ulici, the novel is nothing more than a Platonic dialogue, constructed similarly to the one featuring Socrates as protagonist, therefore based on the inequality of the positions held by the two discussion partners. In the critic's view, the dialogue becomes dictatorial, with the power residing in the hands of the Prince. The ideas that dominate this confrontation come from Machiavelli's writings, as Cornel Ungureanu observes, or from philosophers of the time, thus giving the novel the character of a philosophical work. Emil Manu [8, p. 231] brings into discussion the concept of power held by each character individually. Ioan Valahul represents the peasant's vision of it, which by extension becomes the vision of the Romanian people. On the other side is placed Messerul Ottaviano, who brings to attention an initiatory

conception, which is why he is compared to Satan himself. Ioan Holban outlines two facets of power: one is the conceptual power materialized in the text through Ottaviano's destiny, the other belongs to instinctual power present in the book through the image of Malamos [6, p. 46]. *The Prince* is a parable about the rise and fall of despotic Caesarism, the primary element of which, in Eugen Simion's view, would be the Phanariot.

The reception of the literary work broadens its boundaries, becoming much more comprehensive by elevating a local case to one that can appear anywhere in the world, hence by evolving from the particular to the general. According to this idea, for Emil Manu, the parable of Ioan Valahul's biography coincides with the parable of the historical destiny of the Romanian people [8, p. 232], a people under the influence and at the confluence of two totally different worlds: the West and the East, as Simona Antofi stated: „Situated at the intersection of geopolitical, economic, and cultural routes of the West and East, annexed to the Eastern Question, the Romanian space has always manifested two apparently opposing, but in reality complementary, tendencies: one centrifugal, of refusal of the West, and the other centripetal, of synchronization on all levels with the Western world”. From this perspective, he analyzes the destinies of the three central characters of the novel. Their end is interpreted as symbolic. The Messer's death is the death of the idea of the initiate in the secrets of the universe, the Prince's death is the death of the idea of power, and Ioan Valahul's retreat into the mountains is not seen as a death, but as a parable of life. Bugariu Voicu cited *The Prince* as a parable of the human condition (illustrated by the Phanariot ruler's destiny) and analyzes it from this perspective in his article published in the journal “Astra”.

Regarding time and plot, critics agree that these are circular. The most commonly used examples are the beginning of the novel (with the atmosphere of decay and decomposition caused by the arrival of the plague, the recollection of the Prince's enthronement and Ottaviano's

arrival in the country) and its end, dominated by the same apocalyptic feeling and the news of the enthronement of another Prince and the arrival of another messenger in the country, this time from the East. A.D. Munteanu sees this as a meditation on the theme of cyclic history, arguing that when “the cycle ends, we retain not the facts, nor the silhouettes of the characters, but pure significations”. This movement of history is akin to the eternal return, “a cyclic regeneration of time and its forces”. Time becomes, in another article by the same critic, the symbol of destiny, „of social putrefaction” [10, p. 218]. Simion Bărbulescu defines time as one of uncertainties, of waiting, and for Titus Moraru and Călin Manilici, it is “a suspended time”. In the article „Time and History,” Popa Marian distinguishes between a time of individual and collective existence and a cosmic time.

References:

1. Antofi, Simona. *Ex-centric Territories Between the Bookish Eurocentric Perspective and the Gaze of the Foreign Traveler – The Other and His World*, [online]. [Accesat: 18.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/antofi_8.2010.pdf
2. Barbu, Eugen. *The Prince*. Cluj: Dacia Publishing House, 1971, p. 7.
3. Bărbulescu, Simion. *A Suggestively Symbolic Evocation: „The Prince”*. In: „Contemporary Literary Profiles”. Cartea românească Publishing House, 1987, p. 101.
4. Bugariu, Voicu. *Eugen Barbu: „The Prince”*. In: „Astra”, an V, 1970.
5. Dimisianu, G. *Eugen Barbu: „The Prince”*. In: „Today’s Prose Writers”. Cartea românească Publishing House, 1970.
6. Holban, Ioan. *Eugen Barbu*. In: „Contemporary Epic Profiles”. Cartea românească Publishing House, 1987, p. 46.
7. Leonte, Liviu. *Parable and History*. In: „Contemporary Prose Writers”, vol. II. Iași: Junimea Publishing House, 1989, p. 115.
8. Manu, Emil. *The Trial of „Princepele”*. In: „Essay on the War Generation”. Cartea românească Publishing House, 1978.
9. Micu, Dumitru. *The Contemporary Romanian Novel*. Editura pentru literatură și artă Publishing House, 1959, p. 351-356.
10. Moraru, Titus and Manilici, Călin. *Romanian Literature – Reading Chrestomathy and Literary History*. Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 1983, p. 51.
11. Munteanu, Aurel Dragoș. *About an Almost True Fairy Tale*. In: „Literary Romania”, year III, no. 11, March 12, 1970.
12. Piru, Al. *The Critical Discourse*. Bucharest: Eminescu Publishing House, 1987.
13. Popa, Marian. *Time and History*. In: „Tribuna”, XV, no. 35, 1971.
14. Protopopescu, Al. *Towards a Meta-historical Novel*. In: „Volume and Essence”. Bucharest: Eminescu Publishing House, 1972.
15. Simion, Eugen. *Romanian Writers of Today*, vol. I, 2nd revised and completed edition. Cartea românească Publishing House, 1978.
16. Ulici, Laurențiu. *A Dialogue on Power*. In: „Literary Romania”, year III, no. 1, January 1, 1970.
17. Ungureanu, Cornel. *Eugen Barbu*. In: „In the Shadow of Flowering Books”. Facla Publishing House, 1975, p. 301.
18. Vlad, Ion and Robu, Cornel. *The Contemporary Romanian Novel 1944–1974*. Bucharest: Eminescu Publishing House, 1974.

Citation: Ciobanu, G. History and Fiction in the Novel *The Prince*. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 26-30. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.03>

Publisher’s Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

OCTAV DESSILA ȘI ROMANUL SENTIMENTAL ROMÂNESC INTERBELIC



Raluca BABII

Doctorandă în cadrul Școlii Doctorale de Studii Filologice, Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

Domeniile de preocupare: studiile literare și culturale, în special studiile despre romanul românesc, literatura română interbelică, istoria literaturii.

Octav Dessila și romanul sentimental românesc interbelic

Rezumat. Articolul de față propune o incursiune în literatura sentimentală interbelică a romancierului Octav Dessila. Dat fiind faptul că acest studiu este parte dintr-o teză doctorală în lucru care cercetează romanul sentimental în literatura română interbelică, obiectele analizei mele sunt constituite de cele două romane sentimentale ale autorului publicate la începutul și la sfârșitul anilor '30: *București, orașul prăbușirilor* (1930) și *Două chemări* (1938). Pe de o parte, voi urmări cum se configurează acestea în raport cu tehnicile și procedeele specifice romanului sentimental. Pe de altă parte, în cercetare voi avea în vedere explorarea manierei în care Dessila aduce în prim-plan factorul social care polarizează intriga sentimentală. În acest sens, mă interesează cum se raportează personajele la modernitate și mai ales la opoziția dintre tradiționalism și modernitate zugrăvită sugestiv în paginile celor două romane. Studiul lui Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, este reprezentativ pentru suportul critic, mai ales prin analiza pe care o face dihotomiei dintre civilizația patriarhală și civilizația capitalistă reflectată literar. Cercetarea de față reprezintă și un demers de valorificare a literaturii de consum și a unor profiluri de autori de romane sentimentale interbelice care merită (re)aduse în atenția studiilor literare.

Cuvinte-cheie: roman sentimental, Octav Dessila, literatură de consum, literatură română interbelică, studii literare.

Octav Dessila and the Sentimental Novel in Interwar Romanian Literature

Abstract. This article offers an exploration of the interwar sentimental literature of the novelist Octav Dessila. Given that this study is part of an ongoing doctoral thesis investigating the Sentimental Novel in Romanian Interwar Literature, my analysis focuses on the author's two sentimental novels published at the beginning and at the end of the 1930s: *București, orașul prăbușirilor* (1930) and *Două chemări* (1938). On the one hand, I will examine how these works are configured in relation to the techniques and devices characteristic of the sentimental novel. On the other hand, the research aims to explore the manner in which Dessila foregrounds the social dimension that shapes and polarizes the sentimental plot. In this regard, my interest lies particularly in how the characters relate to modernity, and especially to the opposition between traditionalism and modernity, depicted suggestively throughout the novels. Z. Ornea's study, *Traditionalism and Modernity in the Third Decade* ("Traditionalism and Modernity in the Third Decade"), serves as a representative critical framework, particularly through its analysis of the dichotomy between patriarchal and capitalist civilizations as reflected in literature. At the same time, this study constitutes an effort to re-evaluate popular literature and to bring back into scholarly discussion certain profiles of interwar sentimental novelists who deserve renewed critical attention.

Keywords: sentimental novel, Octav Dessila, popular literature, interwar Romanian literature, literary studies.

Octav Dessila se înscrie în rândul romancierilor interbelici care și-au construit parcursul literar după Primul Război Mondial, inspirându-se atât din literatura predecesorilor antebelici, cât și din modelele momentului care se bucurau de succes, precum Cezar Petrescu sau Ionel Teodoreanu [1, p. 797]. Debutul din 1927, cu *Dragomir Valahul*, în care sunt relatate evenimente istorice din preajma „momentului 1918”, accentuate de intriga amoroasă pe care o creează romancierul, îl plasează pe acesta în literatura de consum și pe direcția romanului sentimental. Dessila scrie trei romane sentimentale: două în interbelic, *București, orașul prăbușirilor* (1930), *Două chemări* (vol. I, II) și o trilogie, în perioada celui de-al Doilea Război Mondial, *Iubim* (I-III, 1942–1943). Literatura lui include, de asemenea, romane de senzație și romane naturaliste, precum *Zvetlana* (1930), *Noroi* (1934) sau *Turbă* (1936). Spre deosebire de cazul lui Mihail Drumeș, succesul editorial al lui Dessila s-a epuizat odată cu epoca. Anii postbelici și instaurarea noului regim comunist îl transformă într-un scriitor nefrecventabil. Puținele interviuri din periodice conturează imaginea unui scriitor pasionat și dedicat literaturii pe care o scrie.

Deși provine dintr-o familie cu tradiție militară, el însuși fiind ofițer, scriitorul este recordat la tendințele culturale și literare ale vremii [1, p. 799]. *Dicționarul general al literaturii române* îl descrie ca pe o prezență discretă [2, p. 143] în lumea literară a epocii și această observație se aliniază și cu una dintre mizele cercetării mele, anume că Octav Dessila a rămas la fel de discret și în studiile literare, actualmente neexistând o abordare hermeneutică a literaturii sale la nivel de cercetare literară. „Medelenismul” pe care i-l reproșează critica literară provine din abordarea unei tematici paseiste, cu accent pe dimensiunea emoțională, precum decăderea familiilor boierești moldovenești de altădată, pe care Dessila o ilustrează în *Două chemări*, dar și în trilogia *Iubim*. [3]. În altă ordine de idei, romanele scriitorului Dessila se evidențiază prin dominarea temelor sentimentale, iubirea și erotismul fiind tratate ca factori decisivi în destinele personajelor.

***București, orașul prăbușirilor* (1930).** Publicat chiar la începutul anilor '30, *București, orașul prăbușirilor* expune povestea Anei Scutaru care insistă să-și facă studenția la București, în pofida dezacordului tatălui său ce consideră Capitala un loc al pierzaniei și al degradării morale. Fascinația pe care o are Ana față de București îi va face incontestabilă decizia de a-și dori mutarea, în aceeași măsură în care intră în contradicție cu tatăl care este marcat de trauma unei povești de „iubire” pe care Bucureștiul i-a „prăbușit-o” în tinerețe. O pasiune adolescentină pentru o văduvă care obișnuiește să inițieze tinerii liceeni și studenți în arta amorului, îi frânge inima adolescentului Dincă Scutaru. Evenimentul prin care își surprinde amanta mult mai în vârstă în brațele unui militar care îl umilește, sădește în sufletul său ura pentru București, perceput ca pe un mediu al degenerescenței sufletești și morale. Orașul devine el însuși un personaj caracterizat de haos și imoralitate. Dincă Scutaru știe din propria experiență că un oraș precum Bucureștiul nu este capabil să ofere împlinire pe plan sentimental, ci doar deziluzii și traume. Temerea principală a tatălui este să nu își vadă fiica zdrobită de metropola înșelătoare, așa cum l-a zdrobit și pe el cândva.

Viața studenției bucureștene o apropie pe Ana Scutaru mai mult de dimensiunea mondenă a Capitalei decât de cea academică. Prietenia cu Marie Jeanne Zătreanu (cunoscută în cercurile societății bucureștene) îi insuflă libertinajul specific Bucureștiului interbelic pe care Ana Scutaru nu l-a cunoscut în Râmnicu Sărat. Această legătură reprezintă începutul decadentei pentru Ana Scutaru. Influențată de sfaturile prietenei sale, Ana devine amanta plătită a unui bărbat mult mai în vârstă și bogat, fapt ce îi va distruge percepția despre iubirea adevărată. Considerată o normalitate în epoca vremii, statutul de femeie întreținută este încurajat de Marie Jeanne și se situează în contrapondere cu educația și mediul în care s-a format Ana.

Pe parcursul acțiunii romanului, foarte interesantă este perspectiva feminității pe care o propune Dessila, în contextul unui București interbelic libertin. Alături de celelalte eroine ale

romanului sentimental interbelic, Ana Scutaru își înfruntă cu convingere tatăl când îi spune că preferă „zestrea capului” [4, p. 20] decât ideea măritişului. Există această aparentă eliberare de conservatorismul existent în mediul provincial, dar nu oricum, ci printr-o relație de opoziție suficient de vizibilă, între două medii unde își poziționează autorul eroina. Ceea ce face Dessila prin această tehnică este caracteristic romanului sentimental. Romancierul dorește să evedențieze o „lecție de viață” cu tentă moralizatoare – procedeu specific poeziei romanului sentimental. Tot ceea ce trăiește Ana în mediul bucureștean „al pierzaniei” are rolul să o determine să se întoarcă pe „calea cea bună”. Pe parcursul întregului text, putem observa un contrast între cele două medii, între urbanul monden al Bucureștiului, împreună cu suita sa de elemente și mediul casei părintești cu atmosfera statică a târgului de provincie. Când Ana se întoarce acasă în vacanța de iarnă, se întoarce cu amprenta urbană, modernă și contrastivă a vieții bucureștene. Fumează și își ține țigările în tabachera din poșetă și are o trusă cu farduri, obișnuind să se machieze așa cum fac toate tinerele Capitalei. Atracția pentru acest stil de viață contravine cu mediul restrictiv și lipsit de strălucire din care a plecat, unde viața curge în lipsa petrecerilor unde se dansează tango, foxtrot american și se bea ceai.

Urmărind tipologia personajelor în concordanță cu poezia romanului sentimental, romanul lui Dessila prezintă personaje cu roluri specifice și bine definite. Acestea manifestă fondul pasional și melodramatic al romanului sentimental, prin dialoguri abundente și discursuri tensionate. Încă din debutul romanului, observăm nucleul sentimental ilustrat de relația de iubire dintre Ana Scutaru și Doru Mihalcea – bărbatul stabil și convențional, dar lipsit de magnetism. Personajul său intră în contrast cu tipologia masculină cu care interacționează Ana la București. Dacă Doru Mihalcea este un tânăr funcționar la primăria din târgul Râmnicului, care își păstrează intențiile pure față de Ana prin prisma poveștii de iubire care îi leagă, în antiteză cu el se află Dan Kornea, sublocotenent la București, aventurier și libertin, dar și Armand

Zătreanu, fratele lui Marie Jeanne, „clubist și al capitalei” [4, p. 104]. Tiparul eroului pasional și atrăgător, dar instabil emoțional este înfățișat de Dan Kornea, care nu este interesat de iubirea profundă, ci de experiențe erotice tranzitorii, lipsite de implicare emoțională. Ne putem gândi la Tudor Petrican și la Dinu Gherghel din romanele lui Drumeș, însă spre deosebire de cei doi care devin profunzi în iubire până la paroxism, Dan Kornea preferă să colecționeze numele tuturor iubitelor pentru a-și satisface orgoliul masculin.

În oglindă cu Dan Kornea, Marie Jeanne reprezintă varianta feminină a unui stil de viață neconvențional, la care contribuie semnificativ și emanciparea feminină din perioada interbelică. Personaj construit drept contraexemplu, cu o influență negativă asupra Anei Scutaru, Marie Jeanne ilustrează sursa alegerilor distructive ale Anei. Cele două colege reliefează două lumi diferite, contrastante: lumea luxului bucureștean versus lumea provincială a târgului sărăcăcios. Marie Jeanne frecventează cafenelele și localurile bucureștene, organizează serate și baluri acasă, iar când nu face plimbări lungi pe Calea Victoriei unde își etalează mătăsurile scumpe, *hobby*-ul ei sunt ieșirile în oraș cu „Benz-ul roșu de 65 de cai” [4, p. 55]. Personaj-stereotip al fetei bogate care urmează studii universtare dintr-un capriciu și care nu cunoaște „adevărața viață studentească” [4, p. 55], petrecându-și verile la Deauville și la Vichy, Marie Jeanne este „pedepsită” de autor și moare într-un accident de mașină. Sigur că acest element senzațional survine și poartă ambalajul unei lecții moralizatoare, influența romanului sentimental specific lui Rădulescu-Niger o putem observa în această atitudine cu tentă conservatoare a romancierului în plină epocă interbelică. Deși suntem la 1930 și eroinele lui Dessila sunt studente și cunosc libertatea amorului, autorul le expune moravurilor pentru a sublinia fragilitatea iluziilor și a vieții în fața unor alegeri nepotrivite. Mesajul care se desprinde din consecințele acestor acțiuni subliniază importanța păstrării unui parcurs în care să predomină valorile morale.

Astfel, aidoma romanelor sentimentale de factura Vechiului Regim, observăm și în

romanul de față fragmente ale intervenției autorului în care își manifestă indirect opiniile despre epocă. Din acest motiv, *București, orașul prăbușirilor* ilustrează și o dimensiune socio-culturală a perioadei interbelice. Relevant în acest sens este discursul lui Dessila despre înclinația către studiile superioare a tinerilor generației posteroare Primului Război Mondial. Din tonul cu care autorul prezintă dorința tinerilor din provinciile românești să studieze în marile centre universitare, remarcăm o atitudine critică față de aceste aspecte. Prin vocea naratorului, Dessila afirmă: „[...] Copii care n-au gândit niciodată la o carieră culturală și care în continuarea meseriei părinților lor ar fi putut duce peste vremuri tradiția de meseriași a familiei cărora aparțineau, acum, răzvrațiți din cadrul năzuințelor de până atunci și ațâțați de democratizarea culturalizării, au pornit de acasă, în dezolarea părinților, să înfrunte cu buzunarele goale viața marilor centre universitare.” [4, p. 54].

Influențată de sfaturile lui Marie Jeanne, Ana Scutaru acceptă o relație cu Nini Negrea, bărbat bogat, mult mai în vârstă decât ea, care îi asigură o existență luxoasă în schimbul unor întâlniri și favoruri erotice. Tipologia personajului negativ, lipsit de empatie și de profunzime sufletească, condus de instinctualitate și bazat pe puterea financiară pe care o are, Nini Negrea tratează femeile ca pe simple resurse pe care le poate cumpăra pentru a-și satisface capriciile erotice. Prin personajele pe care le creează, romanul lui Dessila explorează o lume decăzută moral și sentimental, cu evenimente melodramatice și senzaționale care întăresc imaginea unui oraș fragil, ce se prăbușește sub greutatea iluziilor și a moravurilor. București este un fundal neprielnic iubirii. Ana Scutaru devine prizoniera unui mediu în care nu există loc pentru sentimente, ci doar pentru suferință, deziluzii și decădere sufletească. Motivul cezarpetrescian al *capitalei care ucide*, în cazul de față, este reconfigurat sub forma „prăbușirii” destinelor: începând cu tatăl Anei în tinerețe, până la Marie-Jeanne, Nini Negrea, care este asasinat, și Ana Scutaru. Orașul capătă funcția de personaj în narațiune, fiind descris prin aceeași tehnică a contrastului: o lume strălucitoare și decadentă deopotrivă. Luxul și

strălucirea nu compensează instabilitatea sentimentală pe care Bucureștiul o are.

Un personaj foarte interesant pe care îl remarcăm în romanul lui Dessila este Alexandru Voinea, arhetipul confidentului – o trăsătură specifică romanului sentimental. Echivalentul lui Mihai Robotă din *Două chemări*, dar într-o formulă intelectuală a unui literat, romancierul Alexandru Voinea poate fi considerat un *alter ego* al autorului [5, p. 2]. Scriitor tânăr, care cunoaște succesul literar și popularitatea în cercurile aristocrate din București, deși trăiește la limita subzistenței, Alexandru Voinea devine prietenul confident al Anei, cel care îi aduce o perspectivă critică asupra vieții: „Și de fapt e singurul care ar putea să mă înțeleagă” [4, p. 109]. Un episod reprezentativ al acestei relații apropiate de prietenie vizează discuția despre alegerea Anei Scutaru de a fi amanta întreținută a lui Nini Negrea și despre consecințele inevitabile. Constatăm că prin discursul lui Alexandru Voinea sunt atinse nuanțe profunde pe care Ana, prinsă în capcana iluziilor de suprafață, nu le poate integra. Romancierul mimează vocea conștiinței și invocă moralitatea și importanța moralei ca valoare fundamentală. Prin vocea scriitorului-personaj, Dessila condamnă „moda nouă” și, evident, face referire la schimbările socio-culturale din perioada interbelică, moravurile vremii nefiind ocolite.

Cazul eroinei Ana Scutaru vine să întărească ideea reîntoarcerii la dimensiunea morală a lucrurilor și nu dintr-o pornire rudimentară, ci din principiul unei etici sufletești care nu merită să fie prețul unei vieți luxuriante. Alexandru Voinea corelează toate acestea cu importanța familiei și a mediului în care Ana este iubită cu adevărat: orașul natal. Predica cu scop moralizator există în romanul sentimental ca un instrument conservator menit să corecteze escapadele (prea) moderne ale personajelor, dar și să critice moravuri, comportamente și deprinderi distructive ale societății. Prăbușirea pe care o invocă romancierul este, în fapt, o prăbușire etică, spirituală, sufletească, intelectuală și mai ales sentimentală.

„– Ideile de modă nouă, domnișoară Ani, au distrus cel mai de bază edificiu al vieții: morală. Au alungat-o din viața conjugală, din viața

publică, din adâncul tuturor conștiințelor, livrând lumea unei deșănțări monstruoase.” [4, p. 134].

Spre sfârșitul romanului, acțiunea alunecă spre senzațional și reliefează o răsturnare de situație cu intrigă polițistă, completată de elemente senzaționale: Ana este acuzată de asasinarea lui Nini Negrea; Dincă Scutaru încearcă să se sinucidă și rămâne nevăzător. Scenele melodramatice perturbă ritmul inițial al narațiunii, modificând parcursul acțiunii.

Ultimul capitol, intitulat „medelenistic” „Întoarcerea pe ulița copilăriei”, o prezintă pe Ana părăsind Bucureștiul și revenind acasă. Fragmentul în care ea își ia rămas-bun de la orașul care i-a „prăbușit” viața, confirmă faptul că Bucureștiul este un personaj al romanului ce rămâne implacabil în fața a ceea ce a provocat, asemenea unui (anti)erou malefic. În continuare, acesta își duce existența sub același semn al haosului în care „geme de viață” [4, p. 184]. Cea mai intensă perspectivă despre Bucureștiul ca loc al pierzaniei o are Dincă Scutaru, iar orașul devine o metaforă a instabilității, dar mai ales a nenorocirilor:

„În clipa aceea pe Dincă Scutaru l-a bucurat faptul că e orb. Orașul care i-a murdărit copilăria, înșelându-i atîta amar întîia înmugurire a dragostei; orașul care i-a pălmuit obrajii, pentru că a iubit; orașul în care copilul lui s-a rătăcit de viața curată, altoindu-și trupul cu veninul suferințelor josnice; orașul care i-a ridicat lumina, cufundîndu-l pentru totdeauna în bezna întunericului, nu-l mai vedea acum. Își simțea doar pașii murdăriți pe pămîntul lui.” [4, p. 185].

Existența unui eveniment major care transformă complet narațiunea și evoluția personajelor este o componentă importantă a romanului sentimental, iar Octav Dessila folosește aceste tehnici și procedee definatorii, de la tentative de sinucidere, la accidente, boli grave, situații limită care transmit o încărcătură emoțională intensă.

Eșecul Anei la București este o lecție de morală. Întoarcerea acasă și căsătoria cu Doru Mihailea reprezintă revenirea pe „calea cea bună”,

un sfârșit caracteristic romanului sentimental, în care „tot răul este spre bine”, iar valorile primordiale sunt familia și căminul.

Două chemări (1938). Romanul *Două chemări* a fost publicat în două volume apărute în anul 1938 și potrivit *Dicționarului cronologic al romanului românesc*, este cel de-al doilea roman sentimental scris de Octav Dessila, la distanță de 8 ani față de *București, orașul prăbușirilor*. Observăm la Dessila un procedeu preferat, cel al contrastului între teme, elemente, lumi, așa cum am văzut anterior în *București, orașul prăbușirilor*, prezent și în romanul de față. Autorul problematizează raportul dintre tema decăderii mediului patriarhal moldovenesc și tema iubirii. În aceeași măsură, nu trebuie să ignorăm afinitatea lui Octav Dessila pentru zona Moldovei și a Iașului în particular, unde este detașat cu serviciul militar în anul 1939 și despre care afirmă că „[...] am regăsit Iașul așa precum l-am dorit. Și cred că voi rămâne definitiv la Iași, în timp ce alții fug la București.” [6, p. 1-2].

Narațiunea expune povestea lui Alexandru Darie, romancier descendent din familia Dărieștilor, singurul moștenitor al unor vechi boieri moldoveni, care a fost nevoit să se mute la București alături de Profira, doica-servitoare întruchipând o prelungire vie a trecutului în viața eroului. Nu putem ignora asemănarea cu eroul lui Teodoreanu din *Lorelei*, Catul Bogdan romancier la rândul său care și-a pierdut mama prematur și de casa căruia se îngrijește Hazi-aica, echivalenta Profirei. Pe de o parte, tema socială care explorează dinamica dintre București și Moldova, pe de altă parte, planul vieții interioare a lui Alexandru Darie care se situează la răscrucea dintre două alegeri, denumite simbolic în titlu *două chemări*, vor fi în antiteză pe tot parcursul narațiunii: „Iată, am ajuns iarăși în fața a două ființe. Pe semne că acesta este destinul meu: să stau mereu în fața a două.” [7, p. 27].

Intriga sentimentală se formează când Alexandru Darie o întâlnește pe Magda Vardopol, soția lui Pucu Machedon, noii proprietari ai moșiei de la Trifești pe care boierul Cristu Darie (tatăl eroului) o pierde din cauza jocurilor de noroc. Întâlnirea întâmplătoare cu Magda Vardopol la o petrecere de revelion trezește

în Alexandru Darie o atracție inexplicabilă. Îndrăgostită de el prin intermediul romanelor pe care i le citea în copilărie, Magda reprezintă conexiunea cu Trifeștii, cu trecutul și cu un spațiu care nu-i mai aparține. Tipologia acestei figuri feminine a romanului este redată de imaginea unei soții nefericite și ne iubite, căsătorite cu un vânător de averi, care simte nevoia să se refugieze în universul livresc pentru a evada de realitate, dar mai ales pentru a-și proiecta o lume în care cunoaște iubirea adevărată, la fel ca eroinele romanelor lui Alexandru Darie. Stereotipă, tema aceasta nu este una deloc străină romanului sentimental, instanța feminină iubitoare de lectură care se îndrăgostește de scriitorul ce îi furnizează toate aceste lumi imaginative, confundându-se cu ele și proiectând în realitate propriile fantezii, o regăsim și în alte romane sentimentale. Amintesc aici, cronologic, pe eroinele Liliana Ghermănescu, îndrăgostită de romancierul Ermil Avereanu în *Femei* (Rădulescu-Nuger) și Lucia Novleanu, Lorelei, din romanul omonim al lui Ionel Teodoreanu, îndrăgostită de scriitorul Catul Bogdan.

Este cert faptul că romanul *Două chemări* este construit pe un fundament emoțional, care se înscrie în tradiția romanului sentimental. Dessila încearcă să-l nuanțeze psihologic, bineînțeles, la un nivel adaptat și apropiat literaturii de consum, însă nu putem discuta despre un sentimentalism psihologizant așa cum este în cazul lui Drumeș. Concentrarea pe latura emoțională este anunțată încă din titlu și mi-am propus să analizez valențele acestor *chemări* și cum situarea constantă a eroului între două elemente îi influențează întregul parcurs. Scriitorul utilizează substantivul „chemare” în sensul său conotativ care se axează pe ideea unei înclinații, meniri sau vocații. Totuși, pentru versiunea celor *două chemări*, întotdeauna *două*, proporția sentimentală este mai pregnantă. Care sunt cele două chemări din romanul lui Dessila?

O primă valență a *chemărilor* are legătură cu intriga romantică, sentimentală, reprezentată de cele *două iubiri*. Alegerea pe care trebuie să o facă Alexandru Darie între două femei care sunt îndrăgostite de el, simultan, și pe care le iubește deopotrivă, este transpusă într-un con-

flict interior permanent: „Acum e între Corina și Magda.” [7, p. 364]. În timp ce Magda Vardopol ilustrează un declanșator al amintirilor și un liant viu al celor doi lumi din viața lui, Corina Vlăsceanu întruchipează viitorul, integrarea și depășirea traumelor trecutului. Cele două figuri feminine reprezintă, de fapt, cele două lumi între care oscilează Alexandru Darie, dar și două tipologii diferite de femei. Deși amândouă se îndrăgostesc de el prin același mecanism, cel livresc, de la bun început se poziționează diferit: Magda dorește să fie observată în realitate, în timp ce Corina preferă să rămână misterioasă și să își exprime sentimentele prin scrisori. Magda evadează din realitatea mult prea apăsătoare și insuportabilă pentru o ființă sentimentală ca ea, în lecturile nesfârșite de romane – clișeu al romanelor sentimentale: „Citeam, citeam mereu și mereu întorceam coperta, numele tipărit nemaifiind pe ea un nume, ci o fotografie.” [7, p. 364]. Astfel, Alexandru Darie dobândește imaginea unui salvator, este mai mult un concept decât un bărbat, o ființă concretă: „Te-am chemat fiindcă vreau să fiu și eu să fiu o femeie căreia i se poate vorbi ca în romane.” [7, p. 329]. Introspectiv, Alexandru Darie descoperă că nu îl atrage, în fapt, persoana Magdei, cât asocierea acesteia cu locurile copilăriei și cu trecutul de la Trifești: „Dacă a venit la Trifești, e că a răspuns unei alte chemări. Chemării pământului, nu chemării dragostei.” [7, p. 330]. Interacțiunea cu ea este doar o interfață pentru a răspunde *chemării* locului (Trifești) și nu *chemării* iubirii. Această confuzie dintre cele două planuri, planul iubirii și planul conectării cu mediul copilăriei îl determină pe Alexandru Darie să se concentreze mai curând pe Corina Vlăsceanu și pe scrisorile sale, timp în care legătura cu Magda se volatilizează.

Volumul al doilea al romanului debutează cu discuția dintre Alexandru Darie și personajul-confident, Mihai Robotă, în care binomul Magda-Corina este dizolvat de mărturisirea prin care eroul își recunoaște sentimentele pentru Corina Vlăsceanu. Intriga sentimentală evoluează având ca nucleu relația celor doi, iar acțiunea culminează într-o manieră cu care romanul sentimental ne-a obișnuit, respectiv printr-un

episod senzațional și foarte apropiat de melodramă. Un accident de mașină îl imobilizează la pat pe Alexandru Darie care este salvat de Corina Vlăsceanu cu o transfuzie de sânge. Acest moment coincide și cu prima lor întâlnire fizică, în afara epistolarului. Nu întâmplător alege Dessila să insereze în narațiune momentul transfuziei de sânge, fiindcă dincolo de virtutea fenomenului medical, actul acesta are în cazul de față o puternică simbolistică romantică. Reprezintă un prilej al conectării îndrăgostiților prin puterea sângelui și, totodată, o declarație de dragoste. În cele două romane sentimentale pe care le scrie în perioada interbelică și pe care le-am expus aici, Dessila este adeptul finalurilor fericite, unde cuplurile se logodesc, se căsătoresc și rămân împreună.

Dimensiunea secundară a celor *două chemări* este reliefată de perspectiva spațialității. Cele două locuri, Trifești și București, reflectă la rândul lor două lumi complet distincte, dar și două epoci. Pe lângă nucleul romantic, la fel ca în *București, orașul prăbușirilor*, în *Două chemări* autorul recurge la un discurs emoționant prin care conturează cele două spații. Atmosfera socială devine un spațiu al sentimentului prin evocarea trecutului. Moșia Dărăieștilor a fost înstrăinată, Alexandru Darie se simte stingher atunci când revine în casa copilăriei sale, printre lucrurile noilor proprietari. Narațiunea capătă aerul nostalgic asemănător cu cel din *Bal mascat* al lui Ionel Teodoreanu, și marchează clivajul irecuperabil dintre Iași și București, dintre centru și periferie, dintre fosta și actuala capitală a țării, dar mai ales dintre copilăria rămasă *acolo* (Moldova) și maturitatea prezentă *aici* (București).

Dincolo de această atmosferă sugestivă, Dessila reia în romanul său tema boierimii care decade sub greutatea ascensiunii lumii capitaliste. Astfel, găsesc aici foarte utilă analiza pe care o realizează Z. Ornea în *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* și care îmi confirmă presupunerea că personajele romanului și acțiunea sunt construite după acest tipar tematic. Demersul lui Z. Ornea de a evidenția contrastul dintre „civilizația patriarhală” și „civilizația capitalistă” [8, p. 503-521] în romanele lui Sadoveanu, *Strada Lăpușeanu* (1921) și *Venea o moară pe Siret* (1925) [8, p. 516-517], poate fi nuanțat prin

adaptarea la romanul lui Dessila. Așadar, cazul lui Alexandru Filoti și al fiului Costi care își ruinează, inevitabil, proprietățile și se ruinează pe ei înșiși cheltuind toți banii obținuți pe jocuri de cazino și întreținerea amantelor este transpus în *Două chemări* de boierul Cristu Darie care pierde moșia de la Trifești forțat de datoriile acumulate la jocurile de noroc. Vasile Gușilă, Evghenie Ciornei sau Filip Nacovici sunt oportuniștii din romanele lui Sadoveanu care profită de instabilitatea și declinul Primului Război Mondial pentru a se îmbogăți, devenind repere arhetipale ale personajelor pe care le înfățișează.

„Și din toți pe nimeni nu cunoștea Alexandru Darie. La Miloreni alți stăpâni. La Pojorâtele lui Mihai Robotă, alți boieri! O lume nouă peste tot. O lume de proprietari răsăriți din marasmul războiului. Noii îmbogățiți.

Unde or fi vechii stăpâni?

Vechii stăpâni? i-ar fi răspuns Mihai Robotă, dacă pe el l-ar fi întrebat. La Tuffli și la Jockey-Club. În casele dărăpănate de pe Păcurari și Carol și pe aleele Copoului, ca baremi de acolo să mai poată privi dealuri, vii, livezi și câmpuri, ale lor altădată toate, dintr-un hotar în altul. Acolo erau vechii stăpâni. La Jockey-Club, la Tuffli și la Copou. Adunați să-și treacă unul altuia amintirile. Numai cu ele se mai mângâiau. Cu lauda anilor trecuți...

[...] Dar au și stăpânii de acum cu ce să se laude. Vorbesc de case de raport la București, de sefuri în bănci, de exporturi de coji de fag în Cehoslovacia, de salbele de aur pe care le cumpără mai pe nimica de la țărănci, de limuzine imperiale cu cai mulți și mai iuți decât trăpașii cuconului Iorgu Hurmuz, și de mori cu valțuri nemțești și de câte altele!” [7, p. 310].

În narațiunea lui Dessila, personajul negativ care contribuie la sfârșitul Dărăieștilor este înfățișat de Moişe Dinerman, „samsarul de cereale prin mijlocirea căruia tatăl lui Alexandru Darie își vindea grânele, fără de nicio întrebare de cum s-au urcat sau au scăzut prețurile vagoanelor.” [7, p. 11], ce devine, ulterior, Manole Donici, după ce părăsește Moldova și se mută la București. Observăm cum schimbarea

numelui trimite tot la ideea de dualitate, la două identități în două lumi distincte.

La nivelul textului, pot fi identificate și alte elemente care susțin această antiteză dintre epoci. Amintesc aici scena în care *oncle* Sixtine – personaj în vârstă a cărui tinerețe s-a petrecut în timpul Vechiului Regim – o invită pe Magda Vardopol să danseze un tango, sub privirea critică a lui Alexandru Darie: „Un tango, maimuțoiule! O mazurcă sau o gavotă a timpului tău, nu vrei?” [9, p. 88-89]. Antiteza dintre dansurile de salon, precum valsul, mazurca, gavota și tangoul care a devenit un dans emblemă al cafenelelor și al spațiilor de petrecere interbelice evidențiază conflictul dintre două epoci diferite.

Revelatoare este scena cu care se încheie romanul, în care Manole Donici este amenințat de moș Vasile Tomazu – bătrânul fidel al lumii apuse de la Trifești, alături de Profira. În grilă simbolistică, gestul personajului semnifică răzbunarea „lumii vechi”. Altfel spus, civilizația patriarhală, în termenii lui Z. Ornea, înfățișată de Vasile Tomazu, înfrânge simbolic lumea capitalismului distructiv, reprezentată de Manole Donici: „– Să nu încerci, spurcăciune, că iote ici! Mai e în stare să farăme o țeastă de năpârcă. Tu ai fărâmițat moșia Dărăieștilor cu bucățica; eu ți-l zdrobesc dintr-odată!” [7, p. 241].

Concluzionând, romanele sentimentale publicate de Octav Dessila în perioada interbelică reunesc atât trame romantice, cât și tematici sociale, relevante în radiografierea unei epoci, cu detaliile, mentalitățile, moravurile și slăbiciunile ei. Personajele lui Dessila, construite după matricea romanelor sentimentale, se situează la granița dintre două lumi, între modernitatea liberală și moralitatea conservatoare. Consider că textele unei literaturi de consum frecventate de marea parte a publicului oferă o reflexie mai cla-

ră a perioadei istorice decât „literatura importantă”, iar (re)descoperirea unor autori precum Octav Dessila aduce în lumina studiilor literare despre romanul românesc noi perspective de a privi și (re)valorifica romanul sentimental românesc din perioada interbelică.

Note și referințe bibliografice:

1. Sasu, Aurel; Vartic, Mariana. *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol. I, partea II. București: Editura Minerva, 1985, p. 797.

2. Simion, Eugen. *Dicționarul general al literaturii române, D/G*. București: Editura Muzeului Literaturii Române, p. 143.

3. Romanul publicat în trei volume apare în perioada postbelică, motiv pentru care nu constituie obiectul cercetării de față, însă, trebuie menționat faptul că asemănarea cu proza sentimental-lirică a lui Ionel Teodoreanu pe care o notează critica literară se află în construcția romanului ce reliefează un Iași patriarhal-idilic pus în antiteză cu eferescența Capitalei. Acțiunea vizează temele decadente ale clasei boierești din Moldova, având ca nucleu povestea de iubire adolescentină dintre tinerele Dana și Aniuța și scriitorul Neculai Brateș.

4. Dessila, Octav. *București, orașul prăbușirilor*. București: Editura Saturn, 1991, p. 20.

5. Într-un interviu din „Epoca”, Octav Dessila precizează că prin personajul Alexandru Voinea a intenționat să prezinte cum se desfășoară scrisul unui roman: „[...] Am introdus un romancier care la un moment dat îi explică eroinei travaliul romanului. Mi-l asum cu excepția vinului.” (Arcașu, Teofil, *De vorbă cu D. Octav Dessila*. În: „Epoca”, nr. 585, 1931, p. 2).

6. Damian, Cosma. *Scriitorul bucureștean Octav Dessila s-a stabilit la Iași*. În: „Opinia”, nr. 96, 1939, p. 1-2.

7. Dessila, Octav. *Două chemări*, vol. I. București: Editura Cartea Românească, 1938, p. 364.

8. Vezi Ornea, Zigu. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. București: Editura Eminescu, 1980, p. 503-521.

9. Vezi întreg fragmentul dansului și criticile lui Alexandru Darie la adresa generațiilor bătrâne care abordează dansurile dedicate tineretului, subliniind opoziția dintre epoci [7, p. 89-90].

Citation: Babii, R. Octav Dessila and the Sentimental Novel in Interwar Romanian Literature. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 31-38. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.04>

Publisher's Note: Dialogica stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

LINGUISTIC ANALYSIS OF THE OBJECT CLAUSES



Parvana ABBASOVA

PhD in Philology, Lecturer at the Department of Foreign Languages, Azerbaijan State University of Economics.

Linguistic analysis of the object clauses

Abstract. This study provides a comparative linguistic analysis of object subordinate clauses in modern English and Azerbaijani. It examines the structural and semantic criteria that distinguish subordination from coordination, emphasizing that the number of predicative centers, rather than sentence length, defines syntactic complexity.

The research classifies these clauses into pure object and mixed-type (syncretic) constructions, analyzing the formal markers used in both languages, such as: English: *that, if, whether, lest*, and conjunctive words (*who, what*); Azerbaijani: *ki*, suffixes (*-mi⁴, -sa²*), and conjunctive words (*kim, hər nə*).

The analysis identifies the semantic groups of head words (verbs of speech, thought, and perception) that govern these clauses and highlights the role of intonation and syntactic synonymy in both languages. The findings offer a theoretical framework for understanding hierarchical syntactic unity, contributing to contrastive linguistics and translation studies between English and Azerbaijani.

Keywords: Object clauses, complex sentences, English syntax, Azerbaijani linguistics, subordinating conjunctions, syntactic syncretism.

Analiza lingvistică a propozițiilor complete directe

Rezumat. Acest studiu prezintă o analiză lingvistică comparativă a propozițiilor subordonate complete directe (object clauses) în limbile engleză și azeră modernă. Lucrarea examinează criteriile structurale și semantice care deosebesc subordonarea de coordonare, subliniind faptul că numărul centrelor predicative, și nu lungimea frazei, definește complexitatea sintactică.

Cercetarea clasifică aceste propoziții în construcții complete pure și de tip mixt (sincretice), analizând mărcile formale utilizate în ambele limbi, precum: Engleză: *that, if, whether, lest* și cuvinte conjunctive (*who, what*); Azeră: *ki*, sufixe (*-mi⁴, -sa²*) și cuvinte conjunctive (*kim, hər nə*).

Analiza identifică grupurile semantice de cuvinte regent (verbe de zicere, gândire și percepție) care guvernează aceste propoziții și evidențiază rolul intonației și al sinonimiei sintactice în ambele limbi. Concluziile oferă un cadru teoretic pentru înțelegerea unității sintactice ierarhice, contribuind la lingvistica contrastivă și la studiile de traducere între engleză și azeră.

Cuvinte-cheie: Propoziții complete directe, fraze complexe, sintaxa limbii engleze, lingvistică azeră, construcții subordonatoare, sincretism sintactic.

Introduction. Many scholars have carried out various studies on the sentence, its structure and types in modern English and Azerbaijani, including the notions of main and subordinate clauses. As Lyons points out, the sentence represents the highest structural unit of grammar in which syntactic relations are realized in their full complexity. [1, p. 134] Similarly, Blokh emphasizes that the classification of sentences into different structural types is based on the nature of syntactic relations between clauses. [2, p. 55] From the perspective of Azerbaijani linguistics, Abdullayev underlines that the distinction between coordination and subordination constitutes one of the fundamental principles of syntactic theory. [3, p. 53]

As is known, in both Azerbaijani and English, complex sentences are divided into two types: coordinate and subordinate complex sentences. In English, coordinate complex sentences are called compound sentences, while subordinate complex sentences are referred to as complex sentences. A coordinate complex sentence is formed by combining two or more simple sentences that are equal in status. In such sentences, one part does not depend on the other, the clauses are equal, and the omission of one clause does not lead to a significant change in meaning. The following is an example of a coordinate complex sentence:

Life worried and bored him, and time was a vexation.

As seen, the clauses in this sentence are independent. Even if the part “*time was a vexation*” is omitted, the sentence still preserves its meaning. In this regard, Barkhudarov notes that the defining feature of coordination is the structural and semantic independence of clauses, where neither component functions as a syntactic subordinate of the other. [4, p. 83] Likewise, Kaunshanskaya point out that coordinated clauses retain their grammatical completeness even when separated from the larger construction. [5, p. 73] From a functional perspective, Leech and Svartvik also stress that coordination reflects equality of syntactic status rather than linear position or length. [6, p. 27]

It should be emphasized that the length of a sentence does not determine whether it is simple or complex. For example:

He shook his fist at himself in the glass, and sat down on the edge of the bed to dream for a space with wide eyes.

Although this sentence is long, it has one subject and one predicate and therefore is a simple sentence. As Gordon and Krylova explain, the presence of homogeneous predicates does not transform a simple sentence into a compound one, since the predicative center remains single. [7, p. 35] Similarly, Khaimovich and Rogovskaya underline that structural complexity should not be confused with syntactic complication caused by extended secondary parts of the sentence. [8, p. 129] In Azerbaijani linguistics, Kazimov also emphasizes that the decisive criterion for determining sentence type is the number of predicative centers, not the number of words. [9, p. 62]

In contrast:

He could not understand what she found wrong with him.

Despite being short, this sentence contains two subjects and two predicates and is therefore a complex sentence. As Blokh explains, the presence of more than one predicative line within a construction is the essential criterion for identifying a complex sentence. [2, p. 87] Similarly, Lyons underlines that syntactic complexity is determined not by surface length but by the number of predications expressed. [1, p. 73] From a structural viewpoint, Arnold also notes that the interaction of two predicative centers within one construction establishes a hierarchical syntactic relationship characteristic of complex sentences. [10, p. 38]

In subordinate complex sentences, one clause depends on another. The subordinate clause may replace a specific part of the main clause or even the whole clause. If it replaces a particular part, it answers the question of that sentence element. As Barkhudarov and Shtelling emphasize, subordination is based on grammatical inequality, where one clause functions as a syntactic component of another. [11, p. 93] In

addition, Kachalova and Izrailevich point out that subordinate clauses may perform the functions of subject, object, attribute, or adverbial modifier within the main clause. [12, p. 83] In Azerbaijani syntax, Abdullayev, Seyidov, and Hasanov similarly stress that the subordinate clause is integrated into the structure of the main clause as one of its syntactic parts. [13, p. 98]

Both English and Azerbaijani possess various types of subordinate clauses, and grammarians have expressed different views on their classification. O.I. Musayev notes that in some complex sentences one simple sentence depends on another and explains it. In such constructions, the governing clause is the main clause, while the dependent one is the subordinate clause. [14, p. 32] He also emphasizes that, as in Azerbaijani, a subordinate complex sentence in modern English may contain more than one subordinate clause, which may perform the same or different grammatical functions. This idea is supported by Huseynzade, who observes that multiple subordinate clauses within one sentence may either be homogeneous or heterogeneous in function. [15, p. 34] Furthermore, Akhundov and Mammadov highlight that the classification of subordinate clauses varies depending on whether semantic, functional, or structural criteria are taken as primary. [16, p. 41]

A. Babayev states that the components of coordinate complex sentences are equal, whereas the components of subordinate complex sentences are logically and grammatically dependent on each other [17, p. 436]. This distinction corresponds to the general theoretical principle formulated by Blokh, [2, p. 39] who argues that coordination is characterized by syntactic equality, while subordination presupposes hierarchy. In a similar vein, Barkhudarov emphasizes that grammatical dependence is the key feature differentiating subordinate constructions from coordinate ones. [11, p. 83] From a communicative perspective, Leech and Svartvik also note that subordinate clauses function as integral parts of the main clause, contributing additional but structurally dependent information. [6, p. 63]

Some scholars classify subordinate complex sentences differently. For instance, Ə.Z. Abdullayev classifies them according to:

1. their structure;
2. the means of connection between components;
3. the types of subordinate clauses [18, p. 139-159].

This multi-criteria approach is supported by Akhundov and Mammadov, who point out that subordinate constructions may be analyzed from both structural and semantic perspectives. [16, p. 73] Likewise, Kazimov stresses that the means of connection – whether conjunctions, relative words, or intonation – play a decisive role in determining the type of subordinate clause. [9, p. 54] Furthermore, Arnold observes that different classifications reflect different methodological principles adopted in syntactic research. [10, p. 163]

In some sources, subordinate clauses are classified as:

1. Subject clauses
2. Predicative clauses
3. Object clauses
4. Attributive clauses
5. Adverbial clauses

As Khaimovich and Rogovskaya explain, this functional classification is based on the syntactic role performed by the subordinate clause within the main clause. [8, p. 84] Similarly, Gordon and Krylova underline that such a division mirrors the parts of the sentence which subordinate clauses may replace. [7, p. 92] In Azerbaijani linguistics, Abdullayev, Seyidov, and Hasanov also adopt a functional approach, identifying subordinate clauses according to the syntactic position they occupy in the structure of the main clause. [13, p. 134]

Aim. One of the most frequently used types in both modern English and Azerbaijani is the complex sentence with an object subordinate clause. In such sentences, the subordinate clause explains, specifies, and completes a particular element of the main clause, especially the predicate. As Khaimovich and Rogovskaya point out, object clauses function as syntactic equivalents

of direct objects and are closely connected with the valency of the verb in the main clause. [8, p. 281] Similarly, Gordon and Krylova emphasize that object subordinate clauses are typically governed by verbs of saying, thinking, perception, and desire. [7, p. 67] From a theoretical perspective, Lyons underlines that complement clauses (including object clauses) represent one of the central mechanisms for embedding propositions within larger syntactic structures. [1, p. 46]

M. Asadova notes that in complex sentences with object subordinate clauses, the main and subordinate clauses must be connected through a subordinative relationship to express a complete thought. [19, p. 56] The structural-semantic analysis of object subordinate clauses allows us to determine their structural-semantic classification. In this respect, Blokh stresses that the semantic relations between clauses are inseparable from their formal syntactic organization. [2, p. 39] Likewise, Arnold observes that object clauses may display subtle semantic variations depending on the lexical meaning of the governing verb. [10, p. 93] From the Azerbaijani linguistic tradition, Kazimov also highlights the importance of structural-semantic criteria in classifying subordinate clauses. [9, p. 33]

From this perspective, object subordinate clauses may express a pure explanatory-object relation or this relation combined with additional semantic shades. Accordingly, they are divided into:

1. Pure object subordinate clause complex sentences
2. Mixed-type object subordinate clause complex sentences

In pure object subordinate clauses, the explanatory-object relation is not combined with other meanings. Such clauses are introduced in Azerbaijani by the conjunction *ki* or the suffixes *-mı⁴*, *-sa²*, and in English by *that*, *if*, *whether*, or conjunctive words such as *who*, *where*, *how*. As Kaunshanskaya explains, conjunctions like *that* serve as neutral markers of subordination without adding additional semantic shades. [5, p. 132] Similarly, Leech and Svartvik note that *that*-clauses are the most typical form of

object complementation in English. [6, p. 231] In Azerbaijani syntax, Abdullayev, Seyidov, and Hasanov confirm that *ki*-clauses are structurally dominant in expressing pure object relations. [13, p. 240]

Examples from English: • She knew what he was thinking. • I didn't care whether I lived or died. • He decided that he would describe many of the beauties of the South Seas to her.

Examples from Azerbaijani: • *Gördü ki, böyük bir dənizin sahilindədir.* • *Kimsə haçansa demişdi ki, bu Mürşüd bəməzə oğlandır.*

These examples show that such clauses express only the explanatory-object meaning.

Mixed-type object subordinate clauses, however, combine the object meaning with additional semantic shades such as purpose, cause, or result. As Barkhudarov and Shtelling indicate, syncretism in subordinate clauses often arises from the interaction between grammatical structure and contextual semantics. [11, p. 73] In addition, Akhundov and Mammadov point out that semantic overlap between clause types is a natural phenomenon in complex sentence structures. [16, p. 52] From a communicative grammar perspective, Leech and Svartvik also observe that conjunctions may retain traces of their original adverbial meaning, which leads to semantic blending. [6, p. 92]

This syncretism may arise due to the verb forms used, the semantic nature of the conjunctions, or the lexical content of the clauses. For example, object clauses may simultaneously express purpose, cause, or result meanings in both English and Azerbaijani. In English, such clauses may also be introduced by the conjunctive word *when*, expressing a temporal shade of meaning:

He didn't like it when you called him Ackley Rid. I never care too much when I lose something.

