

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. 2, mai-august 2026

Categoria B⁺

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. 2, 2026

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ŞEF

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

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, Chişinău.

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

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

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

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

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

Liliana CONDRATICOVA, doctor habilitat în istorie, doc-
tor habilitat în studiul artelor și culturologie, Academia de
Științe a Moldovei, Chişinău.

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, Chişinău.

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

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

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

Katica KULAVKOVA, academician, profesor universi-
tar, 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, Chişinău.

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, Bul-
garia.

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

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

Mariana ŞLAPAC, membru corespondent, doctor habilitat
în studiul artelor, Academia de Științe a Moldovei, Chişinău.

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

Elena UNGUREANU, doctor habilitat în filologie, conferen-
țiar cercetător, Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, Chişinău.

Nicoleta VORNICU, doctor habilitat în arte vizuale, cerce-
tător 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, Chişinău.



Central and Eastern European Online Library



Concepție copertă: N. PROCOP; Instalație: Alexandru RAEVSCHI, *O seară*, 2004, Grupul IZM, în cadrul „CarbonART”.
Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.



Acest număr al revistei a fost finanțat parțial de Institutul Cultural Român.
tel.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, site-ul web: <http://dialogica.asm.md>

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



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Installation: Alexandru RAEVSCHI, *One Evening*, 2004, IZM Group, within „CarbonART”.

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



The publication of this issue of the journal was partially funded by the Romanian Cultural Institute.
Phone.: +373 22 221181, email: dialogica.asm@gmail.com, web site: <http://dialogica.asm.md>

DIALOG

Aliona GRATI, Florina BREAZU Arta ca expresie a libertății creatoare.

Forme de nonconformism în pictura din Republica Moldova 6

INTERTEXT

Iraida CONDREA Filologia română la Universitatea de Stat din Moldova 17

Emanuela ILIE Spații, exiluri și cartografii afective.

Arca lui Goma din perspectivă geocritică 26

Ioana BUD Dinamici contemporane ale predării istoriei literare în era digitală 38

Daniela BERCIU Estetica suferinței în epopeea antică: de la *Iliada* la *Odiseea* 45

ACENTRICE

Valentine PALM/SANOU Le sous-titrage et la problématique de la réception au cinéma 51

Victoria MELNIC, Corina ȚACA Genealogia ansamblurilor de muzică contemporană

în spațiul cultural românesc 61

Emmanuel ANTWI The Kitsch Secession: Mapping Atelier Pedagogical Autonomy Against the Contemporary Academic Enclave 68

LIANTUL SOCIAL

Andrei EȘANU, Valentina EȘANU „Testamentele lui Dimitrie Cantemir” 82

Gheorghe NEGRU Gazeta „Viața Basarabiei” (aprilie-mai 1907):

între loialismul dinastic și rezistența prin cultură în timpul reacțiunii stolîpiniste 94

Charles Onomudo ALUEDE, Solomon Ijeweimen IKHIDERO *Oguega Poems as Repository of Esan (Edo) Indigenous Knowledge in Nigeria* 104

ORAȘUL MEU

Lidia PRISAC, Ion Valer XENOFONTOV, Iulian SALAGOR Fondul de arhivă personal

al membrului corespondent Eugeniu Russev (1915–1982) 118

GIUVAIERE CULTURALE

Natalia PROCOP Sectorul cultural independent din Chișinău. Grupul IZM 127

IMAGINARUL LITEREI

Iulian CIOCAN *Lica* (fragment) 137

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Paola ABDULA Bulgarii din Argentina: destinul familiei Abdula 139

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Delia Muntean, *De veghe la hotarul limbii române. Vol. I* 142

Tom Nichols, *Sfârșitul competenței. Discreditarea experților și campania împotriva cunoașterii tradiționale* 144

Content

DIALOGUE

- Aliona GRATI, Florina BREAZU** Art as an expression of creative freedom.
Forms of nonconformism in painting from the Republic of Moldova 6