This phenomenon is due to the syncretic nature of *when*. As Blokh remarks, certain conjunctive words preserve their adverbial semantics even when functioning as connectors of object clauses. [11, p. 71]

From a stylistic perspective, complex sentences with object subordinate clauses are generally stylistically neutral. However, their

frequency of use varies across functional styles. As Arnold emphasizes, stylistic neutrality does not imply uniform distribution across genres. [10, p. 221] Likewise, Musayev, Hajiyeu, and Huseynov note that object clauses introduced by neutral conjunctions are widely used in academic and literary discourse. [14, p. 226] In Azerbaijani, Huseynzade observes that *ki*-clauses dominate in literary and journalistic styles due to their structural flexibility.

In both languages, clauses connected by intonation and the conjunctions *that* (English) and *ki* (Azerbaijani) are most frequent and occur widely in literary, scientific, and journalistic styles. Clauses introduced by other conjunctions are more restricted in usage. In English literary texts, object subordinate clauses introduced by *that*, *if*, and *whether* are widely used, whereas clauses introduced by *lest* are rare. In Azerbaijani, clauses connected by *ki* and by subordinative intonation are dominant, while those formed with *-sa²* and *-mi⁴* are less frequent. Understanding these stylistic features helps in choosing appropriate constructions in different communicative situations and in achieving accurate translation between English and Azerbaijani.

The purpose: The purpose of an object clause is to name or express the content of an action, thought, feeling, or statement in a sentence when this content cannot be conveyed by a single word or phrase. It is used to complete the meaning of the predicate, to transmit thoughts, opinions, and beliefs, and to express feelings, attitudes, and evaluations. As Gordon and Krylova state, object clauses function as complements that realize the semantic valency of the predicate. [7, p. 153] Similarly, Khaimovich and Rogovskaya emphasize that such clauses serve to actualize the object relation in a full predicative form. [8, p. 37] From a general linguistic perspective, Lyons notes that complement clauses allow entire propositions to function as syntactic objects within a larger structure. [1, p. 281]

Object subordinate clauses in modern English and Azerbaijani display various structural characteristics. In subordinate complex sentences, the main and subordinate clauses are se-

mantically interdependent, and separating them would result in incomplete meaning. Structurally, such sentences form an integrated system. In this respect, Blokh underlines that subordination creates a hierarchical syntactic unity in which the subordinate clause is embedded within the structure of the principal clause. [2, p. 39] Likewise, Barkhudarov and Shtelling point out that the semantic incompleteness of the main clause without its complement demonstrates the obligatory character of certain subordinate constructions. [11, p. 63] In Azerbaijani linguistics, Kazimov also stresses the systemic integrity of subordinate complex sentences. [9, p. 211]

The subordinative relationship between the object subordinate clause and the main clause is anticipatory in nature and is determined by the semantic properties of the head word in the main clause. The object subordinate clause completes and specifies an incomplete element of the main clause, particularly the predicate. As Arnold observes, the lexical meaning of the governing verb largely predetermines the type of subordinate clause that may follow. [10, p. 88] Similarly, Akhundov and Mammadov note that the semantic features of the head word condition the structural model of the subordinate construction. [16, p. 42]

Not every predicate allows an object subordinate clause. The presence of a head word is essential. The head word functions as the center of subordination and requires clarification or completion. According to Leech and Svartvik, verbs that take clausal complements possess specific combinability patterns which distinguish them from verbs that require nominal objects only. [6, p. 80] In addition, Musayev, Hajiyeu, and Huseynov emphasize that the ability of a predicate to govern a subordinate clause depends on its lexical-semantic characteristics. [14, p. 33]

Research based on English, Azerbaijani, and Russian materials shows that the head words explained by object subordinate clauses usually belong to specific semantic groups of verbs and adjectives. These include:

1. Verbs of speech (*say, ask, explain; demək, soruşmaq*)

2. Verbs of perception (*see, hear; görmək, eşitmək*)

3. Verbs of thinking (*think, understand; düşünmək, başa düşmək*)

4. Verbs of memory and knowledge (*know, remember; bilmək, xatırlamaq*)

5. Verbs of decision and agreement (*decide, agree; qərara almaq, razılaşmaq*)

6. Verbs of desire and intention (*want, wish; istəmək, arzulamaq*)

7. Verbs of influence and persuasion (*prove, convince; sübut etmək, inandırmaq*)

8. Verbs of psychological state (*fear, doubt; qorxmaq, şübhələnmək*)

9. Verbs of action and demand (*insist, demand; tələb etmək*)

10. Adjectives expressing state (*be sure, be glad; əmin olmaq, şad olmaq*)

As Kaunshanskaya remark, such semantic grouping reflects similarities in syntactic behavior and complement-taking capacity. [5, p. 85] Likewise, Abdullayev, Seyidov, and Hasanov confirm that Azerbaijani predicates governing object clauses can be classified according to their semantic features. [13, p. 92]

This classification is approximate, as boundaries between the groups are not strict. As Blokh notes, semantic categories in syntax are often fluid and overlapping rather than rigidly separated. [2, p. 44] Both personal and impersonal verbs may function as head words, but they differ in syntactic roles and structural realization within the sentence.

Research methodology of the object clause. The research methodology of the object clause outlines the theoretical framework, data sources, and analytical procedures used to study the structure, functions, and usage of object clauses in a language. The study of object clauses typically adopts a qualitative and descriptive approach, as it focuses on grammatical structure and syntactic function. In some cases, a comparative or contrastive approach may also be applied, especially when analyzing English and Azerbaijani in parallel. As Lyons notes, syntactic research requires a descriptive

framework that accounts for both structural relations and semantic interpretation. [1, p. 96] Similarly, Blokh emphasizes the importance of structural-functional analysis in identifying the hierarchical relations between clauses. [2, p. 39] In Azerbaijani linguistics, Akhundov and Mammadov also underline the relevance of comparative analysis in studying complex sentence structures across languages. [16, p. 87]

In order for the subordinate and main clauses, which are components of a complex sentence, to express a complete idea, they must be connected through a subordinative relationship. In complex sentences consisting of parts that have an explanatory-object relation, the subordinative connection between the parts is established by means of different devices. Identifying the means that express the syntactic relationship between the parts of object subordinate complex sentences is one of the important issues in modern Azerbaijani and English linguistics. In this respect, Barkhudarov points out that formal markers of subordination play a decisive role in distinguishing subordinate constructions from coordinate ones. [11, p. 90] Likewise, Kazimov stresses that the structural indicators of syntactic dependence are central to the classification of complex sentences. [9, p. 43]

Based on research conducted on English language material, linguists have concluded that the means creating subordinative relations within complex sentences in English can be clearly identified. In English, an object subordinate clause is subordinated to and connected with the main clause by means of conjunctions, conjunctive words, and other devices. As Kaunshanskaya explain, conjunctions serve as primary grammatical markers of subordination in English complex sentences. [5, p. 77] Similarly, Gordon and Krylova note that conjunctions such as *that, whether, and if* are the most typical means of introducing object clauses. [7, p. 82] From a communicative perspective, Leech and Svartvik also emphasize the functional role of conjunctions in expressing logical relations between clauses. [6, p. 68]

One of the most common means that create syntactic relations within complex sentences in English, which belongs to the Germanic language group, is conjunctions. In English, object subordinate clauses are connected to the main clause by the conjunctions *that*, *lest*, *whether*, *if*. In addition, prepositions and subordinative intonation are also among the means that subordinate object clauses to the main clause. As Khaimovich and Rogovskaya observe, certain object clauses may function similarly to nominal constructions governed by prepositions. [8, p. 29] Furthermore, Arnold remarks that the lexical meaning of prepositions may influence the semantic interpretation of the subordinate clause. [10, p. 132]

Prepositional object subordinate clauses are functionally similar to prepositional objects. Prepositions such as *except*, *about*, *to*, *after*, *of*, *before*, *for*, and others connect the object subordinate clause to the main clause.

Let us consider the examples below:

The dog Balthasar in front looking studiously for what he never found, he would stroll. He had always been responsive to what they had begun to call "Nature".

Intonation, as we know, manifests itself in all sentences in spoken speech. In both English and Azerbaijani, intonation plays a role in the formation of different types of complex sentences. However, sometimes no other means except intonation are used to connect the main clause and the subordinate clause. In such complex sentences, it is not easy to distinguish grammatical meaning, that is, it is difficult to determine whether they are subordinate or coordinate complex sentences. As Blokh notes, intonation may serve as an additional but sometimes independent marker of syntactic relations. [2, p. 76] Likewise, Abdullayev, Seyidov, and Hasanov indicate that in Azerbaijani, intonation can function as a structural signal of subordination when conjunctions are omitted. [13, p. 94]

The reason for this lies in the fact that such sentences may convey different meanings depending on the context. As mentioned above, object subordinate clauses connected solely by

intonation also exist in both English and Azerbaijani. In such clauses, the conjunctions *that* and *ki* can easily be restored. In English, such sentences are frequently used. As Gordon and Krylova remark, the conjunction *that* is often omitted in spoken and informal written English without affecting grammatical correctness. [7, p. 143]

I suppose he comes here every day. → I suppose that he comes here every day.

Similarly, such sentences are frequently used in Azerbaijani as well.

The Conjunction "that". Swan notes that one of the polysemantic subordinating conjunctions used in English is *that*, which corresponds to *ki* in Azerbaijani. [20, p. 61] Bababayev emphasizes that various types of subordinate clauses are subordinated to the main clause through *that/ki*. [17, p. 102] Asadova reports that such connections are mainly applied to object and attributive subordinate clauses. [19, p. 109]

For example: *I know that I shall always be a realist.* In this example, the first clause is an object subordinate clause, while the second is an attributive subordinate clause. Leech and Svartvik observe that in Azerbaijani, *ki* can connect different types of subordinate clauses, such as adverbial, object, or predicate clauses. [6, p. 73]

Barkhudarov explains that historically, object subordinate clauses connected by *that* developed from the syntactic model *I saw that...*, in which *that* functioned as a demonstrative pronoun serving as a direct object. [4, p. 29] Arnold highlights that over time, due to changes in sentence structure, *that* evolved into a subordinating conjunction and may be either used or omitted in such sentences. [10, p. 71] Kaunshanskaya, Kovner, and Kozhevnikova add that *that* occurs only in declarative object subordinate clauses. [5, p. 49]

Musayev, Hajiyevev, and Huseynov point out that some scholars believe the presence or absence of *that* does not affect meaning; however, this view is not entirely correct, as omitting *that* may result in significant semantic and stylistic shifts. [14, p. 87] They also note that clauses

without *that* are more typical of spoken style, whereas clauses with *that* are more characteristic of written style.

The Conjunctions “if” and “whether”.

Leech and Svartvik note that the conjunctions *if* and *whether*, like *that*, connect the object subordinate clause to the semantic center of the main clause. [6, p. 43] Swan emphasizes that, although similar in function to *that*, *if* and *whether* differ in that *that* connects declarative object clauses, whereas *if* and *whether* primarily connect interrogative object clauses. [20, p. 99] Barkhudarov and Shtelling add that these conjunctions subordinate only general question-type clauses. [11, p. 34]

Arnold observes that in clauses introduced by *if* or *whether*, a sense of doubt or uncertainty is clearly expressed. [10, p. 21] Musayev, Hajiyeu, and Huseynov highlight that *whether* can subordinate object, predicative, and subject clauses, whereas *if* is mainly used in conditional and object subordinate clauses. [14, p. 122]

Kaunshanskaya, Kovner, and Kozhevnikova point out that in conditional clauses introduced by *if*, the present tense may sometimes substitute for the future tense, whereas this substitution does not occur in object clauses. [5, p. 66] Asadova notes that stylistically, *if* is generally neutral, while *whether* is more characteristic of written style. [19, p. 91] Moreover, Bababayev emphasizes that *whether* can express an alternative meaning, such as “either...or,” adding semantic flexibility to the clause. [17, p. 100]

The Conjunction “lest”. Some linguists believe that *lest* subordinates only clauses of purpose or cause, while others argue that it also subordinates object clauses. Our research shows that object subordinate clauses introduced by *lest* are rare and mainly characteristic of bookish style. They express meanings of fear or apprehension.

He was terrified lest they should say his secret.

Conjunctive Words. Leech and Svartvik observe that in modern English, conjunctive

words are among the most widely used means of connecting the parts of object subordinate complex sentences. [6, p. 92] They note that conjunctive pronouns and adverbs, such as *who*, *what*, *which*, *where*, *why*, *how*, *whatever*, *whoever*, play a central role in this process. Swan emphasizes that similarly, in Azerbaijani, conjunctive words are used to subordinate object clauses to the main clause, typically appearing at the beginning of the subordinate clause and often correlating with a word in the main clause. [20, p. 72]

Musayev, Hajiyeu, and Huseynov highlight that the study of synonymy in object subordinate clauses remains an important issue, especially in stylistics and grammar. [14, p. 301] They explain that syntactic synonymy is crucial in translation and grammatical analysis, and that object subordinate clauses may have synonymic relations with infinitive, participial, and gerundial constructions, as well as with simple sentences. Bababayev adds that absolute syntactic synonymy does not exist due to semantic and stylistic nuances. [17, p. 93] Arnold further notes that in English, clauses with *that* are stylistically neutral, whereas clauses with *whether* and *lest* are generally bookish, while in Azerbaijani, clauses with *ki* are stylistically neutral. [10, p. 102]

Conclusion. Based on the characteristic features and properties of object subordinate clauses in modern English and Azerbaijani, the following conclusions can be drawn. The parts of a complex sentence are interconnected grammatically, semantically, and intonationally. From the standpoint of semantic relations, complex sentences are divided into two main groups: subordinate and coordinate complex sentences.

These types of complex sentences possess certain distinctive features. In both languages, the parts of coordinate complex sentences are characterized by relations of mutual independence and are connected by coordinating intonation as well as coordinating conjunctions. In such sentences, an equal relationship between the parts is observed. The parts of subordinate complex sentences, as their name suggests, are

characterized by a subordinative relationship. These parts are connected by various conjunctions, conjunctive words, prepositions, or solely by means of subordinative intonation. Based on their research, various scholars note the existence of different types of subordinate clauses, usually classifying them into three, five, or six groups.

One of the types of subordinate complex sentences is the object subordinate clause complex sentence. All the characteristics mentioned above regarding complex sentences are also applicable to this type. In English, conjunctions such as *that*, *if*, *whether*, and *lest* are used in the formation of object subordinate clauses, whereas in Azerbaijani the conjunction *ki* is employed. Object subordinate clauses formed with conjunctive words are used in both English and Azerbaijani. Conjunctive words used in English include *how much*, *which*, *why*, *what*, and others. In Azerbaijani, conjunctive words such as *kim*, *hər nə*, *nə təhər*, and others are used.

It has also been established that object subordinate complex sentences have synonymic relations with other types of sentences.

References:

1. Lyons, J. *Language and linguistics: An introduction*. Cambridge University Press, 1981.
2. Blokh, M.U. *A course in theoretical English grammar*. Visshaya Shkola, 1983.
3. Abdullayev, K.M. *Theoretical problems of Azerbaijani syntax*. Maarif, 1999.
4. Barkhudarov, L.S. *Struktura prostogo predlozheniya sovremennogo angliyskogo yazyka*. Vysshaya Shkola, 1966.
5. Kaunshanskaya, V.L.; Kovner, R.L.; Kozhevnikova, O.N. *A grammar of the English language*. Prosveshcheniye, 1967.
6. Leech, G.; Svartvik, Y. *A communicative grammar of English*. Prosveshcheniye, 1983.
7. Gordon, E.M.; Krylova, I.P. *Grammar of present-day English (Parts of speech)*. Visshaya Shkola, 1980.
8. Khaimovich, B.S.; Rogovskaya, B.I. *A course in English grammar*. Higher School, 1967.
9. Kazimov, G.Sh. *Modern Azerbaijani language: Syntax*. Unsiyyət, 2000.
10. Arnold, I.V. *The English word*. Visshaya Shkola, 1986.
11. Barkhudarov, L.S.; Shtelling, D.A. *Grammatika angliyskogo yazyka*. Vysshaya Shkola, 1973.
12. Kachalova, K.N.; Izrailevich, E.E. *Prakticheskaya grammatika angliyskogo yazyka s uprazhneniyami i klyuchami*. LalKom, 2008.
13. Abdullayev, Ə.; Seyidov, Y.; Hasanov, A. *Modern Azerbaijani language. Part IV: Syntax*. Sharq-Garb, 2007.
14. Musayev, O.I.; Hajiyev, E.I.; Huseynov, A.R. *A practical grammar of contemporary English*. KM, 2014.
15. Huseynzade, M. *Modern Azerbaijani language. Part III: Morphology*. Sharq-Garb, 2007.
16. Akhundov, A.A.; Mammadov, N. *Introduction to linguistics*. Maarif, 1980.
17. Bababayev, A. *Introduction to linguistics*. Maarif, 2004.
18. Abdullayev, Ə.Z. *Subordinate complex sentences in the modern Azerbaijani language*. Maarif, 1974.
19. Asadova, M. *Object clauses in English and Azerbaijani*. Nurlan, 2007.
20. Swan, M. *Practical English usage*. Visshaya Shkola, 1984.

Citation: Abbasova, P. Linguistic analysis of the object clauses. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 39-47. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.05>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

COMBINAȚII EUFONICE ÎN *DICȚIONARUL DE RIME*



Marian MĂRGĂRIT

Doctorand, Școala Doctorală Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova.

Combi-nații eufonice în *Dicționarul de rime*

Rezumat. *Dicționarul de rime* al lui Mihai Eminescu, în viziunea eminescologilor și mai ales a editorului Marin Bucur, nu este doar un instrument lexicografic, ci o lucrare de o profundă complexitate intelectuală, artistică și științifică. Construit cu o remarcabilă capacitate de sinteză, dicționarul reflectă geniul limbii române printr-o bogăție lexicală impresionantă, reunind în jur de 100.000 de cuvinte-rimă, provenind din graiuri populare, cronici, presă, istorie, geografie, dar și din limbajul științei și filozofiei. Eminescu a organizat aceste cuvinte într-o structură sonoră riguroasă, bazată pe relații fonetice și semantice – sinonimie, omonimie, antonimie –, preferând rimele multisilabice, vocabulele arhaice, neologismele și creațiile proprii, într-o manieră ce amintește de tehnica contrapunctului muzical. Dincolo de valoarea sa practică, lucrarea capătă o dimensiune artistică și teoretică de sine stătătoare, reprezentând un instrument de lucru, un laborator poetic și o arhivă a universului cultural și lingvistic eminescian, din care s-au născut numeroase versuri ale marilor sale poeme, precum *Luceafărul* sau *Scrisoarea III*.

Cuvinte-cheie: eminescologie, dicționar, rimă, relații fonetice, relații semantice, laborator poetic.

Euphonic Combinations in the *Dictionary of Rhymes*

Abstract: Mihai Eminescu's rhyming dictionary, in the view of scholars and especially in the opinion of the publisher Marin Bucur, is not just a lexicographic tool, but a work of profound intellectual, artistic and scientific complexity. Built with a remarkable capacity for synthesis, the dictionary reflects the genius of the Romanian language through an impressive lexical richness, bringing together around 100,000 rhyming words, coming from popular sayings, chronicles, the press, history, geography, but also from the language of science and philosophy. Eminescu organized these words into a rigorous sound structure, based on phonetic and semantic relationships – synonymy, homonymy, antonymy –, preferring multisyllabic rhymes, archaic vocabulary, neologisms and his own creations, in a manner reminiscent of the technique of musical counterpoint. Beyond its practical value, the work acquires an independent artistic and theoretical dimension, representing a working tool, a poetic laboratory and an archive of Eminescu's cultural and linguistic universe, from which numerous verses of his great poems were born, such as *Luceafărul* or *Scrisoarea III*.

Keywords: eminescology, dictionary, rhyme, phonetic relations, semantic relations, poetic laboratory.

Dicționarul de rime al lui Eminescu constituie un mare proiect de realizări poetice în ce privește valorizarea muzicalității limbii române și, luând lucrurile în sens mai larg, a posibilităților ei inepuizabile, de a rosti esențial ființa, cu toate iluminările și ocultările acesteia.

După precizările eminescologilor, ideea elaborării unui astfel de dicționar, fără o metodă anume, ci ținând doar de numeroasele planuri și proiecte și de o exersare laborioasă zilnică în materie de versificare, analogă practicii *solfeggiului* în cazul vocaliștilor, s-a născut în perioada 1874–1877; 1877–1883. Este, pe de altă parte, o operă de excepțională erudiție, de cultură generală, ce denotă o pasiune de cunoaștere a lumii, universului și, asociată pe deplin acesteia o aspirație de a pătrunde tainele limbii românești posibilităților inepuizabile de exprimare, pe care le oferă poetului.

Marin Bucur, editorul *Dicționarului de rime* din 1976, deschide câteva paranteze exegetice pentru a ne da câteva lămuriri necesare asupra ideii genezei lui, asupra conceperii lui ca o parte din integrala eminesciană și ca o operă de sinestătoare.

Un prim aspect, asupra căruia ne atrage atenția istoricul literar, este interesul deosebit pe care i-l acordă poetul, semn doveditor că o credea ca pe o operă, una de sinteză, de o amplexare cu adevărat „simfonică”: „Numărul de bruioane, planuri, variante, însemnări – care se apropie de acela al manuscriselor literare – arată interesul de excepție ce i-l acorda poetul. Este o operă neîncheiată, o adevărată *simfonie neterminată* a lui Eminescu, dar nu o piesă-exercițiu, un simplu antrenament mental, cum ar fi spus Ibrăileanu. Eminescu și-a concentrat aici o cultură filologică, lexicografică și gramaticală competitivă cu cea a savanților vremii sale. Nimic amator, improvizat, venit după consumarea a poeziei sau ca un simplu adjuvant” [3, p. 5-6]. Prin urmare, nu poate fi considerat ca un *aide-memoire*, ca pe un depozit de rime din care el se aproviziona pentru a-și scrie opera. Anvergura și ponderea *Dicționarului* depășește semnificația de operă de lexicografie poetică, ce ar completa numărul de rime folosite de el

(rime textuale) sau întregul fond al rimei românești.

Evitând rimele uzate, suprasolicitate în epocă și chiar unele rime frumoase din poeziile sale, *Dicționarul de rime* nu se limitează, astfel, la a fi „un inventar al rimei românești, ci unul al potențialului viu și generator de poezie al limbii. Drept argument e folosită afirmația lui G. Călinescu, conform căreia strălucirea rimei eminesciene nu vine din bogăție, ci din raritate, de locul în care a apărut, de întreg versul în care „cuvântul rimat se ține ca o rădăcină”.

Un alt aspect, revelator, este acela al caracterului de *unicat* în cadrul poeziei românești și a celei europene din secolul al XIX-lea, de demonstrație a supunerii limbii la „un examen eufonic și polifonic general”, fiindcă „există un univers poetic, muzical – al limbii genuine, în afara poeziei” [3, p. 7], „a structurării limbii românești într-un ansamblu muzical specific în contextul limbilor romanice; a tot ce caracterizează ființa limbii românești (texte vechi, graiuri, dialecte, argouri, adoptări și adaptări de cuvinte străine, expresii din alte limbi), a „ansamblurilor și subsansamblurilor ritmice și muzicale” [3, p. 8].

Scopul ce și-l propune Eminescu este evitarea formelor literaturizate, convenționalizate de norme, modă, educație, cultura și găsirea unei căi de acces în limba concepută ca „organism viu, exploziv, dinamic, luată și auzită oriunde”, alcătuirea unui corpus aestheticum [3, p. 13].

Probante sunt înlănțuirile de cuvinte rimate care stabilesc o anumită eufonie autonomă:

– înșiruirea de cuvinte în terminația *emuri* dau „o impresie de aglomerație în durată,

de lungi povești și grele gânduri”: *haremuri/ mademuri/ ghemuri/ tremuri/ vremuri/ zemuri/ emblemuri/ problemuri* [3, p. 14];

– cuvintele în terminația *esuri*, cu murmurul și șuieratul finalului, „dau o nuanță

aparte pluralului”: „*fesuri/ compresuri/ presuri/ șesuri/ eresuri/ impresuri/ dresuri/ înțelesuri/ culesuri/ purcesuri*” [3, p. 14];

– cuvintele din coloană în *ișuri* dau o senzație de mișcare, de alunecare metalică, asemenea undelor de apă ce cad pe prundiș: *desișuri/ frunzișuri/ ascuțișuri/ alunișuri/ luminișuri/*

măcinișuri/ coperișuri/ pietrișuri/ coborâșuri/ șișuri [3, p. 14];

– prin supunerea fluxului incantatoriu al rimelor, și nu logicii normative, se obține o poetică a contrariilor, a expresiei eliptice, a incantației limbajului, ca în jocurile de copii, a calambururilor cu conotații absurde *uze*: aretuze/ pantatuze; *af*: imaf, vataf; *ogi*: sbârciogi/ demagogi/ pintenogi/ cotonogi/ slăbănogi/ ologi/ desghioci/ rogi/ proroci/ arogi/ derogi/ atrogi/ filologi/ teologi/ șontorogi/ inorogi/ șafirnogi/ tautologi/ sărântogi/ frenologi/ istoriologi/ minerologi/ zoologi/ patologi [3, p. 14];

– poetul urmărește și obținerea unor efecte literare, metaforice prin perechile în *emple*:

temple/ exemple; *aspe*: Hystaspe/ oaspe, folosită și în *Scrisoarea III, ibre* (în cuvinte de origine latină): libre/ Tibre/ fibre; *acte*: acte/ facte/ pacte/ pacte ezacte/ inexacte/ tacte; *ecte*: intelecte/ pandecte/ corecte/ secte/ perfecte [3, p. 15];

– folosirea coloanelor de rime în *ol*, cu efecte ironice, persiflante, asemenea unui *scherzo*:

simbol/ dol; gol/ Mogol/ pui de giol/ hahol/ pârjol/ ocol/ târcol/ rol/ Carol/ parole!/ sol/ rasol/ țol/ pol/ monopol/ pistol/ Bristol/ stol/ sol/ mongol/ a da de gol/ pașol! [3, p. 15];

– apare și o coloană în *ulți* cu asocieri simbolice: adulți/ culți/ ascuți/ descuți/ mulți/ smulți/ insultți/ rezultți/ consultți [3, p. 15];

– o combinație a efectelor și contraefectelor poetice și antipoetice, a sensurilor cu contrasensurile, a urcărilor și coborârilor de timbru, care generează o poezie sincopată: credinți/ rugăminți/ stăruinți/ tăgăduinți/ biruinți și o imagine de masă: ciunți/ munți/ nunți/ prinți/ mărunți/ cărunți/ încrunți/ frunți/ confrunți [3, p. 15];

– punerea cuvintelor terminate în *eu* într-o cadență disonantă, cu silabă care produce până la urmă o muzică a subînțelesurilor și a contrastelor: beu/ eu/ feredeu/ Orfeu/ apogeu/ polieleu/ leu/ paraleu/ mieu/ aluneu/ vreu/ seu/ zeu/ Prometeu/ mereu/ greu/ feteleu/ proteu/ steteu/ archiereu/ protoiereu [3, p. 15].

Spectacolul tehnic al rimării atrage neologisme (amen, fenomen, nomen); timpul/ Olimpul; abstracțiuni (ateismul/ budismul/

socialismul), termeni savanți (limphatic/ matematic/ chromatic/ numismatic/ democratic/ etnocratic/ ichtocratic/ teocratic/ static), neologisme și neoașisme (Doncila/ Zacilă/ dificila), nume proprii (Esopus, Nessus, Bessus, Scatus, Brutus), numiri de localități și țări (Assyr, Epir, Emir, Abdel el Kadar), cuvinte străine aflate în circulație (*tête-à-tête*, rebus, est modus in rebus, natus, pathos, vetus, phisios, thesis), forme verbale inverse, cuvinte care prin repetare creează impresia de muzicalitate (lasatu-mi-s-a; lasatu-ți-s-a; lăsatu-i-s-a; lasatu-ni-s-a; lasatu-vi-s-a; lăsatu-li-s-a).

Marin Bucur face niște observații subtile care ne vor servi drept puncte de reper în analiza unor coloane de rime cu o sporită sugestivitate muzicală. „Pentru dicționarul eminescian, remarcă exegetul, limba este un sistem muzical. Rima marchează numai valorile muzicale și le distinge. Ea face să se audă frumusețea cuvântului, pierdută în limbajul diurn din cauza obișnuinței. Într-un dicționar ca acesta, cuvântul nu mai e văzut în funcția lui obiectivă, de mijloc egal de comunicare umană, ci în determinarea și interferarea sa eufonică. Subiectul liric comunică printr-un sistem de semne încărcate cu energia poetică. Fondul întreg al limbii intră într-o cadență universală, într-o euritmie a materiei” [3, p. 30]. Poetul, în opinia lui Marin Bucur, recurge la o originală structurare eufonică a limbii: „Drumul parcurs de poet în acest dicționar este de la cuvânt – ca parte muzicală – la limbă – ca tot muzical. Ceea ce pare tehnicistului o simplă „potrivire” de sunete este, în fond, o structurare eufonică a limbii. Eminescu trece peste micile incidente, la milimetru, ale sunetelor, pentru că nu-l interesează pura combinație sonică. De unde impresie falsă produsă unor comentatori că poetul și-a permis să folosească cu nemiluita „licența poetică”, fiind decretat „cel mai necorect”, cel ce a „nesocotit rima și a sfărâmat ritmurile [3, p. 30].

O sursă a muzicalității poeziei eminesciene este „integrarea formelor verbale inverse în sistemul rimelor”, aceasta apărând ca „una din rarele însușiri poetice ale poetului”. Eminescu este, în opinia lui Marin Bucur, poetul care,

după poezii cei vechi ai noștri, descoperă muzica de alămuri „de epocă” a limbii, el descoperă farmecul poetic al desfacerilor verbale în formă răsturnată. Sunt date câteva exemple de creare a unui *sistem special de rime*: „Câtă mlădiere sonică în această răsucire armonioasă de sunete: ard-om/ Caphernaom. Un sunet puternic, vibrant ca *r* în poziția finală a formelor verbale inverse, se contopește cu vocala precedentă într-o desfășurare ușoară, dar precisă: ard-or. Poetul rimează *așa-l-vei* cu *nalvei* și *salvei*; *ara-vei* cu *slavei* și *otavei*, *ara-vor* cu *Iavor* și *Tavor*; *ara-l-a* cu *fala*, *gala*, *sala*, *ara-l-or* cu *Maior*, *ara-i-a* cu *Maia* și *odaia*” [3, p. 27]. Criticul se referă și la formele verbale inverse, conjugate cu terminația *s-a* în mod invariabil: *păstra-tu-i-s-a*, *păstratu-vi-s-a*, *păstratu-ni-s-a*, *păstratu-mi-s-a*, *păstratu-s-a*. „Toate acestea îl revarsă neîndoielnic farmec eufonic al cuvintelor, o dulce muzică de dor și jale” [3, p. 27].

Gaston Bachelard a definit limbajul poetic ca aluat, această asociere metaforică existând și la Perpersicius, care adaugă o altă asociere: cea cu aratul în toate direcțiile și cu răsturnarea brazdelor; poetul inversează ordinea, „până la desfigurare”, aluatul unora din strofe este foarte mare, așa cum „se poate vedea în transcrierea noastră” [5, p. 444].

Academicianul Mihai Cimpoi vorbește, în studiul său despre rima eminesciană despre exerciții de virtuozitate în vederea obținerii unor sintagme sonore sau unor tehnici formal poetice insolite, conjugări de verbe, în special la perfectul simplu, care înregistrează coloane întregi. Este citată, spre argumentare, pagina 10 a manuscrisului 2254:

„Lin	Luna	și-a	Raiu	și-n vin	Gust
Plin	strună	vin	tra	și-n vin	
				tra	Must
Cânt	Lună	în	lor	Rai	
blând	bând	chin	dor		
		mor			
zis	vânt	ating	stau		
vis	blând	plâng	beau		
	sbori		și-n		
	mori		vin		

Un miros de flori	Uit dureri și chin
Eu	Eu
Din	da
Pin	sa
Vin	

Uită dure-[rea]
Stinge inima-n sân
 Stinge durerea-n sân
 Mână durerea-n []
 Duce

Barat pe margine și cu semnul F, deci o variantă

Cânturile-adoarme inima
 Sufletele plâng / în / ele
 Buzele ce soarbe lacrima.

Alături, următoarea însemnare: așa numita dramă clasică s-ar putea introduce prin piese ca Ovid în Dacia (caracter și idei în operele sale). Crucea-n Dacia sau Joc și Christ...

(*Polyect:*)

Vis
 Închis
 Cânt
 Plăpând
 Sub o aripă de vânt
 Vas
 De glas
 Dor

D-amor, de sor
 Într-un trup de fier sonor
 Forma asta de versificație este bună în trei cuvinte adică:

Rândunica-n sbor s-apleacă
 Bând din lacu-nflorat
 Palid suflet călător
 Când vultur pe un pisc de stâncă
 Când o cruce pe-un mormânt [3, p. 643-644].

Criticul consemnează în continuare că verbele la perfectul simplu se înlănțuie după o magie a pronunției cu acel *u* plin final, care aduce prin însăși deziniența în – *eu* și – *uiu* o notă de arhaicitate: *măseiu* – *rămăseiu* – *seriseiu* – *curseiu* – *puseiu* – *apuseiu* – *spuseiu* – *rupseiu* – *acuseiu* – *trimiseiu* – *fierseiu* – *copseiu* – *storseiu* – *ziseiu* – *preziseiu* – *duseseiu* – *traduseiu*, *suieiu* – *bătuieiu* – *văzuieiu* – *cazuieiu* – *compui* – *pui* – *spui*.

Este adevărată, apoi, și o înlănțuire de rime substantivale, care alcătuiesc „un câmp fon-

semantic de o eterogenitate impunătoare, căci cuprind substantive colocviale, mobile, materiale, masculine, feminine, substantive proprii cu vocative și, bineînțeles, cuvinte rare (arhaisme, neologisme, plurale fantaziste și invenții verbale): *bane – ciobane – cabane – darabane – turbane – oceane – Dane – Prodane – vedane – goldane – jidane – oceane – peane – caftane – organe – Baragane – pagane – uragane – țigane – iatagane – Hane! – Cahane! – Diane – liane – Iane – Jiane – piane – Jane – cane – bacane – ciorane – mocane – borcane – curcane – Tarcane – vulcane – arcane – crăcane – juncane – Luncane – Pașcane – colane – ciolane – Mane – gămane – sumane – sucmane – banane – jarpane...*

Substantivele cu denumirile lor de lucruri, ființe, materii, noțiuni concrete și abstracte, nume de personalități, orașe, râuri, personaje mitologice și verbele care exprimă „starea, acțiunea sau pasivitatea unui obiect au și o calitate atributivă” (după cum subliniază însuși poetul), se înlănțuie conform constatării criticului, *în rețele rimice – paradoxale, imprevizibile, după rațiuni eufonice tainice – cu adjective, adverbe, conjuncții, pronume.*

În *Dicționarul de rime*, înregistrăm înlănțuiri rimice care înfățișează, de exemplu stările ființei, clipele existențiale de înălțare, cădere, de prezență în sfera armonioasă a bucuriei sau în cea mai complexă a durerii, tristeții, speranței, precum putem depista într-o coloană de rime ca cea de la pagina 95 din manuscrisul 2271: *a tăcè – a zăcè – a cădè – a recădè – a decădè – a se cădè – a scădè – a ședè – a președè – a vedè – revedè – a prevedè – a mânè – a rămânè – a ținè – a conținè – a întreținè – deținè – reținè – susținè – a încâpè – a părè – a dispărè – a aparè – a compărè – a reapărè – a durè – a vrè – a putè – a avè – bre – sade – acelè – coupè – soupè – toujè – ca ce – cu ce – vedè – Lalagè* [3, p. 173].

După cum putem constata, poetul folosește forme dialectale ale pronunției pentru a obține un efect eufonic și a înscrie toate cuvintele – arhaisme (bre), neologisme (comparè, coupè – soupè) compuse fantazist (președè, sade) – într-o singură coloană rimică.

E sesizabilă pretutindeni o întreprindere susținută de *a aduce la rimă* anumite cuvinte cărora le dă o formă inversă sau contopite sonic în grupuri verbale și adjectivale în intenția de a realiza unități eufonice. Este urmărită și obținerea unui colorit lexical ce să sugereze imaginea, „icoana” (precum spune în publicistică) a trecutului. Edificatoare în acest sens este pagina Coverso din Mss. 2271, care ne trimite evident la rime rarissime din *Umbra lui Istrate Dabija – voievod – slava – Suceava: zăbava – serba-va – concava – seca-va – pleca-va – Sucidava – dava – preda-va – lava – slava – apela-va – scula-va – nava – suna-va – aduna-va – adapa-va – dumbrava – ara-va – cara-va – însărava – otava – cata-va – lupta-va – țava – cruța-va – Sava – păsa-va*. Marin Bucur face trimiteri la rimele textuale ale lui Eminescu însuși (în afară de *slava/ Suceava; slavă/ gâlceavă* din *Calul Traian*, *sclava-otrava* din *Memento mori* și *bolnavă/ lavă/ slavă* din *Împărat și proletar*), la rima asociată cu un cuvânt vechi la Iancu Văcărescu („Cum dar otrava/ N-ar fi lăsată/ Spre nezăbavă/ De leacuri” din *Sinucisul*) și la rima compusă a lui Macedonski (*suavă/ slavă/ otravă/ sclavă/ grozavă* din *Rondelul rozei ce-nfloreste*).

Structural, *Dicționarul de rime* se constituie, bineînțeles, așa cum remarcă Marin Bucur din „caiete” alcătuite anume pentru pregătirea lui (liste de cuvinte, litere de dicționar obișnuit care încep cu aceeași literă, cuvinte izolate cu traducerea germană, versuri variante, transcrieri de poezie populară, demonstrații de tehnică poetică [3, p. 439, 575]. Preocuparea dominantă e aceea de a valoriza virtuțile eufonice ale limbii române, de a „găsi și a păstra fluxul și cadența muzicală a limbii, frazarea, distribuția și întreaga euritmă a cuvintelor, dialectica fonică a structurii generale și a structurilor dependente ale lexicului național” [3, p. 30].

Hegel reflectează, în *Prelegeri de estetică*, asupra rolului și funcției *rimei*, afirmând că e legată de reprezentarea spiritualului, lucrul acesta apărând pregnant în cadrul romantismului: „Nevoia pe care o simte sufletul să se perceapă pe sine însuși se exprimă mai deplin și se satisface

în acordul rimei, care ne face indiferenți față de măsurarea ferm reglată a timpului și nu se străduiește decât să ne readucă la noi înșine cu ajutorul revenirii la aceleași sunete” [6, p. 422].

Prin rimă, constată filosoful, versificația este readusă mai aproape *de muzical ca atare*, adică de „tonalitatea interiorului și este liberată de acel ceva oarecum material al limbii, anume de acea măsură naturală a lungimilor și scurtimilor” (*ibidem*). Aparținând formei romantice a artei poetice, jocului cu sunetele i se acordă o atenție sporită, în cadrul romantismului, unde nu este scos în evidență sunetul ca atare, ci interioritatea din el. În aceasta constă deosebirea dintre rima idică, foarte veche și rima modernă.

Pătrunderea popoarelor barbare, stricarea pronunției ce o însoțește, scoaterea pe prim plan, în cadrul creștinismului, „a momentului subiectiv al sentimentului”, precizează esteticianul, duce la trecerea sistemului anterior de versificație în limbile vechi în sistemul rimei. Drept exemplu se dă imnul sfântului Ambroziu în care prozodia se dirijează după accentul pronunției, favorizând „tâșnirea” rimei.

Noul principiu al versificației apare la sfântul Augustin, în prima operă a sa contra donatiștilor, la arabi, în limbile germanice (cântecele vechi din *Edda*, în poezia greacă și în poezia franceză și italiană, în care lipsesc metrul și ritmul în sens antic, nemaifiind vorba decât de un număr determinat de silabe. Drept compensație pentru această pierdere se impune sonoritatea, rima.

Rima apare în diferite tipuri de poezie, după cum constată filosoful, dar obține prioritate valorică în lirică: „Printre diferitele *f e l u r i* de poezie, mai cu seamă poezia *l i r i c*ă este aceea care, din cauza interiorității și subiectivității modului ei de expresie, se folosește mai bucurus de rimă, făcând în felul acesta, din vorbirea înșăși deja o muzică a sentimentului și a simetriei melodice; nu muzică a măsurii de timp și a mișcării ritmice, ci a sunetului, din care interiorul răsună lui însuși în chip perceptibil urechii” [6, p. 429]. Un stfel de mod de întrebuintare a rimei are o dezvoltare structurală simplă sau variată în *s t r o f e*, care se rotunjesc într-un

întreg încheiat, filosoful dând drept exemplu în acest sens, sonetele, cantonetele, madrigalurile și trioletele, remarcabile prin jocul cu tonuri și sunete, „în parte plin de sentiment, în parte ingenios” [6, p. 429].

Rima eminesciană ilustrează aceste principii estetice hegeliene: ea asigură intensitatea fluxului sonor, aceasta corespunzând (cf. observațiilor acad. Mihai Cimpoi) concentrării nucleare a mișcărilor sufletești. Prin intermediul ei se produce o *ontologizare* a viziunii.

Garabet Ibrăileanu împărțea poezia eminesciană în două faze, cea dintâi fiind dominată de asonante, rima fiind excelentă, iar cea de-a doua de rima rară, de lux. Toate rimele însă sunt „eminesciene”; sunt acele care lasă impresii că trebuie să fie, că sunt „de-acolo”. Eminescu este cel dintâi poet român, care, în opinia criticului *Vieții românești* „face din rimă un scop și un lux” [5, p. 134].

Considerându-l pe Eminescu drept *un poet de atelier* (cf. Eugen Simion), adică un poet preocupat și de originarul *poien* (= lucrare, meșteșug), observăm o pregnantă preferință pentru rimele vocalice și cuvintele cu multe vocale, în majoritatea lor bisilabice și trisilabice, precum în pagina 8 din Mss. 2271: *acadă – tocadă – acadă – decadă – recadă – să mi se cadă – ladă – baladă – ciocolată – Eladă – Cicladă – grămadă – pomadă – armadă – smadă – nadă – Grenadă – canonadă – colonadă – coadă – noadă – înnoadă – desnoadă – roadă* (fruct) – *roadă* (verb) – *neroadă – Troadă – șoadă – napadă – zăpadă – spadă – paradă – radă – tradă – șaradă – mascaradă – ogradă – tiradă – pradă – tradă – stradă – estradă – șadă – orșadă – rotomontadă* [3, p. 57].

Un alt tip de coloană rimică îl prezintă în-lănțuirile de cuvinte obișnuite amestecate cu cele formate de poet prin adaptare eufonică, – precum în pagina 26 din Mss. 2271 cu rime în *arcă/ arcă, oarcă/ oarcă, ercă, încarcă – descarcă – par'că – barcă – marcă – înțarcă – țarcă – cioparcă – cearcă – încearcă – remarcă – coșarcă – măcar'că – în zadar că – ba chiar că; de-a mijoarca – poarca – doar'că – doarcă (flearcă) – mijloarcă – doar'că – stoarcă – toarcă –*

întoarcă; balercă – malercă – sper'că – holercă – ciupercă [3, p. 77].

Majoritatea coloanelor rimice se axează pe o înlănțuire de cuvinte cu puternice efecte eufonice fie că se constituie dintr-un singur cuvânt, stând parcă în așteptarea unei eventuale rimări de felul *cască, gîscă, lugubră, muscă, confiscă, buclă*, din două rime, de obicei rare (*demnă – contemnă; casnă – gleasnă; cadână – lână sau cadână – îngână; calpă – talpă; lampă – trampă; consideră – desideră; treeră – cu-[treeră]; destru – pedestru; paradoxă – ortodoxă; să învîrtă – cesvîrtă*) din trei și patru rime, de asemenea rare, cu atragerea de cuvinte livrești, denumire de orașe, personaje istorice și mitologice (*delta – Helta – Celtă; Egmont – pont – tont; Berta – incertă – mertă – cuvertă; pare-va – Deva – Neva – greva; Moldova – slova – încotro-va; acid – placid – tacit; Zend – Wend – suspend; sburd – îmburd – surd – Curd; Brunhilde – Clotilde – Matilde: criticile – analiticele – Pyticele; harpe – Carpe! – Polycarpe – șarpe; colibei – hribii – Libii – amfibii*).

Coloanele din corpusuri întregi de cuvinte-rime, ajungând uneori la un număr impunător de 70-80 de rime feminine sau însoțitoare care conțin trei sau mai multe silabe (Hegel nota că astfel de rime mai mult decât trei silabe sunt în număr mare în foarte puține limbi).

Eminescu pune în rimă nu doar terminațiile, ci cuvinte întregi, atrase în *spectacolul ontologic* (cf. Mihai Cimpoi) al vocalismului, al firului sonor. Înlănțuirea rimică se face pe o miraculoasă axare contrapunctică, în care identificăm o obișnuită înrudire fonică pe baze sinonimice, aliterative, omonimice, dar și pe paradoxale alăturări antonimice (a unor cuvinte cu sens opus sau cu sonoritate contrastantă). Astfel, în vasta coloană rimică de la pagina 32 a Mss. 2272, dăm de grupuri sonore, formate din *combina-re – desbinare – consignare – indignare; căinare – vainare – cinare – măcinare – sdruncinare – fascinare – vaccinare; închinare – machinare – tachinare; minare – caminare – examinare; aninare – spinare – întâmpinare – scârpinare – suspinare; îndătinare – patinare – întinare; lunare – cununare – casunare – sunare – resunare – buzunare; îngreunare – scheunare –*

împreunare; tunare – detunare; fânare – afânare – îngănare – trăgănare – mănare – amănare – vânăre – legănare. Majoritatea acestora sunt cuvinte ce conțin rime multisilabice; valorizând noțiuni diferite, concrete sau abstracte, neologisme sau neologisme, vocabule rare sau formații lexicale aparținând poetului, sunete nazale sau consoane și vocale din cele mai muzicale ale limbii, ele se atrag unele pe altele conform unicului principiu al *asocierii eufonice*.

Asigurarea fluxului sonor se face uneori prin atât de îndrăgite de poet inversiuni verbale, prin folosirea perfectului simplu, în consemnări răzlețe, în grupuri concentrate (*ajunseră – impuseră – străpunseră – tunseră – pătrunseră; puseră – duseră, fuseră* din pag. 47, verso, mss. 2271), într-o coloană rimică întreagă, ca cea de la pag. 39, verso, mss. 2272: *băum – plăcum – tăcum – făcum – zăcum – căzum – scăzum – șăzum – vezum – umplum – ținum – încăpum – părum – dispărur – durum – vrum – putum – avum – trecum – petrecum – întrecum – crezum – pierdum – gemum – începum – pricepum – cerum – țesum – bătum – străbătum – născum – cunoscum – crescum – păscum*.

De cele mai dese ori este valorizată muzicalitatea intrinsecă a terminațiilor în *are, un, une, oare, ere, ire, ure, use, inte, ute, aze, ize, ițe, ații, eții, or, es, os, ur, us, is, ele, eje, ică, ată, ință, ec*.

Eminescu nu putea să nu valorifice potențialitatea sonoră a *gerundiului*, revelatoare fiind coloana cu terminația *ind* de la pag. 91 mss. 2271, care inserează: *bând, dând, spălând, spumând, chemând, îngânând, sunând, tunând, îngropând, săpând, însurând, apărând, ursind, cosînd, coșînd, crușînd, cătînd, stând, pătând, rătând, păzînd, scoțînd*.

Firește, în condițiile de azi a desconsiderării artei versificării așa cum s-a constituit în antichitate, și în epoca modernității, a vorbi despre rima eminesciană, ar fi (conform acad. Mihai Cimpoi) un anacronism, o cantonare într-o optică învechită, certată cu noutatea. Totuși, ea își dovedește un statut de actualitate estetică prin modul în care asigură realizarea *stării de poezie*, despre care vorbea Eliot, iar la noi Nichita Stănescu.

Într-o comunicare ținută la un simpozion de la Putna, consacrat Zoei Dumitrescu – Bușu-lenga, cercetătorul italian Bruno Mazzoni vorbea despre valoarea pe care o are *Dicționarul de rime* al lui Eminescu, datorată bogăției lexicale și „soluțiilor lingvistice de mare îndrăzneală care țin de raportul grafem/ fonem și de variante poziționale. Comunicarea purtând genericul *Note despre o relectură a variantelor eminesciene* a fost publicată în volumul *Caietelor de la Putna, În căutarea absolutului: Eminescu* (2010).

Dicționarul de rime eminescian conține circa 100000 de cuvinte rimate, dintre care 20000 sunt folosite ca rime textuale în poezia sa. Consultând *Dicționarele istorice de rimă* și studii despre ritm și rimă în poezia românească și, în particular, în poezia eminesciană, semnate de Mihai Dinu, G.N. Dragomirescu, Olimpia Ber-cu, Vladimir Streinu, V. Funeriu, G. Tohăneanu, putem constata *unicitatea rimei eminesciene*, atât în sensul valorii ei estetice, cât și al sferei de întrebuițare. Poeții români care i-au urmat, și care au excelat în domeniul versificației, precum Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ștefan Augustin Doinaș, Radu Cârnelci nu au recurs decât rareori la rima de tip eminescian.

Ingeniozitatea lexicală, supunerea unui imaginar mitopo(i)etic propriu doar autorului *Luceafărului*, semnificația ontologică profundă cu care se încarcă, transformă rima eminesciană, rămâne un model inimitabil de rimă bună, asigurătoare de muzicalitate, așa cum apare la marii poeți.

În volumul al șaselea și al cincisprezecelea a Operelor Eminescu (ediție întemeiată de Perpessicius) este inserat și un masiv *Dicționar de rime din poeziile populare*, întreprindere de asemenea uriașă a poetului, care completează *Dicționarul de rime*, editat de Marin Bucur și Victoria Ana Taușan, de Perpessicius în vol. al VI-lea, consacrat integral poeziei populare și de Petru Creția în vol. al VIII-lea al aceleiași ediții.

Neconstrâns de obligația de a urma anumite forme artistice și prozodice, de a respecta corectitudinea ritmării și rimării, autorul anonim recurge mai degrabă la rime pe care teoreticia-

nul francez Henri Morier le definește „amăgi-toare”, rime de felul *tu fis – mon fils*, care nu rimează decât la auzul nostru în timp ce poezia trebuie să fie „incomparabilă” și să fie impregnată de o „pudră a idealității” și să însemne „o întoarcere la „poet” și la „poezie” [2, p. 356].

Chiar dacă poetul anonim nu ține cont de anumite norme și coduri ale versificației, el este preocupat, după cum stabilește G. Călinescu, de partea muzicală, de scandarea în tactul muzicii și dansului de punerea în acord a părții muzicale cu prozodia, de întărirea versului cu refrene, de amplificarea cu silabe pentru epuizarea frazei muzicale („măi, măi”) și, în același scop, cu verbigerării („Doina fă,/ Leană, doina fă”) de adăugarea unei silabe parazitare (*jocu, locu*).

Rima, în poezia populară, e substituită adesea prin asonanță sau printr-o aproximare sonoră a terminațiilor, limitate la ultima silabă, singura care se încadrează în fluxul sonor: *făcea* rimează, bunăoară, cu *spăimânta, pornea, intra, ofta, punea, scotea, tăcea, ajungea, zicea, juca* cu *ofta, lacrama, blastama; striga* cu *Austria; luna* cu *ceața, frunza, iarba, săraca*.

Rime ca *frumos/ Hristos/ sănătos* ne duc la rimele textuale din „cartea” pe care o scrie „unul dintre fiii falnicului domn” dragei sale în *Scrisoarea III*: „Și să știi că-s sănătos,/ Că, mulțămind lui Cristos,/ Te sărut, Doamnă, frumos”; ca *sprâncene/ pene* tot acolo ne trimite, la „Coiful nalt cu *penele/ Ochii* cu *sprâncenele*”. Rima *rea/ Dunărea* ne amintește de *Revedere*, unde codrul vorbește poetului: „Și de-o vreme bună, *rea/ Mie-mi curge Dunărea*”. Iar atât de spontană punere în rimă toată/ moartă/ toată/ soartă ne determină, printr-o tresărire a memoriei, s-o asociem cu atât de existențialele rime finale din *Scrisoarea III*: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii *sortii/ Deopotrivă-i stăpânește raza* ta și geniul *morții*”.