INTERTEXT

- Iraida CONDREA** Romanian Philology at Moldova State University 17
Emanuela ILIE Spaces, Exiles, and Affective Cartographies:
A Geocritical Reading of *Goma's Ark* 26
Ioana BUD Contemporary Dynamics of Teaching Literary History in the Digital Age 38
Daniela BERCIU The aesthetics of suffering in ancient epic: from the Iliad to the Odyssey 45

ACENTRICS STUDIES

- Valentine PALM/SANOU** Subtitling and the Issue of Reception in Cinema 51
Victoria MELNIC, Corina ȚACA The Genealogy of Contemporary Music Ensembles
in the Romanian Cultural Space 61
Emmanuel ANTWI The Kitsch Secession: Mapping Atelier Pedagogical Autonomy Against
the Contemporary Academic Enclave 68

THE SOCIAL LIANT

- Andrei EȘANU, Valentina EȘANU** "The Testaments of Dimitrie Cantemir" 82
Gheorghe NEGRU The "Viața Basarabiei" Newspaper (April-May 1907):
Between Dynastic Loyalism and Resistance Through Culture During the Stolypin Reaction 94
Charles Onomudo ALUEDE, Solomon Ijeweimen IKHIDERO *Oguega* Poems as Repository
of Esan (Edo) Indigenous Knowledge in Nigeria 104

MY CITY

- Lidia PRISAC, Ion Valer XENOFONTOV, Iulian SALAGOR** The Personal Archival Fonds
of Corresponding Member Eugeniu Russev (1915–1982) 118

CULTURAL JEWELS

- Natalia PROCOP** The independent cultural sector in Chișinău. IZM Group 127

IMAGINARY OF THE LETTER

- Iulian CIOCAN** *Lica* (Novel Excerpt) 137

THE OTHER'S WORD (journal's inquiry)

- Paola ABDULA** Bulgarians in Argentina: The Fate of the Abdula Family 139

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

- Delia Muntean, *Standing Guard at the Border of the Romanian Language*. Vol. I 142
Tom Nichols, *The Death of Expertise: The Campaign against Established Knowledge
and Why It Matters* 144

ARTA CA EXPRESIE A LIBERTĂȚII CREATOARE. FORME DE NONCONFORMISM ÎN PICTURA DIN REPUBLICA MOLDOVA



Aliona GRATI



Florina BREAZU

Arta ca expresie a libertății creatoare. Forme de nonconformism în pictura din Republica Moldova

Rezumat. Dialogul dintre Aliona Grati și artista plastică și cercetătoarea Florina Breazu explorează relația dintre artă, libertate și cercetare, pornind de la ideea că adevărata creație se construiește la întâlnirea dintre rigoare și libertate. Florina Breazu discută despre libertatea artistică drept proces continuu de experiment, cercetare și depășire a propriilor formule, analizând rolul avangardelor, abstracției și al autonomiei limbajului plastic. Un loc central îl ocupă problema libertății interioare a artistului în regimurile restrictive și formele de nonconformism din pictura sovietică din RSS Moldovenească, precum și transformările produse după proclamarea independenței Republicii Moldova. Sunt evocate personalități și direcții reprezentative ale artei locale, de la Mihai Grecu, Valentina Rusu Ciobanu și Andrei Sârbu până la artiștii contemporani. Dialogul abordează, de asemenea, responsabilitatea socială și culturală a artistului, libertatea imaginației și experiența creatoare a Florinei Breazu. Conversația se încheie metaforic, prin identificarea libertății cu lumina, ca spațiu al posibilității, cunoașterii și creației.

Cuvinte-cheie: libertate creatoare, artă contemporană, pictură, nonconformism artistic, identitate culturală, cercetare artistică.

Art as an Expression of Creative Freedom.