Și mai pregnant și revelator este transferul comparației cu luna și stelele a frumoasei fete din *Caietul anonim* (basarabean) în *Luceafărul*, pentru a figura plastic frumusețea Cătălinei: „Și era una la părinți/ Și mândră-n toate celea,/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele”. Și a rimei *lege/ dezlege* în același *Luceafărul*.

Imaginarul mitopo(i)etic arhetipal era înrădăcinat adânc (prin asocierea rădăcină/ bătrână) în ființa poetului. De altfel putință/ dorință din *Dicționarul rimelor din poeziile populare* se regăsesc în scurtul poem meditativ *De-ar fi mijloace*.

Studiul din perspectiva exegetică a zilei de azi a *Dicționarului de rime* și *Dicționarului rimelor din literatura populară* relevă o viziune profund ontologică a lumii, surprinsă în categoriile ei existențiale (destin/ soartă, viață/ moarte; dorință, voință, putință, credință, aceea apărând rimate ca atare).

Ambele *Dicționare* sunt concepute și structurate de Eminescu pe coloane rimice din câteva cuvinte-rime sau din înlanțuiri de rime care potențează efectul eufonic. Fluxul sonor este generat de rimele vocalice și de desfășurarea lor prin frecvente rime bisilabice și trisilabice, prezente, conform lui Hegel, doar în unele limbi. Am demonstrat, prin urmare, că Eminescu excelează în această privință.

Hegel vorbește în *Prelegerile estetice* despre importanța rimei în antichitate, în Evul Mediu și mai cu seamă în cadrul romantismului, unde e determinat de preocuparea pentru înfățișarea interiorității subiectului și a nevoii sufletului de a se percepe pe sine însuși și a se exprima mai pe deplin în *acordul rimei*, ce asigură revenirea acelorași sunete. Prin rimă, versificația este adusă, conform postularilor filosofului german, mai aproape de muzical, adică de tonalitatea interiorului și este liberată de materialitatea limbii.

Rima romantică nu scoate în evidență sunetul ca atare, ci ceea ce prezintă interiorul în el, semnificația lui.

Cercetătorul italian Bruno Mazzoni a subliniat valoarea deosebită a *Dicționarului de rime* la care poetul a lucrat neîntrerupt un deceniu întreg (1873–1883) și care reprezintă soluții lingvistice de mare îndrăzneală în ce privește raportul grafem/ fonem/ variante poziționale.

Prin aceste două *Dicționare*, Eminescu s-a impus, în opinia acad. Eugen Simion, ca un *poet de atelier*, preocupat permanent de tehnicile poetice, căci poezia este în chip original și meșteșug, *poien*.

Eminescologii și, în special Marin Bucur, editorul *Dicționarului de rime*, sunt de părere că el nu se limitează la a fi o simplă lucrare lexicografică; este o lucrare de vastă erudiție, de cultură generală, filosofică, filologică și artistică. Este, apoi o operă din integrala eminesciană, dar care se impune printr-o valoare de sine stătătoare. *Dicționarul* reprezintă un tablou plener al funcțiilor și relațiilor muzicale din limba română.

Înzestrat cu o facultate excepțională de a face sinteze, poetul a adunat aici tot ce caracterizează geniul limbii noastre: cuvinte și expresii din graiuri și dialecte, neoașisme și neologisme, adaptări de cuvinte străine din mai multe limbi; „vorbe de la lume adunate și înapoi la lume date” (în termenii lui Anton Pann), noțiuni, sintagme, vocabule vechi, cuvinte curente din cronici, din presa, istoria, geografia națională și universală.

Concluzii. Cele două *Dicționare* conțin un bogat fond lexical, înregistrând circa 100000 de cuvinte-rimă și un complex întreg de proiecte artistice, de creionări, schițe, scheme, exerciții stilistice, în germană, în română, variante ale poeziilor, formule matematice, fizice, însemnări privind alte domenii ale științei.

Eminescu procedează printr-o așezare contrapunctică a coloanelor rimice, înlanțuirile de cuvinte ținând cont de o anumită înrudire fonică pe baze sinonimice, omonimice și antonimice.

O trăsătură distinctivă a construcțiilor coloanelor sonore o constituie folosirea unui număr mare de rime multisilabice, valorizând noțiuni diferite concrete și abstracte, vocabule vechi cu conotații arhetipale sau creații lexicale aparținând poetului.

Fluxul sonor este asigurat de preferatele de poet inversiuni verbale, de folosirea perfectului simplu, a gerundiului care aduce o legănare muzicală, a cuvintelor cu „pudră” arhaică.

De menționat că multe din cuvintele-rimă (20000 la număr) au devenit rime textuale, poetul folosindu-le, astfel, în unele poeme lirice (*Luceafărul*, *Scrisoarea III* ș.a.).

Referințe bibliografice:

1. Cimpoi, Mihai. *Spectacolul ontologic al rimei eminesciene*. Târgoviște, 2018.
2. *Dictionnaire de poetique et de rétorique par Henri Morier*. Paris, 1961.
3. Eminescu, Mihai. *Dicționar de rime*. Ediție îngrijită de Marin Bucur și Victoria Ana Tăușan. București: Ed. Albatros, 1976.
4. Eminescu, Mihai. *Opere*. V. București: Ed. Perpessicius, 1993.
5. Eminescu, Mihai. *Opere*, vol. II. București: Ed. Perpessicius.
6. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*, vol. II. București, 1966.

Citation: Mărgărit, M. Euphonic Combinations in the *Dictionary of Rhymes*. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 48-57. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.06>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

ANALYSE DU REGARD FÉMININ DANS LE CINÉMA BURKINABÈ: LE CAS DES FILMS DE FICTION



Valentine PALM/SANOU

Dr., conferențiar universitar în semiotică, estetică și receptarea cinematografiei și a audiovizualului, Unitatea de formare și cercetare în Litere, Arte și Comunicare, Universitatea „Joseph KI-ZERBO” din Ouagadougou, Burkina Faso.

Analysis of the female gaze in Burkinabe cinema: the case of fiction films

Abstract. The evolution of Burkina Faso's history and customs has impacted the presence of women in key development sectors. While not entirely absent, women are a significant minority in most spheres of social decision-making and expression. The film industry is no exception to this reality. While women abound in front of the camera, they are rare behind it, especially in leading roles. It would be approximately 20 years after the first Burkinabè film production before a work directed by a woman was released. Since then, Burkinabè women filmmakers have struggled to establish themselves as fully-fledged subjects. They remain, for the most part, objects seen and presented by men. This reflection, through theories of creation and modeling, seeks to understand the perspective of Burkinabè women filmmakers through ten (10) fiction films directed by women. Are there themes specific to Burkinabè women filmmakers? Do they have a distinct style and approach in the construction of their films? In short, are there markers of the female gaze in Burkinabè cinema? It appears that drive modeling constitutes the foundation of Burkinabe women's film creation with the semiotic aim of changing the paradigms of society which constitute a handicap to the general development of women.

Keywords: Gaze, woman, cinema, model, Burkina Faso.

Analiza privirii feminine în cinematografia burkinabeză: cazul filmelor de ficțiune

Rezumat. Evoluția istoriei și a obiceiurilor din Burkina Faso a influențat prezența femeilor în sectoarele-cheie ale dezvoltării. Deși nu sunt complet absente, femeile reprezintă o minoritate semnificativă în majoritatea sferelor de decizie și de expresie socială. Industria cinematografică nu face excepție de la această realitate. Deși femeile sunt numeroase în fața camerei, ele sunt rare în spatele acesteia, mai ales în roluri de conducere. Au trecut aproximativ 20 de ani de la prima producție cinematografică burkinabeză până la apariția unei opere regizate de o femeie. De atunci, cineastele burkinabeze s-au străduit să se impună ca subiecte de sine stătătoare. În cea mai mare parte, ele rămân obiecte văzute și prezentate de bărbați. Această reflecție, prin intermediul teoriilor creației și modelării, își propune să înțeleagă perspectiva cineastelor burkinabeze prin analiza a zece (10) filme de ficțiune realizate de femei. Există teme specifice cineastelor burkinabeze? Au ele un stil și o abordare distincte în construcția filmelor? Pe scurt, există indicatori ai privirii feminine în cinematografia burkinabeză? Se pare că modelarea pulsională constituie fundamentul creației cinematografice a femeilor burkinabeze, având ca scop semiotic schimbarea paradigmatelor societății care reprezintă un obstacol în dezvoltarea generală a femeilor.

Keywords: privire, femeie, cinema, model, Burkina Faso.

Introduction. Cette réflexion fait partie d'un ensemble d'interrogations qui s'intéressent à la pratique cinématographique de la femme burkinabè devant et derrière la caméra. Il s'agit des conditions de pratique, du statut de la femme cinéaste et de la définition de marqueurs caractéristiques de la spécificité de l'œuvre de la femme cinéaste burkinabè.

De tous les temps et dans tous les lieux, les hommes ont toujours dominé toutes les sphères d'activités humaines par leur présence et leur nombre; de sorte que lorsqu'il s'agit d'évoquer la question du genre en relation avec le sexe, le débat porte sur la représentativité de la gent féminine et la spécificité et les enjeux de sa présence. Ce fait est essentiellement dû à l'organisation de la société et à la définition des rôles. Une évolution notoire se remarque dans ce dispositif socioculturel au fil des siècles.

Au Burkina Faso, l'évolution de l'histoire et celle des mœurs ont un impact sur la présence de la femme dans les secteurs phares de développement. Si elle n'est pas absente, la femme est assez minoritaire dans la plupart des sphères de décision et des expressions sociales telles que le cinéma.

Il est vrai que la femme n'a jamais vraiment été étrangère au monde du cinéma. Car elle y a toujours été utilisée comme objet. Et depuis les débuts du cinéma, il a existé des femmes techniciennes et ceux en Occident comme en Afrique – principalement au Maghreb. Si en Occident, la femme a fait très tôt son entrée dans le monde du septième art comme chef d'orchestre, c'est-à-dire réalisatrice, il faudra plus de temps en Afrique pour voir les portes de l'art cinématographique s'ouvrir à elle à ce niveau supérieur. En effet, la première réalisatrice reconnue par l'histoire du cinéma est Alice Guy-Blaché. Pionnière du cinéma occidental, elle réalise *La Fée aux choux* en 1896, dès les premiers moments de l'art cinématographique.

Certes, le cinéma fait son entrée en Afrique très tôt. Dès 1896, le cinématographe capte plusieurs «vues» en Afrique du Nord, notamment en Égypte. Cependant, l'Africain devient chef d'orchestre, pour le compte de l'Afrique

blanche, en 1922 avec *Zohra* de Albert Samama Chikly de la Tunisie et *Afrique-sur-seine* de Paulin Soumano Vieyra du Cameroun en 1955, pour le compte de l'Afrique noire. L'entrée de la femme dans le monde du cinéma en Afrique blanche se fait plus tard mais bien plus tôt que dans la partie noire. Dès 1927, Aziza Amiren de l'Égypte signe *Layla*. Il faudra attendre 1975 pour voir une femme de l'Afrique noire signer une création cinématographique. Safi Faye du Sénégal est la figure pionnière de cette présence féminine avec la réalisation de *Kaddu Beykat* justement en 1975.

Au Burkina Faso, il faudra attendre environ 20 ans après la première production cinématographique pour voir une œuvre réalisée par une femme. Ainsi, du *Le sang des parias* de Mamadou Djim Kola en 1971, il a fallu 1992 pour voir *Un certain matin* de Fanta Régina Nacro. Les femmes burkinabè qui ont au moins une fiction depuis cette date sont entre autres: Fanta Régina Nacro, Apolline Traoré, Habibou Zoungana, Valérie Kaboré, Kady Traoré, Mamounata Nikiéma, Marie Laurentine Bayala, Augusta Palenfo, Carine Bado, Delphine Kaboré, Sali Traoré, Azata Soro, Delphine Yerbanga...

Depuis cet avènement, la femme cinéaste burkinabè peine à s'installer confortablement comme sujet à part entière. Elle demeure le plus souvent objet vu et représenté par les hommes comme l'affirme Nolwenn Le Minez (2006): «... la représentation de la femme est "objetisée" par un regard créateur masculin et assujettie à ce regard» [1]. C'est donc légitime de s'intéresser à l'œuvre de la femme lorsqu'elle fait son entrée pleine dans ce monde artistique. Ainsi, comment se caractérise le regard de la femme cinéaste burkinabè? Ce regard présente-t-il une spécificité par rapport au regard dit «masculin» ou dominant? Autrement dit, l'investissement de la femme comme chef d'orchestre présente-t-il une nouvelle donne dans l'univers cinématographique burkinabè à travers le modèle de création, les thématiques abordées, le style dans la construction des films...? Cet examen sera fait à l'aide des outils de la théorie de la création et des modélisations. Cet outillage théorique

sera opérationnalisé sur dix (10) films de fictions réalisés par huit (08) femmes burkinabè.

1. Cadre conceptuel et théorique. Il sera question de mener une approche conceptuelle sur les notions de femme, de féminité, de genre et de regard. À la suite, nous exposerons les outils théoriques de la création et des modélisations qui nous permettront de mener la réflexion.

1.1. Approche conceptuelle. La notion de femme se rapporte au sexe et rappelle la question du genre. Le mot «genre» vient du latin: «genus» qui devient «gendre» dans l'ancien français avec pour sens «catégorie, type, espèce» et plus tard «sexe». Le genre s'élargit et devient un concept qui désigne l'ensemble des caractéristiques relatives à la féminité et à la masculinité. Il ne relève pas de la biologie; c'est-à-dire des concepts de sexe mais de la construction sociale qui attribue, par l'usage, des rôles, des caractéristiques et des attributs différenciés par le sexe. Ce fait n'a pas de fondement biologique pertinent et varie selon les époques et les cultures. Il se réfère aux différences sociales entre l'homme et la femme avec des conséquences psychologiques, mentales, économiques, politiques... que les sciences sociales explorent comme champ de réflexion pour mieux comprendre une société.

La notion de féminité sera donc comme une construction sociale, à différencier du sexe biologique. La construction sociale de la notion de féminité renvoie à femme comme mère, comme épouse qui forme le concept de femme au foyer. La conscience collective oppose ce concept de femme au foyer à celui de femme libre qui fait appel à la femme prostituée et/ou non mariée.

Le regard est l'acte de porter sa vue sur quelque chose. Il s'agit de la perception que l'on a d'une chose, d'un fait ou d'une réalité. Il est par conséquent de l'ordre du virtuel. Des facteurs joueraient sur la manière de percevoir les choses et de les rendre. En effet, l'homme peut matérialiser son regard par plusieurs moyens. Parmi eux, on peut noter la littérature, la politique, la mode, l'architecture, la religion, le cinéma...

Le concept de regard est au cœur du fait cinématographique. Il est porté par une caméra

qui devient l'œil du cinéaste et qui lui permet de voir et de dire son monde à l'adresse d'autres regards. La complexité du cinéma est que chaque dimension de son langage porte le regard dans un point de vue. Le regard s'imprime en chaque personnage et en chaque objet du décor. Il se perçoit à travers le jeu des acteurs, les formes, les dimensions, les positions, les couleurs, la lumière, les paroles... Ainsi, le regard porte la matérialité du langage et des techniques cinématographiques.

Du point de vue de la psychologie, la somme du passé d'un être conditionnerait son regard. Il s'agit des qualités physiques, matérielles, spirituelles, intellectuelles, techniques, humaines... de chaque être. Ces qualités émaneraient de l'éducation, de la culture, des connaissances, des expériences heureuses et malheureuses, en un mot du parcours. Ces éléments sont interdépendants, les uns conditionnant les autres. Le regard serait donc spécifique et convergerait en fonction de l'histoire et des centres d'intérêt des individus. Il n'est donc pas absurde de prétendre une spécificité du regard d'un groupe donné tel que les femmes dans un contexte socio-culturel, historique, économique et politique propre comme celui du Burkina Faso.

1.2. Théories et méthode. Réfléchir les spécificités et précisément les spécificités du genre ne serait pas une réflexion pionnière: les penseurs ont largement cherché à appréhender le regard au féminin en comparaison au regard masculin dit dominant (*Laura Mulvey, citée par Émilie Lemoine: 2016*) [2], (*Burch Noël et Sellier Geneviève: 2009*) [3] dans le but d'en percevoir les spécificités en Occident, dans le Maghreb et dans quelques parties de l'Afrique Subsaharienne. Au Burkina Faso, des articles journalistiques et des interviews éparses existent sur la question du regard de la femme cinéaste. Cependant, cette problématique n'a pas encore fait, à notre connaissance, l'objet de réflexion structurée. La présente réflexion a pour ambition d'apporter une contribution à ce champ plus ou moins vierge sous nos cieux.

Les réflexions sur le regard au féminin dans le cinéma ont généralement abordé la question

de l'image de la femme dans le cinéma, celle devant la caméra, c'est-à-dire la représentation de la femme dans les œuvres filmiques (*Justin Ouo-ro: 2015*) [4]. Il a alors été question de dénoncer une image perverse de la femme et promouvoir une image digne et intègre de celle-ci. Des voix vont s'élever derrière la caméra pour redorer l'image de la femme devant la caméra. Les sociétés phalocrates ont été les plus prolifiques dans ce sens; notamment la société maghrébine. Jimia Boutouba (2012) en donne un aperçu poignant dans son article intitulé «Femmes d'images et images de femmes. Parcours féminins et culture visuelle au Maghreb» [5].

Pour notre part, il s'agit de déceler les mécanismes de création des femmes dans le cinéma. Nous partirons de l'essence du cinéma pour comprendre les étapes de l'émergence d'une œuvre filmique. Cela ira de l'idée du film au scénario en passant par la recherche de financement et le tournage du film sans oublier les étapes de la post-production et la diffusion du film. En effet, une idée de film naît à partir d'une expérience réelle ou virtuelle et de la perception que l'on a de cette expérience. La perception est fonction de l'être selon la somme de son histoire. Le scénario sera développé en fonction de cette sensibilité personnelle qui définira, en partie, la nature du film réalisé. Le budget a généralement un impact sur l'œuvre finale. Le cinéma fait partie des expressions artistiques les plus onéreuses. La capacité de mobilisation de fonds d'un cinéaste est essentielle pour l'épanouissement de son art d'une part, et peut être un facteur déterminant pour la qualité de son œuvre, d'autre part. Le leadership rassurant est essentiel pour mériter la confiance d'un investisseur. À cela il faut ajouter la crédibilité et l'expertise. Lors du tournage du film, de la post-production et de la diffusion, les qualités managériales et de leadership sont encore nécessaires pour la réussite de la mission. En somme, le cinéma exige des qualités humaines d'une forte personnalité. Ces qualités qu'exige le monde du cinéma sont aux antipodes de l'éducation et du formatage de la femme dans la plupart des sociétés africaines. Les figures féminines leaders ne courent pas les

rues dans l'histoire du continent. C'est peut-être le lieu de rappeler que cet état des faits est propre à toutes les sociétés humaines avec cependant des évolutions disparates dans le temps et dans l'espace. La quantité et la qualité des femmes dans le monde du cinéma en Afrique se justifieraient en partie par ces réalités existentielles. Le Burkina Faso fait partie des pays où l'éducation et les valeurs traditionnelles constituent un poids pour l'épanouissement de la femme dans un monde moderne et ouvert. Ces réalités marqueraient l'œuvre au féminin et devraient conduire à la constitution de marqueurs de la création féminine à la lumière du contexte de naissance et d'émergence de la femme comme actrice du cinéma au Burkina Faso.

La théorie des modélisations permettra de s'arrêter sur des catégories précises à l'aide du corpus à l'étude constitué de dix (10) films de fictions signés par huit (08) femmes burkinabè. Wladimir Kryszinski précise: «est modélisation dans un texte ce qui renvoie, par des signes spécifiques et distincts, à la formation d'un modèle du réel transcrit textuellement comme multiplicité de perspectives» [6, p. 4]. Il dénombre six modélisations. Il s'agit des modélisations référentielle, esthétique, idéologique, axiologique, intertextuelle et pulsionnelle qui permettent de construire ce qu'il appelle l'arbre modélisant. «L'arbre modélisant est une représentation spécifique des différentes modélisations engagées dans la constitution du texte» selon Wladimir Kryszinski [6, p. 5].

La modélisation référentielle est le processus qui permet d'indexer un modèle du réel dans une œuvre d'art. Autrement dit, c'est la référence au réel dans une œuvre de création. Elle permet de définir la société de référence de l'œuvre. La modélisation esthétique porte l'essence de l'œuvre d'art et se rapporte à sa forme. Elle est ce qui fonde l'œuvre d'art: le beau. La modélisation idéologique porte la dimension philosophique de l'œuvre. Elle rend compte de l'idée ou de la problématique abordée par l'œuvre. C'est en substance le sujet de l'œuvre. La modélisation axiologique est l'actualisation de l'idée de l'œuvre. Il s'agit d'un positionnement de l'idée sur l'axe du bien ou du mal. La

modélisation intertextuelle rend compte de la relation qu'un texte entretient avec un autre texte. C'est la présence d'indices d'un texte préalable ou à venir dans un texte présent. Enfin, la modélisation pulsionnelle se réfère au processus de sublimation de l'inconscient du créateur dans l'œuvre d'art. Du point de vue de la psychanalyse, elle constitue le fondement de la création car l'œuvre d'art est le résultat du fourmillement de l'inconscient de l'artiste. Autrement, il s'agit des pulsions qui génèrent l'œuvre d'art et qui porte sa substance essentielle.

Chaque œuvre a son modèle. Les films de fictions majeures des femmes cinéastes burkinabè seront appréhendés à la lumière de cet outillage théorique dans le but de comprendre le regard féminin et le modèle dans lequel il s'inscrit. Cette analyse nous permettra de valider éventuellement de l'existence d'un regard propre à la femme burkinabè en relevant les marqueurs de cette spécificité à travers le questionnement du regard de quelques figures féminines de la cinématographie burkinabè.

2. Le regard féminin en question. Il s'agit d'examiner les marqueurs généraux et le modèle du cinéma fait par les femmes au Burkina Faso à travers les œuvres de quelques figures féminines de cette cinématographie.

2.1. Marqueurs généraux du cinéma de femmes au Burkina Faso. La question du regard renvoie à la problématique du dévoilement. On dévoile ce qui est caché. Au cinéma, il s'agira de vérités générales vues sous un angle différent, de sujets tabous, de sujets oubliés ou négligés, de vérités déformées... Le cinéaste se cache alors derrière une caméra pour divulguer ce qui est dans l'ombre. Il expose ainsi son regard au regard de son spectateur. Ils entrent naturellement en communication. C'est le lieu d'un débat d'idées où les avis les plus contradictoires se croisent pour un éveil de conscience. L'œuvre cinématographique permet ainsi d'entrer dans un processus d'individuation qui amène le spectateur à se mettre en face des acteurs qui jouent dans le film. Ainsi, le cinéma entre pleinement dans sa mission intrinsèque dont la dimension

idéologique n'est plus à démontrer. Ce positionnement idéologique porte une part essentielle de la spécificité d'une œuvre. En effet, la différence est ce qui fonde l'œuvre d'art. La spécificité du regard féminin rentrerait dans cette logique artistique. Ainsi, ce qui pourrait différencier la création d'un homme de celle d'une femme est à valeur égale à ce qui différencierait la création de deux femmes ou de deux hommes. Au-delà de tout concept d'intersectionnalité, il s'agit de réfléchir sur une base de comparabilité des créations féminines en fonction des réalités existentielles et du contexte de formatage du féminin. Il faut retenir de prime abord que les théories freudiennes nous enseignent sur la caractérisation des sexes dans l'évolution des enfants à travers notamment le complexe d'Œdipe et le complexe d'Électre. Aussi, des disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie, la psychologie... renseignent-elles sur les caractéristiques humaines liées à la culture, à l'éducation, aux pratiques, à l'environnement, à l'histoire... La société humaine formaterait à être non seulement homme ou femme – même si des exceptions existent –, mais à être un modèle spécifique d'homme et de femme d'où la dimension culturelle du sexe. La société africaine a une perception et un traitement particuliers et marqué de la femme. Elle entre ainsi pleinement dans l'assertion beauvoisienne: «On ne naît pas femme, on le devient». En effet, le nouveau-né subira un traitement spécifique en fonction de son sexe. Ces processus de spécification en fonction du sexe se poursuivra jusqu'à la maturité. Toutes les grandes étapes de la vie seront marquées par ces spécificités liées au sexe. Ainsi, dans les sociétés africaines, on ne donne pas le bain au nouveau-né de la même manière en fonction de son sexe. Il en est de même des tisanes et des différentes initiations pour le préparer à entrer dans le monde et à affronter les différentes étapes de sa marche humaine jusqu'aux rituelles après la mort. Les sociétés africaines séparent toujours les hommes des femmes comme elles le font généralement avec les jeunes et les vieux. Ainsi, ces sociétés formatent à être homme ou femme dans toutes les situations de vie.

Du point de vue psychologique, à la faveur de l'éducation et de la perception sociale, la femme est perçue comme la figure d'engendrement, nourricière, d'orientation et d'ouverture de l'enfant au monde. Par sa potentialité de porter la vie, d'apporter des soins au nouveau-né, à l'enfant et même aux adultes (époux, personnes âgées, malades...), la femme constitue un pilier essentiel dans les sociétés africaines depuis toujours. Par ces fonctions sociales, elle semble au cœur des émotions humaines. Par conséquent, elle se présente plus touchée par les réalités sociales émouvantes. Elle est formatée à ressentir être sensible aux émotions des autres. Ainsi, elle se présente comme un être vulnérable. Du point de vue sociocritique, l'artiste tire son inspiration de son vécu, de ses expériences, de sa société. Toute production humaine devrait porter les marques visibles et/ou invisibles de la personnalité du producteur. Les effets du formatage social contaminent consciemment ou inconsciemment l'œuvre humaine. Il va de soi donc que les sujets abordés par les cinéastes s'inscrivent dans leur vécu quotidien et leurs expériences les plus intimes. Ainsi, les œuvres cinématographiques de la femme seront marquées du sceau de son formatage et de la somme des expériences vécues par elle.

Au regard du rôle et de la place de la femme dans les sociétés africaines, elle serait alors plus inspirée par des sujets émouvants touchant à sa propre condition d'existence et à la souffrance des autres. C'est pourquoi ses œuvres toucheraient davantage aux sujets dits féminins et aux questions existentielles. Il s'agit entre autres des violences de toutes formes, de la souffrance humaine due aux manques tant matériels qu'immatériels indépendamment du sexe. Au sujet de la condition d'existence de la femme de façon spécifique, il faut noter que les mutations sociales exacerbent ces défis liés à l'existence de la femme dans la société. Les milieux urbains et surtout modernes sont les lieux porteurs des tensions des mutations sociales. Melissa Thackway (<http://africultures.com>), dans le résumé d'un article sur le site web de Africulture confirme ce constat en ces termes: «*Nom-*

breux sont les Films, par exemple, qui dénoncent ou qui analysent les structures et les pratiques qui oppriment les Femmes, tels que la polygamie, le mariage forcé, la prostitution, l'excision, ou les rapports de domination et de subordination qui peuvent exister entre hommes et femmes.» [7]

À l'examen des films en étude, l'on peut confirmer sans ambages que la condition féminine domine les différents récits. Ces films privilégient pour la plupart un espace urbain et moderne avec des récits lyriques. Ils ont des histoires le plus souvent linéaires avec des fins généralement heureuses. Les premières tentatives sont des courts métrages. Les titres sont révélateurs du contenu et abordent sans détour les problèmes posés. Les réalisatrices ne font pas dans la métaphore chère à l'art cinématographique. Cela dénote de leur perception du cinéma: un véritable moyen d'expression, de dénonciation, de critique sociale... En somme, le cinéma se présente à elles comme une arme pour leur combat existentiel. Il s'agit de la réponse à la problématique de qu'est-ce que le cinéma, posée par la doyenne des cinéastes féminines burkinabè dans *Un certain matin*.

Il faut noter également qu'il s'agit en général de films de budget moyen, à l'exception de *La nuit de la vérité*. Le modèle de femme forgé par la société burkinabè ne favorise pas la recherche de financement ni la prise en main conséquente du management de projet d'envergure. En effet, les femmes sont éduquées à la soumission, à la discrétion qui prend une forme de neutralité qui ne rassure pas dans les situations de collaboration. Elles ne sont pas éduquées à exercer une autorité. Elles ont pour la plupart une attitude attentiste, sollicitant l'assistance des autres. Cette vulnérabilité doublée de celle émotive ne favorise pas l'épanouissement de la femme cinéaste burkinabè. Les femmes cinéastes burkinabè font ainsi face à des difficultés de levée de fonds pour la réalisation de grands films.

De ces marqueurs généraux, surgissent des modèles qui caractérisent les productions cinématographiques des femmes au Burkina Faso.

2.2. Analyse modélisante du regard féminin au Burkina Faso. Le cinéma au féminin au

Burkina Faso inscrit au sein de ses intrigues les problématiques sociales. Trois modèles caractérisent ce cinéma. Il s'agit du regard en harmonie avec les normes sociales, du regard défiant subtilement ces normes et du regard en conflit ouvert avec ces normes.

Le regard en harmonie avec les normes de la société burkinabè est porté par *Un certain matin* (1992) et *La nuit de la vérité* (2004) de Fanta Régina Nacro, *Fille de sa mère*, (2015) co-réalisé par Carine Bado et Serge Armel Sawadogo et *Nos voisins* (2019) de Delphine Kaboré.

Un certain matin, premier film de fiction de femme burkinabè, est un court métrage ancré dans la tradition des tréfonds du Burkina Faso. Qu'est-ce que le cinéma? Ce questionnement est le fondement de cette œuvre filmique. Il s'agit du point de vue d'une femme qui découvre un nouveau moyen d'expression. Le film rend compte de son émerveillement devant l'outil extraordinaire qu'est le cinéma. Un outil qui tend à se confondre avec la réalité. Le film pose les bases du regard féminin et correspond aux questionnements légitimes des femmes face au mode d'expression dans une société où elles ont longtemps été muselées en public.

La nuit de la vérité matérialise la perception du cinéma selon Fanta Régina Nacro. Premier long métrage de femme dans le cinéma burkinabè, *La nuit de la vérité* rend compte du cri de cœur d'une femme, mère et épouse, face aux atrocités et aux conséquences profondes et indélébiles de la guerre. Justin Ouoro [8, p. 129-131] en donne une analyse détaillée dans une étude comparée de films majeurs africains. Pour Fanta Régina Nacro et à l'instar de la plupart de ses aînés d'horizons divers, le cinéma est une école, un moyen de façonnement de la société.

Fille de sa mère relate l'histoire d'une famille où la mère rapporte l'infidélité du père à la fille qui se révolte. L'harmonie familiale vole en éclat. La mère essaie de recoller les morceaux avec l'aide de la tante, un symbole dans la société de référence du film. L'histoire se termine avec la réconciliation de la famille. Le cinéma modélise notre société avec pour ultime mission de nous doter d'expériences fictives et nous

proposer des pistes de résolution des défis existentiels afin de nous permettre de mieux vivre. La femme assigne au cinéma une de ses caractéristiques fondamentales de femme: protéger en anticipant par la force de l'amour.

Nos voisins est une métaphore de l'inconnu dans la vie. Nous ne nous connaissons pas assez. Nos voisins sont ceux qui sèment la désolation dans nos vies à travers le terrorisme. Ce court métrage est une dénonciation de l'hypocrisie et de la sournoiserie de l'être humain. Il révèle aussi la dimension protectrice de la femme, telle une mère, à travers cette sonnette d'alarme.

Les caractéristiques d'un tel regard son généralement le happy end, un scénario moins dramatique avec un rythme lent qui témoigne de la douceur du récit. Les figures féminines y sont conciliantes et jouent des rôles importants. Ce modèle domine le cinéma au féminin au Burkina Faso.

Le regard défiant subtilement la société burkinabè est porté par *Moi Zaphira* (2013) et *Desrances* (2017) de Apolline Traoré, *Conflit conjugal* (2017) de Kady Traoré et *Les Bénéficiaires* (2017) de Maimouna Nikiéma.

Moi Zaphira et *Desrances* s'inscrivent dans le même registre. Il s'agit pour les deux films d'un hymne à la bravoure et à la combativité de la femme. *Moi Zaphira* présente le sacrifice ultime de la femme pour sa progéniture au-delà des stéréotypes. Ce film est aussi l'illustration parfaite des coups et de l'ingratitude de la vie. *Desrances* est une poétique de la force féminine à travers la petite Ayila qui porte son père au bord de la dépression face aux affres de la guerre. Pour Apolline Traoré, le cinéma est un véritable moyen pour reconfigurer notre société et reconsidérer la place et le rôle de la femme dans l'organisation sociale.

Conflit conjugal raconte la vie d'un jeune couple où un médecin refuse à son épouse une vie professionnelle. L'entêtement de la femme finit par payer. Elle réussit, avec l'aide d'une avocate, à faire plier son époux. Le film se termine sur une note positive où le monsieur prend la résolution de soutenir son épouse dans ses ambitions professionnelles. Il s'agit de la

métaphore de la victoire de la femme sur des formes de vie sociale désobligeantes pour son épanouissement. La sublimation par le cinéma devient de l'oxygène pour la femme aux prises avec les pratiques sociales.

Les Bénéficiaires relate la construction d'un forage pour permettre à la population d'avoir accès à l'eau potable. Cependant, après les recherches, c'est dans le bois sacré que l'on découvre une nappe pour le forage. Le chef s'oppose à la construction du forage car les femmes sont interdites d'accès au bois sacré. Le film présente les conséquences de l'enfermement et l'exclusion de la femme par la société. Le film suggère ainsi la reconsidération du statut de la femme pour l'épanouissement de la société entière.

Une telle perspective modélisante de la société est basée sur la dichotomie homme/femme. Elle engendre la construction d'une image positive et valorisante de la figure féminine et la dévalorisation de la figure masculine. C'est généralement le rejet de la supériorité de l'homme dans la société qui constitue le moteur de cette création. La préférence de l'enfant de sexe masculin, l'acceptation de la fragilité de la femme, la solidité de l'homme, la perception de l'homme comme l'héritier de la famille... constituent des catégories qui nourrissent le recours à ce modèle. En somme, il s'agit de se dresser contre la place réservée à la femme dans la société. Il existe dans ces récits filmiques généralement une dualité et une parfaite équivalence entre les figures féminines et les figures masculines mises en compétition où la femme sort toujours supérieure à l'homme en face d'elle. Par le cinéma, la cinéaste dénonce une injustice et cherche à recadrer le modèle social existant avec tact. Pour cela, elle procède à la présentation de deux tableaux dichotomiques. Elle fait saisir les limites et les conséquences du modèle social existant et propose les mérites d'un nouveau modèle.

Le regard en conflit ouvert avec les normes de la société burkinabè est perçu dans *Carton rouge* de Augusta Palenfo (2017) et *La Lutte continue* (2016) de Marie Laurentine Bayala.

Carton rouge porte sur la vie de couple d'une célèbre actrice de cinéma. Les commé-

rages et les jalousies lui donneront du fil à retordre dans son couple. Elle réussit à démasquer les complots et à rassurer son homme sur la différence à établir sur sa vie fictive à travers des personnages incarnés et de sa vraie vie. Il s'agit d'un film osé, défiant certaines normes sociales à travers des tableaux comme : un jeune homme en relation avec une femme âgée, une jeune dame en union avec un vieux, des scènes d'amour très expressives – le film est même interdit au moins de 12 ans. Il faut être à la limite révoltée pour oser un tel pari artistique dans un contexte burkinabè où les valeurs sociales rythment encore le quotidien des populations. Il s'agit clairement dans ce film d'un affrontement avec les normes de la société où la femme s'affirme avec force et impose sa vision du monde au mépris des dispositions sociales.

La Lutte continue peut-être également perçu comme la métaphore de la revanche de la femme sur l'ordre sociale préétablie : la femme faible prend le dessus sur les hommes et force l'admiration et le respect lors d'une séance de lutte. L'indignation et la surprise des hommes sont perceptibles. Ironie du sort, le film oppose à ce tableau une femme courageuse et battante cependant malmenée par son conjoint malgré sa soumission. La société et ses normes sont questionnées ouvertement. La société entière est interpellée dans ce film qui s'indigne face à l'absurdité de certaines catégories qui structurent la vie sociale.

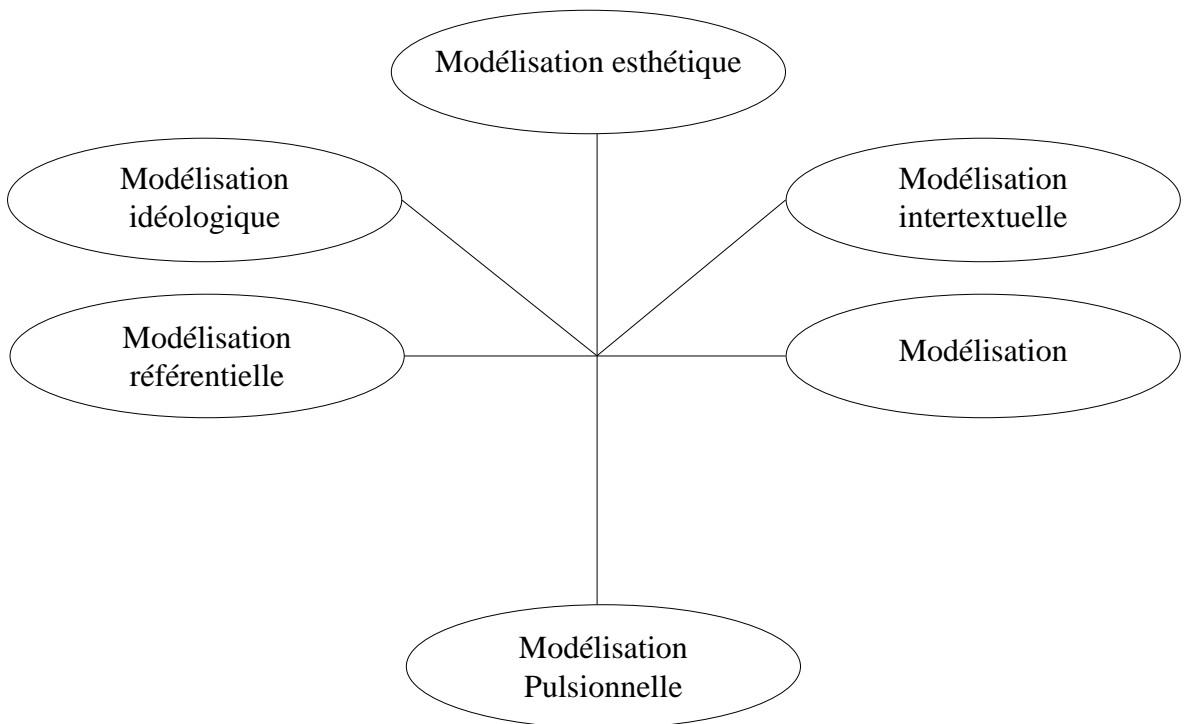
Un tel positionnement axiologique fait appel à la construction de personnages féminins déterminées, fatalistes et quelques fois pleurnichardes toujours au cœur du récit filmique. Le récit s'élabore autour des personnages extrémistes, soit parfaitement positifs soit totalement négatifs. Le récit recouvre ainsi un fort caractère surréaliste. Les personnages positifs présentent généralement des caractéristiques masculines. Les personnages négatifs sont généralement faibles, intellectuellement peu actif et sujet à la victimisation. Ces récits déconstruisent d'une part l'image dominante de la femme africaine véhiculée, c'est-à-dire passive, victime, silencieuse, et d'autre part, valorisent une perception

aux antipodes de ces stéréotypes qui présentent la femme combative, entreprenante et même rebelle.

À la lumière des caractéristiques des œuvres étudiées, l'on peut affirmer que la modélisation pulsionnelle constitue la racine de la création féminine au Burkina Faso. Elles reposent sur les modélisation référentielle et axiologique. Les modélisations idéologique et intertextuelle viennent en renfort à celles-ci. La modélisation esthétique représente le maillon faible de la création cinématographique féminine burkinabè. En effet, la visée sémiotique qui gouverne les créations filmiques féminines au Burkina Faso trouve son fondement dans la volonté d'user du cinéma pour protéger et porter la société vers un idéal d'épanouissement d'une part, et de se dresser contre les injustices sociales d'autre part. Les films trouvent leur fondement dans les frustrations, les craintes, les angoisses existentielles des créatrices. Ces pulsions sont nourries par les réalités et les contextes de génération des œuvres

filmiques et les valeurs partagées par le film à travers les personnages et leur parcours. La vision du monde se trouve inscrite dans les valeurs partagées par les films et les dialogues installés avec d'autres textes. Toutes thématiques abordées puisent leurs sources des réalités sociales touchant à l'épanouissement de l'être humain de façon générale et de la femme de façon particulière. La dimension esthétique des œuvres constitue des préoccupations mineures pour les femmes cinéastes burkinabè. Les films ne présentent pas de forme qui sort de l'ordinaire du cinéma. L'on comprend dès lors la place des créations féminines burkinabè dans le concert des œuvres filmiques. Ces œuvres n'inspirent aucune remarque spécifique sur la forme cinématographique qu'offre la femme cinéaste burkinabè. Le langage cinématographique est utilisé dans sa plus simple expression.

Les œuvres se matérialisent à travers l'arbre modélisant suivant:



Conclusion. La fiction enregistre peu de femmes dans le cinéma burkinabè. Cependant, les femmes foisonnent dans le documentaire. Ce genre cinématographique est le plus proche

de la réalité. Il semble que le cinéma porte en partie l'espoir légitime promis par la Révolution burkinabè d'août 1983 aux femmes burkinabè. La volonté de toucher du doigt les réalités

sociales dans le but de les changer à travers le cinéma justifie certainement l'engouement de la femme pour le genre documentaire. Le cinéma sera utilisé par la femme pour porter des combats légitimes féminins. Les films de femmes sont ainsi généralement marqués par des histoires émouvantes au rythme lent et empreint de tableaux dichotomiques. Le cinéma sera saisi avec une sorte de vengeance comme moyen d'exprimer enfin leur point de vue et surtout leur désarroi dans un monde où elles ont été privées de parole en public pendant longtemps. Paradoxalement, l'optimisme à travers des happy ends caractérise leurs films.

Afin de permettre aux cinéastes d'être à la hauteur des rêves et des missions que charrie l'art cinématographique africain, il leur faut une formation et des ressources nécessaires à leur pratique. En plus de ces conditions générales, la femme cinéaste burkinabè a besoin de s'affranchir du poids de certaines traditions et pratiques. Son rôle et sa place dans la société nécessitent une redéfinition afin que d'une part, elle dégage plus de confiance en elle et rassure sur sa capacité à gérer de gros budgets, à occuper de hautes responsabilités et à réussir un management professionnel. D'autre part, à ne pas être toujours en face de choix cornéliens entre la vie professionnelle et la vie sociale et familiale.

Bibliographie:

1. Nolwenn Le Minez, «Geneviève Sellier, La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier», Questions de communication [En ligne], 10, 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté en le 22 décembre 2023. URL:<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7742> DOI: <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7742>

2. Lemoine, E. *L'adolescence made in USA. Sexe, genre et conservatisme dans les séries pour ados*. Canada: PUL, 2016.

3. Burch, N. et Sellier, G. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris: J. Vrin, 2009.

4. Ouoro, J. «La représentation cinématographique de la figure féminine chez Sembene Ousmane», in *Revue de Philosophie, Littérature et Sciences humaines: Échanges*. Laboratoire d'Analyse des Mutations Politico-juridiques, Économiques et Sociales (LAMPES), Faculté des Lettres et Sciences humaines, Université de Lomé. Lomé: vol. 1, juin 2015, p. 148-162.

5. Boutouba, J. «Femmes d'images et images de femmes: Parcours féminins et culture visuelle au Maghreb». *Nouvelles Études Francophones*, 27(1), 2012, p. 145-162. <http://www.jstor.org/stable/24245383>, consulté le 07 octobre 2021.

6. Krysinski, W. *Carrefours des signes, Essais sur le roman moderne*. Paris: La Haye, 1981.

7. Thackway, M. «Cinéma au féminin», http://africultures.com/cinema-au-feminin-8346/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=563, consulté le 20 octobre 2023.

8. Ouoro, J. *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*. Ouagadougou: Presses universitaires de Ouagadougou, 2011.

Filmographie:

Bado, C. et Sawadogo, S.A. (2015). *Fille de sa mère*, LM.

Bayala M.L. (2016). *La Lutte continue*, CM.

Kaboré, D. (2019). *Nos voisins*, CM.

Nacro, F.R. (1992). *Un certain matin*, CM.

Nacro, F.R. (2004). *La nuit de la vérité*, LM.

Nikiéma, M. (2017). *Les bénéficiaires*, CM.

Palenfo, A. (2017). *Carton rouge*, LM.

Traoré, A. (2013). *Moi Zaphira*, LM.

Traoré, A. (2019). *Desrances*, LM.

Traoré, K., (2017). *Conflit conjugal*, LM.

Citation: Palm/Sanou, V. Analysis of the female gaze in Burkinabe cinema: the case of fiction films. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 58-67. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.07>

Publisher's Note: Dialogica stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

VIDEOCLIPUL CA SPAȚIU AL AUTORULUI: CONSTRUCȚIA UNUI UNIVERS CINEMATOGRAFIC ÎN COLABORAREA FARMER–BOUTONNAT



Violeta GORGOS

Doctorandă AMTAP, film, membră a Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova, membră a Uniunii Cineaștilor din România, regizor artistic la TVR Iași. Autoare a serialului *Expedițiile Memoriei* (11 episoade), a proiectului *Identitate Basarabia* (130 de episoade), a ciclului de eseuri cinematografice *Racord*, a documentarelor *Variațiuni pe un nume*, *Nicolae Simatoc*, *Alexandra*, *EuGENIUL CIOCLEA*, a filmului de ficțiune *Mario*, *Maria*, *Marinel – MMM*. Coorganizator al FIFD *Cronograf*, coordonator *Focus Moldova* – SFR, director executiv al Festivalului Internațional de Film *Quo Vadis*. Deținătoare a Premiului Ministerului Culturii „Emil Loteanu”.

Domenii de preocupare: film, muzică, literatură și alte domenii conexe.

Videoclipul ca spațiu al autorului: construcția unui univers cinematografic în colaborarea Farmer–Boutonnat

Rezumat. Articolul pornește de la ideea că videoclipul muzical este, în mod obișnuit, tratat ca un produs derivat al industriei muzicale, cu rol promoțional, dar arată că există creații care depășesc acest statut și funcționează ca forme audiovizuale autonome. Un astfel de caz este universul artistic asociat lui Mylène Farmer, în special colaborarea cu Laurent Boutonnat, unde videoclipurile se apropie de limbajul filmic prin durate extinse, narațiuni coerente, simbolism dens și un control atent al imaginii. Studiul propune o analiză exclusiv cinematografică a acestor videoclipuri, considerându-le „filme de durata unui clip”, construite cu prolog și epilog, atmosferă sonoră, dialoguri, muzică de fundal și un montaj care nu urmează strict tempoul piesei. Este subliniată ruptura față de convențiile uzuale ale genului (montaj hiperfragmentat, sincronizare obsesivă, spectacolul imediat), în favoarea planurilor lungi, compoziției controlate și a unei estetici clar-obscur. Prin exemple precum *Libertine*, *Pourvu qu’elles soient douces*, *Sans logique* și *Tristana*, articolul evidențiază continuitatea tematică și vizuală, fidelitatea echipei creative și ambiția cinematografică a producțiilor: decoruri ample, costume de epocă, atmosferă intensă și structuri narrative care pot integra trimiteri culturale și picturale (de pildă, ecouri goyesce). În final, se arată că, deși Farmer colaborează și cu alți regizori, nucleul estetic al perioadei Farmer–Boutonnat rămâne un reper al videoclipului ca formă artistică majoră, demnă de analiză în zona studiilor de film.

Cuvinte-cheie: videoclip musical, cinematografie, formă audiovizuală autonomă, Mylène Farmer, Laurent Boutonnat, narațiune vizuală, symbolism, montaj cinematografic, estetica videoclipului.

The transformation of fashion’s function in the socio-cultural space

Abstract. The article starts from the premise that the music video is usually regarded as a derivative product of the music industry, primarily serving a promotional function, but argues that certain creations transcend this status and operate as autonomous audiovisual forms. One such case is the artistic universe associated with Mylène Farmer, particularly her collaboration with Laurent Boutonnat, in which music videos approach cinematic language through extended duration, coherent narration, dense symbolism, and a carefully controlled visual composition. The study proposes an exclusively cinematic analysis of these videos, considering them as “films of the length of a music video”, constructed with prologues and epilogues, sound atmosphere, dialogue, background music, and a form of editing that does not strictly follow the tempo of the song. The paper highlights a clear break with the conventional norms of the genre – hyper-fragmented editing, obsessive synchronization, and immediate spectacle – in favor of long takes, controlled composition, and a chiaroscuro aesthetic. Through examples such as *Libertine*, *Pourvu qu’elles soient douces*, *Sans logique*, and *Tristana*, the article emphasizes thematic and visual continuity, the loyalty of the creative team, and the cinematic ambition of these productions: expansive sets, period costumes, intense atmosphere, and narrative structures capable of incorporating cultural and pictorial references (such as Goyaesque echoes). Finally, it demonstrates that although Farmer has collaborated with other directors, the aesthetic core of the Farmer–Boutonnat period remains a landmark in the evolution of the music video as a major artistic form worthy of analysis within film studies.

Keywords: music video, cinematography, autonomous audiovisual form, Mylène Farmer, Laurent Boutonnat, visual narrative, symbolism, cinematic editing, music video aesthetics.

În discursul teoretic consacrat audiovizualului contemporan, videoclipul muzical este frecvent abordat ca un produs derivat, subordonat industriei muzicale și mecanismelor de promovare comercială. Funcția sa principală este, în mod tradițional, aceea de a susține vizibilitatea artistului și de a amplifica impactul piesei muzicale printr-o asociere vizuală memorabilă. Cu toate acestea, în interiorul acestui cadru generalizat există practici care depășesc semnificativ limitele genului, contestând atât statutul marginal al videoclipului, cât și convențiile sale estetice și narrative.

Creația audiovizuală asociată numelui lui Mylène Farmer reprezintă un astfel de caz singular, care reclamă o abordare distinctă, situată mai degrabă în aria studiilor de film decât în cea a analizei produselor pop mainstream. Videoclipurile sale se desprind radical de avalanșa producțiilor comerciale standardizate, propunând construcții cinematografice elaborate, cu durate extinse, structuri narrative complexe și o densitate simbolică rar întâlnită în acest domeniu. În timp, această orientare estetică a contribuit la configurarea unui fenomen cultural specific, desemnat adesea prin termenul de „mylenism”, care indică nu doar fidelitatea unui public, ci și adeziunea la un univers artistic coerent, recognoscibil și profund personalizat.

Studiul de față își propune să analizeze videoclipurile lui Mylène Farmer exclusiv din perspectiva lor cinematografică, considerându-le forme audiovizuale autonome, capabile să integreze muzica, textul, interpretarea actricească și construcția vizuală într-un discurs filmic unitar. Vom trece discret peste viața ei, plină de controverse, pe care o ferește cu strictețe de ochii publicului larg; vom lăsa deoparte partiturile muzicale semnate de Laurent Boutonnat și textele scrise chiar de ea; și ne vom opri asupra videoclipurilor – obiectul nostru de studiu, care le înglobează pe toate. Este o lume aparte, aflată la limitele provocării și vulgarului, plină de durere și fericire, de ură și pietate, totul desfășurându-se concomitent într-un spațiu imaginativ care amintește de Poe sau Kafka.

Universul audiovizual construit de tandemul Farmer–Boutonnat se definește, în primul rând, printr-o ruptură radicală față de limbajul uzual al videoclipului. Sunt abandonate convențiile dominante ale genului: montajul hiperfragmentat, sincronizarea obsesivă cu ritmul muzical, exploatarea insistentă a corporalității interpretei și estetica spectacolului imediat recognoscibil. În locul acestora se afirmă o estetică cinematografică elaborată, bazată pe durată, coerență narativă și densitate simbolică.

Scenariile sunt dezvoltate pe intervale îndelungate și presupun un efort de echipă minuțios, în care fiecare element vizual și sonor este tratat ca purtător de semnificație. Costumele, de o importanță majoră, nu au doar funcție decorativă, ci contribuie activ la definirea personajelor și a epocii reprezentate. Decorurile sunt ample, adesea naturalizate, cu perspective largi, evitând artificialitatea studioului în favoarea unor spații care pot susține desfășurarea acțiunii cinematografice. Iluminarea și efectele atmosferice – fum, ceață, ninsoare artificială, praf suspendat – creează un climat vizual specific, situat la granița dintre real și imaginar.

Camera nu surprinde fragmente ale cotidianului, ci participă activ la construirea unei lumi autonome. Montajul privilegiază planurile lungi, cadrele lente, perfect echilibrate compozițional, în care fiecare element își găsește locul într-o relație de complementaritate. Ritmul rezultă din durata cadrelor și din ordinea lor, nu din constrângerile tempoului muzical. Interpreta, pe care foarte rar o poți vedea cântând, constituie doar un element din povestea ce se derulează pe ecran.

Fiecare clip cu interpreta Mylène Farmer (care semnează textul) și regizorul Laurent Boutonnat (care scrie muzica) este un film în adevăratul sens al cuvântului, executat după toate canoanele cinematografice: un film în care se cântă, de durata unui clip. Deși uneori aceste realizări sunt prezentate televizat în varianta lor scurtă (deci, realizatorii au prevăzut și o astfel de posibilitate), ele sunt construite cu intrări în subiect, texte, sunete de atmosferă, cu muzică

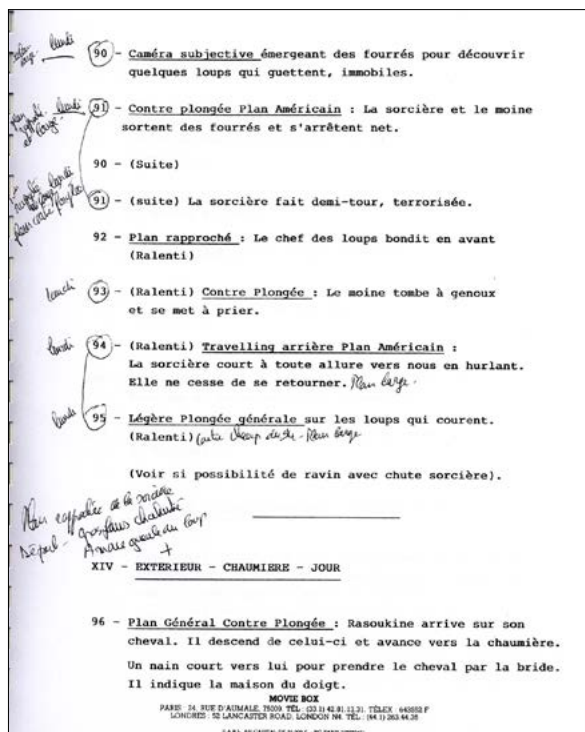
de fundal care mai apoi, printr-o modulație armonică, trece în tonalitatea interpretei, cu incursiuni de interjecții, dialog pe parcursul cântecului, cu o codă muzicală și un epilog vizual pentru a duce povestea filmică până la capăt.

Cel mai elocvent exemplu ar fi clipul „Poruvu qu'elles soient douces” [1] (1988), căruia i se mai spune „Libertine II”, a cărei acțiune se desfășoară pe o durată de 16 minute, din care doar 6 constituie clipul propriu-zis; restul – 10 minute – e film curat, în care se investește cu aceeași perseverență imaginație, emotivitate și calitate executivă. Pornind de la conținut, și acest clip vine cu detalii caracteristice stilului Farmer: război, rivalitate, sânge, amorul care se consumă foarte discret alături de masele de oameni, omoruri, bătaii – totul foarte bine trucat într-o ambianță naturală, în costume de epocă, cu tunuri, cu praf de pușcă, cu cai care cad zdrobiți pe câmpul de luptă...

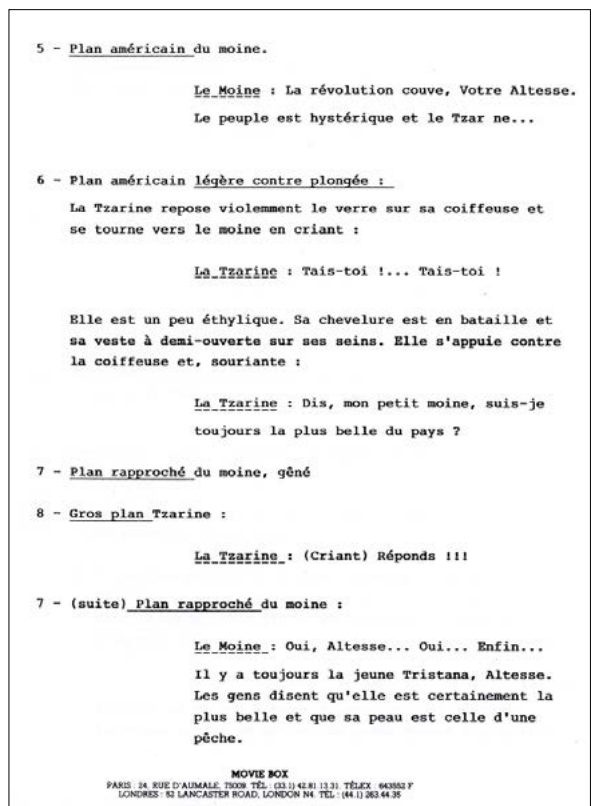
În timp ce cântă (din off), în narațiunea filmică, Mylène Farmer are rolul unei curtezane care se îndrăgostește de un ofițer din armata adversară și pe care ar vrea să-l salveze, dar nu reușește. Rivala ei îl împușcă. Cântecul propriu-zis

sfârșise de mult, dar interpreta, prinsă în mrejele acțiunii, continuă să-și facă personajul, angajându-se într-o luptă (fără dublură), cu scene destul de dure: trănțe, pumni, lovituri, noroi – ca totul să culmineze cu înjunghierea rivalei ei.

Acest clip este precedat (tematic vorbind) de un altul, „Libertine” [2] (1986), în care aceeași echipă de actori, aceeași figuranți, în aceeași perioadă istorică, adusă pe ecran de același Laurent Boutonnat, fac povestea unei fete travestite (procedeu la care recurge adeseori personajul jucat de Mylène Farmer), care îl seduce pe un „el” – scenă erotică filmată în prim-planuri și detalii –, urmată de o bătaie între protagonista clipului și rivala ei, fuga celor doi pe un cal, într-un peisaj romantic de șes și pădure, într-o gamă coloristică de toată frumusețea, montat în relanti. Cel mai obișnuit „happy end”, s-ar părea, dar cei care semnează realizarea nu-și pot permite un astfel de final și muzica, ce adineauri nu se prea lega de imagine, îi împinge, de printre copaci, pe cei ce aduc finalul: rivala și asociații săi. Prin două focuri din spate vor rezolva situația. Ultimul plan: două corpuri însângerate zac în iarbă. Calul paște alături.



Decupaj cu notițe de la filmari



Decupaj regizoral

Unul dintre membrii echipei de filmare, François Hanss, care va realiza mai multe videoclipuri ale lui Mylène Farmer în anii 1990 și 2000, își amintește: „Ambiția producției este, fără îndoială, aceea de a realiza un film care să pară mult mai costisitor decât a fost în realitate. De asemenea, își propune să demonstreze că un videoclip poate spune o poveste, cu personaje care traversează decoruri ce sunt cu totul altceva decât platouri de televiziune sumar decorate pentru ocazie.” [3]

„O parte din mine este, probabil, provocatoare, uneori iconoclastă; cealaltă parte, adversară a celei dintâi, caută să o estompeze. Luptă sau complementaritate? Cuvântul care îmi vine în minte este clar-obscurul...” [4], declara interpretă într-un interviu. În acest context rămâne mereu deschisă întrebarea: care este filonul incipient în aceste clipuri filmate în cheia clar-obscur?

Un caz paradigmatic pentru dimensiunea simbolică și psihologică a creației Farmer–Boutonnat este „Sans logique” [5]. Videoclipul construiește o fabulație violentă, aparent ilogică, care provoacă inițial disconfort spectatorului, dar care se dezvăluie treptat ca o alegorie a condiției umane. Mesajul nu este transmis prioritar prin textul cântecului, ci prin succesiunea de imagini, simboluri și contraste. Structura vizuală – cromatica de amurg sângeri, cadre fixe, absența mișcărilor de cameră – susține o atmosferă ruptă de realitate. Montajul alternează sincronizarea cu muzica și contrapunctul, construind o tensiune emoțională care depășește limitele videoclipului. Asumarea explicită a statutului de film este confirmată de genericul care deschide, cu titlul producției, și încheie, cu creditele finale, lucrarea.

„Sans logique” (1989) este un clip care, la prima viziune, provoacă disconfort, dar la finele căruia descoperi necesitatea de a-l mai privi o dată. Un film de durata unui clip, al cărui subiect este axat în subconștientul fiecăruia dintre noi. Privindu-l, nu ne punem întrebarea de ce a murit tânărul, de ce se bucurau țiganii ori de ce s-a îndobitocit (în sensul cel mai direct al cuvântului) eroina lui Mylène; ci o luăm mult

<u>F E U I L L E D E R O U T E</u>	
<u>DU 11 AVRIL AU 16 AVRIL</u>	
SAMEDI 11 AVRIL 87	
TGV N° 781	
Voiture 08 - 2ème classe	
Places 61 - 62 - 63 - 64	
Paris Gare de Lyon - Valence (Direct)	
Dép. 8 H 23	
Arr. 11 H 20	
<ul style="list-style-type: none"> - Laurent Boutonnat - Gérard Simon - François Hanss - Assistant Déco : Richard Cahours de Virgile (Tel : 47.97.54.12) 	
DIMANCHE 12 AVRIL	
TCV N°865	Dép. 11 H 42 / arr. 14 H 34
Voiture 01 - 1ème Classe	
Places (41 à 44) (51 à 56) (61 à 66)	
Déjeuner servi à la place : début service à 12 H 00.	
NOTE : Les billets sont à la disposition de Jean-Eric Grandgérard. Les places sont réservées. Rendez-vous en tête du quai.	
<ul style="list-style-type: none"> - Marine BOYER - Jean-Eric Grandgérard - Gilles Guillard - Jean-Philippe Leroux - Carine Sarfati - Anne-Catherine Dufour - Nicolas Degennes - Florence Colin - Jean-Marc Pacaud - Louis Bibi - Jean Charles Drevel - Mylène Farmer - Sophie Tellier - Vladimir Ivtchenko - Sacha Prijovik - Christophe Mourthé 	
MOVIE BOX PARIS 24 RUE D'AUMALE 75009 TEL. (01) 42 81 12 31 TELEX 64885 F LONDRES: 21 LANGFLEET ROAD, LONDON W4 TEL. (44) 21 263 44 30 <small>S.A.S. AU CAPITAL DE 11 500 F 80 PARIS 2000001</small>	

Decupaj regizoral

mai sus: de ce e atât de meschină viața noastră. Nu știi dacă aș putea aduce alte exemple de cântece pop care ar aborda astfel de subiecte. O coridă umană, într-un videoclip al cărui univers trimite în mod evident la pictura lui Goya.

Și nu mesajului textual îi aparține primatul în povestea prezentată: el vine din fabula ilogic construită a acestui clip, care începe, deși la o groapă de gunoi, cu niște cadre fericite: doi tineri în îmbrățișări tandre, o fetiță care, găsind o răstignire în miniatură a lui Isus, o curăță de noroi și un plan detaliu care ne prezintă două lame de cuțit sudate pe un căpăstru în formă de coarne. Spre locul acțiunii vin niște țigani spanioli, care au o ținută vestimentară de doliu. Tinerii, creștându-și cu un cuțit palmele, le unesc pentru a-și amesteca sângele, realizând astfel o legătură pe viață. Țiganii îi pun forțat eroinei lui Mylène lamele pe cap, transformând-o în taur; toreador fiind tocmai tânărul din îmbrățișările ei. Spectatorii aplaudă la fiecare mișcare a ei; ea se înfurie; jocul se aprinde: o haină ruptă, bănuți aruncați peste jucători, tropot de copite, o zgâ-

rietură; un alt insert rupt din context cu fetița care încearcă să-i arate maică-sii ce a găsit, dar acesteia nu-i arde de copil: ea se distrează urmărind jocul; ochi tulburi de furie ai jucătoareii; un pumnal în mâna „toreadorului”; exclamații de bucurie ale spectatorilor; o mișcare bruscă a „taurului” și iubitul ei de adineaori zace la pământ, cu burta spintecată de lamele-coarne de pe capul lui Mylène.

Începe din cer o ploaie nepăsătoare la cele pământeste; țigani iau pe drumul lor. Cei mici strâng la fugă bănuții aruncați. Singură, îngenunchiată lângă tânărul în convulsii de moarte, Mylène Farmer plânge cu lacrimi de sânge.

„Conceptul de «rebeliune zadarnică» este profund și tulburător. În societatea contemporană, numărul așa-zișilor rebeli care se ridică împotriva normelor sociale este considerabil. Întrebarea formulată de Mylène Farmer în acest context privește căutarea și evaluarea consecințelor reale ale unor asemenea acte.” [6] – consemna Benjamin Thiry pe blogul său.

La acest subiect, ce depășește cu mult percepția noastră asupra unui clip, mai plusăm și o realizare tehnică impecabilă. Totul se petrece într-un mediu ireal, într-o gamă coloristică de amurg însângerat, cu nori grei, întunecați. Camera, statică, fără travellinguri, panoramări, culege inteligent elementele constitutive. Un montaj structurat uneori de ritmurile muzicii, alteori în contrapunct cu aceasta, pentru a construi „canavaua” sentimentală a filmului. Asumarea explicită a statutului de film este confirmată de genericul care deschide, cu titlul producției, și închide, cu creditele finale, lucrarea.

O altă realizare cu Mylène Farmer, care poate fi exponentul primar în exemplele de incorporare a clipului într-un subiect de poveste deja cunoscut, este „Tristana” [7] (1987) – un motiv popular rus cu Țărița ce se pretinde a fi cea mai frumoasă și ordonă să fie omorâtă Tristana care, spune lumea, o întrece prin frumusețea ei. Printre elementele de basm: iubitul ei care o învie printr-un sărut, cei șapte pitici din pădure, regina admirându-se în oglindă, sfetnicul acesteia cu o barbă ninsă. Totul într-un peisaj de iarnă siberiană; sunt inserate, pentru

a da cât mai multă autenticitate mediului acțiunii, niște secvențe de cronică cu Revoluția din Octombrie, cu chipul lui Lenin, niște fragmente din filmele rusești cu alb-gardiști.

Neașteptat, cadrul în care, trezindu-se din leșin, Tristana descoperă că se află în casa piticilor din poveste și, trecându-i cu privirea pe toți, se oprește la portretul lui Karl Marx de pe perete. Tot din pornirea de a da veridicitate celor expuse, textele care precedă clipul și care îl urmează sunt în limba rusă (subtitrate în franceză), partenerul lui Mylène fiind chiar un actor rus – Vladimir Ivcenko. Atâta doar că nici aici realizatorii nu merg până la capăt, spunând povestea populară. Purtând-o în brațe și întrebând-o dacă e vie ori nu, ea îi răspunde: „Nu știu”.

Din punct de vedere regizoral, clipul păstrează aceleași virtuți caracteristice stilului lui Laurent Boutonnat: o narațiune cinematografică simplă, cu cadre perfecte compoziționale, culoare și lumină, în care fiecare element își are rostul său semnificativ, cu un montaj ritmic care își are decupajul în afara tempoului muzical și a cărui mișcare rezultă din ordinea și durata cadrelor. Deși muzical piesa este de o mare valoare artistică, în clip ea servește doar ca muzică de fundal, fără pretenții de sincron. Chiar dacă vorbim de videoclip, vizionând „Tristana” nici nu ne-o putem imagina aici pe Mylène Farmer cântând. Sarcina ei este cu totul alta – actoria – și ea își adună toate capacitățile pentru a-i da cât mai multe șanse personajului pe care îl face.

„În Libertine eram încă Mylène Farmer. Mylène Farmer, plasată într-un salon libertin. În Tristana, personalitatea mea de cântăreață s-a estompat în favoarea personajului interpretat. Pentru prima dată, aveam și dialoguri.” [8], își amintește interpreta.

Rămânând cu farmecul ei enigmatic, fără pretenții de frumusețe exterioară, reușește să cucerească simpatia spectatorilor și să-i convină de povestea clipului – e mai frumoasă decât „cea mai frumoasă”, rol interpretat și aici de veșnica ei rivală care se perindă dintr-un clip în altul – Sophie Tellier. Această constatare ne face să mai stabilim încă o caracteristică a



Mylene Farmer, Platoul de filmare LIBERTINE.

Regizorul și interpreta la filmarea SANS LOGIQUE.

Regizorul gândind la filmarea LIBERTINE.

tandemului Farmer–Boutonnat: fidelitatea mediului creativ și continuitatea dintr-un clip în altul. Spre exemplu, lupii din „Tristana”, care aici au un rol de semnificație geografică, vor apărea cu o altă sugestie în „Beyond My Control” [9], ultima colaborare cu Laurent Boutonnat, ca un simbol prin care culminează piesa.

Acest clip, apărut în 1992, cel mai scandalos dintre toate, cu exces de sânge și carne, cu flăcări de foc și colți de lupi, cu scene de un evident erotism – un omagiu adus filmului „Legături primejdioase”, al lui Stephen Frears – a fost acceptat pentru difuzare doar pentru orele de după miezul nopții. Construit de astă dată fără o linie de subiect, reprezintă o indignare împotriva infidelității partenerului, o răzbunare care o transformă pe cea trădată într-o vampiră: dintr-o îmbrățișare tandră, la carne hăituită. Un ultim plan – o lupoaică nepăsătoare ce vine spre obiectiv.

Tot în acest context de continuitate de la o realizare la alta putem vorbi despre clipul „À quoi je sers” [10] (1989), la sfârșitul căruia,

după ce un barcagiu nebărbierit, suspect și cu o privire batjocoritoare o poartă prin stufărișul unei delte – totul filmat în alb-negru, cu ceață și aburi în jur –, Mylène este întâmpinată la celălalt capăt de personaje din alte clipuri: rivala din „Libertine II”, iubitul înjunghiat din „Sans logique”, logodnicul din „Tristana”.

E necesar să evocăm și alte titluri ale acestui tandem creativ, care rămâne fidel stilului și felului de abordare creat. „Regrets” [11] (1991) – o durere frumos expusă într-un cimitir, cu fum, crengi uscate, pietre dure. Totul într-un monocrom pastelat. El, interpretat de poetul francez Jean-Louis Murat, vine cu un buchet de flori la mormântul iubitei sale. Dar ea învie. O strângere de mâini, un sărut, o îmbrățișare. O întregă simfonie de dragoste într-un decor misterios, dedicat celor prinși de ritmul cotidian, care își pierd personalitatea.

„Désenchantée” [12] (1991) a fost foarte repede inclus în programele televizate și datorită mesajului social pe care îl are. Filmat într-o

uzină abandonată din Ungaria, clipul vine și cu o prospețime de procedee neutilizate de realizatori în alte creații: filmarea cu cameră „de pe umăr” – efect acceptat aici datorită brutalității mesajului. În altă ordine de idei, se menține schema de prolog și epilog filmic al clipului, texte și sunete sincron suprapuse peste banda sonoră, utilizarea din abundență a pirotehniciei, preferința pentru planurile spațioase, cu perspectivă.

Lansat în 1984, primul clip al tandemului Mylène Farmer – Laurent Boutonnat, „Maman a tort” [13], cu un buget de doar 750 de euro, a demonstrat că „în oceanul de producții video grafice mediocre cu care se hrănesc programele de televiziune, apariția talentului rămâne întotdeauna o bucurie... Doar talentul, nu neapărat banii.” [14] Această colaborare a durat 12 ani și a lăsat melomanilor 15 clipuri care depășesc cu mult limitele obișnuite ale genului, devenind adevărate opere cinematografice, ce merită analizate cu atenție atât din punct de vedere artistic, cât și tehnic.

Colaborarea Mylènei Farmer cu alți regizori, cum ar fi Luc Besson, François Hanss, Marcus Nispel, aduce perspective diferite și inovatoare asupra temelor sale obișnuite, prezentând ecouri ale angoaselor existențiale și ale lipsei de perspectivă a generației tinere. În cele peste 70 de clipuri realizate, interpreta se rein-

ventează mereu, propunând abordări prin care să iasă în evidență în fluxul imens de producții video existent, dar imaginea ei ca artistă rămâne tributară parteneriatului cu Laurent Boutonnat.

Colaborarea Farmer–Boutonnat demonstrează că videoclipul muzical poate depăși statutul său promoțional, afirmându-se ca formă audiovizuală autonomă, apropiată de cinema. Prin coerență stilistică, continuitate narativă și densitate simbolică, aceste realizări construiesc un univers auctorial recunoscutibil, care abandonează convențiile dominante ale genului în favoarea unui limbaj cinematografic elaborat. În acest sens, videoclipurile semnate de acest tandem legitimează integrarea videoclipului muzical în aria studiilor de film și confirmă potențialul său de expresie artistică majoră.

Referințe bibliografice:

1. Farmer, Mylène. *Pourvu Qu'Elles Soient Douces (Libertine II) (Version Courte)* 1988, Polydor, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=vtEJZSO9EI>

2. Farmer, Mylène. *Libertine*. 1997, Polydor, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=oGFr_NcKyfo

3. Hanss, François. *Libertine: le film*. În: „Magazin de cinema Starfix”, Paris, august 1986, p. 80-81.

4. Farmer, Mylene. *L'auto interviews*. În: „OK”, Paris, 20 februarie 1989.



Mylène Farmer, filmare REGRETE.

5. Farmer, Mylène. *Sans Logique*. 1997, Polydor, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=JqWGA5xQYqA>
6. Thiry, Benjamin. „*Sans Logique*” ou la vaine révolte, 17 noiembrie 2018. [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://bthiry.wordpress.com/2018/11/17/sans-logique-ou-la-vaine-rvolte/>
7. Mylène, Farmer. *Tristana*, 1997, Polydor, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=u7Bb1AA_oG8
8. Festin, Jan Pier. *Milene Farmer La reine du clip*. În: „Salut”, 15.07.1987.
9. Farmer, Mylène. *Beyd MyControl*, 1997, Polydor, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=ENZL-4Dz1md4>
10. Farmer, Mylène. *A Quoi Je Sers*, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq3EMlY2GOc>
11. Farmer, Mylène; Murat, Jean Luis. *Regrets*, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=u617RilV5wU>
12. Farmer, Mylène. *Désenchantée*, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=vkiyW0vqat8>
13. Farmer, Mylène. *Maman a tort*, M. Farmer/Laurent Boutonnat (France). [online]. [Accesat: 26.01.2026]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=uJtJIMXTD1s>
14. Hanss, François. *Libertine: le film*. În: „Magazin de cinema Starfix”, Paris, august 1986, p 81.

Citation: Gorgos, V. The transformation of fashion's function in the socio-cultural space. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 65-74. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.08>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

BĂTĂLIA PENTRU IDENTITATE ÎN RSSM (1965)



Elena NEGRU

Doctor habilitat în istorie, cercetător științific principal în cadrul Institutului de Istorie al Universității de Stat din Moldova.

Domenii de preocupare academică: istoria contemporană a spațiului românesc, dinamica relațiilor internaționale în perioada Războiului Rece, studiul regimurilor totalitare și analiza politicilor naționale din secolul XX.

Autoare a mai multor lucrări, monografii, manuale, consacrate istoriei RASSM și RSSM, inclusiv *Politica etnoculturală în RASS Moldovenească (1924–1940)* (2003); *Din istoria Transnistriei* (2001, în colab.); *O istorie a regiunii transnistrene* (2007, în colab.); *Construcție și deconstrucție identitară în RSS Moldovenească 1940–1941, 1944–1989* (2023, în colab.); *Problema Basarabiei în discuțiile politice și diplomatice româno-sovietice. Studiu și documente (anii 1970–1980)* (2024, în colab.); *Politica identitară în RSS Moldovenească 1940–1941, 1944–1989* (2024, în colab.).

The Battle for Identity in the MSSR (1965)

Abstract. The year 1965 marked an open confrontation in the Moldavian Soviet Socialist Republic (MSSR), set against a backdrop of tightening ideological control and a return to Neo-Stalinism after the brief “Thaw” period. Although First Secretary I. Bodiul warned that no deviations would be tolerated, the Third Congress of Writers in Chișinău transformed into a platform for national resistance. Supported by a large audience, writers like Aureliu Busuioc, Mihai Cimpoi, Ion Druță, and mathematician Petre Osmotescu denounced the policy of Russification, criticizing the marginalization of the Romanian language in education and public life. The central demand, initially disguised as calls for the “sanitation” of the language from Russicisms, escalated into an explicit and collective demand for the return to the Latin alphabet. This stance by the writers, which was equivalent to asserting Romanian identity, clashed directly with the official moldovenism promoted by the Party through figures like Iuri Barjanschi and Iosif Varticean. The latter defended the Cyrillic alphabet and glorified Russification as a Soviet benefit. Thus, the Congress crystallized the struggle between a cultural elite demanding a cultivated, reintegrated language, and the Communist Party, which insisted on a separate identity and language, strictly subordinated to political control.

Keywords: MSSR, national movement, identity, Latin alphabet, Soviet Moldovenism.

Bătălia pentru identitate în RSSM (1965)

Rezumat. Anul 1965 a marcat o confruntare deschisă în RSSM, pe fondul înăsprii controlului ideologic și al revenirii la neostalinism după scurta perioadă de „dezgheț”. Deși prim-secretarul I. Bodiul avertiza că nu va tolera abateri, Congresul III al Scriitorilor din Chișinău s-a transformat într-o platformă de rezistență națională. Susținuți de un public numeros, scriitorii precum Aureliu Busuioc, Mihai Cimpoi, Ion Druță și matematicianul Petre Osmotescu au denunțat politica de rusificare, criticând marginalizarea limbii române în educație și spațiul public. Revendicarea centrală, mascată inițial sub cereri de „asanare” a limbii de rusisme, a devenit o cerere explicită și colectivă pentru revenirea la alfabetul latin. Această poziție a scriitorilor, care echivala cu afirmarea identității românești, s-a ciocnit direct cu moldovenismul oficial, promovat de Partid prin vocile lui Iuri Barjanschi și Iosif Varticean. Aceștia din urmă au apărat alfabetul chirilic și au glorificat rusificarea ca fiind un beneficiu sovietic. Astfel, Congresul a cristalizat lupta dintre o elită culturală care cerea o limbă cultă, reintegrată, și Partidul Comunist, care insista pe o identitate și o limbă separată, subordonată controlului politic.

Cuvinte-cheie: RSSM, mișcare națională, identitate, alfabet latin, moldovenism sovietic.

Introduction. The year 1965 marks a turning point in the history of the Moldavian Soviet Socialist Republic, transforming a routine professional gathering – the Third Writers’ Congress – into a genuine focal point of identity and ideological conflict. Although the 1960s had brought a certain ideological relaxation known as the “Thaw”, the illusion of cultural liberalization was shattered by an open, collective defiance from the intelligentsia. The initial demands, centered on purging the literary language of Russianisms and the “parasitic” elements imposed by the regime, rapidly escalated into an explicit call for the return to the Latin alphabet. The intellectuals were not merely seeking a change of script; they were demanding recognition of their Romanian identity and their belonging to the Latin cultural sphere, rather than the Russian or Slavic one insisted upon by Party propaganda.

Neo-Stalinism and National Resistance. By the mid-1960s, the MSSR was characterized by considerable pressure generated by unresolved cultural and national issues, particularly Russification and the continuous suppression of national language and culture. This profound dissatisfaction was mirrored in other national republics on the periphery of the USSR. The ideological shift was directly announced by Nikita Khrushchev in March 1963, during a meeting with representatives of the creative unions. Despite having initiated De-Stalinization, Khrushchev vehemently condemned “modernist writers” such as Ehrenburg, Voznesensky, and Yevtushenko that year, accusing them of anti-Sovietism and of “adulating the enemies of the USSR”. The key moment revealing the halting of De-Stalinization was his ominous warning: “You think that if Stalin died, everything is permitted [...]. No, gentlemen, we will not allow such a thing! You may consider that there is now neither thaw nor freeze, but frost. For such people, bitter frosts shall come [...]” [1, p. 276-277]. This declaration reinvigorated the Bolshevik principle of “those who are not with us are against us” and publicly rescinded any notion of peaceful coexistence of ideologies or liberalism in culture.

The implementation of this hardline policy in Chişinău was immediate. On March 16, 1963, First Secretary I. Bodiul reiterated the warning at a similar meeting in the MSSR, emphasizing that there could be no middle ground in ideology and warning that the Party’s „hand would not tremble” when facing those who remained stubborn. The blocking of De-Stalinization manifested concretely through the censorship of memory; Bodiul stressed that works highlighting the “tragedy of entire groups of people during Stalin’s cult” should have no place in the writers’ creations, as they „harmed” the construction of communism. Furthermore, a repression of form took place: writers (Nicolae Costenco, Aureliu Busuioc, Petru Cărare) and artists (Mihai Greco, Valentina Rusu-Ciobanu) were criticized for formalism, and American jazz was blamed as “propaganda of bourgeois jazz”. A veritable hunt for „reactionaries” was unleashed [2, f. 108]. Literary critic Ion Vasilenco was admonished for his positive assessment of Constantin Stere’s work, an action Bodiul considered a “political rehabilitation” of a „reactionary and nationalist activist from the past” [2, f. 91]. Thus, the meetings of March-April 1963 clearly marked the end of the “Thaw” and the return to strict ideological control, setting the stage for the repression of national manifestations, including those related to the alphabet, in the following years.

The Political Context and the “Hardening” of the Regime. The political climate changed dramatically with the removal of Nikita Khrushchev and the ascent of Leonid Brezhnev. The process of De-Stalinization continued to be obstructed, leading to the establishment of a regime that historians have termed Neo-Stalinist or “camouflaged Stalinism” [3, p. 49-75]. The authorities in the MSSR rapidly adopted Moscow’s rigid ideological line. At the conference on “problems of political-ideological education of the youth”, held on August 16, 1965, D. Cornovan, the Secretary for Ideology of the Central Committee of the Communist Party of Moldova (CC of the CPM), mentioned that

while the 20th Congress of the CPSU's resolution condemning the "cult of personality" was correct, exaggerations had occurred in its implementation. Cornovan emphasized: "Under the pretext of criticizing the cult of personality, other party actions from the period of collectivization, industrialization, and the Great Patriotic War have begun to be discredited [...]. Under the pretext of criticizing the cult of personality, even that which should not have been rehabilitated was rehabilitated. There have even appeared those wishing to say certain things about Lenin, at a time when our country is facing a crisis of authoritative figures, especially among the youth [...]" [4, f. 60].

These statements provided further evidence that a process of "tightening the screws" and intensifying the Communist regime's control over people's lives was underway in the MSSR.

Despite this tightening of control, the Communist Party in the MSSR faced growing opposition from the scientific and cultural intelligentsia. These groups, alongside students, demanded the natural national rights of the majority population: the right to use their mother tongue in all spheres of social life and to know their national history. A symbolic gesture of resistance, considered a provocation to the official Soviet vision of heroes, occurred in October 1964, when students led by Mihai Moroşanu laid flowers at the statue of Stephen the Great in Chişinău. Thus, against a backdrop of a charged internal climate, where national and cultural frustration clashed directly with the return to strict ideological control, the Third Writers' Congress was convened, setting the stage for an open confrontation.

The Latin Alphabet and National Identity in the Writers' Debates. Within this political and cultural context, the Third Congress of the Writers' Union of the MSSR took place in Chişinău on October 14 and 15, 1965. The event, attended by a large audience – writers, scholars, teachers, engineers, and students – had a wide resonance in society. This was due to the social importance and echo of the issues

discussed, as well as the courage shown in addressing them. Moreover, according to the testimony of writer Vladimir Beşleagă, who was present at the Congress, 90% of those who spoke at the event preferred the Romanian language. This was a challenge and an affront to the leadership in Chişinău, which was noted for its obedience and excessive zeal in promoting the center's national policy. According to the transcript, which unfortunately only mentions those who took the floor, among those present in the hall were members of the CC of the CPM and members of the Government of the MSSR, such as Dumitru Cornovan (Secretary of the CC of the CPM), Ivan Ustian (Secretary of the CC of the LCYM), and Nicolae Luchian (Deputy Minister of Public Education of the MSSR). Beside other officials, I. Bodiul himself, the First Secretary of the CC of the CPM, sat at the congress presidium. The congress was also attended by Voronkov (Secretary of the Board of the USSR Writers' Union), Valentin Katayev (Chairman of the Council for Moldavian Literature within the USSR Writers' Union), Ilya Frenkel, and Kiril Kovalgi (members of the same Council), as well as representatives of creative unions from the RSFSR, Ukraine, Belarus, the Baltic Republics, Armenia, Azerbaijan, Turkmenistan, Uzbekistan, Tajikistan, Kazakhstan, Chuvashia, Karelia, and the city of Leningrad [5, p. 69].

The scale of the event was amplified by two major elements: the participation of a vast and diverse public (scholars, teachers, engineers, students), which demonstrated that the issues raised were not those of a narrow elite but a deeply rooted general dissatisfaction; and the presence of Soviet delegations at the Union level (from the USSR, Ukraine, the Baltics, etc.), which gave the demands increased visibility, ensuring they echoed all the way to Moscow. The Congress thus functioned as a pressure valve and a symbol of cultural resistance under the superficial "thaw" of the time.

Consequently, under the pressure of this charged atmosphere and benefiting from a stage with Union-wide visibility, the writers transformed the Congress podium into a decisive

space for their demands. An analysis of their speeches reveals precisely how linguistic force and veiled criticism were used to launch a frontal attack on the Party's policy of Russification.

The writer Aureliu Busuioc, through his speech delivered at the 1965 Writers' Congress, aimed to emphasize – through a manner that alternated veiled criticism with stinging sarcasm—that systematic and official Russification threatened the very existence and dignity of Romanian national culture in the MSSR. His primary objective was to demonstrate that linguistic and cultural problems were not isolated accidents, but a direct consequence of Party policy that ostentatiously favored the Russo-phone element.

Busuioc did not limit himself to mere observations; he employed concrete and shocking examples to denounce, before the present Party leadership, the institutional marginalization of the national language. He directly attacked the Party's failure to ensure the normal functioning of basic institutions in the language of the titular population. By citing the example of kindergartens and the “only Moldavian school in the center of Moldova's capital” (School No. 1), he highlighted that access to education in the mother tongue had been transformed into a logistical ordeal – a deliberate marginalization of the Romanian language within the capital. Furthermore, his reference to the fact that 75% of medical students lacked textbooks in their native language emphasized that the “Moldavian language” was being prevented from evolving as a language of science and higher culture, thereby being relegated to a subaltern status [1, p. 79].

Moreover, the writer employed black humor and irony to illustrate the humiliating consequences of Russification and the failure of the educational system. His account of the school principal who misintroduced him as “Gavril Busuioc” – which provoked “laughter in the hall” [1, p. 79] – served as crushing evidence of linguistic corruption and the fact that the teaching staff itself was incompetent and Russified. Through this anecdote, Busuioc

suggested that “the tree [of language] cannot grow straight” when the failure originates at the root. Ultimately, Busuioc demonstrated that not only was the language under attack, but also the collective memory and historical identity of the people. He criticized the anti-national toponymy of Chişinău, questioning why the great national geniuses, Eminescu and Creangă, were reserved only “some narrow streets, some dead ends”, while the city center was dominated by Russian names such as “Moghiliovskaya” or “Gospitalnaya”. By contrasting Pushkin and Gogol with Eminescu and Creangă – recognized as equals “on the same shelf in libraries worldwide” – Busuioc accused the Party of the intentional devaluation and humiliation of Romanian values. He also denounced the “game of hide-and-seek” surrounding the statue of Stephen the Great, showing that the authorities were afraid to publicly take pride in the nation's greatest hero. Additionally, he directly satirized the Russified and artificial names of localities (such as Lazovsk or Oktyabrsk), suggesting that a purely Moldavian name would have been much more “in the spirit of the language spoken by those townspeople”. In conclusion, Aureliu Busuioc sought to emphasize that the Communist Party was actively engaged in a policy of cultural and linguistic uprooting designed to devalue national identity; his speech was an urgent demand to end Russification and restore Romanian language and symbols to their rightful place of honor in public life [1, p. 80].

The subtext of literary critic Mihai Cimpoi's speech at the 1965 Writers' Congress constituted a masked ideological critique of the policy of Russification and the artificial construction of a distinct “Moldavian language”. The young intellectual utilized aesthetic and didactic arguments to launch a fundamental challenge against the cultural pillars of the regime, his discourse focusing on dismantling the ideological principles promoted by the Communist Party.

The essayist directly attacked the policy of forced equivalence of values, illustrating it

through the example of the seventh-grade textbook. In this context, the speaker highlighted the absurdity and humiliation of placing classics such as Eminescu, Creangă, or Alecsandri on the same level of literary mastery as opportunistic Soviet writers who lacked any real aesthetic value. The implicit message suggested that the qualitative factor was non-negotiable, whereas official policy – by subordinating aesthetic criteria to ideological ones – aimed to devalue the national canon by merging it with mediocrity. His assertion that “one must have great audacity not to be intimidated by such a proximity” represented, in essence, a demand to restore a hierarchy of values, which could be none other than that of Romanian literature [1, p. 80-81].

The most trenchant veiled criticism targeted the quality of the language, a context in which aesthetic objections actually masked political accusations. Cimpoi demanded that “piles of lexical garbage” be thrown into the “dustbins of history”, a striking phrasing that drew applause from the hall. This “garbage” in fact referred to the Russianisms, barbarisms, and Soviet neologisms artificially imposed upon the Romanian language (officially termed “Moldavian”). The subtext of his intervention was unequivocal: the language used in textbooks and the press was not naturally corrupted, but rather altered through political engineering. Consequently, the critic pleaded for a “sanitization” that was essentially equivalent to alignment with the standard literary Romanian language from Romania, considered the only unadulterated model.

Finally, the request to resolve “the problem of our language’s orthography” and to reconstruct the alphabet to correspond to “phonetic necessities” [1, p. 81] represented the boldest challenge to Soviet policies. The speaker implicitly suggested that the Cyrillic script was not a natural cultural element, but a forced imposition that culturally isolated the MSSR. The technical argument was irrefutable: if the alphabet had to be “reconstructed” to fit phonetics, it meant the existing system (Cyrillic) was inadequate and artificial. Through this technical plea, the young intellectual formulated what was, in

effect, a masked request for the reintroduction of the Latin alphabet – an act considered by Party organs to be a “nationalist” manifestation [6, f. 24].

The moment of maximum tension during the 1965 Congress was marked by the speech of Ion Druță, whose intervention transformed the writers’ podium into a veritable arena for national demands. This broad and courageous stance primarily targeted an open appeal for the adoption of the Latin alphabet, presented as a logical and necessary requirement for a language of Romance origin. The prose writer emphasized that he did not expect applause for his oratorical skills; instead, he explicitly asked the republic’s present leaders to interpret the thunderous reaction of the hall as a “unanimous desire” to urgently resolve this issue and to communicate it to the “highest authorities” [7, f. 107]. Through this daring gesture, he transformed individual grievance into a collective and official demand, exerting direct political pressure on the presidium.

In this tense climate, the speaker firmly pushed back against the accusations of “Romanianism” previously leveled at other writers, such as Mihai Cimpoi, standing in solidarity with them by publicly affirming cultural and historical unity with Romania. Druță openly acknowledged that in Chișinău, people read “many newspapers, including Romanian ones”, arguing that the space across the Prut River was close to them through language, history, and culture. He skillfully exploited the ideological framework of the era, pointing out that, since Romania was a socialist country, there was no justification for hostility. His central metaphor remained a memorable warning to the leadership: an exhortation not to rush “to erect a Chinese Wall along the Prut” [7, f. 107], thereby demanding an end to cultural isolation and the policy of division.

Furthermore, the writer drew attention to the deplorable state of the spoken language – “that great and living ocean” – considering it neglected and suffocated by parasitic elements. Through an anecdote about his brother, who accused him of speaking “Romanian”, he

demonstrated with bitter irony that it was not he who had become estranged from his roots, but rather the language of the population that had been degraded through the mixture of numerous Russianisms. The author made an essential distinction between the Russian language of high culture and the Soviet-administrative jargon (such as *mezhkolkhozstroy* or *selispolkom*), which he defined as a “veritable epidemic” and a “cursed-word” [7, f. 108]. The speech concluded with a solemn appeal for the “sanitization and attentive care” of the mother tongue, a duty he elevated to the rank of a sacred obligation.

In contrast to the frontal approaches of the aforementioned writers, Emilian Bucov approached the Congress from the position of a faithful ideologue of the Soviet regime in the MSSR. Known as a dedicated Party cadre with an active history of combating “nationalism” – including during the purges at the university and among writers following the September 1959 Plenary – his speech represented a strategic balancing act. Bucov sought to validate certain cultural demands of the intelligentsia, being fully aware of the Romanian nature of the language, without undermining political authority.

Surprisingly, he supported the idea of returning to the Latin alphabet, defining it as a “natural alphabet for our Romance language.” Although this formulation represented an explicit recognition of the language’s Latin origin – and, implicitly, a defiance of the official thesis of a self-contained “Moldavian language” – the writer immediately placed this “complicated question” within a strictly controlled framework for resolution. By emphasizing that the issue had to be settled exclusively “with the help of the Central Committee of the Party of Moldova and our scholars”, Bucov delegated the final decision to the power structures. Through this maneuver, he transformed an explosive identity claim into a technical matter requiring approval from the top of the Communist hierarchy, neutralizing its potential for cultural dissent [7, f. 131].

The most nuanced part of his speech concerned the defense of linguistic modernization

against currents advocating for a certain archaism or “linguistic primitivism”. Bucov warned these critics that “no one can turn back the wheel of time”, arguing that the lexicon needed neologisms to reflect the realities of the “new culture” – namely, the technological and cosmic progress of the Soviet era.

In a clever rhetorical move, the ideologue rejected accusations of “Romanization”, claiming that the goal of these adjustments was, in fact, a “Soviet Moldavianization” of the language [7, f. 132]. Through this phrasing, he positioned himself as a theorist of modern Soviet Moldavianism: a current that accepted linguistic development and even the return to the Latin script as technical necessities, but with one imperative condition. This process had to unfold exclusively under the control and for the ideological benefit of the Communist Party. In his vision, cultural emancipation was permissible only as long as it did not risk degenerating into a project of identity assertion with unpredictable political consequences.

While Emilian Bucov attempted to channel the writers’ demands through a controlled political filter, Pavel Boțu offered a perspective more deeply anchored in the social realities of the time. During the same 1965 meeting, he advanced the idea that the deplorable state of the mother tongue was not an isolated failure of the educational system, but a systemic problem generated by Russification policies and the negligence of authorities, which allowed for the corruption of the lexicon at all societal levels. Boțu emphasized that the effort to teach language and literature in schools was constantly sabotaged by the external environment. The writer used an eloquent metaphor to describe this process of erosion, stating that “what is built during language classes is torn down during geography or biology classes” [7, f. 144]. With this remark, he criticized the fact that the Romanian (Moldavian) language was not used as a real tool of instruction for the exact sciences, which were taught either in Russian or in a hybrid language – a fact that gravely undermined linguistic standards among the youth.

Moreover, the speaker extended responsibility beyond the pedagogical circle, pointing directly to the fault of the Party-vetted leadership cadres. To the applause of the audience, he demanded that greater attention be paid to how “farm managers, agronomists, doctors, or judges” expressed themselves [7, f. 145], identifying these authority figures as the flawed linguistic models perverting the speech of the population.

Pavel Boțu also linked this degradation to the shortcomings of the higher education system, stating that teachers themselves reached the classroom without a proper knowledge of the norms because, during their student years, they “had no opportunity to study according to the curriculum”. This was a direct allusion to the shortage of textbooks and the absence of university courses in the Romanian language. His critique culminated with the example of the parent who did not hear “correct speech in their mother tongue even from the kolkhoz chairman”, thus indicating that the primary source of linguistic corruption lay at the very top of the local decision-making hierarchies.

Despite being a mathematician rather than a writer, Petre Osmotescu utilized the Congress podium to advance two primary ideas aimed at linguistic normalization. First, he called for the elimination of visual and public Russification, requesting that the mother tongue be used in public spaces, on posters, and street signs. Invoking the principle of equality among the Union republics and offering Georgia as a direct example, he suggested that the authorities in Chișinău were manifesting an excess of zeal in Russification – one that was not mandated by Moscow and that contravened practices in other Soviet capitals. Osmotescu thus denounced designations such as “*Ul. Shtefana Velikogo*” in place of the correct name, implicitly accusing the Party of tolerating this «lacuna» and failing to take public pride in its own national heroes. Secondly, the centerpiece of his speech was the definitive resolution of the Latin alphabet issue, a plea presented not as a nationalist demand, but as a logical and historical necessity. He argued that, given that “our language is of Latin origin,

it is natural for the alphabet to be Latin”. He used historical precedents, such as the use of the Latin alphabet in the districts on the left bank of the Dniester in 1937–1938, to categorize its replacement as a “mistake that can be corrected” [1, p. 80]. Through this language, Osmotescu conveyed a powerful message: resolving the alphabet question was “dictated by life” and could no longer be bypassed, transforming it from an ideological dispute into a practical imperative.

The Clash of Ideologies: Soviet Moldavianism vs. National Renaissance. The 1965 Writers’ Congress crystallized an essential ideological confrontation in the MSSR, pitting two distinct currents against each other. On one hand was instrumentalist Moldavianism, which denied the Romanian identity of the majority population in the MSSR and promoted a separate language and identity (“Moldavian”). Represented by the CPM through the voices of writer Yuri Barzhansky and academician Iosif Varticean, this current sought to maintain political control and cultural isolation from Romania by preserving the Soviet Cyrillic alphabet and subordinating aesthetic criteria to Communist dogma. On the other hand, a cultural national renaissance manifested itself, supported by writers such as Druță, Cimpoi, and Osmotescu. Its goal was the reaffirmation of Romanian identity, the purging of parasitic Russianisms from the language, and symbolic reintegration through the return to the Latin alphabet, legitimizing these demands by appealing to the suffering and will of the people. In essence, the Congress exposed the struggle between an ideology that favored a corrupted, isolated, and politically controlled language and a movement that demanded a cultivated language reintegrated into its natural family.

Barzhansky’s message, dictated by the Party’s ideological vigilance, focused primarily on denouncing “Romanization as an imminent danger”. He sounded the alarm, warning that replacing words borrowed from Russian, such as *spetsovka* and *snayper*, with their Romanian equivalents, *salopetă* (overalls) and *lunetist*

(sniper), represented an act of “Romanizing» «our original Moldavian literature and our language” [7, f. 65-66]. The subtext of this alarm was that any alignment with the Romanian literary standard was perceived as a subversive act, endangering the Soviet Moldavian identity. Furthermore, he moved to defend a popular and primitive Moldavianism, pleading for a “folk Moldavian language” which he used as a weapon against the intellectuals. By this, he implied a language detached from the literary standard, filled with regionalisms and, most importantly, permeable to Russian influence.

Finally, Barzhansky resorted to blaming the elites for a perceived linguistic «elitism,» targeting A. Busuioc and M. Cimpoi, who were proponents of Latin neologisms; he demagogically claimed that these words were not “understood” by the people. His true goal was not linguistic purity, but the discrediting of writers as an elite detached from the masses, using a “foreign” language to promote “bourgeois” interests. In essence, Barzhansky emphasized that the Cyrillic alphabet and Russianisms were mandatory ideological markers, and the struggle to purify the language and adopt Latin neologisms was perceived as a direct threat to Soviet control in the MSSR.

Varticean’s discourse focused on the logical and ideological rejection of the demands, transforming the system’s flaws into points of pride. He dismissed the idea of returning to the Latin alphabet by invoking the lack of an absolute normative basis, stressing that “nowhere is it written” that a people of Romance origin must necessarily write with the Latin alphabet. The subtext of his argument was political, not linguistic; by ignoring the natural and historical character of the Latin script, he suggested that as long as there was no superior directive from the Party in Moscow, there was no obligation to change the orthography – a position that reinforced his conviction that the authorities would not accept such a change. The most significant part of his speech was the glorification of Russification as a Soviet opportunity, a personal acknowledgement followed by an

ideological justification. In response to a question regarding the blame for a child studying in a Russian school despite having Moldavian parents, Varticean admitted this was his own case but went further, asserting that he felt no inconvenience from this situation, but was, on the contrary, proud [7, f. 128]. This declaration served as a panegyric to the policy of Russification, presenting it not as a loss, but as a gain and an opportunity provided by the Soviet system. Through this personal testimony, Varticean attempted to legitimize the idea that forced bilingualism did not harm identity but provided access to Russian culture and, implicitly, to the benefits of the Soviet system. He sought to offer a model of a loyal intellectual who had totally accepted the Party line, even at the sacrifice of his mother tongue. In essence, Varticean employed a discourse of absolute loyalty to reject national demands, arguing that linguistic problems were not errors to be corrected, but rather benefits to be glorified within the Soviet model.

The poet Grigore Vieru’s rebuttal addressed to Barjansky at the 1965 Writers’ Congress constituted an extremely harsh and personal intervention, one that transformed linguistic criticism into a mechanism for defending the dignity of the youth and the people against the Party elites. Vieru sought to emphasize that the writer’s task is profoundly social and linguistic, rather than ideological, turning a debate over neologisms and Russianisms into a question of accessibility and identity. Through the concrete example of the Russian term *speřovka* versus the correct term *salopetă* (overalls), he demonstrated that youth in agricultural and industrial sectors were being alienated from their own literature due to the corruption of language promoted by the Party. He thus suggested that writers are the ones who must correct and normalize the language, rather than passively accepting barbarisms. Addressing Barjansky, Vieru directly accused him of demagoguery and of exploiting the people for political gain, suggesting that the Party and its ideologues used “the people” as a pretext to maintain their grip on power while, in reality, isolating them culturally.

Vieru's intervention acquired a potent emotional and political significance because it attacked not only Barjansky's ideology but also his morality. The poet legitimized the youth's right to an opinion by publicly invoking their shared suffering and national sacrifices under the Soviet regime, explicitly mentioning the young people "who were left without parents, killed in the war" and who "in 1946–1947 fed themselves with pigweed and orache" (a direct reference to the organized famine). With the final phrase, "these young people know better than you what 'the people' means", Vieru achieved a symbolic reversal of power, denying the Party (represented by Barjansky) the moral authority to speak on behalf of the populace [1, p. 82]. This intervention was a declaration of moral independence, showing that writers no longer accepted the Party's monopoly on truth. Within the context of the Congress, dominated by collective courage, Vieru's rebuttal served as a catalyst, transforming linguistic dissatisfaction into a direct moral and historical indictment of the regime.

The fact that only Yuri Barjansky and Iosif Varticean trenchantly defended the Communist Party line against the wave of demands for the Latin alphabet and linguistic purity – while other high-ranking officials present remained largely silent – reveals a complex shift in the dynamics of power and fear within the post-Stalinist context.

The absence of strong retorts from the majority of the present Party leadership, including those from the Central Committee of the Communist Party of Moldavia (CPM), can be understood through three interconnected factors. First, the geopolitical dilemma created by Romania's policy of distancing itself from Moscow made any excessively harsh or immediate reaction against demands for the Latin alphabet potentially look like a lack of cultural sovereignty for the Socialist Republic, in contrast to Romania's tacitly recognized autonomy. Second, the ideological strategy of the "Thaw" necessitated caution; as the Congress took place during the relative period of liberalization following Khrushchev, a brutal intervention would have

contradicted the image of openness and "socialist democracy" the Party sought to project. Leaders, mindful of the presence of delegates from the USSR and other republics, preferred not to escalate the conflict *in situ* – that is, in public – choosing instead to let repression occur later through internal channels. Finally, the element of surprise and the scale of courage played a role; the Party did not expect the demands to be so coordinated, open, and supported by such a broad mass of intellectuals, and thus preferred not to validate the legitimacy of this "affront" through a public response.