Forms of Nonconformism in Painting from the Republic of Moldova

Abstract. The dialogue between Aliona Grati and the visual artist and researcher Florina Breazu explores the relationship between art, freedom, and research, starting from the idea that true creativity emerges at the intersection of rigor and freedom. Florina Breazu discusses artistic freedom as a continuous process of experimentation, inquiry, and overcoming one's own established formulas, examining the role of the avant-garde, abstraction, and the autonomy of visual language. A central focus is placed on the artist's inner freedom under restrictive regimes and on forms of nonconformism in Soviet Moldavian painting, as well as on the transformations that took place following the proclamation of the independence of the Republic of Moldova. Representative figures and trends in local art are evoked, from Mihai Grecu, Valentina Rusu Ciobanu, and Andrei Sârbu to contemporary artists. The dialogue also addresses the artist's social and cultural responsibility, the freedom of imagination, and Florina Breazu's creative experience. The conversation concludes metaphorically by identifying freedom with light, understood as a space of possibility, knowledge, and creation.

Keywords: creative freedom, contemporary art, painting, artistic nonconformism, cultural identity, artistic research.

AG: Stimată doamnă Florina Breazu, personalitatea dumneavoastră reunește două dimensiuni complementare: cea a artistului plastic, care se exprimă prin libertatea actului creator, și cea a cercetătorului în domeniul studiilor artelor, preocupat de rigoarea metodologică și de exigențele discursului științific. La prima vedere, creația artistică pare să ofere un spațiu mai larg de libertate, în timp ce cercetarea presupune asumarea unor norme, concepte și paradigme validate de comunitatea academică. Cum reușiți să armonizați aceste două ipostaze și în ce măsură ele se susțin reciproc în activitatea dumneavoastră?

FB: Dacă îmi permiteți, voi începe prin a o cita pe Helga Nowotny, cercetătoare în domeniul studiilor asupra științei și tehnologiei, care afirmă că „știința prosperă la limita incertitudinii”. Pentru ea, știința fundamentală este, prin natura sa, orientată către necunoscut: cercetătorul nu știe dinainte ce va descoperi, ci înaintează către ceea ce încă nu poate fi cunoscut. Tocmai această deschidere către necunoscut creează, după părerea mea, un punct de întâlnire foarte important între știință și artă [1].

După mine, nu există o contradicție între artist și cercetător. Dimpotrivă, cele două ipostaze se completează firesc și se întâlnesc într-o formulă care îmi definește atât creația, cât și cercetarea: rigoare în libertate și libertate în rigoare.

Arta îmi oferă spațiul intuiției, al experimentului și al expresiei, acolo unde nu toate adevărurile pot fi formulate prin concepte sau argumente. Cercetarea, în schimb, îmi oferă structura, logica și instrumentele necesare pentru a înțelege, contextualiza și argumenta aceste experiențe. În fond, ambele pornesc din aceeași nevoie de cunoaștere, dar operează prin modalități diferite de a interoga necunoscutul.

Formarea mea ca artist plastic și, ulterior, ca cercetător și doctor în arte vizuale m-a convins că libertatea autentică nu exclude disciplina, după cum rigoarea științifică nu limitează creativitatea, ci o poate stimula. Cercetarea mi-a dezvoltat spiritul critic și mi-a clarificat propriile opțiuni artistice, iar practica din atelier a făcut

ca demersul meu științific să rămână permanent conectat la realitatea creației, la experiența directă a materialului, a formei și a imaginii.

Interesul meu pentru relațiile dintre materie, energie și spațiu, precum și pentru dialogul dintre artă și știință, s-a născut tocmai din această interferență dintre reflecția teoretică și experiența artistică. Nu urmăresc să ilustrez teorii științifice, ci să transform anumite concepte într-un limbaj vizual capabil să genereze emoție și reflecție.

Experiența mea instituțională și activitatea în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova mi-au confirmat că artistul contemporan are nevoie nu doar de sensibilitate și talent, ci și de o înțelegere profundă a contextului cultural, istoric și instituțional în care creează. Cercetarea îmi oferă această perspectivă de ansamblu, iar creația îmi amintește permanent că, dincolo de orice analiză, arta rămâne un act de echilibru, libertate, de sinceritate și de responsabilitate față de propriul adevăr interior.

Cred că armonia dintre aceste două dimensiuni apare atunci când niciuna nu încearcă să o domine pe cealaltă. Cercetătorul îmi oferă claritate și fundament, iar artistul îmi păstrează curiozitatea, sensibilitatea și disponibilitatea de a explora necunoscutul. Împreună, ele definesc nu doar felul în care înțeleg actul creator, ci și convingerea că adevărata cunoaștere se naște la întâlnirea dintre rigoare și libertate.

AG: Libertatea este, înainte de toate, o stare interioară a creației, o energie care animă atât demersul artistului plastic, cât și pe cel al cercetătorului. Indiscutabil, pictura reprezintă una dintre formele privilegiate prin care omenirea a încercat să imagineze, să interpreteze și să transmită ideea de libertate. În „laboratorul” intim al creației, conceptul abstract dobândește materialitate: se convertește în imagine, în formă, în culoare, în ritm și în gest pictural. Există, în opinia dumneavoastră, o „gramatică vizuală” a libertății? Ce simboluri, motive, metafore plastice sau poate tehnică specială au însoțit această idee de-a lungul istoriei artei și cum sunt ele interpretate de artistul contemporan?

FB: Cred că libertatea în artă nu are o singură gramatică vizuală, ci se construiește printr-un ansamblu de semne, gesturi și atitudini care se transformă odată cu epocile și cu sensibilitatea fiecărui artist. Pentru mine, libertatea în pictură nu înseamnă absența regulilor, ci capacitatea de a mă desprinde permanent de propriile clișee, de propriile formule și de confortul unor soluții deja validate. Adevărata libertate începe atunci când artistul are curajul să pună sub semnul întrebării ceea ce știe și să accepte riscul necunoscutului. În acest sens, îmi este apropiată perspectiva lui Herbert Read, pentru care limbajul artistic este o formă de cunoaștere, nu doar un mijloc de reprezentare [2].

De-a lungul istoriei artei, ideea de libertate a fost asociată cu numeroase simboluri și metafore vizuale: *pasărea* și *zborul*, ca expresii ale desprinderii de limite, *lumina*, ca revelație și cunoaștere, *drumul*, ca metaforă a devenirii, *spațiul deschis*, ca posibilitate infinită. Dar libertatea poate fi exprimată și prin gestul spontan al artistului, prin care acesta își afirmă autonomia în raport cu convențiile existente.

În modernitate, însă, libertatea s-a transformat treptat de la simbol către limbajul plastic însuși. Așa cum observa Clement Greenberg, pictura modernă și-a revendicat autonomia prin explorarea propriilor mijloace de expresie [3]. Libertatea nu mai rezidă exclusiv în ceea ce este reprezentat, ci și în modul în care imaginea este construită: de la perspectiva eliberată de convențiile academice la deformarea expresivă a formei, de la gestul pictural la explorarea materiei și a raportului dintre hazard și control.

Un moment esențial în această evoluție îl reprezintă arta abstractă. Eliberând imaginea de obligația reprezentării realității vizibile, abstracția nu a creat un teritoriu al arbitrariului, ci un nou sistem de organizare vizuală. Wassily Kandinsky a demonstrat că punctul, linia și culoarea nu sunt simple elemente descriptive, ci posedă o expresivitate și o forță proprie, capabile să construiască un limbaj vizual autonom [4]. Linia, culoarea, ritmul, tensiunea dintre suprafețe și raporturile dintre forme au devenit astfel elemente

capabile să genereze sens. În spatele spontaneiității aparente există întotdeauna o construcție, o intenție și o sensibilitate formate prin experiență.

De aceea, consider că libertatea artistică este inseparabilă de cercetare. Ea presupune curiozitate, disponibilitatea de a explora teritorii necunoscute și curajul de a accepta incertitudinea ca parte firească a procesului creator. Fiecare lucrare devine o nouă cercetare, o încercare de a găsi un limbaj plastic capabil să exprime ceea ce încă nu a fost formulat. Libertatea nu este o stare dobândită definitiv, ci un exercițiu continuu de reinventare.