In this context, Yuri Barjansky and Iosif Varticean were not mere participants; rather, they acted as the mouthpieces and enforcers of the Party's hardline stance. They took upon themselves the task of publicly reaffirming that the ideological monopoly belonged to the Party and that any demand leaning toward "Romanianism" or "bourgeois nationalism" was strictly unacceptable. Barjansky's attack on Mihai Cimpoi – who was accused of reading "Romanian newspapers" – represented a calculated attempt at public intimidation and character assassination. Their position should be understood as a loyal fulfillment of their Party duty, typical of ideologues who, sensing the risk of losing cultural control, intervened to symbolically draw a red line. By doing so, they communicated official dissent even before formal repressive measures were finalized and implemented.

Party Repression and the Genesis of the National Agenda. The 1965 Writers' Congress of the MSSR marked an overt ideological rupture, representing the first post-war collective defiance by the intelligentsia against the Moldavian Communist Party (MCP) regarding national identity and language. Although this "sensation that we could speak" was short-lived, it exposed the flagrant failure of Soviet Moldovenism.

The immediate aftermath was characterized by a furious campaign of repression led by the MCP leader, Ivan Bodiul. His reaction was swift, harsh, and coordinated across multiple

levels to restore total ideological control and annihilate the movement. Bodiul promptly initiated a campaign of combat and intimidation, employing demagogic arguments to revalidate Soviet founding myths. The writers' demands were labeled "retrograde dispositions" and "nationalist tendencies", attributed to "political illiteracy" and "narrow horizons", thereby politically delegitimizing the opposition.

Bodiul utilized a specific rhetoric to criminalize cultural opposition, asserting that the demand for a transition to the Latin alphabet was not a phonetic issue, but rather an attempt to "isolate [Moldavia] from the Russian people" and an "orientation toward the West", thus consolidating the accusation of ideological treason. He denied a shared identity, maintaining the thesis that the "Moldavian state" and "Moldavian language" predated the modern Romanian state and language, invalidating any rapprochement between the MSSR and Romania. Furthermore, Bodiul branded literary Romanian as a "bourgeois artifice" riddled with "Frenchified" neologisms, paving the way for the legitimization of Russianisms as a "distinct historical and cultural process" inherent to the Moldavian language [8, f. 75].

The regime's reaction materialized promptly: in direct response to sharp interpellations (such as that of Petre Osmotescu), Ivan Bodiul conducted a working visit to the Polytechnic Institute on November 16, 1965 – a gesture intended as a nuanced warning to the entire intelligentsia. Moreover, the Party Assembly of the Writers' Union was convened at the express direction of the Presidium of the Central Committee of the CPSU, with the explicit mission to "cauterize" nationalist tendencies and eliminate any pockets of liberalism. Although it was a symptom of an awakening national consciousness, the 1965 Congress actually marked the end of illusions regarding an authentic cultural "thaw"; the authorities' brutal reaction definitively consolidated the line of instrumentalist Moldovenism.

In the ensuing period, the issues raised by the writers were transformed into litmus tests

for political loyalty. The Communist Party realized that the intellectuals' agenda attacked the very state legitimacy of the MSSR, leading to a radical ideological simplification. Thus, the request to return to the Latin alphabet was no longer interpreted as a mere graphic preference, but as an act of treason. The stakes were clear: accept the Soviet-Moldavian identity or be labeled a dangerous Romanian nationalist. Similarly, the plea to purge the language of Russianisms ceased to be a stylistic desire and became a test of adherence to the dogma of the "friendship of peoples" and the civilizing role of the Russian language.

One's position regarding these "tests" implacably determined their professional fate. Public support for official theses brought privileges and positions, while fidelity to the ideas expressed in 1965 drew marginalization, constant KGB surveillance, and social exclusion. Through this control mechanism, the MCP managed to impose an absolute taboo on Romanian identity – a state of affairs that would persist until the onset of Perestroika.

However, the Party's arsenal of control was not limited to coercion; it included a cynical strategy of material co-optation. Aware of the danger posed by a solitary intelligentsia, the authorities issued a resolution on December 13, 1965, titled *On the Grave Shortcomings in the Preparation and Conduct of the Third Congress of the Writers of Moldavia* [6, f. 24]. Beyond official criticism, this document provided for substantial privileges for writers, with the undeclared goal of neutralizing their critical spirit by subsidizing personal comfort.

The establishment of "creation houses" the distribution of apartments, the allocation of automobiles, and the granting of honorary titles became tools for "taming" the guild. By transforming the creator into a beneficiary of the system, the regime sought to substitute national consciousness with social comfort, effectively erecting a "golden cage" around potential opinion leaders. This method of institutionalized corruption succeeded in fragmenting the unity of the writers, forcing many intellectuals to

choose between remunerated silence and the risks of professional marginalization.

Historical Legacy: The Seeds of Liberty.

Beyond these measures of control and material co-optation, the profound impact of the 1965 Congress was pedagogical and identitarian, far transcending the scope of a mere professional gathering. Through the courage of the speakers, this literary forum functioned as a space of revelation, offering the intelligentsia – and, above all, the youth – a rare opportunity to re-discover the authentic nature of their language and the depth of their historical heritage. In an environment dominated by ideological distortions, the event became an essential catalyst for self-awareness, granting new generations the possibility to understand their true identity, beyond the artificial constructs of the Soviet “New Man”.

Equally, the virulent reaction of the authorities betrayed a profound vulnerability within the system. The regime felt a genuine fear in the face of evidence that its entire identity project – built upon cultural isolation and the invention of a hybrid identity – was in danger of collapsing under the pressure of historical truth spoken publicly. This realization of the fragility of its own dogmas forced the power apparatus to resort to the dual arsenal of repression and corruption. However, the effort to “contain the outbreak” by subsidizing personal comfort only served to confirm the perceived danger of the ideas launched from the podium.

Although it did not generate an immediate liberation, the Congress provided hope and,

more importantly, a veritable program of action for the future. All the foundational pillars of the National Renaissance Movement of 1988–1989 – the Latin alphabet, the purification of the language, and cultural unity with the Romanian space – were first articulated publicly in 1965. Consequently, the youth who resumed the struggle in the late 1980s did not have to invent a new agenda; they adopted and carried forward the identitarian program that had been forced underground by the pressure of Bodiulist repression. This proved that the seeds of liberty, once planted, could no longer be uprooted from the collective consciousness.

Notes and References:

1. Negru, Elena; Negru, Gheorghe. *Politica identitară în RSS Moldovenească, 1940–1941, 1944–1989*. Chișinău: Lexon Prim, 2025, p. 276-277.
2. Agenția Națională a Arhivelor, Direcția Arhiva Organizațiilor Social-Politice (în continuare: ANA, A.F. -51), inv., 23, dosar 188, f. 108.
3. A se vedea: Werth, Nicolas. *Istoria Uniunii Sovietice de la Hrușciov la Gorbaciov (1953–1991)*. București: Editura Corint, 2004, p. 49-75.
4. ANA, A.F. -51, inv. 25, dosar 299, f. 60.
5. Beșleagă, Vladimir. *Rezistența prin cultură*. În „Limba română”, nr. 7-8, 2010, p. 69.
6. ANA, A.F. -51, inv. 25, dosar 25, f. 24.
7. ANA, A.F. -51, inv. 42, dosar 151, f. 107.
8. ANA, A.F. -51, inv. 42, dosar 116, f. 75.

*The study was produced within the project 010401 „The Coordinates of Socio-Economic, Political, Administrative, and Cultural Modernization in Moldova, Bessarabia, the MASSR, the MSSR, and the Republic of Moldova within a Regional and European Context (Studies, Documents, Syntheses)”.

Citation: Negru, E. The Battle for Identity in the MSSR (1965). In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 76-86. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.09>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

THE “ROMÂNUL” NEWSPAPER (1846–1848) – AN ENIGMA IN THE HISTORY OF THE Bessarabian Press

Doctor în istorie, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator, Institutul de Istorie al Universității de Stat din Moldova.

Domenii de preocupare academică: istoria modernă și contemporană a românilor și impactul politicilor naționale imperiale asupra societății basarabene; istoria presei din Basarabia secolului al XIX-lea, dinamica relațiilor internaționale în perioada anilor 1965–1989 și rolul biografiilor individuale în procesele istorice de amploare. Cărți publicate: *Politica etnolingvistică în R.S.S. Moldovenească (1940–1991)*. Chișinău: Prut-Internațional, 2000; „*Cursul deosebit al României și supărarea Moscovei. Disputa sovieto-română și campaniile propagandistice antiromânești din RSSM (1965–1989). Studiu și documente. Vol. 1: 1965–1975*”. Chișinău: CEP USM, 2013 (în colab.); „*Cursul deosebit al României și supărarea Moscovei. Disputa sovieto-română și campaniile propagandistice antiromânești din RSSM (1965–1989). Studiu și documente. Vol. 2: 1976–1989*”. Chișinău: Tehnica-Info, 2016 (în colab.); *Ioan Pelivan, Corespondență, Memorii. Prefață și notă asupra ediției*. Chișinău: Știința, 2019 (în colab.); *Politica identitară în RSS Moldovenească, 1940–1941, 1944–1989*, Chișinău, Lexon Prim, 2025 (în colab.) etc.



Gheorghe NEGRU

The “Românul” Newspaper (1846–1848) – An Enigma in the History of the Bessarabian Press

Abstract. The present research analyzes the attempt to publish the newspaper “Românul” (The Romanian) in Chișinău between 1846 and 1848, a pioneering moment in the history of the Bessarabian press and an early manifestation of modern national consciousness. The study demonstrates that this editorial project was not an isolated incident, but rather an expression of the Bessarabian elites’ synchronization with the political program of the 1848 Generation (*pașoptiștii*) from the Romanian Principalities. Although the formal request was submitted by the Russian nobleman Alexandr Mishchenko and the Armenian printer Akim Popov, their loyalist profile and the broader context of the era confirm the hypothesis – originally formulated by Alexandru Boldur – that they acted as intermediaries for a group of Romanian nobles motivated by a desire for identity assertion. The title of the publication, “Românul”, constituted an explicit political manifesto, abandoning regionalisms in favor of a unitary ethnonym, in full consonance with the vision promoted by landmark publications such as “*Dacia Literară*” or “*Magazin istoric pentru Dacia*”. This unionist orientation was foreshadowed by the petitionary offensive of the Bessarabian nobility (represented by figures such as Sturza or Dumitriu) who, in the early 1840s, demanded from the Tsarist authorities the right to education in their mother tongue and even the extension of the administrative reforms from the Principalities (The Organic Regulation) to Bessarabia.

Keywords: Russian Empire, Bessarabia, Romanian Principalities, Românu newspaper, national press, Romanian identity, the 1848 Generation.

Ziarul „Românul” (1846–1848) – o enigmă a istoriei presei din Basarabia

Rezumat. Cercetarea de față analizează tentativa de editare a ziarului „Românul” la Chișinău între anii 1846 și 1848, un moment de pionierat în istoria presei basarabene și o manifestare timpurie a conștiinței naționale moderne. Studiul demonstrează că acest proiect editorial nu a fost un incident izolat, ci o expresie a unor elite basarabene sincronizate cu programul generației pașoptiste din Principatele Române. Deși cererea a fost înaintată formal de către nobilul rus Alexandr Mișcenko și tipograful armean Akim Popov, profilul loialist al acestora și contextul epocii confirmă ipoteza, formulată de Alexandru Boldur, că aceștia au acționat ca interpuși pentru un grup de nobili români, motivați de dorința de afirmare identitară. Titlul publicației, „Românul”, constituia un manifest politic explicit, abandonând regionalismele în favoarea etnonimului unitar, în deplină consonanță cu viziunea promovată de publicații precum „*Dacia Literară*” sau „*Magazin istoric pentru Dacia*”. Această orientare unionistă a fost prefigurată de ofensiva petiționară a nobilimii basarabene (reprezentată de figuri precum Sturza sau Dumitriu) care, la începutul anilor 1840, solicita autorităților țariste dreptul la educație în limba maternă și chiar extinderea reformelor administrative din Principate (Regulamentul Organic) asupra Basarabiei.

Cuvinte-cheie: Imperiul Rus, Basarabia, Principatele Române, ziarul Românu, presă națională, identitate românească, generația pașoptistă.

Introduction. The initiative to publish the newspaper “Românul” in Chişinău between 1846 and 1848 constitutes a fascinating enigma and a remarkable premiere in the history of the Romanian press. Although, at first glance, the project appears to be an isolated cultural endeavor in a peripheral province of the Russian Empire, a rigorous analysis of archival documents reveals a much more complex reality. While documentary sources now allow us to establish a solid factual framework for the local context in Bessarabia, the ideological substratum and the profound political significance of the chosen name can only be fully deciphered by referencing the space across the Prut River.

Thus, the genesis of this project cannot be separated from the intellectual effervescence in the Romanian Principalities, which undeniably generated the vision and terminology proposed by the petitioners. The projected publication was not a mere editorial appearance, but a manifesto of national synchronization, representing a bridge between the aspirations of certain Bessarabian intellectuals and the political program of the 1848 Generation from the Romanian Principalities. The present study aims to explore precisely this interdependence, decoding the significance of an action that, under the guise of administrative loyalty, concealed a profound claim to identity.

Historiographical Landmarks. The pioneer of research regarding this initiative was Alexandru Boldur, who, in a 1937 article, pointed out the desire of certain Bessarabian boyars to edit the newspaper “Românul” in Chişinău on the eve of 1848. According to him, the request had been submitted to the Russian government through the intermediary of the printer Akim Popov but was rejected [1, p. 13]. Analyzing these statements, we note that Boldur did not correctly date the endeavor – a confusion explainable by the insufficient documentary base available to him at the time. Although he does not cite his sources, it is likely that the historian relied on the only document then available in the Chişinău archives: a letter from the Regional Council dated January

24, 1848. This document did indeed mention Popov’s request, but it dated from October 1847, not 1848. Furthermore, the lack of access to Russian archives prevented Boldur from discovering that this was, in fact, the second request, not the first. On the other hand, the scholar correctly intuited that the true initiators were not the official signatories, but a group of local boyars, with Popov serving only as a legal interface. However, likely considering the hypothesis self-evident, Boldur did not provide the necessary arguments to support this interesting assumption.

This task fell to recent historiography: in 2008, the author of the present study published, for the first time, the full set of documents regarding the editorial project conceived in Bessarabia in the 1840s. These consist of four acts identified in the Russian State Historical Archive in Saint Petersburg [2, p. 22-31] and one document from the National Archive of the Republic of Moldova [2, p. 26-27], the latter being, incidentally, the only archival piece to which Boldur had access during the interwar period.

New documentary evidence reveals that there were, in reality, two distinct requests for the authorization of the “Românul” newspaper. The first, signed by the nobleman Alexandru Mishchenko and the owner of the Chişinău printing house, Akim Popov, was drafted in the first half of 1846. The administrative path of the request brings to light both the rigor and the ambiguity of the Tsarist bureaucratic apparatus: in August 1846, the Odessa Censorship Committee forwarded the petition to the Main Censorship Directorate in Saint Petersburg, which, in September 1846, re-sent it to the attention of the Governor-General of New Russia and Bessarabia, Pavel Fyodorov [2, p. 28-29]. Although he held full authority to decide on periodicals in his jurisdiction, Fyodorov adopted a tactic of evasion. He neither officially accepted the proposal nor rejected it through a formal act, opting instead for a prolonged administrative “silence”, leaving the project in a state of legal uncertainty [2, p. 28-29].

Despite the lack of an initial response, efforts to authorize the publication continued. A

second request, signed this time only by Akim Popov, was submitted to the Regional Council of Bessarabia in October 1847. From the data collected by this executive body, it appears that the Governor-General had not completely ignored the previous 1846 endeavor but had, nonetheless, requested a consultative opinion from the authorities in Chişinău.

The local reaction was surprisingly pragmatic and favorable: in November 1847, the Regional Council communicated its agreement to the Governor-General for the publication of “Românul”. The only condition imposed was that the new publication also ensure the dissemination of “official local news” until the potential establishment of a regional bulletin. This positive endorsement was reconfirmed by the letter of January 24, 1848, through which the Council reported to the Military Governor of Bessarabia (the same Pavel Fyodorov who, in November 1847, exercised the function of ad-interim Governor-General) both Popov’s new memorandum and the favorable decision from the previous autumn [2, p. 26-27]. Nevertheless, the decision-making mechanism stalled again at the Governor-General’s level. At the end of 1848, the Main Censorship Directorate in Saint Petersburg was forced to note that, despite the complete documentation sent to Fyodorov, “no response has followed so far in this matter” [2, p. 26-27].

This documentation, brought to light in 2008, was subsequently utilized by Maria Danilov in a 2012 work. Republishing these acts, the researcher decoded the initiative of A. Mishchenko and A. Popov as “telling evidence of the existence in Bessarabia, in the mid-19th century, of a national consciousness among Bessarabian Romanians” emphasizing their constant tendency toward asserting their own identity values [3, p. 32].

M. Danilov’s analysis builds upon A. Boldur’s idea regarding Popov’s role as an intermediary, although without explicitly mentioning the renowned historian’s authorship of this thesis. According to the researcher, Mishchenko and Popov served as “cover before the censor-

ship bodies” for the group of noble initiators – a practice, moreover, common in the imperial journalism of the era [3, p. 27]. This strategy was also dictated by local technical realities: Popov’s printing house was the only one in Chişinău equipped with the necessary characters for Romanian printing. Thus, delegating the initiative to these proxies is interpreted as a deliberate attempt to avoid a direct confrontation with the censorship authorities [3, p. 29, 32].

While M. Danilov’s arguments explain the technical mechanism of the efforts made to register the publication, they remain insufficient to exhaust the profound significance of the Romanian boyars’ gesture. Firstly, beyond the necessity of employing intermediaries, a fundamental question remains: why, from a political and identity-based perspective, can Mishchenko and Popov not be considered the *de facto* authors of the endeavor? Secondly, M. Danilov restricts the causes for the Russian Imperial officials’ rejection of the project to strictly internal factors, citing the coincidence with the “terror of reaction” (1848–1855) and the establishment of the “April 2 Committee” led by Count D. Buturlin [3, p. 32]. However, this lens limits the understanding of the phenomenon by ignoring the organic interdependence between the project to publish the “Românul” newspaper and the political and national-cultural effervescence of the 1830s and 1840s in the Romanian Principalities. Indeed, it is precisely this cross-border context that provides the key to deciphering the imperial officials’ significant “silence” toward the initiative of the Bessarabian boyars.

In the following pages, drawing upon the aforementioned documents and historiographical approaches, as well as recent research on Russian Imperial policies in Bessarabia, we aim to analyze the 1846 initiative from an integrative perspective that necessarily includes the context of the Romanian Principalities. The central objectives of this study focus on deciphering the significance of the newspaper title “Românul” and its intrinsic link to the political profile of the real initiators. At the same time, we will analyze the influence of the cultural and

national processes from across the Prut on the mentality of the Bessarabian nobility, reflected in the increased interest in youth education and indigenous cultural development. Finally, we will highlight the profound causes that led to the rejection of this editorial project by the imperial authorities, going beyond mere administrative formalism.

The Incompatibility of the Signatories' Profile with the Spirit of the "Românul" Newspaper: The Contradiction Between National Identity and Russian Imperial Interests. An analysis of the authorization process for the newspaper "Românul" highlights, from the very first reading, a fundamental contradiction. In a context where the Tsarist authorities were intensely promoting Russification policies, two petitioners who did not belong to the majority ethnic group – the Russian nobleman Alexandr Mishchenko and the Armenian printing house owner Akim Popov – were requesting permission to publish a newspaper with an extremely suggestive national title [4, f. 1-1v]. Such a name, which encapsulated the political program of the unionists in the Principalities and came into direct conflict with imperial interests, clearly indicates that Mishchenko and Popov were not the actual authors of the project.

This striking discrepancy between the unionist title and the profile of the two signatories, who were characterized by unquestionable loyalty to the regime, confirms Alexandru Boldur's hypothesis: the two acted merely as intermediaries. It is evident that they agreed to endorse the idea of certain Romanian boyars, who were aware of the title's political weight, being motivated primarily by material interests. On the other hand, the simple ethnonym "Romanian" (*Român*) did not arouse immediate suspicion among officials in Chişinău or Saint Petersburg, as they recognized the ethnic and linguistic unity of the population on both banks of the Prut as an obvious fact. The "subversive" significance of the term was only perceived later, during the revolutionary climate of 1848, by the political strategists of the Russian Empire, whose mission

was to isolate Bessarabia from influences from across the Prut. This explains why, initially, the title was accepted without objection by the Regional Council of Bessarabia and the censorship committees in Odessa and Saint Petersburg.

Furthermore, the biographical paths of the two signatories confirm a total lack of affinity with Romanian national ideas. The *de facto* initiators strategically relied on the "capital of trust" held by Akim Popov, who had obtained the right to print in Russian, French, and Romanian as early as 1842, demonstrating impeccable political loyalty to the authorities. Moreover, in 1846, both protagonists easily obtained loyalty certificates from the Marshal of the Nobility and the police authorities [4, f. 1-1v]. Consequently, a rigorous analysis of Mishchenko's and Popov's political profiles leads to the conclusion that they could not have been conscious adherents of Romanian national unity and, by extension, were not the *de facto* authors of the proposal to edit the "Românul" newspaper. From this perspective, Boldur's hypothesis regarding the existence of shadow initiators and the role of the two signatories as proxies is not only plausible but follows logically from the corroboration of two fundamental elements: the profound political significance of the title and the administrative psychology of the imperial officials in Bessarabia.

Once it is established that Mishchenko and Popov represented only the legal screen for a segment of the local Romanian elite, it becomes imperative to explore the ideological origins of this endeavor. This editorial "enigma" from Chişinău ceases to be an isolated incident when placed within the intellectual climate across the Prut, where national terminology was beginning to defy the political barriers imposed by the great empires.

The Historical Context in the Romanian Principalities: From „Dacia Literară” in Iaşi to „Românul” in Chişinău. The decision to request the publication of a newspaper entitled "Românul" in Chişinău in 1846 cannot be correctly understood without an analysis of the

ideological effervescence that dominated the Romanian Principalities in the period leading up to the 1848 Revolution. Far from being an isolated event, the initiative in Bessarabia appears as a direct emanation of the national ideas intensely circulated in Moldavia and Wallachia.

Indeed, the 1840–1846 interval marked an acceleration in the crystallization of national consciousness. The intellectual elite – later known as the *1848 Generation* (*generația pașoptistă*) – succeeded in transforming literary salons and cultural publications into genuine platforms for political preparation. Young intellectuals, many of them trained in European university centers, proceeded to structure clandestine organizations with explicit political goals.

In Wallachia, for instance, the founding of the “Frăția” (Brotherhood) society in 1843 by Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, and C.A. Rosetti demonstrated that the idea of unified political action had already become a structured doctrine, aimed at preparing the revolution and achieving union. In parallel, in Moldavia, the “Asociația Literară” (Literary Association, 1845), led by Mihail Kogălniceanu, functioned as a screen for intense national debates under the guise of cultural development, thereby preparing the ideological ground for the events to follow [5, p. 40-110], [6, p. 80-150].

Viewed through this lens, the choice of the title “Românul” in Chișinău in 1846 ceases to be a mere neutral editorial option and becomes an explicit political manifesto. By using the ethnonym “Romanian” (“Român”) – to the detriment of regionalisms such as “Moldavian” (*moldovean*) or “Wallachian” (*valah*) – the initiators symbolically asserted the unity of all Romanian speakers, defying the borders imposed by the neighboring great empires.

This terminological shift was not accidental; it reflected a fundamental paradigm shift operated by the core of the national movement, which had begun to employ terms capable of evoking historical unity. An eloquent example is the magazine “Dacia Literară” (1840, Iași), where Mihail Kogălniceanu established a national literary program under a title that placed the con-

cept of the nation under a protective “historical shield”. Other landmark publications followed this same symbolic logic, such as “Propășirea” (Progress, 1844, Iași), reflecting the imperative of modernization, or “Magazin istoric pentru Dacia” (Historical Magazine for Dacia, 1845), edited by Nicolae Bălcescu and A. Treboniu Laurian. The latter, by placing historiography under the sign of “Dacia”, constantly consolidated the concept of a unified nation in the public consciousness [7, p. 180-240], [8, p. 25-65].

Therefore, the attempt to print a newspaper called “Românul” in Chișinău demonstrates that the Bessarabian initiators were deeply synchronized with the unionist terminology circulated by the elite in the Principalities. Adopting a title that had become synonymous with the political program of the 1848 Generation represented the assumption of a vision that directly contravened the Russification policy promoted by the Russian Empire. Moreover, this endeavor constitutes a remarkable act of cultural pioneering, preceding by more than a decade the appearance of the first publication with the same name in the Principalities, which would only see the light of print in Bucharest in 1857 [9, p. 370].

Echoes in Bessarabia of Ideas and Events from the Romanian Principalities.

Within this landscape of ideological effervescence, the initiative to print a newspaper in Chișinău that emphasized – starting with its very title – the ethno-linguistic and cultural unity of the Romanians appears as a natural endeavor by a group of Bessarabian nobles and intellectuals. This conclusion is not a mere deduction but emerges from the internal logic of the Romanian nobility’s behavior at the time. Influenced by the consolidation of national sentiment in the Principalities between 1830 and 1840, the local elite began addressing a series of concrete proposals to the Tsarist authorities, aiming at improving the teaching and acquisition of their mother tongue [10, p. 69-70].

Far from being isolated actions, these requests submitted “in the name of the entire

distinguished nobility” systematically criticized the shortcomings of the imperial education system. A relevant moment in this regard occurred on November 30, 1839, when the Marshal of the Nobility of Bessarabia, Egor Dumitriu, pointed out to the trustee of the Odessa educational district, Dmitri Knyazhevich, that the study of the mother tongue at the county school and the gymnasium in Chişinău did not meet “our expectations”. Dumitriu’s diagnosis was precise: the unsatisfactory level of education was due to an acute shortage of teaching staff and bibliographic materials.

The solution proposed by the Marshal, however, was of subtle political importance: he requested not only the selection of trained teachers but also the direct ordering from the Romanian Principalities of “grammars, lexicons, reading books, and Bibles”. Furthermore, to ensure long-term cultural autonomy, he requested the possibility that new editions be printed right at the printing house in Chişinău [11, p. 80-81].

Such constant pressure on the authorities continued in the following years, forcing the administration to recognize the realities on the ground. Thus, on April 29, 1841, the ad-interim trustee of the Odessa district reported to the Minister of Public Instruction regarding the request of the director of Bessarabian schools, Nelidov, to travel to Iaşi and Cernăuţi to procure textbooks. The acknowledgment that teaching materials for the “Moldavian language” (Romanian) had to be “subscribed from abroad” [11, p. 83-84] implicitly confirmed Bessarabia’s belonging to the same Romanian cultural space, despite imperial political barriers. All these cultural actions – from requesting textbooks from the Principalities to the demand to print them locally – constituted the necessary prelude to the much bolder project of 1846: the “Românul” newspaper.

Further Petitions and the Imperial Response: Between Concession and Control. These endeavors were reiterated with even greater vigor on September 25, 1841. Based on

the minutes of a nobility assembly, Marshal Sturza renewed the requests from the end of the previous decade, denouncing the alarmingly low level of mother-tongue literacy among Moldavian students at all educational levels. This time, the demands took on a much more pragmatic and firm tone: the nobility requested the appointment of trustworthy teachers in every county school and the ordering of necessary stocks of textbooks directly from Moldavia and Wallachia. Furthermore, the local elite declared themselves willing to self-finance these acquisitions from the landowners’ public funds, even electing special deputies to provide the government with any clarifications necessary to fulfill this “entirely well-founded desire” of the native youth [11, p. 86-88].

Beyond the strictly educational aspect, the influence of political processes in the Principalities began to be felt on a legislative level as well. On March 6, 1841, the assembly of the nobility took a bold step by requesting the extension to Bessarabia of the Organic Regulation’s provisions regarding peasants, which had been implemented “among our brothers” since 1833. Their argumentation, invoking ethno-cultural unity, remains an extremely suggestive testimony of the national consciousness of the era, making direct reference to the existence of “the same nation on both sides of the Prut” and the “identity of ancient laws and customs” [12, p. 216-217].

In this tense climate, the Tsarist authorities found themselves in a delicate position. Although the seven-year term provided for the acceptance of petitions in the Romanian language was set to expire in 1843, the effervescence in the Romanian Principalities forced Saint Petersburg into a more conciliatory stance to avoid local radicalization. Consequently, on June 3, 1841, the Committee of Ministers of the Russian Empire approved, under the Emperor’s sanction, the purchase of textbooks from Iaşi and Cernăuţi [11, p. 85].

However, the imperial openness was carefully controlled. Although in September 1842, the Deputy Minister of Public Instruction,

Count Shirinsky-Shikhmatov, accepted the expansion of Romanian language teaching, he limited the implementation of the measure. Thus, instead of its presence in “every county school”, as the nobility had requested, the government followed the proposal of the Regional Council of Bessarabia to introduce the subject only in the centers of Hotin and Bălți [11, p. 94]. This “limited concession” clearly shows the authorities’ fear that mother-tongue instruction might become a catalyst for a much broader emancipation movement.

Therefore, the endeavor submitted by Alexandr Mishchenko and Akim Popov in 1846 fits organically into a much wider context: that of the awakening interest of the Bessarabian nobility and intelligentsia in language, schooling, and national culture. This programmatic insistence of the local elite was not an isolated phenomenon but a fundamental component of the process of consolidating modern Romanian identity, representing a direct echo of the political and cultural movements in the Romanian Principalities.

In conditions where both the local population and the authorities of the Russian Empire operated with the certainty of the ethno-cultural unity of the Romanians on both banks of the Prut, the request of the two petitioners was perceived, in its initial stage, as a natural act. It is precisely this neutral reception that explains why the endeavor initially passed through all administrative hierarchical levels without encountering resistance. The title of the newspaper, although laden with profound significance, did not immediately trigger the censorship’s alert mechanisms, being treated instead as a legitimate editorial request within the cultural landscape of the region.

The Significant Silence of Imperial Officials and the Proximity of the 1848 Romanian Revolution. Although the request to edit the newspaper “Românul” fit harmoniously into the favorable cultural climate created by the local elite, the final fate of the endeavor was decided not in Chișinău, but at the strategic level

of the Russian Empire. Here, the interests of the censorship fatally intersected with the tense political evolution in the Romanian Principalities. Documents attest that by September 1846, the file had already reached the capital of the Russian Empire, at which point the head of the Main Censorship Directorate in Saint Petersburg, Count Shirinsky-Shikhmatov, redirected it to the ad-interim Governor-General of New Russia and Bessarabia, Pavel Fyodorov. According to the Censorship Regulations, Fyodorov was the sole authority invested with deciding whether a publication with such a profile was “expedient and useful” for the realities of the region [4, f. 2-2v].

Despite the fact that the file remained pending for a period, on January 24, 1848, Akim Popov renewed the request, forcing a response from the authorities. It is remarkable that the local executive body, the Regional Council of Bessarabia, maintained a pragmatic vision, having endorsed the endeavor as early as November 9, 1847. The Council’s officials considered the admission of the newspaper not only possible but even useful, imposing only one technical condition: the inclusion in its pages of “official local news” until the potential establishment of an official government bulletin [13, f. 1].

This attitude of the officials in Chișinău, who accepted the title “Românul” as a natural fact and its publication as an administrative necessity, is extremely revealing. It highlights the high degree of recognition of the ethno-linguistic and cultural unity of the Romanians in Bessarabia with those in the Principalities – a reality so evident at the local level that it did not initially arouse political suspicion. However, what appeared in Chișinău as a practical utility began to be perceived in Saint Petersburg as an ideological danger, as the pre-revolutionary echoes from Moldavia and Wallachia grew increasingly resonant.

Notwithstanding the favorable endorsement from the Regional Council of Bessarabia, the ad-interim Governor-General, Pavel Fyodorov, opted for a strategy of indefinite delay, avoiding a clear response. Documents from

December 15 and 29, 1848, from the Odessa Censorship Committee and the Main Directorate in Saint Petersburg confirm that, although the endeavor had been transmitted to Fyodorov since 1846, “no response has followed in this matter” [4, f. 4-4v]. This prolonged “silence” so discouraged the petitioners that they eventually requested only the return of the loyalty certificates originally submitted with the file [4, f. 4-4v].

Far from being a case of mere bureaucratic negligence, the Governor-General’s tactical silence between 1846 and 1848 constituted a *sui generis* rejection of the project, marking an imminent and radical shift in Tsarist policy. The reason for this attitude was not administrative but eminently strategic-political in nature. The context was critical: beginning in February 1848, Russian armies were already massed along the Prut River, and by the summer of that same year, they had invaded the Romanian Principalities to suppress the revolutionary movements. For Saint Petersburg, the 1848 Romanian Revolution represented a major danger of “contagion” for Bessarabia, in terms of both social and, especially, national demands. In the eyes of imperial strategists, authorizing the newspaper “Românul” in Chişinău – viewed as an emanation of the ideas of cultural and political unity – would have meant the official sanctioning of a vehicle for propagating unionism right within the interior of the empire.

Conclusions. The research into the initiative to publish the newspaper “Românul” in Chişinău (1846–1848) reveals that this project was not merely a failed editorial endeavor, but an act of cultural resistance and identity assertion of major importance for the history of Bessarabia. A corroborated analysis of archival documents and the cross-border political context leads to the following conclusions:

1. The choice of the title “Românul” constitutes indisputable proof of the Bessarabian elite’s synchronization with the ideological effervescence in the Principalities. In an era when the term “Romanian” was becoming synony-

mous with national unity and the political program of the 1848 Generation, its use in Chişinău represented a symbolic manifesto that defied imposed regionalisms and imperial borders.

2. The discrepancy between the ethnic profile of the official signatories (the Russian nobleman A. Mishchenko and the Armenian printer A. Popov) and the unionist weight of the title confirms that the local Romanian nobility operated through intermediaries loyal to the regime to elude the rigid mechanisms of censorship. This tactic highlights the political maturity of the actual initiators, who attempted to transform an administrative necessity into a vehicle for cultural emancipation.

3. The constant efforts to procure textbooks from Iaşi and Cernăuţi, coupled with the request to publish this newspaper, demonstrate that for Bessarabian society in the 1840s, the Prut River did not constitute a cultural barrier. The organic interdependence between the nobility’s educational demands and the “Românul” editorial project attests to the existence of a vibrant national consciousness, capable of generating projects of pan-Romanian scope.

4. The project’s failure was not due to formal flaws but was the result of a deliberate political decision by Saint Petersburg. Governor-General Pavel Fyodorov’s “silence” was, in essence, a strategic barrier raised against the “contagion” of national and revolutionary ideas from the Romanian Principalities. At a critical moment when Russian armies were preparing to suppress the 1848 emancipation movements in the Principalities, authorizing a publication that could have become the nucleus of unionism in Bessarabia was considered a direct threat to imperial stability. Thus, the refusal, masked as a lack of response, marked the end of a period of limited concessions and the beginning of a policy aimed at isolating the province from Romanian national influences.

Ultimately, the enigma of the newspaper “Românul” confirms that Bessarabia in the first half of the 19th century was not an inert province, but a space connected to the great currents of Romanian modernity. Although the

publication never saw the light of print, its mere projection remains a symbolic pillar of identity continuity, demonstrating that the ideal of national unity long preceded the political achievements that followed.

Notes and References:

1. Boldur, Alexandru. *Publicistica românească în Basarabia*. În: „Gazeta Basarabiei”, anul III, nr. 639, 25 decembrie 1937.
2. Negru, Gheorghe. *Presa de limbă română din Basarabia și Regatul României sub impactul cenzurii țariste. Documente din arhivele de la Moscova, Sankt Petersburg, Chișinău, București*. În: „Destin Românesc, Revistă de istorie și cultură, Ediție specială”, Chișinău, 2008, nr. 5-6.
3. Danilov, Maria. *Presă și cenzură în Basarabia. Documentar: secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX (Din dosarele secrete ale arhivelor guberniale din Chișinău)*. Chișinău: Pontos, 2012.
4. Arhiva Istorică de Stat a Rusiei, fond 772, inv. 1, 1846–1848, dosar 1932.
5. Bodea, Cornelia. *1848 la români: O istorie în date și mărturii*. București: Editura Enciclopedică, 1998.
6. Marcu, Alexandru. *Ideea de unitate în cultura românească (1830–1860)*. București: Editura Academiei Române, 2012.
7. Căndea, Virgil (coord.). *Conștiința națională în cultura română* (Colecția „Cultura și Civilizația Românească”). București: Editura Fundației Culturale Române, 2004.
8. Boitoș, Olimpiu. *Geneza ideii de „Românul”. Studiu de caz al presei din Principate*. Iași: Editura Fundației Academice AXIS, 2005.
9. Răduică, Georgeta; Răduică, Nicolin. *Dicționarul presei românești (1731–1918)*. București: Editura Științifică, 1995.
10. Negru, Gheorghe. *Etapele mișcării naționale din Basarabia*. În: „Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași (Serie Nouă), Istorie”, tom LXIV, 2018, Număr Special, Marea Unire a Românilor (1918) – Istorie și actualitate, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2018.
11. Negru, Gheorghe. *Limba română și politica de rusificare în Basarabia*. În: „Destin Românesc. Revistă de istorie și cultură. Ediție specială”, 2011, nr. 5-6.
12. Boga, Leon. *Lupta pentru limba românească și ideea unirii la românii din Basarabia după 1812*. Chișinău: Universitas, 1993.
13. Arhiva Națională a Republicii Moldova, fond 2, inv. 1, dosar 5187.

*This study was developed within the framework of the project: “The National Press in Bessarabia under the Tsarist Censorship Regime (1840–1917). Studies, Documents, and Materials”. Project Code: 25.80012.0807.45 SE. Grant Competition: “Stimulating Excellence in Scientific Research 2025–2026”.

Citation: Negru, Gh. The “Românul” Newspaper (1846–1848) – An Enigma in the History of the Bessarabian Press. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 87-95. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.10>

Publisher’s Note: Dialogica stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

DIRECȚIA GUBERNIALĂ A CORPULUI INDEPENDENT DE JANDARMI DIN BASARABIA VS. MIȘCAREA DE EMANCIPARE NAȚIONALĂ A UCRAINENILOR, ARMENILOR ȘI POLONEZILOR



Artur LEȘCU

Doctor în istorie, Universitatea de Stat din Moldova.

Direcția gubernială a corpului independent de jandarmi din Basarabia vs. mișcarea de emancipare națională a ucrainenilor, armenilor și polonezilor

Rezumat. În baza materialului documentar inedit, cules de către autor în Arhiva Națională a Republicii Moldova, se întreprinde o încercare de a cerceta unele aspecte mai puțin cunoscute până în prezent despre supravegherea și combaterea de către Direcția gubernială a Corpului independent de jandarmi din Basarabia mișcării de emancipare națională a ucrainenilor, armenilor și polonezilor basarabeni. La începutul secolului XX, ucrainenii erau a doua națiune, după numărul de populație, reprezentând 19,75% din întreaga populație a Basarabiei. Numeroasă era și diaspora armeană și poloneză. În toți acești ani aceste popoare au păstrat limba, cultura, tradițiile naționale. Datorită acestui fapt, autoritățile ruse îi tratau cu suspiciune de separatism, expunându-i asimilării forțate, deportării, expulzării, represaliilor și arestărilor reprezentanților curentului național.

Cuvinte-cheie: Basarabia, jandarmi, naționalism, emancipare, arest.

Governmental Directorate of the Independent Gendarmi Corps of Bessarabia Vs. the National Emancipation Movement of Ukrainians, Armenians and Poles

Abstract. Based on the unpublished documentary material, collected by the author in the National Archives of the Republic of Moldova, an attempt is made to investigate some hitherto lesser-known aspects of the surveillance and combating by the Governmental Directorate of the Independent Gendarmerie Corps of Bessarabia of the national emancipation movement of Ukrainians, Armenians and Bessarabian Poles. At the beginning of the 20th century, Ukrainians were the second nation, by population, representing 19.75% of the entire population of Bessarabia. The Armenian and Polish diasporas were also numerous. All these years, these peoples preserved their language, culture, and national traditions. Due to this, the Russian authorities treated them with suspicion of separatism, exposing them to forced assimilation, deportations, expulsions, reprisals, and arrests of representatives of the national current.

Keywords: Bessarabia, gendarmes, nationalism, emancipation, arrest.

Introducere. Renașterea națională românească și problema „eternă” evreiască erau în centrul atenției a Direcției guberniale a Corpului Independent de jandarmi din Basarabia. Totuși, nu erau neglijate și alte mișcări cu caracter național, chiar dacă se manifestau printr-o intensitate mai mică în activitatea lor. Printre astfel de mișcări se număra și cele ale ucrainenilor, armenilor și polonezilor basarabeni. Ucrainenii constituiau al doilea, după mărime, grup etnic din regiune, numărând peste 382 de mii de oameni, ceea ce constituia 19,75% din întreaga populație a Basarabiei [1, p. 493]. Comunitatea armenescă locală, deși puțin numerică (1 503 de persoane în 1902, 1 552 de persoane în 1912) [2, p. 184], era foarte influentă din punct de vedere financiar și spiritual. Impunătoare era și prezența polonezilor, numărul cărora a crescut până la 11 696 în anul 1897, ceea ce constituia 0,6% din întreaga populație a Basarabiei.

Rezultatele cercetării: Combaterea mișcării naționale ucrainene de către Corpul de jandarmi în Basarabia. Mișcarea de renaștere națională a ucrainenilor, apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea în Galiția (Imperiul Austro-ungar), având în calitate de părintele spiritual pe Mihailo Hrușevski, era una eterogenă, înglobând în sine în jur de zece partide, grupuri și mișcări, de la cele șovine și antisemite până la marxiste, dar toate animate de idea unei Ucraine independente. Acest curent nu a ocolit și Basarabia unde, în pofida numeroasei populații ucrainești, ea nu se bucura de popularitate.

Primele semne a pătrunderii ideilor naționale ucrainești în Basarabia sunt semnalate de către autorități în anul 1906 și atribuite Partidului Revoluționar Ucrainean și Uniunii social-democratice din Ucraina („Spilka”). În activitatea Partidului Revoluționar Ucrainean, înființat în 1900, un rol important îi revenea organului central de presă, ziarului „Seleani” („Țărani”), editat la Cernăuți de către Lev Kogut și la Lviv de Mikola Hankevici. Unul din canalele principale de transportare clandestină a literaturii era Hotinul, atent monitorizat de jandarmi. Pentru a clarifica situația, la Viena a fost trimis agentul

secret al Direcției, Leizer Grinberg (Isidor), care a aflat că din partea lui Mikola Hankevici în Rusia este trimis un curier special, Vladimir Ghijevschi, carea avea să preia la Hotin un important lot de literatură revoluționară. Ajuns la Hotin, însoțit discret de către Leizer Grinberg (Isidor), a preluat lotul de ziare ai partidului pentru a-l transporta în continuare la Kiev. La Hotin, Vladimir Ghijevschi a fost arestat, iar în locul lui la Kiev s-a pornit agentul secret al jandarmilor „Bâstrâi” („Rapid”). Recunoscut la stația după semne convenționale speciale (și-a șters fruntea cu batista lui V. Ghijevschi), agentul „Bâstrâi” („Rapid”) a fost întâmpinat și dus cu tot cu marfa transportată într-o moșie de lângă Kiev, unde noaptea toți au fost arestați iar literatura confiscată [3]. Traseul alternativ de introduce-re ilegală a literaturii Partidului Revoluționar Ucrainean trecea prin localitățile Toporăuți și Rarancea (Ridkivtsi) [4, f. 28]. În octombrie 1906, au fost semnalate legăturile medicului din Soroca, Sklear și ale lui Volodea Grinberg din Bălți cu Uniunea social-democratică din Ucraina („Spilka”) [5, f. 24]. În martie 1912, s-a făcut remarcată prezența în Basarabia a Partidului Ucrainean a socialiștilor-revoluționari, manifestele cărui au fost găsite pe străzile localității Rjavinți, ținutul Hotin [6, 12].

Alt centru de răspândire a ideilor naționale ucrainene a devenit, în 1913, orașul Bălți, având ca promotor pe profesorul de canto din gimnaziile de fete și băieți din localitate, Kiril Tacenko. Un patriot înfocat, a organizat un cerc aflat sub influența ideilor Uniunii de eliberare a Ucrainei, unei mișcări care cuprindea toate curentele independente naționale și care a primit denumirea neoficială de „adepti ale lui Mazepa”. În activitatea cercului au fost atrași: sora sa, Alexandra Tacenko, Elena Matveiciuk-Tkaciuk [7, f. 13], Ana Buhov, Beniamin Tiverovski, Moisei Kruti [8, f. 53]. Activitatea cercului se limita la plimbări în afara orașului,acompaniate de cântece naționale. Dar și aceste plimbări inofensive îngrijorau autoritățile care au fixat supravegherea secretă asupra membrilor cercului [8, f. 11 verso].

După cum putem observa, din punct de vedere operativ, în privința mișcării naționale

ucrainene, situația era ținută sub control, manifestările sale fiind limitate de unele activități răzlețe din nordul regiunii, în special la Hotin și Bălți. Restul teritoriului regiunii a rămas în afara influenței ideilor naționale, inclusiv în ținuturile cu populația compactă ucraineană, cum ar fi ținutul Ismail [7, f. 7 verso].

Situația oarecum s-a schimbat odată cu începerea Primului Război Mondial. Vecinătatea Cernăuțului, un important centru de mișcare națională ucraineană, aflat la câteva kilometri de frontiera de stat, îngrijora autoritățile din cadrul sistemului de securitate. Situația a devenit cu adevărat critică când serviciile de informații ale Imperiului Austro-ungar au luat sub protecția sa Uniunea de eliberare a Ucrainei cu filialele sale la Lviv și Cernăuți. Conform informației primite de la agentura secretă, Direcția gubernială a Corpului Independent de jandarmi din Basarabia era la curent că, în noiembrie 1914, în Basarabia, din Galiția era delegat unul din liderii Uniunii, Mikola Hankevici, cu scopul de a desfășura propaganda antirusă și filoucraineană, ajutând, în acest sens, comandamentul austro-ungar [9, f. 7 verso]. Alt reprezentant al mișcării (neidentificat) a fost trimis la Galați unde s-a întâlnit cu Grigorie Sova (agentul secret „Kriuk” – „Cârlig”, pe numele său real Grigori Kaliujnâi) care și-a propus serviciile sale de transportare a literaturii iredentiste din Galați la Reni și de acolo la Odesa. Acest coridor clandestin a existat până în primăvara anului 1915, când reprezentantul Uniunii la Galați a fost arestat de autoritățile române și expulzat din țară [10, p. 107].

Astfel, putem constata că mișcarea de renaștere națională a ucrainenilor în Basarabia avea un caracter embrionar, local și izolat, nebucurându-se de simpatii din partea populației ucrainene din nordul și sudul Basarabiei. Unicul cerc cu caracter național ucrainean a fost atestat, începând cu anul 1913 la Bălți. Existența sa era de scurtă durată, deoarece odată cu arestarea de către jandarmi în martie 1916 a conducătorului mișcării, Kiril Tacenko, activitatea cercului a fost lichidată.

Combaterea mișcării naționale armenesti de către Corpului de jandarmi în Basarabia.

După cum am și menționat, prezența în Basarabia a mișcării de eliberare națională a armenilor, bazată pe comunitatea armenescă locală, deși puțin numerică, dar influentă din punct de vedere financiar și spiritual, era destul de pronunțată. Aici s-au făcut remarcate două ramuri ale mișcării, apărute la sfârșitul secolului al XIX-lea – Partidul social-democrat Hunchakian (*Clopotul*) și Federația revoluționară armeană (*Dașnakțutun*). Ambele partide militau pentru renașterea statalității armenesti prin revoluție, revolte armate și acte teroriste individuale. Specific pentru regiune era lipsa unei structuri organizatorice a mișcării, ea fiind reprezentantă de activitatea unor emisari veniți în regiune din partea organelor centrale ai partidelor și existența unor simpatizanți din rândul armenilor locali, care contribuiau financiar, fie benevol, fie prin impunere, la susținerea financiară a mișcării.

Primul caz de acest fel a fost semnalat de jandarmi, în vara anului 1905, când la Chișinău au fost delegați doi membrii ai Partidul social-democrat Hunchakian (*Clopotul*), cunoscuți jandarmilor sub numele fictive de Akop Griukrov și Armen Vartonean, împuterniciți cu colectarea „banilor pentru înarmarea Caucazului pentru prevenirea pogromurilor armenesti” [11, f. 29]. Sosiți la Chișinău, au făcut legătură cu medicul dentist din localitate, Martiros Markareanți, originar din satul Markari, plasa Echmiadzin, toți fiind cunoscuți încă din Armenia. La 3 august 1905 au venit tustrei, înarmați, la nobilul de origine armeană Andrei Zaharian, de la care au pretins 2 000 de ruble pentru nevoile partidului. În caz de refuz, au amenințat cu pedeapsa revoluționară. După aceea au vizitat locuința antreprenorului Sarkis Bucibeciuk, cerând suma de 500 de ruble [11, f. 103] și au trimis printr-un curier un mesaj moșierului din localitatea Cineșeuți, Oganovici, cu cererea de a dona 2.050 de ruble, amenințând, în caz de refuz, cu incendierea gospodăriei [11, f. 16 verso]. Profitând de răgazul acordat pentru colectarea banilor, Andrei Zaharian a anunțat jandarmii,

care la 5 august în persoana rotmistrului Vasiliiev l-au arestat pe Martiros Markareanți, restul grupului, Akop Grikurov și Armen Vartonean reușind să fugă. Interogatoriul lui Martiros Markareanți nu a dat rezultate, el refuzând să indice numele reale ai celor doi care așa și nu au fost identificați. În urma probelor concludente, Martiros Markareanți a fost eliberat pe cautiune iar dosarul a fost clasat [11, f. 41]. Altă încercare nereușită de a escroca bani în folosul mișcării de eliberare națională a armenilor a avut loc la Chișinău în octombrie 1907, efectuată de un oarecare Mihotarianț, venit din Armenia [12, f. 537 verso]. Situația se îngreuna pentru jandarmi din cauza unei tehnici conspirative perfecte de care dădeau dovadă membrii partidului Hunchakian și simpatizilor, de care ei se bucurau în rândul moșierilor armeni, în special din nordul Basarabiei, cu precădere, în ținutul Bălți [12, f. 132]. Totuși, încercarea întreprinsă de către Avanes Ghiulkandanian, medicul din Chișinău, de a înființa în vara anului 1908 un grup de adepți, aparținând Partidului social-democrat Hunchakian nu a reușit din cauza intervenției prompte a autorităților [13, f. 70].

În anul 1907 sunt atestate și primele mențiuni de apariție în regiune a emisarilor Federației revoluționare armeană (*Dașnakțutiu*). Astfel, la 1 august 1907 a fost reținut la Ismail membrul *Dașnakțutiu*, cetățeanul bulgar Ervan Nersesianț [13, f. 537 verso], venit în Basarabia pentru a stabili legături cu diaspora locală. Încercarea eșuată, se repetă în iunie 1911, când membrul organizației *Dașnakțutiu* din Constanța, Sarkisianț, este însărcinat cu misiunea de a transporta ilegal din Galați pe teritoriul Basarabiei 15 mii de tuburi de cartuș pentru pușcă [14, f. 1]. Îngrijorați de fluxul mare de armament transportat din Galați la Reni și de acolo în Caucaz, autoritățile depun eforturi considerabile pentru a deconspira rețeaua de furnizare a armamentului. După mai multe încercări, Ajutorul șefului Direcției de jandarmi la punctul de frontieră Reni, rotmistrul S. Rațevici, cunoscut și ca unul dintre cei mai buni specialiști din domeniul filateliei în Rusia, reușește să racoleze în decem-

brie 1911 la Galați un colaborator secret care îi oferea informația privind ziua plecării, destinația și cantitatea armamentului transportat [6, f. 3]. S-a constatat că de distribuirea ulterioară a muniției preluate, cât și a armelor de foc, unor armeni care le transportau în Caucaz, se ocupau armurierii Regimentelor 53 și 54 Infanterie cu dispunere permanentă în Chișinău [14, f. 9]. Se pare că jandarmii au mușamalizat problema, lichidând rețeaua de furnizare a munițiilor fără a stârni vâlvă și a trage la răspundere responsabilii din cadrul armatei, cărora li se subordonau din punct de vedere instituțional.

După 1911, activitatea naționaliștilor armeni din sudul și nordul Basarabiei a fost paralizată, până în 1917, nefiind înregistrat niciun caz din acest punct de vedere. Activitatea patrioților armeni continua în mod sporadic doar la Chișinău. Aceasta activitate era susținută moral și organizațional de Biserica Apostolică Armeană prin persoana arhiepiscopului eparhiei, Noul Nahicevan și Basarabia, Nerses Hudoverdean. La 29 august 1911 agenții serviciului de jandarmi au semnalat plecarea din Odesa la Chișinău a doi membrii ai Comitetului Central a Partidul social-democrat Hunchakian („Clopotul”), Aristokis Novbar și Constantin Spadorianț, monitorizați de doi agenți, „Krâșkin” și „Davâdov” [15, f. 11]. Sosind la Chișinău, s-au cazat la hotelul „Pasaj” (ulterior „Bristol”), efectuând două vizite la consistoriul armenesc și biserica armenescă. A doua zi, 30 august, au vizitat încă odată consistoriul și au primit vizita la hotel a arhiepiscopului Nerses Hudoverdean [15, f. 30]. Nu cunoaștem despre ce au discutat cei trei, dar ținând cont de durata întrevederii (o oră și cincisprezece minute), cât și faptul că arhiepiscopul era în trecut reținut de autoritățile țariste și ținut sub supraveghere secretă, putem să deducem că despre ajutorul logistic și financiar acordat de către biserica mișcării de eliberarea armenescă, cu atât mai mult, că jandarmii îl suspectau pe prelat că ar fi conducătorul local al Partidului social-democrat Hunchakian (*Clopotul*) [16, f. 49 verso], ceea ce pare a fi puțin probabil reieșind din doctrina marxistă

și ateistă a partidului. Însă, încă în anul 1914 el era trecut pe lista jandarmilor în calitate de presupus lider al secției regionale a Partidului social-democrat Hunchakian (*Clopotul*) [17, f. 257].

Astfel, putem constata că deși mișcarea de eliberare națională armenească se bucura de simpatiile armenilor locali, ea se manifesta în Basarabia destul de slab. În regiune a fost atestată de către organele de securitate prezența a două partide de eliberare națională, Hunchak și Dașnakțutun, acțiunile cărora erau strict monitorizate de Direcția de jandarmi. Apogeul activității ambelor partide cade pe anul 1911, după care ele dispar din vizorul atenției a autorităților polițienești.

Lupta Corpului de jandarmi în Basarabia cu polonezi. Erau tensionate relațiile autorităților țariste cu polonezii, numărul cărora a crescut simțitor în urma celor trei împărțiri a Poloniei (1772, 1793, 1795). Cochetările inițiale cu polonezii s-au alterat cu represalii și înăbușirea violentă a revoltei din 1830-1831 și insurecției armate din 1863-1864. Polonezii erau priviți cu suspiciune, ca un corp străin în cadrul imperiului, care dacă nu poate fi extirpat și lichidat (asimilat), trebuie să fie izolat. Polonezilor era interzisă ocuparea unor funcții în stat, în special în Corpul de jandarmi. Atitudinea ostilă față de acest popor cu trecutul istoric glorios nu putea să nu provoace ura polonezilor față de Imperiul Rus și coagularea unei mișcări de renaștere națională, la care s-au raliat și polonezii din Basarabia. Prezența polonezilor în Țara Moldovei era una constantă și de lungă durată, ceea ce nu se poate afirma și de partea sa estică, denumită de ruși Basarabia. Conform cercetătoarei poloneze Anna Skowronek, primele mărturii documentare despre prezența polonezilor în regiune sunt datate cu anul 1820 [18, p. 129]. În continuare numărul lor a crescut în urma migrării din Polonia după înfrângerile suferite de polonezi în Revolta din noiembrie (1830-1831) și Insurecția din ianuarie (1863-1864) [18, p. 130]. În astfel de împrejurări, numărul lor a crescut până la 11 696 în anul 1897, ceea ce constituia 0,6% din întreaga populație a Basarabiei [18, p. 134].

Mulți polonezi stabiliți în Basarabia, datorită gradului ridicat a culturii și instruirii, îndeplineau diferite funcții în cadrul sistemului administrativ și instituțiilor de stat fapt ce îngrijora autoritățile din serviciile secrete. În mod deosebit din acest punct de vedere se evidențiază ajutorul șefului Direcției guberniale a Corpului Independent de jandarmi din Basarabia în ținuturile Ismail și Akkerman (Cetatea Albă), rotmistrul Konstantin Kalinin. Acestui ofițer, care a făcut o carieră strălucită în cadrul Corpului de jandarmi, promovat cu timpul, în grad de general-maior și numit în fruntea Direcției de jandarmi din guvernământul Kazan, peste tot i se arătau conspirații urzite de polonezi. Șovin convins, în raportul său din anul 1893, adresat șefului Direcției, colonelului Nikolai Malâhin, aducea la cunoștință că în ambele ținuturi majoritatea funcțiilor în sistemul administrativ sunt ocupate de polonezi care se consideră mai presus decât elementul rusesc și întrețin legături strânse cu Polonia. Ba mai mult, după părerea sa ei îngreunează procesul rusificării a ținuturilor și nu au ce căuta acolo, preferabil să fie transferați în altă parte a imperiului [19, f. 38 verso]. Situația similară s-a crea în opinia sa și în Brigada de Grăniceri din Ismail, unde sunt concentrați prea mulți ofițeri polonezi și catolici, comunicând între dânsii și polonezii din oraș. Acești ofițeri îi tratează pe colegii săi ruși cu dispreț, iar pe soldații de origine poloneză – indulgent [19, f. 46]. În anul următor, 1894 în zelul său patriotic și agresiv, descoperă predominare poloneză în Comisia ținutală de combaterea filoxerei, argumentând denunțul prin faptul că conducătorul ei, medicul Eismond, este polonez și în pofida faptului că este funcționar rus cunoaște rău limba rusă [20, f. 7 verso].

Situația nu s-a schimbat nici după transferul său, în anul 1904, la Kazan, deoarece înlocuitorul său, locotenent-colonel Mihail Afanasiev a moștenit de la el ura față de polonezi și zelul în rusificarea ținutului. Ținta atacurilor sale a devenit comandamentul Brigăzii nr. 22 Pază Frontierei (Brigada de grăniceri) din Ismail. Ani la rând bombardă Direcția cu rapoarte alarmiste privind situația critică creată acolo

din cauza predominării elementului polonez în conducerea unității. De fapt aceste rapoarte mai mult semănau a denunțuri și bârfe de mahala culese de acest ofițer superior. Astfel, într-un raport de-al său pe numele conducerii Direcției, denunța că în perioada anilor 1904–1909 comandantul brigăzii era colonelul Rogovski care deși era rus de naționalitate era căsătorit cu o poloneză evlavioasă de credință romano-catolică. Simultan, în brigadă activa în calitate de locțiitor comandant al brigăzii colonelul Baranowski, un polonez, în familia căruia limba de comunicare era cea poloneză [21, f. 136]. El era învinuit în simpatiile față de evrei condamnând pogromurile evreiești din anii 1905–1906. În opinia autorului raportului nici schimbarea, în anul 1909, a comandantului acestei mari unități, nu a ameliorat situația, deoarece comandantul nou, colonelul Bogdan Akko, era polonez și catolic activ. În opinia jandarmului, situația se îngreuna prin faptul că unul din frații comandantului era preot, parohul bisericii romano-catolice a Corpului de Paji (Școala de elevi militari) din St. Petersburg. Entuziazmul defaimător a colonelului M. Afanasiev era atât de intens că el nu se sinchisește să strecoare în raport și bârfe, afirmând că conform unor „vorbe”, locțiitorul nou al comandantului, colonelul Ianuszewski, ar fi din polonezi renegați care a trecut din catolicism la ortodoxie din oportunism. În repulsie față de ruși era învinuit comandantul raionului de frontieră nr. 1, locotenent-colonelul Zanewski care urând pe ruși „persecuta pe subalternul său, rotmistrul Kazarinov, un rus ortodox” [21, f. 136 verso]. Totodată, menționa că Detașamentul de grăniceri din Cahul era comandat de ștab-rotmistrul Ianuszewski, cel din Chilia – de rotmistrul Kucewski, din Reni – de porucicul Waliczki și cel din Vâlcov – de porucicul Pajus, toți de origine poloneză [21, f. 139].

Situația în brigadă nu s-a îmbunătățit, în opinia jandarmului vigilant, nici în 1912, când ofițerilor menționați mai sus s-au mai adăugat unii noi, tot polonezi, cum ar fi locțiitorul comandantului brigăzii colonelul Zdanowicz, comandantul raionului de frontieră nr. 3, locote-

mentul-colonel Zanewski, porucicul Domoraczki și medicul veterinar Gurski. Pericolul cel mai mare venea, totuși, de la femei, care realizând un plan „diabolic” de corupere a elementului rus-ortodox din rândul ofițerilor, le influențau în spiritul filopolon. În așa mod a fost pierdut pentru cauza velicorusă comandantul flotilei fluviale de grăniceri, rotmistrul Kurpanov, influențat de soacra sa, o poloneză și catolică înfocată. Similă ră era situația și în cazul locțiitorului său, porucicul Erin, căsătorit cu Claudia Lewicki, poloneză și catolică activă [22, f. 34].

Astfel, putem concluda că toate încercările de a interpreta de către jandarmi evenimentele ca o conspirație și mișcare organizată a polonezilor împotriva autorităților sunt nefondate. Această mișcare, după înăbușirea Insurecției din 1863–1864, a luat în Basarabia forma unei fronde din partea polonezilor locali și veniți din alte regiuni, fără a deveni una organizată și structurată.

Concluzii. Alături de mișcarea națională a românilor basarabeni, în regiune se manifestau și reprezentanții mișcărilor naționale ale ucrainenilor, armenilor și polonezi. Toate ele erau de o intensitate și influență limitată, erau supravegheate de organele de securitate care nu ezitau, în caz de necesitate, se aplice arestări, eliminându-i din lista pericolelor pentru imperiu. Particularitatea aparte a tuturor mișcărilor naționale din Basarabia era existența lor separată, fiecare din ele activând pe cont propriu, fapt ce ușura autorităților să mențină situația sub control, cu excepția celei a românilor basarabeni care odată cu declanșarea Primului Război Mondial a devenit o preocupare majoră pentru autorități, cu posibilități și forțe capabile să schimbe radical, la momentul oportun situația din regiune.

Note și referințe bibliografice:

1. Boldur, Al. *Istoria Basarabiei*. București: Editura Victor Frunze, 1992, 544 p.
2. Gumenai, I. Evoluția demografică a comunității armenesti din Basarabia sub stăpânirea rusă. În: *Archiva Moldaviae*, vol. X. Iași, 2018, p. 175-189.
3. Гринберг, Л. *Воспоминания бывшего охранника*. Кишиневское и Одесское охраняемые от-

деления в 1905–1907 г.г. În: Бессарабское Слово, Кишинев, nr. 1814, 12 января 1930. / Grinberg. L. *Vospominaniya byvshogo okhrannika. Kishinevskoe i Odesskoe okhrannye otdeleniya v 1905–1907 g.g.* În: *Bessarabskoe Slovo. Kishinev. nr. 1814, 12 yanvarya 1930.*

4. Agenția Națională a Arhivelor, în continuare ANA, F. 297, inv. 4, d. 29.

5. ANA, F. 297, inv. 4, d. 10.

6. ANA, F. 297, inv. 1, d. 200.

7. ANA, F. 297, inv. 1, d. 249.

8. ANA, F. 297, inv. 1, d. 382.

9. ANA, F. 297, inv. 1, d. 219.

10. Каширин, В. *Тайная война на Пруте. Бессарабские жандармы против мазепинцев, потемкинцев и австро-германской разведки.* În: *Родина. Российский исторический журнал. Москва, 2015, стр. 106-109.* / Kashirin. V. *Taynaya voyna na Prute. Bessa-*

rabskie zhandarmy protiv mazelintsev. potemkintsev i avstro-germanskoj razvedki. În: *Rodina. Rossiyskiy istoricheskiy zhurnal. Moskva. 2015, str. 106-109.*

11. ANA, F. 297, inv. 1, d. 47.

12. ANA, F. 297, inv. 1, d. 49.

13. ANA, F. 297, inv. 1, d. 271.

14. ANA, F. 297, inv. 1, d. 134.

15. ANA, F. 297, inv. 1, d. 139.

16. ANA, F. 297, inv. 1, d. 410.

17. ANA, F. 297, inv. 1, d. 271, f. 257.

18. Skowronek, A. *Poles in Russian Bessarabia – stages and reasons for their inflow.* În: „*Tyragetia. Istorie. Muzeologie. Serie Nouă*”. Vol. XIII [XXVIII]. Chișinău, „Bons Offices”, 2019, nr. 2, p. 129-136.

19. ANA, F. 297, inv. 1, d. 15.

20. ANA, F. 297, inv. 1, d. 23.

21. ANA, F. 297, inv. 1, d. 96.

22. ANA, F. 297, inv. 1, d. 179.

Citation: Leșcu, A. Governmental Directorate of the Independent Gendarmi Corps of Bessarabia Vs. the National Emancipation Movement of Ukrainians, Armenians and Poles. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 96-102. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.11>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

INFLUENȚA RĂZBOIULUI RECE ASUPRA DEZVOLTĂRII SPORTULUI ÎN URSS. STUDIU DE CAZ: RSS MOLDOVENEASCĂ

Doctorand al Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova. “Olympic Studies Centre”, beneficiar al Programului de Granturi de cercetare pentru doctoranzi și cercetători la început de carieră. Secretar de stat în cadrul Ministerului Educației și Cercetării al Republicii Moldova, membru al Asociației Istoricilor din Republica Moldova „Alexandru Moșanu”.

Domeniile de preocupare științifică și profesională includ: istoria sportului și a educației fizice, istoria olimpismului și a mișcării olimpice, politici publice în domeniul educației și sportului, legislația sportivă, management educațional și sportiv, precum și cercetări privind sportivii disidenți în Uniunea Sovietică. A publicat 15 articole și studii științifice în Republica Moldova și România, dintre care cele mai recente: *Sistemul de educație fizică și sport în tranziție: de la Uniunea Sovietică la Republica Moldova (1988–1996)*. În: *Latinitate, Romanitate, Românităte*, Ed. 8, 31 octombrie – 2 noiembrie 2024, Chișinău. Chișinău: Bons Offices, 2025, Ediția 8, p. 461-470 etc.



Sergiu GURIN

Influența Războiului Rece asupra dezvoltării sportului în URSS.

Studiu de caz: RSS Moldovenească

Rezumat. În studiul științific se analizează modul în care rivalitatea geopolitică dintre URSS și Statele Unite ale Americii în perioada Războiului Rece (1947–1991) a determinat politica sportivă sovietică și a influențat, în mod specific, dezvoltarea sportului în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (RSSM). Pornind de la premisa că sportul de performanță a constituit un instrument deliberat al propagandei și al legitimării ideologice a sistemului sovietic, investigația examinează infrastructura sportivă creată în RSSM, participarea sportivilor moldoveni la competițiile internaționale sub drapelul sovietic, dimensiunea identitară a performanței sportive într-o republică periferică, precum și moștenirea acestui sistem după destrămarea Uniunii Sovietice. Concluziile redau complexitatea raportului dintre instrumentalizarea politică a sportului și valorile autentice ale performanței atletice.

Cuvinte-cheie: sport sovietic, propagandă, Jocuri Olimpice, identitate, Război Rece, URSS, RSSM.

The Influence of the Cold War on the Development of Sport in the USSR.

Case Study: Moldovan RSS

Abstract. In scientific study analyzes how the geopolitical rivalry between the USSR and the United States of America during the Cold War (1947–1991) shaped Soviet sports policy and specifically influenced the development of sport in the Moldavian Soviet Socialist Republic. Starting from the premise that elite sport served as a deliberate instrument of propaganda and ideological legitimization of the Soviet system, the study examines the sports infrastructure created in the MSSR, the participation of Moldavian athletes in international competitions under the Soviet flag, the identity dimension of sports performance in a peripheral republic, and the legacy of this system after the dissolution of the USSR. The conclusions reveal the complexity of the relationship between the political instrumentalization of sport and the authentic values of athletic performance, suggesting that the Soviet system paradoxically generated a lasting human and cultural sports capital.

Keywords: Soviet sport, propaganda, Olympic Games, identity, Cold War, USSR, MSSR.

Context general. Contextul geopolitic al Războiului Rece (1947–1991) a generat una dintre cele mai profunde și de durată competiții ideologice din istoria modernă, în care sportul a ocupat un loc aparte. Confruntarea dintre sistemul capitalist, reprezentat de Statele Unite ale Americii, și cel socialist, condus de Uniunea Sovietică, a depășit cu mult granițele diplomației și ale cursei înarmării, extinzându-se în arene sportive, stadioane și terenuri de joc de pe întregul glob pământesc. Sportul de performanță a devenit, în viziunea Kremlinului, un instrument de legitimare ideologică, un mijloc de demonstrare a superiorității sistemului sovietic față de cel occidental [1, p. 435].

Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, ca parte componentă a URSS, nu a constituit o excepție de la această paradigmă. Deși periferică, din punct de vedere geografic și demografic, în raport cu centrele de putere ale imperiului sovietic, RSSM a participat activ la proiectul sportiv al URSS, contribuind cu sportivi de performanță ai delegațiilor sovietice prezente la Jocurile Olimpice și la alte competiții internaționale de referință. În pofida unei finanțări oferite de statul sovietic, sportul moldovenesc oricum se confrunta cu probleme de ordin economic și uman; insuficiența resurselor financiare pentru dezvoltarea bazei tehnico-materiale, lipsa de specialiști în domeniu, absența unei viziuni clare asupra perspectivei strategice a domeniului sportului. „Centrul” solicita rezultate prompte, de aceea specialiștii și conducătorii sportului local, expediau rapoarte cantitative și calitative exagerate, în ceea ce privește numărul celor care practicau activități sportive și a numărului celor care îndeplineau categoriile sportive și normele *Gata Pentru Muncă și Apărare* (GMA).

Prezentul articol își propune să analizeze modul în care politica sportivă a URSS, determinată în mare măsură de rivalitatea cu Occidentul, a influențat dezvoltarea sportului în RSSM, identificând totodată particularitățile locale ale acestui fenomen.

Sportul sovietic ca instrument al Războiului Rece. Intrarea URSS pe scena olimpică inter-

națională, în anul 1952, la Jocurile Olimpice de la Helsinki, a marcat un moment de cotitură în istoria sportului mondial. De la bun început, delegația sovietică a adoptat o atitudine competitivă față de cea americană, clasamentul pe medaliile transformându-se într-un substitut simbolic al luptei pentru supremație globală [2, p. 307]. Această perspectivă nu era una întâmplătoare, ci era rezultatul unei politici deliberate, elaborate la nivelul cel mai înalt al aparatului de stat sovietic.

Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice (CC al PCUS) a emis o serie de directive prin care sportul de performanță era integrat explicit în strategia de propagandă externă a statului sovietic. Astfel, decizia din 1959, privind dezvoltarea culturii fizice și a sportului de masă stabilea nu doar obiective cantitative pentru infrastructura sportivă, ci și ținte calitative în materie de performanță internațională [3, p. 78]. Sportivii sovietici trebuiau să demonstreze, prin victoriile lor, că „omul nou”, format în laboratorul socialismului, era superior omologului său din lumea capitalistă.

Un articol intitulat „Sportivii și războiul tenebru” reflectă clar instrumentalizarea discursului sportiv în logica confruntării ideologice Est–Vest. Textul face referire la apelul municipalității din Grenoble privind transformarea anului olimpic 1968 într-un „an al păcii”, la rezoluția adoptată de Comitetul Internațional Olimpic și la susținerea acesteia de către reprezentanții blocului socialist [17, p. 1]. Materialul critică intervenția militară a Statelor Unite în Vietnam, prezentând-o ca incompatibilă cu idealurile olimpice. Este invocat cazul sportivului american Robert Carmody, precum și poziția fotbalistului brazilian Edson Arantes do Nascimento (Pele), care ar fi condamnat „aventura Pentagonului”. De asemenea, sunt menționate declarații ale unor sportivi vest-germani care califică războiul drept „crimă”.

Această viziune instrumentală asupra sportului a dus la crearea unui sistem puternic de selecție, pregătire și susținere a sportivilor de performanță. Școli sportive specializate, centre de pregătire olimpică, institute de medicină sportivă și laboratoare au fost înființate în toată

Uniunea Sovietică, inclusiv în republicile uni-
onale, cu scopul de a maximiza potențialul
sportiv al populației [4, p. 102]. Sportivii de
performanță beneficiau de privilegii materiale
considerabile: salarii mai mari, acces la bunuri
de consum deficitare, apartamente și posibilita-
tea de a călători în străinătate.

În ziarul „Sovetskaia Moldaviia” sunt evi-
dențiate performanțele sportivilor sovietici în
competițiile internaționale, prezentate într-o
manieră care subliniază constant superioritatea
sportului din URSS. Se menționează victoria
fostului campion mondial la șah, marele ma-
estru sovietic Mihail Tal, în turneul internați-
onal desfășurat la Porz (RFG). Tal a acumulat
9 puncte, devansându-l pe englezul Miles (8,5
puncte) și pe alți competitori vest-europeni.
Formula titlului – „Pobeditel – sovetskii shakh-
matist” (rus., – „Învingătorul – șahistul sovie-
tic”) – accentuează explicit dimensiunea nați-
onal-statală a succesului sportiv, transformând
performanța individuală într-un indicator al
prestigiului internațional al URSS [19, p. 4].

În același număr al periodicului sunt pre-
zentate rezultatele echipelor de fotbal ale URSS
la turneul internațional de juniori (până la 18
ani), desfășurat la Moscova, în memoria lui Va-
lentin Granatkin. Prima și a doua selecționată
a URSS au condus clasamentul alături de Bra-
zilia, iar presa remarcă faptul că a doua echipă
sovietică era formată din jucători mai tineri de-
cât adversarii lor, fapt sugerat ca dovadă a soli-
dității sistemului de pregătire [19, p. 4].

Totodată, se relatează despre turneul ho-
cheiștilor sovietici în Olanda, unde campionii
mondiali au câștigat toate cele opt meciuri dis-
putate, inclusiv împotriva echipei Suediei și a
selecționatei naționale olandeze (16:4). Astfel
de rezultate erau prezentate ca expresii ale hege-
moniei sportive sovietice în discipline-cheie ale
competiției Est–Vest [19, p. 4]. Aceste relatări
confirmă faptul că presa republicană din RSSM
reproducea integral discursul unional privind
performanța sportivă ca expresie a superiorită-
ții sistemului socialist în arena internațională.

Un alt instrument de propagandă și educare
a maselor era cultul personalității prin exempli-



Caricatură din ziarul „Moldova Socialistă”, în articolul
Profanarea Jocurilor Olimpice în intitulată *Unchiul
Săm se pregătește de Olimpiada 84 (Los Angeles), boicota-
tată de statele socialiste, cu excepția României*. Nr. 174
26.07.1984. Autor D. Datii.

ficarea diferitor „eroi”, unii cu istorii adevărate,
iar alții cu biografii mitizate. În programul tele-
vizat dedicat Zilei Victoriei este menționat un
„voenno-sportivnyi prazdnik” (sărbătoare mi-
litar-sportivă) organizată la Școala Medie nr. 3
din Bender, cu participarea veteranilor de război
[21, p. 1]. Asocierea explicită dintre comemora-
rea militară și activitățile sportive școlare confir-
mă rolul sportului ca instrument de educație pa-
triotică și continuitate simbolică între generațiile
combatante și tineret [22, p. 1]. De asemenea,
discursurile și transmisiunile dedicate „eroilor
frontului” și „păstrării tradițiilor de luptă” cre-
ează un cadru ideologic în care cultura fizică este
integrată în paradigma apărării patriei socialiste.

**Infrastructura sportivă în RSSM în con-
textul competiției Est–Vest.** Dezvoltarea in-
frastructurii sportive în RSSM a urmat înde-
aproape tiparele impuse de Moscova, adaptate
însă la condițiile specifice ale republicii uni-
onale. În perioada postbelică, Chișinăul a be-
neficiat de investiții semnificative în domeniul

sportului, valorificate în construcția mai multor obiective de infrastructură sportivă. Stadionul Republican, inaugurat în 1952 și modernizat ulterior a devenit principalul simbol al ambiției sportive a RSSM, găzduind competiții de fotbal, atletism și alte discipline.

Asociațiile sportive voluntare (ASV) – „Dinamo”, „Spartak”, „Lokomotiv”, „Burevestnik” – și-au extins rețelele și în Moldova sovietică, integrând structurile sportive locale în sistemul unional. Fiecare ASV era afiliată unui minister sau unui sector specific: „Dinamo” era legată direct de Ministerul Afacerilor Interne, „Spartak” de sindicate, iar „CSKA” de forțele armate. Această integrare instituțională asigură finanțarea sistematică a activităților sportive și a sportivilor de performanță nemijlocit, dar și o formă de control politic și ideologic.

La nivel educațional, școlile sportive pentru tineret și juniori au proliferat în toată republica, identificând și cultivând talentele sportive de la vârste fragede. Până la sfârșitul anilor 1960, RSSM dispunea de zeci de astfel de instituții, pregătind sportivi la diferite probe: gimnastică, lupte, box, atletism, jocuri sportive, sporturi nautice, ecvestră ș.a. Această infrastructură instituțională a constituit fundamentul pe care s-au putut afirma viitori sportivi de talie internațională.

Sportivii din RSSM la Jocurile Olimpice: identitatea regională. Participarea sportivilor din RSSM la Jocurile Olimpice sub drapelul sovietic ridică o problema identitară complexă. Oficial, aceștia reprezentau Uniunea Sovietică ca entitate politică unitară, dar nu republicile lor de origine. Cu toate acestea, victoriile lor erau mediatizate intens în presa moldovenească de epocă, creând un sentiment de mândrie și apartenență regională care coexistă, adesea în tensiune, cu identitatea sovietică centralizatoare.

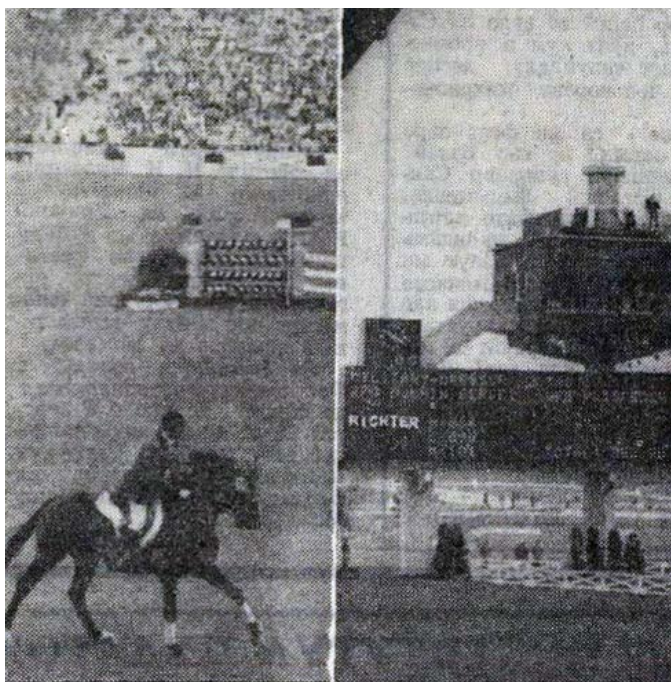
Printre sportivii originari din RSSM care s-au distins pe scena olimpică se numără sportivi care au contribuit la impresionantul bilanț de medalii al delegației sovietice [8]: 1960, Roma – Gusman Cosanov, bronz (atletism); 1968, Mexico – Naum Procopeț, bronz (caiăc-canoe); 1976, Montreal – Larisa Popova, argint (canotaj

academic); 1980, Moscova – Larisa Popova, aur (canotaj academic); 1980, Moscova – Stela Zaharova, aur (gimnastica artistică); 1980, Moscova – Svetlana Dovjenco, argint (atletism); 1988, Seul – Nicolae Juravschi, două medalii de aur (caiăc-canoe); 1988, Seul – Igor Dobrovolschi, aur (fotbal); 1988, Seul – Iurii Bașcatov, argint (natație); 1988, Seul – Timofei Screabin, bronz (box); 1988, Seul – Serghei Marcoci, bronz (polo pe apă); 1988, Seul – Natalia Ruscenco, bronz (handbal).

Jocurile Olimpice de la Moscova, din 1980, au reprezentat un moment aparte pentru sportul sovietic în general și pentru cel moldovenesc în particular. Organizarea Jocurilor Olimpice pe teritoriul sovietic a impus un efort de pregătire și investiție fără precedent, din care a beneficiat indirect și RSSM, prin modernizarea unor facilități și prin intensificarea programelor de pregătire. Boicotul occidental, condus de SUA, a afectat competitivitatea unor competiții, dar a permis și o concentrare mai mare de medalii în lagărul sovietic [9, p. 178].

Invazia sovietică în Afghanistan (23 decembrie 1979) a reprezentat un moment de ruptură în dinamica destinderii Est-Vest și a determinat administrația președintelui Jimmy Carter să adopte o serie de sancțiuni împotriva URSS, dintre care cea mai controversată a fost boicotarea Jocurilor Olimpice de la Moscova, din 1980 [23, p. 43-69]. Boicotul a fost justificat prin mai multe argumente: sancționarea agresiunii sovietice; prevenirea obținerii unei victorii propagandistice de către Moscova; descurajarea extinderii influenței sovietice în Orientul Mijlociu; reafirmarea poziției morale a Occidentului în confruntarea bipolară [24, p. 43-69].

Comitetul Olimpic Internațional (IOC), sub conducerea lui Lord Killanin, a respins ferm boicotul, invocând faptul că URSS nu încălcă regulamentele olimpice și că Jocurile Olimpice aparțineau mișcării olimpice, nu guvernelor naționale [25, p. 43-69]. Atât Comitetul Olimpic al SUA (USOC), cât și Comitetul Olimpic Canadian (COA) s-au opus inițial deciziilor guvernamentale, susținând autonomia sportului față de politică [26, p. 43-69]. În ambele cazuri



Seghei Muhin – participant la Jocurile Olimpice din Munhen. Sursa – „Moldova Socialistă”, nr. 229, 29.09.1972.
În articolul *Solii Moldovei în echipa țării*, autor Dumitru Coval.

însă, presiunea politică și financiară a determinat capitularea organizațiilor sportive.

Un material amplu dedicat pregătirii Olimpiadei-80 prezintă construcția Satului Olimpic și a infrastructurii sportive din Moscova (76 din 99 de obiective urmau să fie realizate în capitală). Se subliniază implicarea tuturor republicilor unionale, a Comsomolului și a conducerii superioare de partid și de stat [18, p. 1].

Olimpiada este definită drept „recunoaștere a meritelor URSS în lupta pentru pace” și expresie a ideilor de umanism și prietenie între popoare. Se menționează explicit că pregătirea jocurilor reprezintă „o chestiune a întregului popor”, iar simbolul oficial – Mișka – este prezentat ca ambasador al imaginii internaționale a statului sovietic [27, p. 144-168]. Această prezentare confirmă dimensiunea geopolitică și propagandistică a Olimpiadei din 1980, integrată în logica competiției ideologice a Războiului Rece.

Fotbalul moldovenesc și dimensiunea sa politică. Fotbalul a ocupat un loc special în peisajul sportiv al RSSM, bucurându-se de cea mai largă popularitate în rândul populației. Clubul „Moldova” Chișinău a evoluat în ligile superioare ale campionatului sovietic, atingând apo-

geul în anii 1960–1970, atunci când a participat în Prima Ligă a Uniunii Sovietice.

Meciurile de fotbal aveau o relevanță simbolică ce depășea cadrul pur sportiv. Confruntările cu cluburile reprezentative din alte republici unionale sau cu echipele orașului Moscova constituiau, în percepția publicului moldovenesc, momente de afirmare identitară, în care reușitele sportive căpătau conotații de orgoliu regional. Autoritățile republicane utilizau performanțele fotbalistice ca argument în negocierile cu centrul pentru alocarea de resurse și recunoaștere simbolică [10, p. 201].

Un articol publicat în ziarul „Tineretul Moldovei”, în anul 1968, reflectă poziția echipei „Moldova” Chișinău în cadrul campionatului unional de fotbal. Se menționează victoria categorică împotriva formației „Spartak” Gomel (4:0), rezultat care a permis acumularea a 25 de puncte după 22 de meciuri și apropierea de grupul fruntaș al clasamentului [16, p. 1].

Clasamentul subgrupeii era dominat de echipele armatei sovietice – SKA Odesa, SKA Lvov, SKA Kiev – fapt ce ilustrează rolul instituțiilor militarizate în organizarea și performanța sportului sovietic. Echipa „Moldova” Chișinău a ocupat locul opt într-o competiție care reunea

echipe din diverse republici unionale (Riga, Lvov, Vilnius, Tallinn, Leningrad ș.a.), consolidând caracterul integrator al sistemului sportiv al URSS.

Relatarea despre „turneul responsabil” pe care echipa urma să-l efectueze la Riga, Tallinn, Leningrad și Kiev evidențiază atât nivelul competițional ridicat, cât și circulația interrepublicană specifică modelului sportiv sovietic. Presa prezenta aceste confruntări drept evenimente de interes major, alimentând un sentiment de mândrie regională în cadrul sistemului unional.

Pe plan internațional, cluburile sovietice, inclusiv ocazional reprezentanți din RSSM, participau la competițiile europene intercluburi, oferind ocazia unor confruntări directe cu echipe occidentale. Aceste meciuri erau investite cu o semnificație ideologică evidentă, victoria asupra unui club occidental fiind prezentată în mass-media sovietică drept o confirmare a superiorității sistemului socialist [12, p. 89]. În memoria colectivă este distins campionul olimpic la fotbal de la Jocurile Olimpice din Seul – 88, Igor Dobrovolschi, care pe lângă faptul că este „produsul” școlii moldovenești de fotbal și absolvent al Liceului cu Profil sportiv din Chișinău, Dobrovolschi este ultimul sportiv sovietic care a marcat pentru URSS un gol oficial, acela era golul triumfător ce o făcea pe URSS campioană olimpică la fotbal. După destrămarea URSS, campionul olimpic semnează un contract cu renumita echipă de fotbal Olympic Marseille, cu care obține Cupa Ligii Campionilor la fotbal.

Declinul și moștenirea sistemului sportiv sovietic în Republica Moldova. Ultimii ani ai existenței URSS au adus o criză profundă a sistemului sportiv sovietic, inclusiv în RSSM [28, p. 461-470]. Diminuarea finanțărilor, instabilitatea politică și, ulterior, destrămarea statului sovietic au destructurat infrastructura sportivă elaborată în decenii de investiții sistematice. Mulți sportivi de valoare au emigrat în alte state, fie pentru a-și continua carierele în condiții mai favorabile, fie în căutarea unor perspective economice mai bune.

Republica Moldova independentă (din 1991) a moștenit infrastructura sportivă sovie-

tică, dar s-a confruntat cu dificultăți majore în menținerea și dezvoltarea acesteia în condițiile tranziției la economia de piață. Insuficiența finanțărilor publice, privatizarea parțială a infrastructurii sportive și absența unui cadru legislativ coerent au contribuit la deteriorarea sistemului de pregătire sportivă.

Cu toate acestea, moștenirea perioadei sovietice rămâne vizibilă în cultura sportivă a Republicii Moldova. Valorile de performanță, disciplina antrenamentului sistematic și tradițiile unor discipline sportive (lupte, haltere, canoe, judo, box) reprezintă un capital uman și cultural acumulat în deceniile Războiului Rece, care continuă să genereze sportivi de valoare chiar și în condițiile mult mai precare ale prezentului.

Concluzii. Analiza influenței Războiului Rece asupra sportului în URSS, cu aplicare în cazul RSSM, denotă complexitatea raportului dintre politică și sport în sistemele totalitare. Sportul nu a fost niciodată, în viziunea sovieticilor, un domeniu autonom, ci un instrument deliberat al proiectului politic și ideologic al statului. Această instrumentalizare a generat, paradoxal, performanțe sportive autentice de pregătire remarcabilă, care au servit, totodată, scopurilor propagandistice ale regimului politic.

Cazul RSSM ilustrează modul în care o republică periferică putea participa activ la proiectul sportiv central sovietic, adaptându-l la condițiile și tradițiile locale, și contribuind la construcția identității colective a populației. Victoriile sportivilor moldoveni sub culorile URSS au generat „un patriotism” regional care funcționa simultan ca factor de integrare în spațiul sovietic și ca nucleu al unei identități distincte, potențial subversiv față de omogenizarea ideologică impusă de Moscova.

Cercetarea acestui domeniu rămâne relevantă nu doar pentru înțelegerea istoriei sovietice, ci și pentru analiza prezentului: modelele de politică sportivă, strategiile de utilizare a sportului în scopuri de imagine și identitate națională, precum și tensiunile dintre centru și periferie sunt teme cu rezonanță directă în contextul contemporan.

Referințe bibliografice:

1. Riordan, James. *Sport in Soviet Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 435.
2. Edelman, Robert. *Serious Fun: A History of Spectator Sports in the USSR*. New York: Oxford University Press, 1993, p. 307.
3. Hotărârea Comitetului Central al PCUS și a Consiliului de Miniștri al URSS „Cu privire la măsurile pentru dezvoltarea ulterioară a culturii fizice și sportului în țară”, 9 ianuarie 1959. În: „Culegere de hotărâri ale Guvernului URSS”, 1959, nr. 1.
4. Keys, Barbara. *Globalizing Sport: National Rivalry and International Community in the 1930s*. Cambridge: Harvard University Press, 2006, 288 p.
5. Zubkov, Ivan. *Dobrovolnye sportivnye obshchestva SSSR*. În: „Teoria i praktika fizicheskoi kultury”, 1965, nr. 3.
6. Kogan, Mark Iakovlevich. *Sovetskaia sistema sportivnogo obrazovania*. Moskva: Pedagogika, 1982.
7. Shakhlina, Larisa. *Zhenskii sport v SSSR: dostizheniia i protivorechiia*. În: „Olimpiiskoe obozrenie”, nr. 4 (12), 1991, p. 34-61.
8. www.olympic.md (consultat la 28.02.2026).
9. Guttmann, Allen. *The Olympics: A History of the Modern Games*. Urbana: University of Illinois Press, 2002, 214 p.
10. Dima, Nicholas. *Moldova and the Moldovans*. Stanford: Hoover Institution Press, 1991, 194 p.
11. Wagg, Stephen; Andrews, David L. *East Plays West: Sport and the Cold War*. London: Routledge, 2007, 352 p.
12. Wagg, Stephen; Andrews, David L. *East Plays West: Sport and the Cold War*. London: Routledge, 2007, 352 p.
13. Hoberman, John. *Sport and Political Ideology*. Austin: University of Texas Press, 1984, p. 315.
14. Hoberman, John. *Sport and Political Ideology*. Austin: University of Texas Press, 1984, p. 315.
15. Hoberman, John. *Sport and Political Ideology*. Austin: University of Texas Press, 1984, p. 315.
16. Mîndru, S. *Pered otvetstvennoi poezdki*. În: „Molodej Moldovy”, nr. 92, 8 august 1968, p. 1.
17. Gurkov, A. *Sportsmeny i gryaznaia voina*. În: „Molodej Moldovy”, nr. 92, 8 august 1968, p. 1.
18. Interviu cu I.T. Novikov: *Rastut etaji Olimpiiskoi derevni*. În: „Sovetskaia Moldaviia”, nr. 185, 12 august 1978, p. 1.
19. Denisova, R. *Pobeditel – sovetskii shakhmatist; Lideram tesno; Turne zaversheno*. În: „Sovetskaia Moldaviia”, nr. 9, 12 ianuarie 1982, p. 4.
20. Denisova, R. *Pobeditel – sovetskii shakhmatist; Lideram tesno; Turne zaversheno*. În: „Sovetskaia Moldaviia”, nr. 9, 12 ianuarie 1982, p. 4. Denisova, R. „Pobeditel – sovetskii shakhmatist”; „Lideram tesno”; „Turne zaversheno”. În: „Sovetskaia Moldaviia”, nr. 9, 12 ianuarie 1982, p. 4.
21. Kacianov, I. *Prazdnik Pobedy*. În: „Sovetskaia Moldaviia”, nr. 108, 9 mai 1973, p. 1.
22. Kacianov, I. *Prazdnik Pobedy*. În: „Sovetskaia Moldaviia”, nr. 108, 9 mai 1973, p. 1.
23. Rice, Andrew C. *The American and Canadian Decisions to Boycott the 1980 Moscow Olympics: A Comparative Analysis*. În: „Journal of Olympic Studies”, vol. 6, No. 2, Fall 2025, p. 43-63.
24. Rice, Andrew C. *The American and Canadian Decisions to Boycott the 1980 Moscow Olympics: A Comparative Analysis*. În: „Journal of Olympic Studies”, vol. 6, No. 2, Fall 2025, p. 43-63.
25. Rice, Andrew C. *The American and Canadian Decisions to Boycott the 1980 Moscow Olympics: A Comparative Analysis*. În: „Journal of Olympic Studies”, vol. 6, No. 2, Fall 2025, p. 43-63.
26. Rice, Andrew C. *The American and Canadian Decisions to Boycott the 1980 Moscow Olympics: A Comparative Analysis*. În: „Journal of Olympic Studies”, vol. 6, No. 2, Fall 2025, p. 43-63.
27. Xenofontov, Ion Valer. *Participarea Moldovei sovietice la Olimpiada-80: ștafeta și industria olimpică*. În: *Larisa Popova, Marea Campioană, sau Zeița Canoajului Academic de la Nistru / Red. șt.: Boris Boguş; coord.: Ion Valer Xenofontov; resp. de ed.: Lidia Prîsac*. Chişinău: Lexon-Prim, 2023. p. 144-168.
28. Gurin, Sergiu. *Sistemul de educație fizică și sport în tranziție: de la Uniunea Sovietică la Republica Moldova (1988–1996)*. În: „Latinitate, Romanitate, Românită”, Ed. 8, 31 octombrie – 2 noiembrie 2024, Chişinău. Chişinău: Bons Offices, 2025, p. 461-470.

Citation: Gurin, S. The Influence of the Cold War on the Development of Sport in the USSR. Case Study: Moldovan RSS. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 103-109. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.12>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

RAJA RAM MOHAN ROY: THE BEGINNING OF VERNACULAR NEWSPAPER IN INDIA AND THE REFORMS



Subir SINHA

Prof. Subir Sinha is an Indian scholar and a Lecturer (State Aided College Teacher) in the Department of Journalism and Mass communication of Dum Dum Motijheel College. He was formerly attached with the Department of Journalism and Mass Communication, of Kanyashree University, Surendranath College and Vijaygarh Jyotish Ray College as a Guest Faculty and also remained attached with Indra Gandhi National Open University (IGNOU) under convergence scheme with Dum Dum Motijheel College as an Academic Counsellor of PGJMC for a short period.

Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper in India and the Reforms

Abstract. Raja Ram Mohan Roy, commonly known as the “Father of Modern India” or the “Father of Indian Renaissance,” was a famous Indian reformist who brought reforms in various fields of social, religious, and education. He tried to convert India into a modern nation with his modern and scientific thoughts. His ideas and thoughts tried to merge the gap between traditional Indian high values and modern western rationalism. He promoted rationalism and asked the Indians to build a new modern India with rationalism and scientific thoughts. He presented several bold ideas and thoughts for various social, religious, and educational reforms and used newspapers and periodicals as a tool of communication. The article entitled “Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper in India and the Reforms” depict how Raja Ram Mohan Roy uses vernacular and English newspapers and periodicals to bring social, religious, and educational reforms in India and to challenge the press restrictions imposed by the British colonial government.

Keywords: Cultural Changes, Newspaper, Nationalistic Press, Reforms, Vernacular Press.

Raja Ram Mohan Roy: începuturile presei în limbile vernaculare din India și reformele

Rezumat. Raja Ram Mohan Roy, cunoscut în mod obișnuit drept „Părintele Indiei moderne” sau „Părintele Renașterii indiene”, a fost un renumit reformator indian care a inițiat transformări în diverse domenii – social, religios și educațional. El a încercat să transforme India într-o națiune modernă prin ideile sale progresiste și științifice. Concepțiile sale au urmărit să reducă distanța dintre valorile tradiționale înalte ale Indiei și raționalismul occidental modern. A promovat raționalismul și i-a îndemnat pe indieni să construiască o nouă Indie modernă, întemeiată pe gândire științifică.

A formulat numeroase idei îndrăznețe pentru reforme sociale, religioase și educaționale, utilizând ziarele și periodicele ca instrumente de comunicare. Articolul intitulat „Raja Ram Mohan Roy: începuturile presei în limbile vernaculare din India și reformele” își propune să ilustreze modul în care Raja Ram Mohan Roy a folosit presa în limbile vernaculare și în limba engleză pentru a promova reforme sociale, religioase și educaționale în India, precum și pentru a contesta restricțiile asupra presei impuse de guvernul colonial britanic.

Cuvinte-cheie: schimbări culturale, ziar, presă naționalistă, reforme, presă vernaculară.

Introduction. In India, the colonial period put a mark on plunder, exploitation, social issues, and slavery under the British colonial government. However, within the colonial rule of the British government, an Indian arises with a glory and bold modern thoughts, whom the entire world recognises as Raja Ram Mohan Roy. He is also called the “father of modern India” or the “father of Indian renaissance”. In the prolegomena part of the book “Social, Political and Economic and Educational Ideas of Raja Rammohun Roy, the roles of Raja Ram Mohan Roy in Indian renaissance were portrayed as “Raja Rammohun Roy holds the key to our understanding of the origins of the nineteenth century renaissance in India and its far reaching consequences.” [1, p. 1] whereas in the introductory part of the article “Raja Ram Mohan Roy: Political and Social Reformist of India” the descriptions of Raja Ram Mohan Roy were given as “Raja Ram Mohan Roy is considered as the Father of Indian Renaissance. He was the creator of a mental climate which contributed to the birth of the Indian Renaissance. He was the pioneer of religious and social reform.” [2, p. 9].

Raja Ram Mohan Roy is a famous Indian reformer, writer, and a journalist who actively supported in various reform movements of India, related to social, religious, and education fields. Raja Ram Mohan Roy became famous for his social reforms and his bold writings against various social orthodox rituals and evil of his period. He gave a strong fight against sati system, child marriage, caste system, racism, polygamy and strongly supports widow marriage, women education, propagation of modern education, etc. Raja Ram Mohan Roy founded the Atmiya Sabha in 1815 in Calcutta to initiate socio-religious reforms. It was established to promote debate and discussions on theological subjects, rationalism, and to promote the concept of one god or monotheism. Later in 1828 he started Brahma Samaj in Calcutta to challenge the caste system, caste discrimination, and to avoid the orthodox social evils of Hinduism of his age. The Brahma Samaj was a significant religious

reform which helped to build rationalism and scientific thoughts within the Indian society.

Raja Ram Mohan Roy also made a significant contribution to the development of modern journalism and vernacular language press in India. The vernacular press was one of his main tools through which he propagated his social, liberal, and modern ideas and thoughts that helped to bring reforms in various fields and changed the Indian society from various dimensions. He was mainly associated with three newspapers or periodicals: “Sambad Kaumudi”, “Mirat-ul-Akhbar”, and “Brahmanical Magazine”. These newspapers or periodicals help to bring renaissance not only in Bengal province but also in the entire India. He uses these newspapers or periodicals to express his bold thoughts about reforms in various fields and to culminate various social evils and orthodox customs from society. The newspapers for him were a medium that could turn India into an advanced and modern nation. The contributions of his newspapers or vernacular language periodicals are significant not only for the development of Indian journalism but also for the development of the entire India.

Objectives. Raja Ram Mohan Roy was a famous social reformer, writer and a journalist who was associated with mainly three newspapers or periodicals of his time – “Sambad Kaumudi”, “Mirat-ul-Akhbar” and “Brahmanical Magazine”. These newspapers or periodicals played significant roles in various social reform movements of India during the British colonial period. The article entitled “Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper in India and the Reforms” tries to find out the answer to a few questions which are kept as objectives:

- ❖ Significance of Raja Ram Mohan Roy’s vernacular newspapers and periodicals in various social reforms.

- ❖ Significance of Raja Ram Mohan Roy’s vernacular newspapers and periodicals in the development of Indian Journalism.

❖ Significance of Raja Ram Mohan Roy's newspapers and periodicals in the development of modern education.

Methodology. The article entitled "Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper and the Reforms" mainly used historical-based content analysis to extract data and information to develop the content of the article. It analysed several contents and data available in various books and journals related to Raja Ram Mohan Roy, his biography, and the newspapers and periodicals he used as a tool for information dissemination and to bring reforms in the field of social, religious, and education. The article focuses mainly on his three newspapers or periodicals – *Sambad Kaumudi*, *Mirat-ul- Akhbar* and *Brahmanical Magazine* and shows how they played significant roles in various reforms and social development of India.

Result. Raja Ram Mohan Roy is widely recognised as the father of Indian renaissance and is known for his pioneering reforms in the field of social, religious, and education. His modern reformist thought not only changed India but also forced the British colonial government to change their several policies towards India and the native Indians. His newspapers and periodicals played an active role in promoting his bold modern thoughts and bringing reform mainly in the fields of social, religious, and education. The newspaper *Sambad Kaumudi* has shown a significant role in a campaign to support in the abolishment of the sati system, which was formally banned in 1829 by the British colonial government. The newspaper also supported widow remarriage and women education for the welfare of Indian women. *Mirat-ul-Akhbar* was another important newspaper published by Raja Ram Mohan Roy for various political, social, and international discussions. The newspaper was highly recognised for the resistance to press censorship imposed by the British colonial government on Indian press. *Brahmanical Magazine* was mainly used by Raja Ram Mohan Roy to counter Serampore missionary

propaganda and to connect a bridge between the native Indians and the British colonial government. The articles and news of the newspapers or the periodicals of Raja Ram Mohan Roy are not only restricted within various reform movements but also have shown valour in fighting against censorship imposed by the British government. His newspaper remained highly successful in the development of a nationalistic press and capable of building nationalistic sentiment among the native Indians of the British colonial era.

Discussion. Raja Ram Mohan Roy was born in an Indian Brahmin family in the Hooghly district of West Bengal on 22nd May 1772. He was a self-educated genius and extraordinary man of his age who later became a famous social reformer and a bold writer of the British colonial period. He mastered on several languages and read several Sanskrit scripts of Upanishad and Veda. Later he worked with John Digby who was an East India company collector and earned properties and zamindari in various places of West Bengal. The Mughal emperor later conferred him the title "Raja" which means the "King" to elevate his social status as he was appointed as an envoy to the United Kingdom. In the article entitled "Raja Ram Mohan Roy: A Voice against Operation and Social Injustice in Hinduism" it was mentioned "He was given the title Raja by Akbar II, the Delhi based Mughal emperor, whose complaints he bring before the British King" – [3, p. 293]. His kingly aristocratic life style and bold independent thoughts bring him close to the elite British men of the British colonial period.

In his youth, his independent thoughts and bold conceptions about the society brought displeasure among his several close ones, but he remained firm with his bold thoughts and ideas. Later his independent thoughts and bold conceptions about the society, religion, education, and the political system turned him into a famous Indian social reformer. He engaged and gave birth to various social reform movements and culminated in various social issues and evils

present in the Indian society during his age. Among his social reform movements, the abolition of sati system, child marriage, polygamy, cast system, and zamindari system were prominent. He also actively supported widow remarriage, women's rights, and women education for the upliftment of Indian society. Along with these, to promote theological discussion he started the Atmiya Sabha in 1815 and to avoid cast discrimination he established "Brahmo Samaj" on August 20, 1828. In the article "Role of Raja Ram Mohan Roy in India Social Reformation Movement" it was opined that "Raja Ram Mohan Roy was against the practice of purdah, sati and restriction on women, child marriages and division of Hindu society into different castes; these bad practices have created a division in the society and driven a wedge among the different communities. Perhaps the greatest social reform with which Raja Ram Mohan Roy's name will be permanently associated is the abolition of cruel practice of sati. Roy used all the methods at his disposal to stop this inhuman practice, which forced the helpless widow to burn herself alive on the funeral pyre of her husband. He advocated the abolition of polygamy and wanted women to be educated and given the right to inherit property." [4, p. 760, 761] whereas the article "Raja Ram Mohan Roy as Great Reformer Towards Making of Modern India" mentioned about his visionary of caste system and Brahmo Samaj as "In context of equalisation, universalization and eradication of caste system, Raja Ram Mohan Roy's Brahmo Samaj movement is still significant today." [5, p. 3]

Raja Ram Mohan Roy was a famous Indian social reformer who also fought the freedom movement against the British colonial government in his own way through his journalism. In *New India Samachar*, it was highlighted that Raja Rammohan Roy, who gave a new direction to India's freedom movement through his journalism, is regarded as the father of modern India's Renaissance, having sacrificed his life for the sake of the nation" – [6, p. 77]. He was associated with several social reform movements but the success of his social reform movements

mainly depends on his three newspapers. *Sambad Kaumudi* was a Bengali weekly newspaper or periodical, *Mirat-ul-Akhbar* was a weekly Persian newspaper and *Brahmanical Magazine* was an English newspaper or periodical of the British colonial periods. His three newspapers help to make the people of Bengal as well as the people of western India understand the severe consequences of social orthodox customs and their impacts on the society. The newspaper proved highly valuable not only in raising several social reform movements, but also in putting a significant mark on the development of Indian journalism and vernacular language newspapers in India.

Raja Ram Mohan Roy and the Beginning of Indian Vernacular Press. Raja Ram Mohan Roy was one of the pioneers of Indian journalism who made a significant contribution to the development of an Indian vernacular newspaper. His contribution to the history of Indian Journalism and Indian Vernacular Press is well marked and remarkable. His ambition to launch newspapers in vernacular languages was directly linked with the activities of various reforms, Serampore mission press, and the activities of their periodical *Samachar Darpan* and *Digdarshan*. The Serampore mission press was led by William Carry, Joshua Marshman, and William Ward. In the year 1818, they launched India's first two Bengali weekly newspapers *Digdarshan* and *Samachar Darpan*. In the initial days they used the weeklies for the promotion of knowledge, dissemination of news and to shape up the public opinions but later the mission press, with the help of their periodicals, carried a strong attack on Hinduism and through several questions on Hinduism and Indian cultures. Raja Ram Mohan Roy took a bold step and launched his own newspaper to start various reform movements and to give a robust reply to the questions of the Serampore mission press. He launched three newspapers or periodicals: *Sambad Kaumudi*, a Bengali weekly newspaper, *Mirat-ul-Akhbar*, a Persian weekly, and *Brahmanical Magazine* in English. Along

with these, he was also associated with another English weekly periodical, Bengal Herald. In the article “Contribution of Raja Ram Mohan Roy’s to Literature and Journalism” it was highlighted “In May 1829 English weekly, Bengal Herald was started by R. M. Martin in collaboration with Ram Mohan and Dwarkanath Tagore. It was a liberal periodical with a progressive outlook” [7, p. 2614, 2615]. He launched newspapers under the British colonial rule and turned them into a weapon of various reform movements and to fight various hard policies imposed by the British colonial government upon the natives and their press. In *New India Samachar* it was mentioned “The forerunner of the Indian Renaissance; he not only founded the Brahmo Samaj but also gave the freedom and social reform movements a new direction through journalism.” [6, p. 77].

❖ ***Sambad Kaumudi***. In December, 1821, Raja Ram Mohan Roy started *Sambad Kaumudi*, a pioneering vernacular Bengali weekly newspaper in Kolkata. It was one of the first vernacular Indian language newspapers published by an Indian. On the initial day, the newspaper was published under the editorship of Bhabani Charan Bandyopadhyay, but the newspaper was supervised by Raja Ram Mohan Roy. Later Raja Ram Mohan Roy took the editorship and published the newspaper in his own way. The newspaper acts as a mouthpiece for Raja Ram Mohan Roy through which he defends Hinduism and replies to Serampore mission press. The newspaper not only played a significant role in religious matters, but also it shows its significance in various social reform movements of India. *Sambad Kaumudi* made a major contribution in the fight against the horrific custom of sati system. It played a pivotal role against sati system and strongly supported for the abolishment of such a horrific system. His bold writing not only changed the public perception but also brought the horrific sati system under the focus of the British colonial government. The newspaper highly condemned against the sati system and promoted women rights, women

education, widow remarriage, social awareness, etc. The newspaper was an instrument to disseminate reformist thought and ideas of Raja Ram Mohan Roy. In the book chapter entitled “Ram Mohan Roy: Social Reforms and Affirmation of the Modern” of Indra Gandhi National Open University (IGNOU) it was mentioned that “The first Bengali newspaper written in native language for the natives, named *Sambad Kaumudi* was started in 1821 by Raja Ram Mohan Roy, which was also known as the Moon of Intelligence. It became an important vehicle for propagating his idea on sati.” – [8, p. 37]. The newspaper *Sambad Kaumudi* also shows a significant role in fighting against the authoritative nature of the British colonial government. It favours the native and highlights their problem in front of the British government while on the other hand it became an instrument to develop nationalistic sentiment among the native Indian during the period of British colonial rule.

❖ ***Mirat-ul-Akhbar***. *Mirat-ul-Akhbar* was another early and well-known vernacular newspaper owned and edited by Raja Ram Mohan Roy. It was the India’s first Persian language newspaper, which was first published in April 1822 from Kolkata on a weekly basis, especially on Friday. The newspaper mainly focused on Persian-speaking Indian communities of the colonial era. The newspaper is a wonderful example of Indian vernacular press in the early British colonial period, which published news in a fair and unbiased way. *Mirat-ul-Akhbar* was the newspaper through which Raja Ram Mohan Roy disseminated various news, information, and his views and opinions in Persian language. The newspaper acts as a tool of information propagation related to mainly social, political, and international affairs. The newspaper played a major role in social reform, public awareness, political issues, and nationalistic movement. The newspaper was highly capable and criticized British colonial administration. It challenge to British monopoly and tried to raise a nationalistic democratic sentiment among the native Indians of the British colonial period. The

newspaper also became popular for international news. Through the newspaper *Mirat-ul-Akhbar* Raja Ram Mohan Roy disseminated information and news about international events among its Indian readers. In the article “Role of Press as Campaign of Social reform by Raja Ram Mohan Roy” it was highlighted “*Mirat-ul-Akhbar*, the weekly in Persian, devoted much space to international affairs.” [9, p. 435].

❖ **Brahmanical Magazine.** Raja Ram Mohan Roy along with his several vernacular newspapers he also published an English weekly newspaper called Brahmanical Magazine. It was first launched in 1821 in Kolkata with ambition to counter missionary propaganda, promote social reforms and to fight British monopoly and authoritative views. The newspaper was a mouthpiece of Raja Ram Mohan Roy through which he boldly disseminated his views and opinions on several social and political issues. The magazine played a vital role in social reforms. Through Brahmanical Magazine Raja Ram Mohan Roy boldly protest against social evils of the Indian society of the colonial era and suggest several broader reformist views which help to bring changes in the Indian society and to bring renaissance throughout the enter India. Reformists thought of Raja Ram Mohan Roy through Brahmanical Magazine changes several orthodox conceptions and bring India to a new modern path. Brahminical Magazine was also acting as a bridge between the native Indians and the English people of the colonial era. It helped to exchange messages and information between the native and the British English people. It was the media through which Raja Ram Mohan Roy expressed how the native Indian feeling about the British colonial rules. However, the magazine did not run for a long period. It came to an end within a short period but its contribution to the history of Indian journalism was no less significant. The book “Handbook of Journalism and Mass Communication” also mentioned its short life as “Brahmanical Magazine ceased to exist after the publication of a few issues only.” [10, p. 97].

Newspapers of Raja Ram Mohan Roy, Social Reforms and the Cultural Changes. The newspapers and periodicals of Raja Ram Mohan Roy played an active role in the progress of various social reforms and cultural changes in India. In India, the 18th century or the early British Era shows several orthodox and horrific Indian customs and rituals that spread across the entire India and most of the Indians were unknowingly got involved with those unscientific orthodox horrific customs. The orthodox customs engulfed the age-old bright cultures and glorious heritage of India and started to show the values of Indian customs as uncouth, unscientific and horrific in nature. Among those orthodox customs and social evils of 18th Century India was sati system, child marriage, polygamy, racism and caste discrimination were prominent.

Raja Ram Mohan Roy was a genius of his age who stood firm against the unscientific and horrific orthodox customs with his scientific modern outlook that helps to bring various social reforms within the Indian society. Raja Ram Mohan Roy propagated his bold thoughts and ideas about the social reforms through his newspapers. The newspapers act as a tool or weapon through which he propagated his bold ideas of social reforms. The contribution of Raja Ram Mohan Roy’s newspapers in the abolishment of sati system is significant. Through his newspapers, he started a wide campaign against the brutal and horrific customs called sati system and tried to provide a new life to the Indian women. Sambad Kaumudi randomly criticized the sati system and supported its abolishment from the society. In the article “Advocacy for Women’s Rights and Political Empowerment: Raja Ram Mohan Roy’s Contribution to Indian Polity”, it was mentioned, “He established surveillance organizations to safeguard women beginning around 1818, enlisted the aid of other Bengali categories, he wrote papers to demonstrate that the custom of widow combustion, or sati, was not authorized by any ancient Hindu shastras or writing. The Sati Regulation Act issued throughout 1829 under Lord William Bentinck, outlawed the custom of sati in India

and declared it to be unlawful or punished by law.” [11, p. 158].

Along with the campaign against the system, the newspapers and periodicals of Raja Ram Mohan Roy also provided a wide campaign against child marriage and polygamy, and strongly supported women’s education, women’s rights, and widow remarriage. In the article “Raja Ram Mohan Roy’s Contribution to Women’s Rights and Education: Its Current Relevance”, it was highlighted that “Raja Ram Mohan Roy has strongly protested against the injustice of women’s rights and unjust superstitions of society. He tried to liberate women from blind superstition. The Governor General Lord William Bentinck, in collaboration with, abolished Sati-Dah in protest of conservative society. He has also tried to stop child marriage and polygamy. He published various articles in the magazine, “Sangbad Kaumudi” to make people aware of the evil practices of society.” [12, p. 389]. Racism and the caste system were another social issue during the age of Raja Ram Mohan Roy. His pen also stands firm against racism and the caste system and supports Unitarianism and monotheism. He boldly criticized the caste system and raised his voice for commonness and equality for all.

Newspapers of Raja Ram Mohan Roy and Growth of Nationalistic Press. Raja Ram Mohan Roy was the pioneer and developer of the Indian nationalistic press. He was the first Indian who used newspapers and periodicals as a weapon to expose various social issues of his age that ran across the nation and to fight against the authoritative British colonial government. His newspapers and journalistic writing revealed nationalistic sentiments from every dimension. In the article “Raja Ram Mohan Roy: The Pioneer of Indian Journalism and Social Reform, it was mentioned “Raja Ram Mohan Roy’s use of journalism as a tool for social change and political awareness set a precedent for future leaders in India. His model of fearless, reformist journalism directly influenced the rise of nationalist newspapers in the late 19th and early 20th centuries.” [13, p. 954].

In India, the era of Raja Ram Mohan Roy was governed and dominated by the British colonial government, and they ruled the native Indians with an authoritative approach. The British colonial government imposed several unjustified rules and restrictions to control the native Indians and to suppress the power of the press. Raja Ram Mohan Roy was vindicated for a free and nationalistic press and he stands against the restrictions on press imposed by the British colonial government. He uses the newspapers and periodicals as an essential medium for information dissemination, building public awareness, education propagation, and to ventilate grievances against the authoritative approach of the British colonial government.

The newspapers of Raja Ram Mohan Roy have shown significant roles against the authoritative approach and atrocity of the British colonial government. The weekly newspaper *Sambad Kaumudi* shows patriotism on several occasions by disseminating several important national issues, which helps to foster a nationalistic approach and patriotism. The newspaper opposed British censorship and licencing of press and argues for press freedom. His newspapers *Mirat-ul-Akhbar* desperately protested against the licensing regulation of 1823 imposed by British colonial government which was commonly known as “John Adams Press Ordinance” or “Adams Gag”. His bold writing forced me to think about the British colonial government about licensing of press and press freedom. Along with these, he also used press to connect native Indians with the global affairs. Raja Ram Mohan Roy took the newspapers and periodicals as a medium of propagation of national and international news among the native Indians and to spread his nationalistic view not only across the nation but also across the globe. His newspaper *Mirat-ul-Akhbar* disseminated international news to make the native well informed about foreign international affairs. His dynamic thoughts presented through his newspapers and periodicals supported for national awakening and were derived as a challenge for the authoritative British colonial government.

Newspapers of Raja Ram Mohan Roy and the Modern Education System. Raja Ram Mohan Roy was a self-taught genius who pioneered the modern education system in India. He supported an education system which is a combination of high-value ancient Indian knowledge with the modern western education system. In the article “Raja Ram Mohan Roy as a Pioneer of Modern Indian Education: An Evaluation, the conceptions of Raja Ram Mohan Roy about education were mentioned as “His life’s work was mostly focused on advancing Indians through an Eastern and Western education and culture together.” [14, p. 18]. He advocated for a scientific and systematic knowledge and strongly opposed superstitious beliefs and unscientific knowledge. He promoted critical thinking among the men and women of his age and supported a healthy education system for both men and women. In promoting his thoughts and ideas about education, his newspapers and periodicals played a significant role. They act as a tool or medium through which he promoted his high value thoughts and ideas about the education system. The newspapers helped to propagate his critical and scientific thinking about education among the Native Indians.

Through his newspapers, he advocated Western philosophy and education system, which he believed was modern and scientific in nature. His newspapers also advocated the promotion of women’s education and empowerment. He appealed through his newspapers that every woman should be empowered with a modern and scientific learning system for the development of a modern, scientific, and equal society. He suggests the development of women can be achieved through modern education and scientific knowledge. Along with these, his newspapers and periodicals also support English language education besides several other vernacular native languages for the development of India.

Conclusions. Raja Ram Mohan Roy, the pioneering figure of Indian renaissance, played an active role in various social reforms of India. He was the man who was responsible for various

social reforms of India and helped to transform India into a modern nation. His bold thoughts and reformist ideas changed the conceptions of the native Indian of his era and helped to develop a new modern India. He actively supported the abolishment of horrific sati system, child marriage, racism, zamindari system and glorifies widow remarriage, women education, women rights and modern education system. Raja Ram Mohan Roy used his newspapers and journalistic activities for the propagation of his reformist modern thoughts. His newspapers *Sambad Kaumudi*, *Mirat-ul-Akhbar*, and *Brahmanical Magazine* depict actively and in an unbiased way various social issues of Indian society of his era and ask for social reforms. His newspaper shows efficiency in the dissemination of nationalistic news and to fight against unlawful licensing and press restrictions imposed by the British colonial government. His bold writing helped to develop a free, fair, and an unbiased nationalistic press which mainly talked about India and Indian sentiments. His newspapers and periodicals also played an active role in educational reforms. His bold thoughts which he expressed through his newspapers and periodicals supported a modern scientific education system. His newspapers and periodicals highlight his ambition for women’s education and women’s rights, which glorify the welfare of Indian women. The contribution of Raja Ram Mohan Roy in various reform movements through his newspapers and periodicals is enormous and significant.

References:

1. Upadhyaya, P. *Social, Political, Economic and Educational Ideas of Raja Rammohun Roy*. New Delhi: Mittal Publications, 1990.
2. Bardhan, P. *Raja Ram Mohan Roy: Political and Social Reformist of India*. The Indian Journal of Political Science. Volume 78, No 2, 2017. Indian Political Science Association. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/26534966>
3. Chauhan, M. *Raja Ram Mohan Roy: A Voice against Operation and Social Injustice in Hinduism*. Research Review International Journal of Multidisciplinary. 2021, Vol. 6, Issue 1. Retrieved from https://old.rrjournals.com/wp-content/uploads/2022/11/292-295_RRIJM20210601055.pdf

4. Bixsham, S. *Role of Raja Ram Mohan Roy in Indian Social Reformation Movement*. International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT). Volume 3, Issue 1, 2015. Retrieved from <https://ijcrt.org/papers/IJCRT1135264.pdf>
5. Shahare, U.P. *Raja Ram Mohan Roy as a Great Reformer Towards Making of Modern India*. Research Inspiration. Volume 3, Issue 3, 2018. Retrieved from <http://researchinspiration.com/index.php/ri/article/view/85/71>
6. New India Samachar. *Raja Ram Mohan Roy Launched the First Press Freedom Movement*. New India Samachar. 2022, Vol. 2, Issue 22. Bureau of Outreach and Communication. Retrieved from <https://newindiasamachar.pib.gov.in/WriteReadData/flipbook/2022/May/2nd/English/index.html>
7. Thangamuthu, P. *Contribution of Raja Ram Mohan Roy's to Literature and Journalism*. International Journal of Advance Research (IJAR). Int. J. Adv. Res 4(12), 2016. Retrieved from https://www.journal-ijar.com/uploads/2016/12/193_IJAR-13756.pdf
8. Mallick, S. *IGNOU. Unit 2- Ram Mohan Roy: Social Reforms and Affirmation of the Modern* IGNOU, eGyankosh. Retrieved from <https://egyankosh.ac.in/bitstream/123456789/89378/1/Unit-2.pdf>
9. Rekha, HG. *Role of Press as Campaign of Social Reform by Raja Ram Mohan Roy*. International Journal of Research and Analytical Review (IJRAR). 2021, Vol. 8, Issue 4. Retrieved from <https://www.ijrar.org/papers/IJRAR21D1545.pdf>
10. Aggarwal, V.B; Gupta, V.S. *Handbook of Journalism and Mass Communication*. New Delhi: Concept Publishing Company, 2002.
11. Chaudhary, P.K. *Advocacy for Women's Rights and Political Empowerment: Raja Ram Mohan Roy's Contribution to Indian Polity*. Integrated Journal for Research in Arts and Humanities. Vol. 2, Issue 4, 2022. Retrieved from <https://www.ijrah.com/index.php/ijrah/article/view/253/401>
12. Baugh, A. *Raja Ram Mohan Roy's Contributions to Women's Right and Education: Its Current Relevance*. Toward Excellence. 2021, Vol. 13, Issue 3. UGC Human Resource Development Centre, Gujarat University. Gujarat, India. Retrieved from <https://hrdc.gujaratuniversity.ac.in/Uploads/EJournalDetail/30/1047/32.pdf>
13. Manohar, N.; Sarvajith Kumar, J.N. *Raja Ram Mohan Roy: The Pioneer of Indian Journalism and Social Reform*. International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT). 2025, Vol. 13, Issue 2. Retrieved from <https://www.ijcrt.org/papers/IJCRT2502583.pdf>
14. Das, M.K. *Raja Ram Mohan Roy as Pioneer of Modern Indian Education: An Evaluation*. International Journal of Research Culture Society. 2025, Volume 9, Issue 5. Retrieved from <https://ijrcs.org/wp-content/uploads/IJRCS202505004-min.pdf>

Citation: Sinha, S. Raja Ram Mohan Roy: The Beginning of Vernacular Newspaper in India and the Reforms. In: Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal, 2026, nr. 1, p. 110-118. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.13>

Publisher's Note: Dialogica stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Orășul meu

CONTRIBUȚIA ARTISTEI CLAUDIA COBIZEV LA ÎNFRUMUȘĂREA PALATULUI CULTURAL AL UNIRII DIN CHIȘINĂU



Mariana ȘLAPAC

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

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



Alla CHASTINA

Contribuția artistei Claudia Cobizev la înfrumusețarea Palatului Cultural al Unirii din Chișinău

Rezumat. În perioada interbelică a fost zidit un important edificiu cultural din Chișinău – Palatul Cultural sau Palatul Culturii (astăzi Teatrul Național „Mihai Eminescu”). În 1938, comitetul responsabil pentru construcția monumentului Unirii la Chișinău, condus de Pan Halippa, a propus redenumirea noului palat în „Palatul Cultural al Unirii”. În sala acestui palat urma a fi expus Monumentul Unirii în miniatură, turnat în bronz (sculptor Alexandru Plămădeală). În 1943 a fost anunțat concursul pentru șase basoreliefuri cu figuri umane la tema culturii și artei, care urmau a fi instalate în vestibulul clădirii. Drept câștigător al acestui concurs a fost desemnată tânăra sculptoriță Claudia Cobizev. În Agenția Națională a Arhivelor se păstrează un dosar referitor la materialele de ornamentare a palatului realizate de Claudia Cobizev. Tot aici sunt incluse fotografiile celor șase machete realizate de artistă, reprezentând următoarele subiecte: 1) Teatru; 2) Știință și cultură; 3) Proză și poezie; 4) Arhitectură și sculptură; 5) Dans; 6) Muzică și pictură. Se știe că două basoreliefuri executate („Poezie și proză” și „Teatru”) au ajuns a fi expuse în vestibulul Palatului Cultural, însă la începutul anului 1944 lucrările au fost stopate din cauza apropierii frontului. Ulterior, urmele acestor opere sculpturale s-au pierdut.

Cuvinte-cheie: Claudia Cobizev, Palatul Cultural din Chișinău, Palatul Cultural al Unirii din Chișinău, basorelief, panou sculptural, Valeriu Ulinici.

The contribution of the artist Claudia Cobizev to the beautification of the Cultural Palace of the Union in Chișinău

Abstract. During the interwar period there was built one important cultural edifice of the Cultural Palace or the Palace of Culture (today the “Mihai Eminescu” National Theater) in Chișinău. In 1938, the committee who was responsible for the construction of the Union monument in Chișinău led by Pan Halippa proposed renaming the new “Cultural Palace of the Union”. In the hall of that palace the miniature of the Union monument cast in bronze was to be exhibited by the sculptor Alexandru Plămădeală. In 1943 a competition was announced for six bas-reliefs with human figures on the theme of culture and art, which were to be installed in the vestibule of the building. The winner of this competition became the young sculptor Claudia Cobizev. The National Archival Agency keeps a file on the Palace’s decoration materials made by Claudia Cobizev. Also it included some photographs of the six models made by the artist and represented the following subjects: 1) Theater; 2) Science and Culture; 3) Prose and Poetry; 4) Architecture and Sculpture; 5) Dance; 6) Music and Painting. It’s known that two executed bas-reliefs (“Poetry and Prose” and “Theater”) ended up being exhibited in the vestibule of the Cultural Palace, but at the beginning of 1944 the works were stopped due to the approach of the front line. Subsequently, traces of these sculptural works were lost.

Keywords: Claudia Cobizev, Cultural Palace in Chișinău, Cultural Palace of the Union in Chișinău, bas-relief, sculptural panel, Valeriu Ulinici.

În perioada interbelică a fost zidit un important edificiu cultural din Chișinău – Palatul Cultural sau Palatul Culturii (astăzi Teatrul Național „Mihai Eminescu”). În 1928, Ministerul Cultelor și Artelor al României a alocat pentru clădirea Palatului Cultural 40 de milioane de lei, iar pentru construcție a fost ales un teren adiacent fostului Bulevard Carol al II-lea (astăzi Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt), în colțul stâng al cartierului central rezervat odinioară Pieței Polițienești. Ideea construcției acestui edificiu de menire culturală s-a bucurat de o reală susținere din partea primarului orașului Gheorghe Pântea. În 1929, au fost ridicați pereții și executate lucrările de acoperire, dar din cauza crizei economice construcția a fost stopată. În 1938, comitetul responsabil pentru construcția monumentului Unirii la Chișinău, condus de Pan Halippa, a propus redenumirea noului palat în „Palatul Cultural al Unirii” în vederea contopirii ideii de Unire cu cea de cultură [1]. Iată ce scria revista „Viața Basarabiei” la 10 octombrie 1938: „Ideea Unirii poate fi reprezentată în mod simbolic nu numai printr-o statuie. Un edificiu mareț, care să fie lăcaș de cultură românească în Basarabia, e cea mai fericită alegere” [2]. De

remarcat că un monument al regelui Ferdinand I (sculptor Oscar Han) se construia deja în 1938 în piața centrală a orașului, vizavi de Arcul de Triumf (Fig. 1), iar monumentul Unirii ce includea sculptura ecvestră a aceluiași monarh urma a fi amplasat în Parcul catedralei la intersecția actualului Bulevard Ștefan cel Mare și Sfânt cu str. Pușkin. Astfel se crea o situație nepotrivită când două statui ale regelui Ferdinand I, una pedestră și alta ecvestră, ar fi situate la o mică distanță. În sala palatului nou construit urma a fi expus Monumentul Unirii în miniatură, turnat în bronz (sculptor Alexandru Plămădeală) (Fig. 2). Ideea redenumirii palatului a fost aprobată de regele Carol al II-lea și adusă la cunoștința lui Pan Halippa la 2 august 1938 [3].

Aspectul exterior al imobilului în cauză era conceput în concordanță cu cel al Băncii orașenești (astăzi Sala cu Orgă), de factură neoclasică, aliniată străzii principale a urbei și plasată în colțul drept al cartierului, simetric față de axa scuarului aflat între cele două clădiri (Fig. 3). Amprenta la sol a imobilului înscrisa un dreptunghi. Fotografii de epocă înfățișează Palatul Culturii ca un edificiu monumental dotat cu un portic cu coloane antice așezat pe un podium înalt cu



Fig. 1. Monumentul regelui Ferdinand I, astăzi inexistent (sculptor Oscar Han) (<http://monumentul.blogspot.com/2013/11/unirii-proiect-chisinau.html>).



Fig. 2. Macheta Monumentului Unirii (sculptor Alexandru Plămădeală) (<http://monumentul.blogspot.com/2013/11/unirii-proiect-chisinau.html>).

mai multe trepte. Sala de spectacole era acoperită cu o cupolă aplatizată rezemată pe tambur cilindric. Pe fațada principală, parterul și etajul erau penetrate de ferestre mari dreptunghiulare, iar cel de-al treilea nivel, de o înălțime mai mică, avea forma unui atic. Planul clădirii nu amintea doar un teatru, ci un palat polyvalent al artelor și centru cultural important, cumulând diverse funcții inerente acestuia. Sala de spectacole (*theatronul*), de plan circular, era plasată chiar în centrul geometric al edificiului. Ea se mărginea, pe de o parte, cu zona rezervată spectatorilor, iar pe de altă parte, cu cea tehnică. „Aceste porțiuni ale planului – anterioară și posterioară *theatronului* – erau împărțite în câte trei compartimente alungite, paralele axei longitudinale. Intrarea era prin vestibul, cu o scară monumentală în trei rampe, dintre care cea centrală urca la etaj. De o parte și de alta a vestibulului se aflau: la stânga – garderoba, iar la dreapta – bufetul (cu timpul, locul lor s-a schimbat). În partea tehnică erau distribuite încăperile pentru adunări festive, concerte și manifestări artistice, cu săli de repetiție, cabine de machiaj, iar în mijloc – o curte interioară liberă, fără acoperiș și perete exterior, cu patru coloane în centru, amintind un atriu. Rotonda teatrului, circulară în plan, este

înscrisă într-un pătrat, mărginit lateral de două culoare late și lungi cât lățimea clădirii, în capetele cărora se aflau ușile pentru evacuarea spectatorilor direct în stradă și în scuarul lateral” [4, p. 122-123]. În cele două buzunare alăturate scenei era asigurată circulația pe verticală a administrației și actorilor. Parterul, înconjurat din trei părți de loje, era destinat pentru 390 de spectatori. Cupola aplatizată măsoară 20 m în diametru, iar înălțimea tamburului penetrat de un șir de goluri era de 4 m. În interiorul acestei cupole se găsea o altă cupolă, mai mică, cu un diametru de 15,6 m, care se sprijinea pe coloanele porticului și contribuia la iluminarea naturală a interioarelor. Grupurile sanitare ocupau colțurile pătratului circumscris sălii de spectacole, accesele în ele fiind amenajate din foaierele laterale. La etaj, deasupra *hall*-ului, se afla biblioteca cu sala de lectură. Inițial scena avea o profunzime mică, însă în 1940 aceasta a fost reconstruită pentru plasarea statuii lui V. Lenin. Se preconiza instalarea și altor statui cu tentă propagandistică comunistă în interiorul edificiului. Administrația sovietică din 1940 urma să transforme Palatul Cultural în teatru orășenesc numit mai târziu în cinstea poetului rus Aleksandr Pușkin care și-a petrecut la Chișinău câțiva ani de exil.

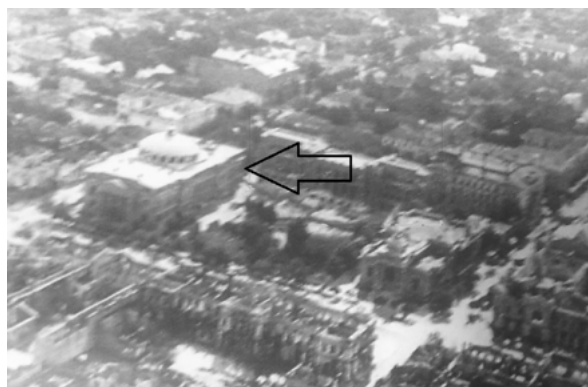


Fig. 3. Palatul Cultural al Unirii, 1941 (<http://monumentul.blogspot.com/2013/11/unirii-proiect-chisinau.html>).

O altă fază constructivă a edificiului cultural a urmat în 1943 (Fig. 4). La acea vreme din cauza distrugerilor cauzate de război în clădirea Palatului Cultural au fost strămutate Conservatorul, Biblioteca municipală, Pinacoteca, teatrul pentru circa 800 de locuri, Sala de Expoziții ș.a. În august-decembrie 1943, Consiliul de Colaborare condus de primarul orașului colonelul Anibal Dobjanschi, a examinat o serie de lucrări din Palatul Cultural. De asemenea a fost anunțat concursul pentru șase basoreliefuri cu figuri umane la tema culturii și artei, care urmau a fi instalate în vestibulul clădirii, la intrare, unde se găseau șase nișe dreptunghiulare.

În *Memoriul* dirigintelui lucrărilor de la Palatul Cultural, arhitectul comunal Valeriu Ulinici sunt consemnate următoarele: „Importanța culturală și artistică a Palatului Cultural din Chișinău impune arhitectura interioară precum și ornamentația interioară din cele mai serioase și bine studiate din punct de vedere a subiectului, stilului și execuției. Pe de altă parte, din decorațiuni și ornamentații bine proiectate și executate se învederează întotdeauna destinația edificiului, dându-i stil propriu consacrat scopului ales. La intrarea principală, unde se află și scara de onoa-

re, pe pereții laterali se află șase firide dreptunghiulare, care trebuie decorate într-un fel sau altul. Singura posibilitate arhitectonică de decorare a acestor firide este așezarea în aceste firide a panourilor decorative, reprezentând diferitele manifestări ale culturii și artei... Efectul decorativ și estetic al acestor panouri va fi cu atât mai mare cu cât execuția va fi mai fină și ireproșabilă, deci este cazul ca această lucrare să fie încredințată unui artist sculptor de valoare” [5].

Drept câștigător al concursului anunțat a fost desemnată tânăra sculptoriță Claudia Cobizev.

În Agenția Națională a Arhivelor se păstrează un dosar referitor la materialele de ornamentare a palatului realizate de Claudia Cobizev.

Prezintă interes oferta înaintată Primăriei municipiului Chișinău de plasticiană în care ea menționează: „Subsemnata, Claudia Cobizev, artist sculptor, domiciliată în Chișinău, str. Iașilor nr. 29, ofer să execut șase basoreliefuri de 2,3m x 3m, pentru Palatul Cultural, fiecare compus din două figuri umane, reprezentând următoarele subiecte: 1) Teatru. 2) Știință și cultură. 3) Proză și poezie. 4) Arhitectură și sculptură. 5) Dans. 6) Muzică și pictură. Basoreliefurile vor fi turnate în gips și vor fi armate cu sârmă și câlț... Prețul întregii lucrări este de 1 200 000 de lei. Toate basoreliefurile vor fi executate în termen de 90 de zile de la aprobarea ofertei” [6] (Fig. 5).

Vom cita din corespondența șefului Serviciului Tehnic, inginerul Gheorghe Buciușcan cu primarul orașului Chișinău (14 octombrie 1943): „Avem onoarea de a vă raporta că la Palatul Cultural urmează a se executa șase basoreliefuri, reprezentând «Arta și cultura» compuse din figuri umane spre a fi instalate în vestibulul aceluia Palat, la intrarea principală... Anexând pe lângă raportul de față a) memoriul; b) devizul estimativ



Fig. 4. Palatul Cultural al Unirii, 1941 (după T. Nesterov).

de lei 1 200 000; c) măsurătoarea; d) analiza de prețuri; e) șase fotografii ale machetelor acelor basoreliefuri; f) caietul de sarcini și g) aprobarea Ministerului Cultelor și Artelor... avem onoarea a vă ruga să binevoiiți a aproba toate piesele mai sus aprobate...” [7]. Într-o altă scrisoare din 3 septembrie 1943 adresată Ministerului Cultelor și Artelor, semnată de Gheorghe Buciușcan și primarul orașului Anibal Dobjanschi se menționează: „În legătură cu continuarea și terminarea lucrărilor de la Palatul Cultural din Chișinău, lucrări ce se execută de Primăria acestui municipiu, urmează a se instala, în vestibulul clădirii, un număr de șase compoziții în basoreliefuri. Anexând șase fotografii ale machetelor acelor basoreliefuri, avem onoarea a supune cunoștinței Dvs că basoreliefurile vor fi executate de către domnișoara Cobizev Claudia, artista sculptoare din Chișinău, absolventă a Academiei Regale de Arte Frumoase din Bruxelles” [8].

În dosarul Agenției Naționale a Arhivelor sunt incluse și alte documente referitoare la executarea celor șase basoreliefuri: Devizul estimativ, Măsurătoarea și Analiza de prețuri, toate semnate de conductorul tehnic V. Seroșeanu și arhitectul Gheorghe Cujbă [9]. Tot aici se află și șase fotografii ale machetelor realizate de talentata artistă Claudia Cobizev [10].

Compoziția „Teatru” prezintă un bărbat și o femeie stând în picioare, față în față, ambii ținând o mască teatrală simbolizând comedia (Fig. 6). Femeia are în cealaltă mână o cunună din lauri. La picioarele personajelor se află o coloană a ordinului ionic și o mască teatrală simbolizând tragedia.

În panoul „Știință și cultură” apare un cuplu format dintr-o femeie stând în picioare și un bărbat șezând, poziționați față în față (Fig. 7). Femeia care reprezintă cultura ține într-o mână cartea, iar în cealaltă o candelă ce arde pe fundalul unui palat monumental asemănător cu Palatul Cultural din Chișinău. Bărbatul care reprezintă știința se uită atent la globul pământesc, ținând într-o mână un atlas.

Compoziția sculpturală „Proză și poezie” reunește două femei stând în picioare, față în față (Fig. 8). Personajul ce reprezintă proza ține



Fig. 5. Oferta înaintată Primăriei municipiului Chișinău de sculptorița Claudia Cobizev (ANA).

o peniță din pană de găscă, iar personajul ce reprezintă poezia are în mână o floare.

Panoul „Arhitectură și sculptură” înfățișează un bărbat stând în picioare și o femeie șezând, poziționați față în față (Fig. 9). Figura alegorică ce simbolizează sculptura ține într-o mână un instrument de lucru, iar în cealaltă – sculptura unei creaturi mitologice cu corp de pasăre și cap de femeie. Figura alegorică ce simbolizează arhitectura ține în mâini macheta unei biserici medievale de pe timpul lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș.

În compoziția „Dans” sunt reprezentate două figuri umane, femeia și bărbatul, dansând (Fig. 10). Pentru acompanierea ritmică a dansului, bărbatul bate în tamburină. Compoziția sculpturală pare a fi inspirată din dansul muzei Terpsihora cu zeul Apollo.

Panoul „Muzică și pictură” include două personaje feminine stând în picioare față în față (Fig. 11). Femeia ce reprezintă arta muzicală ține în mână o liră și se ridică cu un picior pe o treaptă în formă de nai. Femeia ce reprezintă arta picturii ține într-o mână pensulele, iar în cealaltă – paleta.

Basoreliefurile modelate de Claudia Cobizev, impresionante prin frumusețea formelor, ne transpun într-o lume ideală a culturii și artei.



Fig. 6. Compoziția sculpturală „Teatru” (ANA). Fig. 7. Compoziția sculpturală „Știință și cultură” (ANA).



Fig. 8. Compoziția sculpturală „Proză și poezie” (ANA).

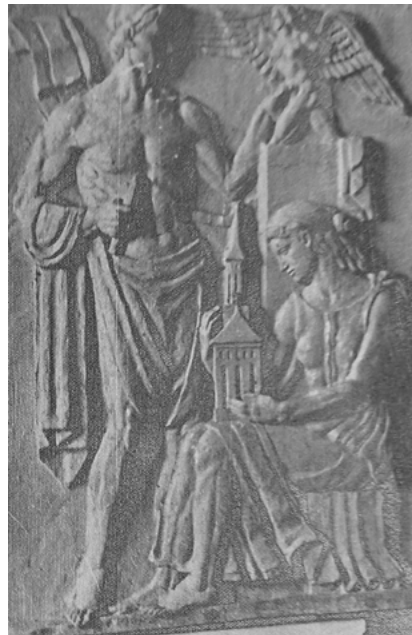


Fig. 9. Compoziția sculpturală „Arhitectură și sculptură” (ANA).

Plasticiana, înzestrată cu un temperament artistic puternic, pune accent pe monumentalitatea și expresivitatea imaginilor sculpturale. Lucrările sale, convingătoare ca mesaj, emană căldură, senzualitate și energie. Dovedesc o înțelegere perfectă a legilor spațiale și poartă amprenta unei eleganțe solemne.

Este clar că în cazul de față sculptorița a avut ca izvor de inspirație mitologia antică greacă și arhitectura moldovenească medievală. Integra-

rea celor șase basorelieuri în designul interior al Palatului Cultural ar transforma zona intrării într-una cu adevărat memorabilă.

Istoria acestor compoziții originale a fost următoarea. Două basorelieuri executate („Poezie și proză” și „Teatru”) au ajuns a fi expuse în vestibulul Palatului Cultural, însă la începutul anului 1944 lucrările au fost stopate din cauza apropierii frontului. Ulterior, urmele acestor basorelieuri s-au pierdut.



Fig. 10. Compoziția sculpturală „Dans” (ANA).

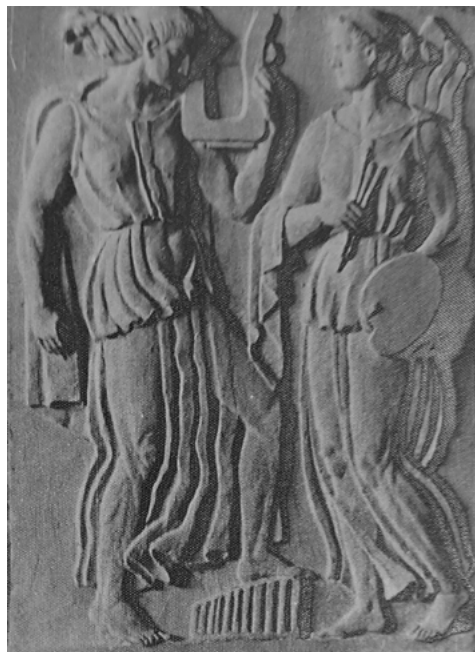


Fig. 11. Compoziția sculpturală „Muzică și pictură” (ANA).

Următoarea perioadă constructivă a edificiului vizat începe în anul 1945 cu lucrările de proiectare a interioarelor și decorarea fațadelor. Finalizarea imobilului a avut loc în anul 1954, acesta fiind destinat Teatrului moldovenesc muzical-dramatic „A.S. Pușkin” (astăzi Teatrul Național „Mihai Eminescu”).

Note și referințe bibliografice:

1. *Monumentul Unirii (proiect), Chișinău*. În: <http://monumentul.blogspot.com/2013/11/unirii-proiect-chisinau.html>

2. *Monumentul Unirii (proiect), Chișinău*. În: <http://monumentul.blogspot.com/2013/11/unirii-proiect-chisinau.html>

3. *Monumentul Unirii (proiect), Chișinău*. În: <http://monumentul.blogspot.com/2013/11/unirii-proiect-chisinau.html>

4. Nesterov, T. *Istoria clădirii teatrului „Mihai Eminescu”*. În: *Identitățile Chișinăului. Materialele Conferinței Internaționale*. Ed. a V-a. 1-2 noiembrie 2018. Chișinău, 2020.

5. Agenția Națională a Arhivelor din Chișinău, în continuare ANA. F. 1404, inv. 1, d. 65, f. 11.

6. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 65, f. 10.

7. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 65, f. 7.

8. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 65, f. 8.

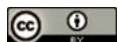
9. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 65, f. 12-14.

10. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 65, f. 15-16.

*Articolul apare în cadrul subprogramului științific 070001 „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene”, Institutul Patrimoniului Cultural.

Citation: Șlapac, M.; Ceastina, A. The contribution of the artist Claudia Cobizev to the beautification of the Cultural Palace of the Union in Chișinău. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 119-125. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.14>

Publisher's Note: Dialogica stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

MIHAIL STATNÎI. ARHETIPURI, MEMORIE ȘI TRADIȚIE ÎN DISCURSUL PLASTIC CONTEMPORAN



Dorina CHICU

Doctorandă, Școala Doctorală Științe Umaniste și ale Educației, Universitatea de Stat din Moldova.

Mihail Statnii. Arhetipuri, memorie și tradiție în discursul plastic contemporan

Rezumat. Prin analiza iconologică și semiotică, studiul dezvăluie universul artistic al lui Mihail Statnii, în care memoria rurală, arhetipurile culturale și tradiția configurează fundamentul unui discurs plastic contemporan. Rădăcinile sale în ethosul satului și influența culturii populare au modelat o viziune spirituală și morală ce transpar în densitatea simbolică a creației sale. Opera lui M. Statnii explorează teme fundamentale ale umanității, precum credința, inițierea și sacrificiul, în paralel cu reprezentări ale feminității, ale covorului tradițional și ale ritualurilor comunitare, care devin semne identitare esențiale. Prin sinteza dintre tradiție, simbol și sensibilitate contemporană, discursul pictorului devine o reflecție asupra condiției umane și un reper valoric al culturii plastice naționale.

Cuvinte-cheie: Mihail Statnii, iconologie, semiotică, arhetipuri culturale, identitate vizuală, tradiții populare, Malanca.

Mihail Statnii. Archetypes, Memory, and Tradition in the Contemporary Visual Discourse

Abstract. Through iconological and semiotic analysis, the study reveals the artistic universe of Mihail Statnii, where rural memory, cultural archetypes, and tradition shape the foundation of a contemporary visual discourse. His roots in the ethos of the village and the influence of folk culture have shaped a spiritual and moral vision that emerges through the symbolic density of his work. M. Statnii's oeuvre explores fundamental themes of humanity – such as faith, initiation, and sacrifice – alongside representations of femininity, the traditional carpet, and community rituals, which become essential markers of identity. Through the synthesis of tradition, symbolism, and contemporary sensibility, the painter's discourse becomes both a reflection on the human condition and a valuable reference point within the national fine arts culture.

Keywords: Mihail Statnii, iconology, semiotics, cultural archetypes, visual identity, folk traditions, Malanca.

Într-o epocă a gândirii fragmentate și a înformației rapide, artistul plastic Mihail Statnii oferă un răspuns vizual elocvent la dezorientarea valorică a lumii actuale, propunând, prin creația sa, o întoarcere la esențe: la figura umană ca simbol, la gestul expresiv ca formă de revelație interioară, la lumină ca prezență spirituală și la tradiție ca formă de rezistență culturală. Pictorul, fidel acestor principii, transmite mesaje artistice profunde, imprimând cu iscusință în opera sa imagini învăluite în reflecții filosofice și valori general-umane. Limbajul său vizual, întemeiat pe fundamentele culturii plastice universale și tradiționale, reînvie pe pânze frumusețea datinilor și a înțelepciunilor populare, valorificând moștenirea ancestrală printr-o sensibilitate personală, ancorată în spiritul contemporan.

Născut la 9 noiembrie 1942, în comuna Ghilăvăț (astăzi Beleavinți), raionul Briceni, RSS Moldovenească, Mihail Statnii s-a format la școala vieții de la sat, sub semnul unui ethos rural pătruns de duh străbun. Încă din primele clipe ale vieții, a fost crescut în lumina valorilor perene ale culturii populare, asimilând firesc zestrea spirituală a neamului nostru, cea înțelepciune veche, transmisă prin cuvinte simple, dar pline de tâlc, care i-au devenit repere de viață: demnitate, moralitate, identitate. Pentru el zicala „Ce ție nu-ți place, altuia nu-i face” nu era doar o vorbă din bătrâni, ci un adevăr trăit. Iar „Ochii sperie, mâinile bucură” îi amintea mereu că frica de început dispare atunci când te apuci cu hărnicie de treabă. Când măicuța sa urzea covoare, îl îndemna să rostească vorbe frumoase, ca ecoul și esența lor să rămână între fire, ca o binecuvântare izvorâtă din îndemnul străvechi „Cum îți vei așterne, așa vei dormi”. Învățase că „fapta bună mult adună” și „cu răbdarea treci și marea” – cea forță tăcută, dar neclintită, care duce în timp la izbândă. Ori de câte ori destinul l-a pus la încercare, a ales cumpătarea și tăcerea bine gândită, în acord cu zicala: „Capul plecat sabia nu-l taie”, convins că modestia și indulgența, fundamentate pe discernământ, nu constituie semne ale slăbiciunii, ci expresii ale forței interioare. Aceste modele spirituale și principii morale venite din adân-

curile timpului, parte esențială a codului nostru genetic cultural, preluate și integrate ulterior de filosofia creștină, au imprimat creației artistului o amprentă profundă, generând o operă marcată de reflecție și densitate ideatică.

În perioada studiilor la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin”, astăzi Colegiul Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală” (1964–1968), a cunoscut-o pe distinsa Ada Zevin, plasticiană, istoric de artă și pedagog, care a avut o influență incontestabilă asupra formării sale artistice. Sub îndrumarea acesteia, a fost inițiat în problematica artei contemporane, în tradițiile culturii plastice europene și în profunzimea artei populare, lărgindu-și astfel orizontul estetic și dobândind o înțelegere mai amplă și mai nuanțată a domeniului ales.

Remarcându-se prin talent, seriozitate și o pregătire temeinică, Mihail Statnii a fost primul artist din RSS Moldovenească care, în urma unui concurs riguros, a obținut o prestigioasă bursă unională, destinată exclusiv celor mai promițători creatori din spațiul sovietic, beneficiind de acest sprijin timp de aproape trei ani (februarie 1972 – decembrie 1974).

A debutat în a doua jumătate a anilor 1960, perioadă a „dezghețului hrușciovist”, cu lucrări inspirate din moștenirea culturală autohtonă, în care a manifestat o afinitate profundă pentru valorile spirituale ale neamului, sinceritatea emoțională a personajelor portretizate, precum și pentru motivele etnice și finețea decorativă specifice artei străbune (*Mireasa din comuna Boian* (1967), *Bunica Ana din satul Boian* (1967) și *Moș Vasile* (1967)).

Această direcție de gândire, centrată inițial pe destinul individual, capătă valențe mai largi în lucrarea de diplomă *Binecuvântare* (1968), unde plasticianul se deschide spre ideea de inițiere, cunoaștere și apartenență la o ordine spirituală transcendentă. Compoziția, de factură monumentală, îl înfățișează pe autor la o vârstă fragedă, în prima zi de școală, însoțit de părinți. Printr-un gest de binecuvântare, aceștia îl conduc spre „lumea mare” – o metaforă a devenirii personale. Scena are loc sub un fronton triunghiular, sprijinit de două coloane cu

valoare arhaică, ce trimit la legenda lui Hiram și la ideea unui templu al cunoașterii. Aceste elemente arhitecturale devin simboluri ale trecerii și ale transformării interioare, conferind momentului o dimensiune ritualică. Copilul, plasat central și luminat intens, capătă o aură aproape mistică, sugerând puritate și potențial. În contrast, părinții apar sobri, în posturi arhetipale de ghizi și protectori, încadrați într-o compoziție echilibrată și încărcată de sens. Lucrarea impresionează atât prin profunzimea reflecției filosofice, cât și printr-o interpretare plastică originală, inspirată din icoanele medievale – influență recognoscibilă în frontalitatea compoziției, în tratamentul hieratic al figurilor și în paleta cromatică reținută.

Privită prin prisma iconologiei, lucrarea tânărului absolvent relevă o înclinație autentică spre introspecție și spiritualitate, exprimată printr-o sinteză a gândirii filosofice, simbolismului plastic și temelor ancestrale ale umanității. Această articulare complexă a limbajului vizual prefigurează o direcție de creație marcată de coerență ideatică și deschidere spre universalitate – aspect ce va deveni, în timp, un reper semnificativ în expresia plastică a artistului.

Orientarea astfel conturată evoluează treptat într-o meditație recurentă asupra structurilor narative fundamentale ale umanității de la Adam și Eva, Cain și Abel până la Iisus Hristos și Ioan Botezătorul, incluzând, în unele lucrări, și simboluri euharistice ce trimit la misterul credinței și al comuniunii divine (*Dialog despre credință* (1989), *Întâlnire. Duminica Mare* (1989), *Trădare. Sărutul lui Iuda* (1989), *Destăinuirea îngerului* (1990), *Execuția lui Ioan Botezătorul* (1991), *Învingătorul* (1991), *Intrarea în Ierusalim* (1991), *Adorația magilor* (2016), *Nașterea Domnului* (2017), *Îngerul căzător* (2017), *Profet* (2017), *Sfânta familie* (2020)). Plasticianul aduce în prim-plan arhetipuri ce traversează veacurile și revin constant în conștiința culturală colectivă. Acest ciclu repetitiv al istoriei, marcat de cădere, conflict, sacrificiu și revelație, devine o sursă inepuizabilă de sens și expresie artistică, invitând privitorul la o reflecție asupra marilor

teme ale existenței și la o regăsire a sinelui în oglinda mitului și a simbolului. De asemenea, revenirea la narațiunea fondatoare reprezintă și o nevoie actuală de sens într-un context cultural marcat de fragmentare spirituală.

În această logică a recuperării marilor teme existențiale se înscrie și lucrarea *Invitație în Rai* (2012), care propune o viziune metafizică asupra momentului morții, înțeles nu ca sfârșit, ci ca trecere, eliberare și comuniune cu Absolutul. Compoziția reia, în cheie iconologică, motivul escatologic al călătoriei sufletului către divinitate – recognoscibil atât în imaginea *Anastasis* din iconografia bizantină, cât și în reprezentările plastice occidentale inspirate de *Divina Commedia* a lui Dante Alighieri [1]. Silueta luminoasă simbolizează purificarea și desprinderea de materie, întruchipând sufletul aflat în drumul său spre împlinire, ghidat de îngeri – entități celeste care acționează ca mesageri și călăuze spirituale în iconografia creștină. Curcubeul vertical devine un *axis mundi*, o scară simbolică între planul terestru și cel divin, în timp ce poarta deschisă – motiv recurent în arta sacră (*Porta Coeli*) [2, p. 745] – marchează pragul inițiativ al trecerii spre o altă ordine ontologică. Figura bătrânei, aflată în vecinătatea porții, indică sfârșitul vieții pământești, iar contrastul dintre fundalul brun-roșcat și explozia cromatică din zona de trecere accentuează tensiunea dintre materie și spirit, efemer și etern. În registru simbolist, apropiat de universul vizual al lui Odilon Redon, lucrarea propune o reflecție lirică asupra sensului vieții ca drum spre lumină.

Un loc aparte în dimensiunea metafizică a operei ocupă imaginea Fecioarei Maria, întruchipare a eternului feminin și însemn al maternității divine, care apare constant în lucrările artistului, integrându-se firesc în meditația vizuală asupra originilor și condiției umane. O asemenea preocupare se reflectă într-un ansamblu coerent de lucrări, precum: *Nașterea Domnului* (2010), *Nașterea Domnului. Sfânta Marie și Arhanghelul Mihail* (2016), *Madona cu pruncul* (2016), *Fuga în Egipt* (2017) ș.a. În pânzele *Buna Vestire* (2005), partea a doua din tripticul *Buna*

Vestire (2007), *Buna Vestire* (2016), crinul alb – sau *Fleur-de-Lis* –, cu cele trei petale ale sale ce evocă simbolic Trinitatea, devine o reprezentare ce poate fi interpretată drept un manifest vizual al unei moșteniri sacre feminine, fie prin mitologia ezoterică merovingiană, fie prin figura Maicii Domnului. Este o linie simbolică ce străbate veacurile ca o memorie vie, purtând în sine, posibil, emblema unei incertitudini sau, dimpotrivă, „a purității și a speranței reconcilierii dintre materie și spirit, dintre om și divinitate” [2, p. 387; 3, p. 490]. Prin această densitate simbolică și prin capacitatea de a reactiva miturile fondatoare în cheie contemporană, artistul nu doar reinterpretează trecutul, ci și îl revalorifică în lumina prezentului, punând în dialog tradiția cu sensibilitatea modernă. Astfel, se conturează o interconexiune între formă, conținut și ideologie, în care limbajul plastic devine mediu de translație al unei viziuni integratoare asupra lumii, unde simbolul nu este ornament, ci esență.

În această logică a recuperării marilor teme existențiale se înscrie și lucrarea *Legendă (Meșterul Manole)* (2013), care transpune vizual mitul jertfei printr-o compoziție tripartită: îngerul – martor divin, arcada – prag între lumi, și femeia cu mâinile plasate sub forma crucii inverse – detaliu iconografic ce sugerează tensiunea interioară și neacordul față de sacrificiu. Paleta cromatică subtilă atenuează dramatismul, conferind scenei o aură de liturghie. Artistul mută accentul de la cruzimea legendei la dimensiunea ei ritualică, transformând victima într-o alegorie a rostului unui lăcaș de cult. Dincolo de cortina lumii materiale, această ofrandă, cu rezonanțe din negura timpurilor, prin puterea sa evocatoare, invită la o reflecție asupra esențelor sacrale ale existenței.

Un alt reper ideatic la care pictorul revine adesea este chipul femeii – fie evocat prin rolul matern, fie contopit cu tumultul marin, fie asemuit cu un trandafir, a cărui finețe efemeră ascunde o forță defensivă, fie purtătoare de straie cu rezonanțe arhaice – toate, imagini artistice încărcate de însemne sugestive (*Așteptare* (1984), *Duioșie. Portretul mamei* (1984),

La mama acasă (1985), *Speranța* (1990), *Larisa și marea* (2018), *Flora* (2004), *Pălăria verde* (2004), *Sonată* (2011), *Florăreasa din Ialta* (2011), *Armonie poetică* (2018), *Sărbătoarea iei românești* (2021) ș.a.).

Compozițiile care valorifică aceste imagini simbolice, dar și motive precum covorul și sărbătorile de iarnă, deschid posibilitatea unei lecturi semiotice, fiind concepute ca sisteme vizuale purtătoare de valori identitare, afective și culturale. Ele devin reflexii ale unui imaginar colectiv, trimitând, pe de o parte, la reprezentări arhetipale ale feminității – prin broboadă, ie și celelalte componente ale portului popular –, iar, pe de altă parte, la dimensiuni ale memoriei, tradiției și apartenenței – în cazul covorului și al ritualurilor sărbătorești. Recurența acestor prezențe în creația pictorului este determinată de extragerea lor din sfera utilitarului și de resemnificarea prin accentuarea dimensiunii spirituale.

În consonanță cu această abordare, pânzele *Natalia* (1975) și *Galina cu basma neagră* (1975) oferă două ipostaze complementare ale feminității sacralizate: una stilizată, iconică și cu valențe mistice; cealaltă – profund ancorată în tradiția locală. Este semnificativ că, în ambele compoziții, șalinca cu motive florale imprimate pe câmpul negru depășește funcția decorativă, devenind un semn identitar cu rezonanță culturală, înscris într-un orizont spiritual și ancestral.

Într-o serie de lucrări reprezentative ale artistului – *Zestrea mamei* (1989), *Vopsirea lânii* (1984), *Frescă din trecut* (2012), *Tradiții (dedicație mamei)* (2021), *Cariatide* (2022), precum și în compozițiile reunite sub titlul *Tradiții*, covorul moldovenesc ocupă un loc central în construcția plastică, devenind un reper cu conotații identitare. În semiotica vizuală tradițională, negrul câmpului joacă rolul culorii originare, al matricii, al unei tăceri sacre din care se nasc și în care se întorc toate lucrurile. Pe acest fundal întunecat, florile expresive devin embleme ale vieții, regenerării și speranței care răsare din întuneric. Inserat în compoziții alături de figuri feminine și gesturi tradiționale cu rezonanțe ritualice – pregătirea zestrei, țesutul, torsul cu

furca, fusul și fuiorul –, covorul dobândește dimensiuni simbolice, transfigurându-se totodată într-un fundal sacralizat.

Astfel, covorul din ciclul *Tradiții* (2021) relevă o iconografie laică a originilor, devenind nucleul vizual al unui repertoriu cultural interiorizat. Departate de a fi un simplu element decorativ, el funcționează ca un semn cu valențe ceremoniale, asociat cu solemnitatea, profunzimea spirituală a universului casnic și cu ceea ce am putea numi „scena vieții”. În prim-planul compoziției, triada generațională – bătrâna cu fuiorul, copila și tânăra femeie – capătă valoare de metaforă vie a succesiunii, în care se instituie un lanț diegetic al transmiterii. Câmpul negru al covorului funcționează ca suport vizual al poveștii identitare a feminității și datinilor, potențând motivele florale și siluetele, ca și cum ar răsări dintr-o adâncime arhetipală. Limbajul plastic, definit de tușe moi, vapoase, cromatică pastelată și forme estompate, generează o atmosferă delicată, impregnată de lirism și nostalgie, devenind totodată o imagine a profunzimii inițiatice încorporate în tradiție.

Aceeași dimensiune simbolică și ritualică a elementelor din viața cotidiană se extinde și în reprezentările sărbătorilor moldovenești, marcate de festivități, însemne și acte de comuniune, prin care artistul reactivează un sistem de coduri colective provenite din obiceiurile străvechi. Ciclul *În jurul mesei – Paște* (2013), *Tandrețe* (2015), *Povață* (2015) ș.a. funcționează ca un limbaj metaforic al convivialității și al transmiterii valorilor, în care masa devine un reper central: imagine a memoriei, a unității și a continuității. Gesturile, expresiile și posturile personajelor, încărcate de funcții conative și expresive, nu se limitează la redarea unor situații familiare, ci articulează relații intergeneraționale, norme ale respectului, modele de ospitalitate și forme ale bunătații – toate integrate într-un cadru ceremonial recunoscut. Lucrarea *Serbările autumnale* (2014) exemplifică această logică simbolică: masa, situată în centrul compoziției, structurează scena ca spațiu al legăturii umane, al apartenenței și al sacralizării ciclicității naturale. Femeile în port tradițional devin

indicii vizuali ai identității feminine și etnice, reflectând roluri esențiale în universul domestic și ritualic – acolo unde sacrul se împletește firesc cu viața de zi cu zi. Tratamentul pictural, cu forme estompate și contururi difuze, sugerează o atmosferă subtilă, un timp interior filtrat de emoție și reflecție. Estetica nu vizează reconstituirea fidelă a unei secvențe reale, ci elevează compoziția la nivelul unui timp ancestral, încărcat de semnificații simbolice. Arborii din fundal pot fi interpretați ca semne ale verticalității sacre, evocând legătura dintre pământ și cer, precum și ritmurile cosmice care ordonează calendarul sărbătorilor. Astfel, scena cotidiană este transfigurată într-o veritabilă icoană culturală a memoriei și a apartenenței.

Forma elocventă, misterul și profunzimea expresivă se cristalizează exemplar în lucrările dedicate ritualurilor nocturne desfășurate la cumpăna dintre ani. Acestea sunt percepute atât ca o celebrare a armoniei dintre forțe, cât și ca un mijloc de alungare colectivă a energiilor malefice. Poziționarea spațiului nostru geografic între paradigme opuse a favorizat apariția diverselor forme tradiționale de protecție și regenerare spirituală. În această înțelepciune a strămoșilor se ascunde o lege fundamentală a viziunii existențiale: totul în lume se sprijină pe echilibru – între lumină și umbră, între ordine și taină, între putere și înțelepciune. Pe acest fundal, compozițiile lui Mihail Statnii dedicate sărbătorilor de iarnă – de la Crăciunul cu Steaua și colindele la Malanca din Clocușna, Căluțul și Anul Nou cu mascați – îmbină observația etnografică cu o poetică simbolică de mare forță evocatoare (*Căluțul* (1989), *31 decembrie* (1989), *Malanca. Anul Nou* (1995), *Crăciunul cu Steaua și colinde* (2016), *Anul Nou cu Malanca* (2018), *Crăciunul cu Steaua și Vertep* (2019), *Crăciunul. Malanca din Clocușna* (2020)). Personajele costumate și ambianța hibernală devin expresii ale timpului ciclic (ale roții vremii) și ale coeziunii comunitare. Teatrul folcloric ilustrat prin Malanca, Capra, Căluțul, Steaua și Vertepul concentrează idei fundamentale precum purificarea, renașterea, armonia interioară și sacralizarea prin poveste. Pictorul nu tratează aceste elemente ca

simple decoruri, ci ca semne vizuale încărcate de sens, care mediază relația dintre om, natură și ritmurile lumii tradiționale. Peisajul rural, acoperit de zăpadă, devine un spațiu suspendat, iar paleta cromatică – cu alternanțe între tonuri calde și reci, intense și estompate – susține un ritm plastic în care coexistă staticul și dinamicul. Rezonanțele sonore străvechi, sugerate de tobe, tălăngi și trâmbețe, sunt transpuse în imagine prin gest și compoziție. Pentru Mihail Statnii, memoria funcționează ca un reper afectiv și, totodată, ca o matrice formativă a imaginii plastice. Din această viziune se conturează și relația cu tradiția: datinile depășesc sfera festivă, devenind expresii ale unei filosofii de viață și ale unei moșteniri culturale vii.

În era fotografiei, măiestria pictorului nu se mai măsoară prin copierea fidelă a naturii, ci prin nașterea formelor din tușe, ritmuri și pete de culoare, care evocă doar tangențial lumea vizibilă. Tocmai această neasemănare subtilă dintre realitate și interpretarea ei artistică pe pânză definește personalitatea autorului, oglindind tensiunea și profunzimea sa ideatică-emoțională [4, p. 183]. Mihail Statnii transfigurează cu

har și sensibilitate plastică dimensiunea tangibilă a realității, propunând o viziune originală de descifrare a tainelor universului prin artă. Demersul său pictural reunește valorile unei moșteniri spirituale autentice – credința, bună-tatea, respectul, hărnicia, ospitalitatea – cu o reflecție temeinică asupra existenței, comunității și timpului. Aceste virtuți, adânc înrădăcinate în conștiința artistului prin contactul direct cu universul rural identitar, se decantează în creația sa într-o expresie simbolică și meditativă, devenind repere arhetipale pentru înțelegerea lumii și orientarea ființei umane.

Note și referințe bibliografice:

1. Alighieri, Dante. *Divina comedie*. Iași: Editura Polirom, 2000.

2. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Iași: Editura Polirom, 2009.

3. Adkinson, Robert. *Simboluri sacre: popoare, religii, mistere*. Ediția a 3-a. București: Editura ART, 2018.

4. Chicu, Dorina. *Mihail Statnii. Odă în culori*. În: „ARTA”, nr. 1(AV), 2024, p. 182-188.

*Foto: Veaceslav Bruma, Iurie Foca

Citation: Chicu, D. Mihail Statnii. Archetypes, Memory, and Tradition in the Contemporary Visual Discourse. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 1, p. 126-131. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.1.15>

Publisher's Note: *Dialogica* stays neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.



Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



Binecuvântare, 1968, ulei, pânză, 140×100 cm



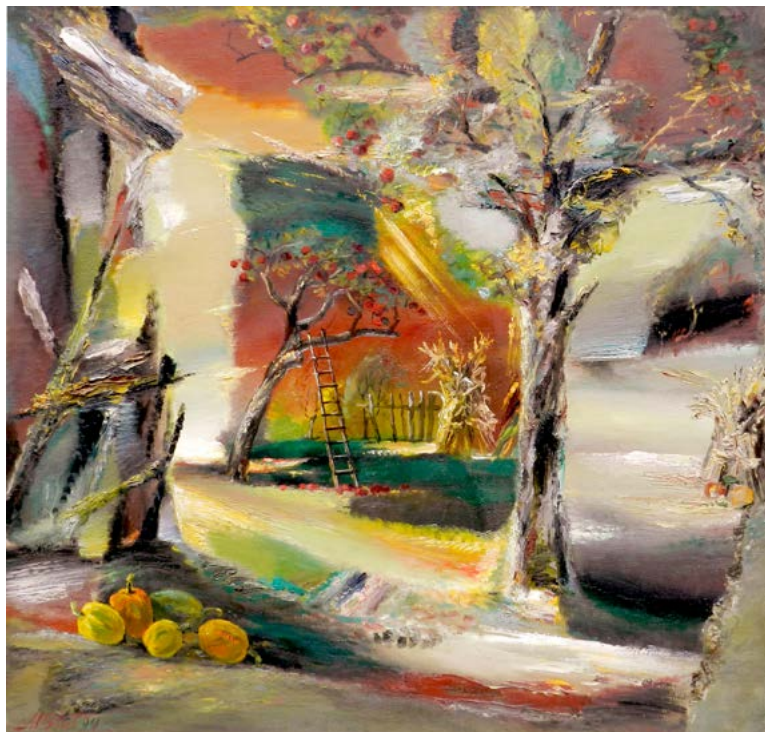
Legendă (Meșterul Manole), 2013, acril, pânză, 80×80 cm



Tradiții, 2021, ulei, pânză, 60×65 cm



Anul Nou cu Malanca, 2018, ulei, pânză, 60×50 cm



Toamna îngrijorătoare, 1994, ulei, pânză, 84×88 cm



Crăciunul cu Steaua și Vertep, 2019, ulei, pânză, 74×60 cm



Amintire despre mama, 2018, ulei, pânză, 62×69 cm



Delia MUNTEAN

Doctor în filologie, profesor la Colegiul Național „Vasile Lucaciu” din Baia Mare. Cadru didactic asociat la Centrul Universitar Nord (2003-2023). Redactor-șef la revista „Nord Literar”, redactor la „Littera Nova” (Parla-Madrid). Membru al Uniunii Scriitorilor din România. Domenii de preocupare: eseu, critică și istorie literară, studii culturale.

Cărți publicate: *De la comunicare la cuminecare. Dimensiuni ontice în opera lui Vasile Voiculescu*. Baia Mare: Umbria, 2000; *Provocări ale postmodernității. Pornind de la Mircea Cărtărescu*. Iași: Princeps Edit, 2010; *Incursiuni în lumea cărților*. Cluj-Napoca: Mega, 2018; *Decalogul timpului meu*. Cluj-Napoca: Mega, 2019; *Călătorind prin vremi cu Olga Tokarczuk/ Wandering through times with Olga Tokarczuk*. Cluj-Napoca: Mega, 2020; *Poezia de lângă noi*. Cluj-Napoca: Grinta, 2021; *Pe muchia poemului*. Florești-Cluj: Limes, 2024; *De veghe la hotarul limbii române. Studii privind literatura română din Serbia*, vol. I. Zrenianin, Serbia: Institutul de Cultură al Românilor din Voivodina, 2025.

CUM RECUPERĂM TRECUTUL? CUM ÎL ASUMĂM?

O trăsătură importantă a viziunii postmoderne asupra epocilor anterioare o reprezintă conștientizarea caracterului de *construct* al discursului istoric, a dependenței acestuia față de surse, ideologii, centre de putere și, nu în ultimul rând, față de discernământul specialistului. Prin urmare, coerența și tâlcul (de care fac atâta caz urmașii) le-o asigură limbajul și cel care se apleacă asupra lor; de aceea, evenimentele din trecut pot cunoaște versiuni multiple, nu întotdeauna conforme cu realitatea și rareori definitive. Ele sunt actualizate și pot fi chiar reinventate în funcție de legitimarea pe care o necesită politicul și ideologicul fiecărei epoci.

Aceasta înseamnă că felul în care este abordată istoria influențează semnificativ relația cu prezentul și atribuie sens unor valori, fapte, procese anume ale contemporaneității. Înseamnă totodată că *descoperim* în trecut învățămintele de care avem nevoie și pe care i le solicităm noi, cei de azi. „Știm lecția dinainte. Morala ne aparține, iar istoria nu este decât un argument suplimentar de validare a propriilor noastre opțiuni” (Lucian Boia, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 78).

*

NU ISTORIA NE ÎNVAȚĂ,
CI NOI ÎI SPUNEM ISTORIEI CE TRE-
BUIE SĂ NE ÎNVEȚE.

(Porunca întâi)

*

Fluidizarea granițelor ce despart timpurile vechi de cele prezente determină fiecare epocă/generație/individ să-și elaboreze propria versiune asupra trecutului; istorii distincte își confecționează, de asemenea, religiile, minoritățile, artele, sexele, aproape toate domeniile socialului, ale culturii și ale civilizației. Sfera de cercetare se extinde astfel în permanență, multiplicând implicit criteriile de relaționare cu timpurile apuse.

În consecință, Istoria lumii este, din perspectivă postmodernă, rezultatul lucrării mai multor minți, în vremi și spații diferite; de aceea, încrederea noastră în obiectivitatea reprezentării și necesitatea de a ne ancora într-un context anume, care să ne legitimeze ființa în profunzimile ei, ar trebui valorificate cu mai puțină ostentație și cu o oarecare doză de relativism. Ar trebui să nu uităm, deopotrivă, că „istoricii sunt și ei oameni și nu sunt obligați, mai mult decât alți semeni ai lor, să încerce să se dezumanizeze;

subiectele luate în discuție, dozarea densității analizei și repartizarea accentelor, toate acestea sunt orientate de propria lor scară de valori” (Isaiah Berlin, *Patru eseuri despre libertate*, traducere de Laurențiu Ștefan-Scarlat, prefață de Mihail Radu Solcan, Editura Humanitas, București, 1996, p. 41). Important e însă ca aceasta să nu se „îndepărteze prea mult de valorile umane comune, dacă ei au în intenție înțelegerea comportamentului uman sau comunicarea viziunii lor cititorilor” (*ibidem*).

Sesizăm în interpretarea propusă de Isaiah Berlin că discursul despre istorie își poate modifica obiectul tratat; că textul, între anumite limite, *își creează contextul*. Ajungem astfel la rolul pe care îl îndeplinesc sursele, la semnificația ce le-o poate acorda specialistul și la atitudinea vizavi de momentele, personalitățile ori faptele necuprinse în documente sau înfățișate necorespunzător. Cât despre conservare, nici aceasta nu e perfectă. În același timp, istoricul poate ignora în mod deliberat unele surse (cum ar fi acelea care se îndepărtează de litera și spiritul documentelor elaborate de Centru) ori să apeleze la elemente de proveniență folclorică.

Toate acestea sunt considerate de către adeptii postmodernismului drept slăbiciuni ale istoriei ca știință, cu urmări semnificative în ceea ce privește legătura ei cu faptele concrete. E așezată sub semnul îndoielii însăși noțiunea de *sursă*, care presupune – după Joseph Morsel – pe de o parte, „sursele disponibile” (preexistente, obiective, „rezultatul diferenței dintre *sursele produse și sursele distruse*”), iar pe de altă parte, „sursele mele” (adică „*felul cum utilizez aici și acum documentele pe care le-am adunat într-un scop anume*, aceste documente rămânând la dispoziția altor cercetători” (Joseph Morsel, *L’histoire et ses „sources”*, Online: [\[ire.univ-paris1.fr/EDvieux/html/sources.htm\]\(http://ire.univ-paris1.fr/EDvieux/html/sources.htm\), trad. n., D.M.\). Însă indiferent de abordare, e necesară \(conform aceluiași autor\) distingerea *sursei* \(ca reper/punct de pornire\) de *document* \(ca *produs* al timpului\), aspect oarecum trecut cu vederea în epoca modernă, când faptele trecutului erau considerate semne sigure, universal valabile și permanente, dar mai ales infuzate cu logică și sens.](http://edoc-histo-</p></div><div data-bbox=)

Postmodernitatea dezvăluie influența literaturii asupra istoriei, confirmând astfel dimensiunea creativă a discursului aferent și, nu în ultimul rând, incitând orgoliul autorilor de metaficțiune istoriografică, al căror nonconformism vizavi de trecut și de presiunea pe care o exercită asupra urmașilor a demitizat definitiv dialogul cu acesta.

Avem de-a face cu o inversare a rolurilor. Autorul postmodern nu mai simte aceeași comuniune cu trecutul, *îl ia în stăpânire*, îi dejoacă rânduiala, coerența, destabilizează canoane. Privește critic viziunea marilor puteri, subminează „violența celui ce știe binele, ce cunoaște calea pe care trebuie să meargă societatea” (Patrice van Eersel, *Une société équilibrée intègre notre part d’ombre...*, Online: <http://libertaire.free.fr/Maffesoli01.html>. trad. n., D.M.). Primenește discursul cu elemente de civilizație materială și spirituală refuzate altădată și mai ales recupează ex-centricii, marginalii, deznădăcinații.

Cheia devenirii nu o mai constituie în exclusivitate trecutul; contează *proiecția în prezent*, însuși viitorul pierzând ca importanță. Cât despre istoria actuală, evenimentele sunt percepute multiplicat – grație mass-mediei –, se transmit pe viu/în direct, inclusiv cu interpretările de rigoare. Înseamnă că zarurile se aruncă în continuare, că istoria încă se face.



Irina BIȘIR (BEZVOLEVA)

Dialog cu Irina BIȘIR (BEZVOLEVA) născută în anul 1950, locuitoarea satului Stoianovca, raionul Cantemir, membră activă a formațiunii etnofolclorice locale „Plamăce”.

AMINTIRI ȚESUTE ÎN CULORI

MM: Stimată doamnă Irina Bișir, presupun că, în copilăria petrecută în anii '50-'60 ai secolului trecut, ați fost implicată în diverse activități casnice. Ați participat și la activități legate de confecționarea textilelor?

IB: De când eram o copilă urmăream cu atenție tot ce făceau mama și bunica, dar în special – cum vopseau lâna. Pregăteam mosorele cu lână de diferite culori.

MM: Cum reușeau mama și bunica dumneavoastră, femei probabil cu puține studii, să calculeze cantitatea de lână necesară și să stabilească proporțiile culorilor pentru vopsit?

IB: Înainte de toate, femeile alegeau ornamentul după care urma să fie țesut covorul. Desenele erau trecute pe așa-numitele „cărări” („dorjki”), care reprezentau, de fapt, broderii pe stofă albă. Se calculau pătrățelele, se măsurau proporțiile și se estima cantitatea de culori necesară pentru ornamentul ales.

MM: Înseamnă că «filozofia» vopsirii lânii era una simplă: se stabilea mai întâi covorul care urma să fie țesut, iar apoi femeile se apucau de vopsit?

IB: Da, altfel nu avea sens.

MM: În copilăria dumneavoastră, se foloseau mai ales coloranți naturali sau existau și variante cumpărate?

IB: Coloranții erau deja cumpărați. Știu că se mergea la fabrica din satul Romanovca, raionul Basarabeasca. Uneori erau procurați de la țigani (romi), dar nu erau de foarte bună calitate.

MM: Dar de unde luați lâna pentru toate aceste lucrări?

IB: Aveam propriile oi, care la sfârșitul primăverii erau tunse. Lâna era adusă acasă, iar mama, împreună cu noi, fetele, o curăța, o spăla, o scărmana. Maica mea era o meșterită bună la tors lâna; firele ieșeau foarte subțiri și uniforme.

MM: Cam câtă lână, în kilograme, se pregătea pentru un covor?

IB: Femeile nu calculau în kilograme. Măsurau firele de lână cu motovilca și le numărau în „glavi”¹. Știau aproximativ câte „glavi” de fiecare culoare trebuiau pregătite pentru covorul ales. Covorul nu era niciodată cântărit.

MM: Care a fost, pentru dumneavoastră, partea cea mai plăcută a acestui proces?

IB: Îmi era cel mai interesant să urmăresc cum femeile pregăteau urzeala, așezau războiul și își alegeau pe cine să invite la țesut, deoarece era un proces complicat și se implicau 3–4 femei.

MM: Din ce fire se pregătea, de obicei, urzeala?

IB: Când eram copilă se foloseau mosorele nr. 10 din comerț, dar ațele erau totuși răsucite în două fire, ca baza să fie mai rezistentă.

MM: Se țesau și alte obiecte pe bază din fire de lână?

IB: Da, maica mea urzea baze pentru saltele și iorgane folosind fire de lână. Când pregăteau urzeala, măsurau lungimea în „coturi” („lahte”) și știau pentru fiecare unitate de câte măsururi aveau nevoie.

MM: Această unitate de măsură era una locală?

IB: Da.

MM: Ați menționat că în familia dumneavoastră țesau bunica și mama. Mai era și altcineva?

IB: Știau bine acest meșteșug și surorile mele mai mari, născute în 1947 și 1949. A doua soră m-a ajutat la țesutul iorganelor; se pricepea foarte bine. Ea confecționa și cuverturi pentru paturi.

MM: Țesutul iorganelor diferă de cel al covoarelor?

IB: Da, este mai îngust și tehnic mai complex: pe când pentru covor se instalează 2 pieptene și 2 pedalii, atunci pentru țesătura de iorgan – 4 pieptene și 4 picioare, trebuie să fii foarte atent, să mergi strict după schemă, altfel, dacă încurci ițele se strică ornamentul, trebuie să revii înapoi, să repari greșeala.

MM: Văd că aveți și câteva prosoape foarte frumoase. Au fost țesute tot în gospodăria dumneavoastră?

IB: Primul, pe care îl vedeți, a fost țesut cu ajutorul meu, dar și brodat de mine. În iarna anului 1964, maica mea a pus războiul pentru prosoape, iar eu am rugat-o să mă lase să o ajut. Pe urmă, am cerut să-mi taie o bucată de stofă cât pentru un prosop și am brodat pe ambele margini trandafiri; am împodobit și cu dantele frumoase, croșetate de sora mea mai mare.

MM: Dar ce puteți spune despre al doilea prosop?

IB: Al doilea prosop este cadoul bunicii mele, Irina (anul nașterii 1899 – n.n.). Mi l-a oferit când eram deja măritată, ca să-l am ca amintire. A fost confecționat în întregime de ea: țesut, brodat și croșetat, cu dantelă la margini. Îl păstrez de mai bine de 50 de ani.

MM: Am impresia că acest al treilea prosop este țesut din fire de mătase.

IB: Acest prosop mi-a rămas de la mama-soacră. Ea creștea acasă viermi de mătase, știa cum să obțină firele și să le toarcă, pregătind astfel fire potrivite pentru țesut. Este un prosop deosebit; ornamentele sunt, de asemenea, țesute (trandafirii). Însă, în iarna anului 1968, când se lucra la aceste prosoape, mama-soacră a murit, iar prosopul a fost finalizat de fiica sa, Nastea. Soacra mea a pregătit astfel de prosoape pentru toți copiii săi, iar acesta urma să rămână în familia copilului care avea să locuiască în casa părintească – și aceia am fost noi cu soțul meu.

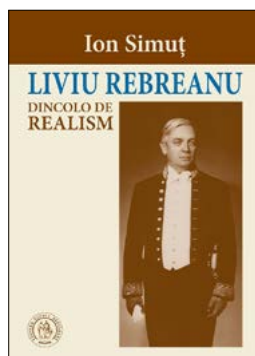
MM: Stimată doamnă Irina Bișir, vă mulțumesc pentru explicațiile dumneavoastră captivante și pentru că ați împărtășit secretele covoarelor de odinioară.

Notă:

*Interviu tradus din limba bulgară, realizat de dr. Marina MIRON în cadrul subprogramului de cercetare 010402 „Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, Universitatea de Stat din Moldova (2023–2026).

¹ glava: cca 60 de fire de 3 metri erau legate între ele, folosite ca unitate de măsură când se vopsea lâna pentru covoare.

Abajur pentru o bibliotecă



Cunoscător îndeaproape al devenirii umane și creatoare a lui Liviu Rebreanu, pe care, dacă ținem seama de primul studiu publicat, o urmărește încă din 1978, criticul orădean Ion Simuț ne invită acum la o privire actualizată asupra acesteia oferindu-ne o versiune revizuită și completată a eseului monografic intitulat *Liviu Rebreanu dincolo de realism*. Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2026.

Demersul e justificat în paginile ce escortează discursul critic propriu-zis („Câteva explicații pentru ediția nouă”), iar apoi în „Argument”, intenția autorului fiind aceea de a elabora o perspectivă încheagată și durabilă asupra destinului rebrenian. Cu toată vasta bibliografie de care e însoțit acesta, Ion Simuț consideră, la aproape un secol și jumătate de la naștere, că personalitatea scriitorului din Târlișua nici astăzi nu e privită onest, *în multitudinea ipostazelor sale*. Cercetând aparatul hermeneutic aferent, din interbelic până la studiile de ultimă oră, exegetul sesizează, dincolo de „reușitele comprehensive”, tratarea preferențială, respectiv canonizarea triadei românești *Ion – Pădurea spânzuraților – Răscoala*, precum și reiterarea obsedantă a anumitor paradigme, chiar și dintre cele mai comune ori mai evidente, exploatate până la banalizare în practica didactică. Remarcă superficialitatea cu care, nu o dată, sunt tratate contradicțiile omului, respectiv ale vremii în care a trăit, dimensiuni cărora scriitorul a încercat să le găsească soluții la nivel ficțional („Creația literară – găsim notat la p. 60 – joacă rolul unei compensații superioare, sublimată, îndeplinind misiunea unei deculpabilizări îndârjite, indirecte, prin valoarea estetică”), reticența cu care o seamă de critici actuali apelează la strategii interpretative care să problematizeze etichetele încremenite („scriitor al țărânimii”, „întemeietorul romanului obiectiv modern”, „naturalist rural”; personaje instinctuale, fără aderență la exercițiul spiritual).

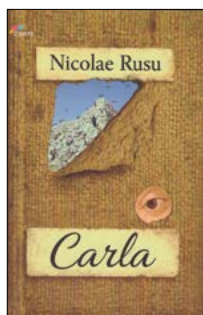
Prin „Rebreanu” al său, trecut anterior prin trei variante, scoase, pe rând, la Biblioteca Revistei *Familia* (1997), apoi la editurile Aula (2001) și Dacia XXI (2010), Ion Simuț nu doar investighează integral tradiția critică autohtonă, exploatând-o prin confirmare sau demontare (de fiecare dată, cu dovezi), dar și îmbogățește rebrenologia cu concepte (precum „cuplul etern ca mit personal”, „realismul metafizic”) care au găsit deja ecou în sensibilitatea intelectuală a confrăților. Subiectul așadar nu și-a consumat valențele, poate încă stârni spiritele, dovedindu-se în continuare generos în semnificații, o piatră de încercare pentru teoreticienii care se respectă. Monografia universitarului orădean se delimitează de întreprinderile similare și datorită insistenței asupra modului în care crizele de identitate ale autorului și „complexul culpabilității” (sintagmă care, în relație cu obiectul tratat, îi aparține) au influențat opera. Sunt adevăruri camuflate de comportamentul exegetic (cu unele excepții), însă – ne convinge Ion Simuț – mărturisirile prozatorului (a se vedea jurnalul, paginile de corespondență, interviurile), însemnările din *Caiete* ori intervențiile naratoriale și monologurile interioare ale unor personaje devoalează complicități care ar putea fi realmente de folos interpretării creațiilor artistice, cunoașterii mecanismelor care le-au generat. Așezarea în dialog, de către cercetător, a coordonatei estetice cu descinderile biografice, cu eticul și ideologicul eliberează scrisul rebrenian de presiunea verdictelor socotite definitive, obligând lectorul (și specialiștii) să privească identitatea operei și a autorului (elemente supuse implicit vremurilor) ca *proces dinamice care se oglindesc mutual*, propagându-și ecouri de sens unul altuia. Ele nu sunt nicidecum separabile. Pornind de la ipoteza menționată (iar exegetul de fiecare dată și investighează ceea ce întrezărește), un spațiu consistent e alocat în volum felului în care Liviu Rebreanu, cu întreaga lui

„pluralitate de euri”, *se gândește și se definește pe sine* la diferite vârste și în situații existențiale anume. Desigur, criticul nu-și propune să epuizeze tot ce a trăit scriitorul aflat în centrul atenției (nici nu plasează sub semnul echivalenței opera și viața), el selectează însă fragmente/episoade/împrejurări care au poposit ulterior în cărți sau chiar le-au dat naștere. Cum fiecare individ se angajează altfel în gestul creator, Ion Simuț extrage din ele concepția subiectivă a acestuia privind condiția proprie (și cea umană, în genere), urmărește măsura în care și-o asumă, clipele de ezitare și de respingere, de nepotrivire cu destinul dinăuntru și cu expectanțele societății vremii.

În cazul lui Rebreanu, contextul istoric și politic din anii formării sale până în perioada imediat următoare trecerii clandestine în Regat (studii gimnaziale și superioare în limba maghiară, despărțit așadar de mediul intelectual românesc; carieră de ofițer – în pofida vocației artistice – supus unor rigori imperiale discriminatoare pentru etniile subjugate; demisia din armată, după mai puțin de un an și jumătate, consecință, oficial, a unei gestionări defectuoase a banilor popotei; războiul; colaborarea la publicații filogermane) a împiedicat atât manifestarea sa coerentă ca personalitate creatoare, cât și recunoașterea contribuțiilor la literatura vremii. În plus, exercițiul artistic nu a pornit cu texte în limba română, Rebreán Olivér fiind „un scriitor maghiar condamnat la un registru minor” (p. 171): o literatură de salon, după moda vremii, cu intrigi superficiale și final melodramatic. Ulterior, scrierile respective s-au dovedit soluții literare neviabile, care, chiar dacă la acea vreme păreau opțiuni de luat în considerare ca intelectual, mai degrabă i-au adâncit criza de identitate și i-au agravat înclinațiile culpabilizatoare („Am fost scriitorul cel mai crunt atacat. Nu mi-a fost cruțat nimic. Viața mea cea mai intimă, ca și activitatea mea publică” – Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 15, ediție critică de Nicolae Gheran; stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă; *Metropole, Amalgam*, Editura Minerva, București, 1991, p. 412). Erau un fel de exerciții de întâmpinare a ceva mai profund și mai satisfăcător, experimente care țineau autorul în tensiune, îl pregăteau pentru o transformare de proporții, însă direcția acestei mișcări era, deocamdată, impredictibilă. Procesul alchimic se afla în derulare, strategia însă era tulbură. Conturarea profilului identitar a fost întârziată astfel de multiple sinuozități, neîmpăcarea cu oferta existențială fiind impulsul decisiv care l-a determinat să se reîntoarcă, prin scris, la rădăcini, iar pornind de acolo, să dea expresie unui spațiu literar care să-i evidențieze originalitatea și, în același timp, să poată dobândi rezonanțe menite a depăși destinul său particular. Lămurit, după apariția romanului *Ion*, în ceea ce privește drumul de urmat pentru a scăpa de perversiunile istoriei, ale politicului, dar și de obsesiile culpabilizatoare (diminuate semnificativ grație Unirii din 1918), Liviu Rebreanu se așterne cu încrâncenare pe scris, reconstruindu-se pe sine, încercând a trasa el însuși frontierele care să-l delimiteze de ceilalți. Este perioada în care pledează pentru *obiectivitate*, conduită estetică pe care și-o asumă cu întreaga ființă, chiar dacă ascunde „o dramă continuă a unei subiectivități mocnite și cenzurate” (p. 57). Ea constituie nu doar un element de viziune artistică, ci deopotrivă un semn al verticalității și, nu în ultimul rând, „sacrificiu de sine” (p. 56). Perseverența cu care și-a cultivat și concretizat țelul a produs un mit profitabil vreme îndelungată pentru discursul critic, umbrind astfel celelalte disponibilități creatoare ale autorului. În economia volumului său, Ion Simuț recuperează scrierile ce îmbrățișează tendințe de altă natură, demonstrând cu argumente predispozițiile înspre metafizică din operele rebreniene. Exegețul are curajul de a vedea dincolo de masca realismului și ne convinge de acest lucru. Este un gest de probitate intelectuală, care ne îmbie să-l vedem pe Rebreanu în multiplicitatea ipostazelor sale. Astfel, *Ion* (1920), creația românească ce i-a adus definitiv consacarea, nu avansează doar o cazuistică socială, lesne identificabilă în formula realistă încetățenită, ci și o coordonată moral-religioasă, intersectată la rândul ei cu dimensiunea erotică. Reținem din paginile dedicate acestei opere și felul cum sunt analizate contagiile dintre iubire și moarte, preocuparea romancierului pentru *dubla semnificare*, „una la suprafață, alta în profunzime” (p. 282), influența subtilă, dar decisivă a învățătorului Herdelea (și mobilurile ascunse care au determinat-o) asupra lui Ion. Următoarea operă de mari dimensiuni, *Pădurea spânzuraților* (1922), ascunde indubitabil un „realism tragic”, susținut etic, dar este „cel mai

important roman religios al literaturii noastre” (p. 342), „un roman al crizei mistice”, al transfigurării prin credință. *Adam și Eva* (1925) are o armătură filozofică și mitologică filtrată prin romantismul de factură fantastică, incompatibil cu poetica realistă. *Ciuleandra* (1927), capodoperă cu o evoluție insolită, atrage nu prin crima neobișnuită, ci prin „proces(ul) de conștiință al unui nebun care se supune unei judecăți morale, în detrimentul salvării propriei vieți” (p. 389). Sunt creații care demonstrează fără tăgadă refuzul autorului de a se îngrădi într-o formulă narativă monocordă, precum și felul în care se reflectă situațiile concrete din destinul personal în opțiunile creatoare: o anumită problematică, o tipologie specifică a instanțelor actoriale, un arsenal de simboluri, un discurs particular. În toate acestea (le adăugăm, desigur, nuvelistica, creațiile dramatice, însemnările diaristice, interviurile, articolele de presă etc.) îl regăsim pe omul Liviu Rebreanu, acela care a înțeles lumea prin grila propriului parcurs, cu frontierele lui mișcătoare, în continuă construcție de sine. Ion Simuț exploatează inteligent și cu îndrăzneală fantele depistate în biografia scriitorului, propunându-ne un altfel de Rebreanu, unul *viu*, care ni se înfățișează pe măsură ce-l însoțim în parcursul lui scriptural. Altfel spus, în expresia creatoare a existenței sale. Dincolo de etichete și de măști. Reeditarea eseului constituie de aceea, cu toată scrupulozitatea profesionistului autentic care o semnează, o aventură hermeneutică ea însăși *vie*, care se lasă contagiată fertil de afinitatea cu obiectul cercetat.

Delia MUNTEAN



Noul roman al lui Nicolae Rusu *Carla*, apărut la Editura C'ARTE în 2025, este, fără exagerare, greu de suportat. Ca orice literatură de forță, emoționează, tulbură; în acest caz înfricoșează. Nu avem de-a face, totuși, cu un roman *horror* în sens propriu – nu cu o construcție ficțională orientată programatic spre producerea fricii prin excepțional și monstruos, chiar dacă textul se apropie adesea de această limită. Cartea își extrage forța din capacitatea de a sintetiza și de a comunica, prin mijloacele expresive ale literaturii, realități dureroase ale trecutului nostru cel mai întunecat și ale unui prezent marcat de o derută persistentă. Mijloacele utilizate – alegoria clasică, asociată cu un realism frust, aproape reportericesc, cu

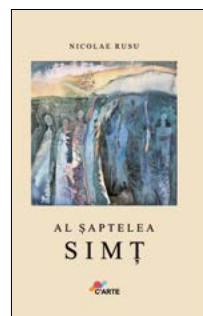
date documentate din arhivă (de către Mariana Țăranu, doctor în istorie, și Larisa Turea, autoarea cărții *Cartea foametei*), construcția pe planuri narrative paralele, multiperspectivismul și narațiunea nonliniară, precum și personajele ce ilustrează, implacabil, destine frânte de răutatea umană și de mecanismele nemiloase ale istoriei – asigură complexitatea discursului și a efectelor. Romanul conturează o imagine coerentă a traumelor colective generate de războaiele militare și ideologice în care a fost implicată Basarabia (Al Doilea Război Mondial, Războiul din Transnistria, ecourile conflictelor din Crimeea, Donbas și Ucraina contemporană), unde foametea, canibalismul, deportările și rupturile ireconciliabile dintre oameni (părinți și copii, frați sau consăteni) nu apar ca o evoluție organică, ci ca manifestări ale unei dezumanizări induse și artificial orchestrate prin mecanisme externe.

Carla este un narator alegoric, întruchipat de o pasăre – o cioară –, care privește istoria și experiența umană „cu ochii celuilalt”. Alegerea personajului se dovedește inspirată, întrucât longevitatea acestei păsări depășește limitele vieții umane, permițându-i, cel puțin simbolic, să urmărească și să „conștientizeze” destinul mai multor generații de oameni. Pe de o parte, vocea Carlei completează și iluminează unghiuri ale realității inaccesibile omului limitat la propria sa existență terestră și finită, iar, pe de altă parte, ea funcționează ca instanță a reflecției istorice, filosofice și etice. Frazele sentențioase pe care le emite Carla merită o atenție deosebită, întrucât ele evidențiază contribuția ideatică a textului, în consonanță cu viziunea și învățăturile autorului însuși. În paralel cu această voce evoluează o perspectivă umană – cea a lui Petre, ajuns la vârsta de 82 de ani, mediată de un narator omniscient care gestionează și celelalte personaje ale romanului. Folosesc termenul „în paralel”, întrucât experiența omului nu este în niciun fel mai „scurtă” sau mai săracă, pentru că el trăiește, dincolo de

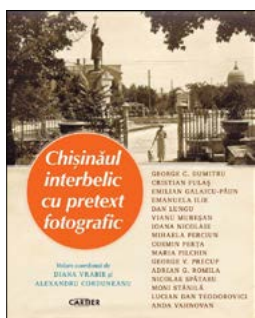
contingent, idealuri și valori: „Atunci când îi ia somnul, oamenii visează, adică mai au o viață, doar că nu este trăită pe față. Iar viața lor din vis nu se vede și este imposibil să pătrunzi în ea. Și nimeni nu ar trebui să fie învinuit și judecat pentru ce face omul în vis...”, conchide filosofic Carla. În viața de fiecare zi, omul nu-și aparține pe deplin: roata zimțată a istoriei îl poartă printr-o geografie pe care nu și-a ales-o și îl constrânge să săvârșească fapte pe care, în condiții firești, nu le-ar fi comis. Astfel, Petre nu ar fi ales calea bejeniei dacă nu exista pericolul să fie devorat de propriul său tată dezumanizat de foamete; nu ar fi ucis cioroiul dacă nu ar fi fost, la rândul său, constrâns de instinctul primar al supraviețuirii. Episoadele cumplite de canibalism din satele basarabene, rupturile violente dintre părinți și copii sau dintre frați și surori, alături de alte manifestări ale degradării umane, nu ar fi existat fără presiunea continuă a unor forțe ostile venite din Est. Și totuși, spre deosebire de fiare, omul – această ființă fragilă și dependentă – păstrează în sine iubirea și compasiunea ca ultime resurse ale umanității, capabile să se opună răului profund din lume. „N-am să înțeleg niciodată – glosează în sens dostoievskian pe final Carla – aceste ființe cu două picioare, două mâini și fără aripi. Sunt absolut de acord cu spusele lui Mikola, prietenul pădurarului: în loc de dreptate, aleg mila; în loc de adevăr, tăcerea.”

Romanul *Carla* reconfirmă, în mod strălucit, faptul că Nicolae Rusu este un autor preocupat constant de analiza tarelor umane și a mecanismelor biologice, psihologice, culturale, sociale și politice care le generează și le modelează. Este de ajuns să evocăm romanele *Șobolaniada* și *Pușlamielul* pentru a recunoaște profilul distinct al acestei personalități românești din literatura noastră recentă. Este și unul dintre cei mai prolifici prozatori din Republica Moldova, dovadă a activității sale neobosite fiind și romanul *Al șaptelea simț*, care urmează să apară în acest an 2026 la aceeași editură C'ARTE (cartea este ilustrată de maestrul Teo Buzu). În acest context, se cuvine menționată și scriitoarea Olga Căpățână, aflată în spatele acestei inițiative editoriale și, implicit, al acestor apariții în calitate de editor. Editura pe care o coordonează, la Paris, Olga Căpățână are meritul esențial de a-și asuma misiunea de a promova literatura din Republica Moldova în rândul conaționalilor stabiliți în Franța, precum și în alte spații europene, contribuind astfel la creșterea vizibilității și circulației acesteia în mediul cultural internațional.

Al șaptelea simț (titlu inspirat, inclusiv, dintr-o reflecție a Reginei Maria a României din volumul *Povestea vieții mele*) debutează sub semnul promisiunii unui roman de tip SF, cu teleportări în diferite epoci istorice și o intrigă în jurul unui fenomen din zona paranormalului: „un stimulator al intuiției umane, al șaptelea simț al omului (...) un aparat cu care pot fi prognozate evenimentele mai importante din viața unui om sau a unei comunități...” În scurt timp însă, cititorul este orientat în miezul unor evenimente petrecute în preajma și după dezmembrarea Uniunii Sovietice (1986–2009), rememorate și consemnate în jurnalul unui scriitor de la Chișinău. Această construcție narativă îi permite autorului să contureze cu finețe tipuri și fizionomii umane reprezentative pentru epocă: scriitori și oameni de știință din Chișinău, dar și din fostele republici unionale; profesioniști și impostori; visători și pragmatici; persoane adaptate și inadaptați; cetățeni demni, dar și turnători prinși în mecanismele represive ale securității; supraviețuitori ai diferitelor etape istorice, proveniți atât din mediul rural, cât și din cel urban în răspăr; adepți ai diverselor partide care s-au perindat la guvernare etc. Astfel, se deschide un nou prilej de a urmări măiestria lui Nicolae Rusu de a construi astfel de personaje. În ceea ce privește finalul poveștii despre aparatul „stimulator de simțuri”, preferăm să îl lăsăm în suspans pe cititorul acestei prezentări, pentru a nu-i știrbi curiozitatea.



Aliona GRATI



Volumul *Chișinăul interbelic cu pretext fotografic*. Editura Cartier, 2025, coordonat de Diana Vrabie, Alexandru Corduneanu, reunește șaptesprezece autori din spațiul românesc și basarabean într-un proiect care transformă memoria în gest de creație. Pornind de la fotografiile de epocă ale Chișinăului interbelic, prozatorii construiesc un mozaic de voci, stiluri și perspective care refac, prin limbaj, o hartă afectivă a orașului. În prefață, Diana Vrabie vorbește despre „Chișinăul de azi ca manuscris rescris de-a lungul deceniilor, ce menține urmele fine ale vechilor caligrafii” (Vrabie, 2025, 7), o imagine care definește întreaga filozofie a antologiei: orașul ca

palimpsest al memoriei.

Relația dintre fotografie și memorie este articulată ca tensiune între imaginea fixă și timpul trăit. În *Omnis Heritage Centre*, George C. Dumitru reflectează asupra modului în care tehnologia reconstituie trecutul, dar îi poate diminua sensul. Pornind de la fotografia regelui Carol al II-lea la gara din Chișinău, naratorul oscilează între memoria digitală și memoria umană, întruchipată de bătrâna doamnă, sugerând că trecutul devine credibil doar printr-o voce vie. În *Noi*, 49, Cristian Fulaș folosește fotografia bulevardului Alexandrovskia ca declanșator al unei memorii traumatice, articulate prin monologul unui supraviețuitor al pogromului. Chișinăul rămâne „casa mea, oriunde mă vor purta pașii” (Fulaș, 2025, 21), iar detalii recurente, „rângile și bătele”, corbii care „iau în gestiune” orașul, concentrează trauma într-o formulare-limită: „nu se poate spune că eu nu am murit în acea noapte” (ibidem, 24). Alte texte explorează memoria prin ritm, ciclicitate sau impresie senzorială. În *Le train-train de la vie*, Emilian Galaicu-Păun construiește o memorie sonoră, articulată prin repetiție și variațiune, în timp ce Vianu Mureșan, în *Iar până mâine va mai trece un veac*, urmărește revenirea istoriei sub forme mereu schimbate. Fotografia funcționează ca indiciu al mișcării continue a orașului în conștiința privitorului. Memoria cotidiană apare în *Orașul meu în interbelic* de Mihaela Perciun, unde Chișinăul este reconstruit prin gesturi, lumini și mirosuri, într-un registru confesiv care privilegiază familiaritatea afectivă. Orașul supraviețuiește prin reinvestire emoțională, nu prin fidelitate documentară.

O direcție tensionată este propusă de *Chișinăuianca* de Emanuela Ilie, text centrat pe relația dintre privire, corp și identitate feminină. Pornind de la fotografia unei necunoscute din cimitirul Eternitatea, „o frumusețe misterioasă tip belle époque” (Ilie, 2025, 39), naratoarea construiește un discurs al apropierii prudente, conștientă că interpretarea spune mai mult despre privitor decât despre subiect. Fotografia activează o memorie senzorială, iar orașul capătă trăsături feminine, trăite prin corp și rezonanță interioară. Tema periferiei și a umanului modest este valorificată în *Petrache* de Maria Pilchin, unde memoria se transmite prin detalii senzoriale și atașamente discrete. Imaginea Sofică organizează afectiv trecutul, surprins în formula: „fata de odinioară, cu sânul mic și obrazul proaspăt” (Pilchin, 2025, 92). În contrapunct, *Străjerul* de Cosmin Perța propune o reflecție asupra responsabilității morale a memoriei, figura străjerului simbolizând obligația de a păstra o istorie amenințată de uitare. Memoria urbană este explorată și prin oralitate și umor în *Malagamba*, omul care a devenit substantiv comun de Dan Lungu, unde istoria circulă prin anecdote și deformări afective. Numele devine semn al unei identități urbane transmise prin limbaj. Dimensiunea corporală a istoriei este accentuată în *31 octombrie 1942* de Moni Stănilă, unde frica și percepția senzorială înregistrează experiența războiului, și în *Jungmann* de Ioana Nicolaie, unde orașul participă la formarea identității prin educație și disciplină. Registrul meditativ este reprezentat de *O asemenea privighetoare* nu a mai cântat pe aici de George V. Precup și *Speranța, în august* de Adrian G. Romila, texte care privilegiază simbolul și percepția. Privighetoarea devine figură a continuității artei, iar orașul apare suspendat între lumină și resemnare. Tema privirii este reluată în *Fotografia* de Nicolae Spătaru, unde imaginea deschide un spațiu al absenței, iar memo-

ria vizuală rămâne fragilă. În *Iarba nu era albastră*, Lucian Dan Teodorovici explorează subiectivitatea și deformarea memoriei într-un registru ironic, subliniind instabilitatea reconstrucției trecutului. Antologia se încheie cu *Blocați între (două lățimi de) șine* de Anda Vahnovan, unde trenul oprit apare ca figură a timpului suspendat. Memoria capătă forma unei așteptări fără rezoluție, iar orașul pare să își țină respirația.

Citit în ansamblu, volumul se conturează ca o arhitectură a memoriei desfășurată pe planuri istorice, afective, tehnologice și estetice, o structură care îmbină detaliul vizual cu vibrația interioară a fiecărei voci literare. Fotografia, aparent obiect inert, funcționează ca punct de pornire pentru narațiune și conștiință, un catalizator al rememorării care reconectează prezentul la straturile sale uitate. Prin diversitatea registrelor stilistice și a perspectivelor, *Chișinăul interbelic cu pretext fotografic* readuce în prim-plan un oraș trecut, dar încă plin de tensiune afectivă, sugerând că viața urbană continuă să pulseze în amănuntele pe care literatura le recuperează. Întâlnirea dintre text și imagine configurează un spațiu comun al memoriei active, un loc în care trecutul nu rămâne blocat în arhivă, ci este repus în circulație, reinterpretat, reînsoțit de sensibilitate contemporană. Fiecare proză deschide un altfel de acces către oraș, uneori prin traumă, alteori prin corporalitate, prin ironie, prin meditație estetică sau prin ritmurile vieții cotidiene. În acest mod, *Chișinăul interbelic* depășește statutul de topos cultural și capătă conturul unei sensibilități comune, al unei geografii afective în care emoția, apartenența și fragmentele de istorie personală se întrepătrund. Volumul oferă astfel nu doar o reconstituire literară, ci și o reflecție asupra felului în care memoria urbană circulă, se modifică și se menține vie prin actul scrisului.

Alexandra RUSCANU

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati, Chișinău:
CEP USM, 2026. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537, Anul VIII, nr. 1, 2026, 146 p.
Tiraj 50 ex.