Această libertate presupune, paradoxal, și o permanentă renunțare: la ceea ce știi deja, la propriile certitudini, la confortul mijloacelor de expresie pe care le stăpânești și chiar la propriile reușite. Fiecare nouă lucrare îți cere să te golești de automatisme și să devii receptiv la ceea ce încă nu cunoști. Artistul trebuie să rămână disponibil pentru o nouă experiență, pentru o nouă informație și pentru un nou mod de a înțelege lumea. Numai astfel poate apărea un limbaj plastic viu, capabil să depășească repetarea propriilor formule.

În propriul meu proces de creație, momentul cel mai important apare atunci când imaginea începe să dobândească autonomie. Există o etapă în care lucrarea depășește intenția inițială și începe să „dialogheze” cu artistul. Pânza nu mai este doar un suport pasiv al ideilor mele, ci devine un partener de cercetare. Materia, culoarea, gestul pictural și relațiile dintre forme generează direcții neașteptate, iar artistul trebuie să aibă disponibilitatea de a le urma și de a renunța, uneori, la ceea ce își propusese inițial.

Seriile mele *Particule*, *Rezonanța gestului*, *Coarde* și *Antimaterie* s-au construit tocmai pe această relație dintre control și libertate, dintre structură și intuiție, dintre cercetarea conceptuală și experiența directă a picturii. Pornesc de la o idee, de la o întrebare sau de la o anumită tensiune conceptuală, însă, pe parcurs, lucrarea își dezvoltă propria logică vizuală. Libertatea apare în spațiul subtil dintre ceea ce este proiectat și ceea ce se revelează în timpul actului creator.

În acest sens, mă regăsesc și în reflecția lui Harold Rosenberg, pentru care pânza devine un spațiu al acțiunii și al descoperirii, în care actul creator are o importanță fundamentală [5]. Lucrarea nu este doar rezultatul unei idei preexistente, ci și consecința unui proces în care artistul descoperă ceva pe care nu îl putea anticipa în totalitate.

Cred că artistul contemporan exprimă libertatea nu doar prin ceea ce reprezintă, ci mai ales prin *modul în care creează*. Libertatea poate însemna schimbarea tehnicii, depășirea granițelor dintre discipline, reconsiderarea materialelor sau reinterpretarea memoriei culturale într-un limbaj actual. Așa cum observa Arthur Danto, după sfârșitul marilor paradigme stilistice nu mai există un singur mod legitim de a face artă, iar această pluralitate deschide noi posibilități pentru libertatea artistică [6]. În același timp, perspectiva lui Umberto Eco asupra „operei deschise” sugerează că libertatea nu aparține exclusiv artistului: opera însăși poate genera o pluralitate de sensuri, iar privitorul participă activ la construirea lor [7].

Pentru mine, libertatea în pictură înseamnă, în cele din urmă, capacitatea de a transforma experiența interioară într-un univers vizual propriu. Nu este absența regulilor, ci alegerea conștientă a propriilor reguli. Un artist este liber atunci când își asumă responsabilitatea fiecărui gest, a fiecărei culori și chiar a fiecărei tăceri din interiorul imaginii.

În acest sens, „gramatica vizuală” a libertății nu este un alfabet fix și nici un repertoriu de simboluri imuabile. Este un limbaj viu, aflat într-o continuă devenire, care se naște din dialogul dintre tradiție și inovație, dintre cunoaștere și intuiție, dintre rigoare și imprevizibil, dintre conștiința artistului și timpul în care acesta trăiește. Libertatea artistică nu înseamnă să poți face orice, ci să poți descoperi ceea ce încă nu știi că poți face.

AG: Avangardele artistice au așezat libertatea de expresie în centrul programului lor estetic, contestând convențiile, modelele con-

sacrate și limitele tradiționale ale reprezentării. Prin arta abstractă, ele au explorat teritorii noi ale percepției și ale imaginației, apropiindu-se uneori de granițele a ceea ce putea fi considerat artă. În ce constă, de fapt, libertatea de creație într-o estetică ce pare să testeze permanent limitele libertății? Este libertatea absolută a formei o eliberare de orice regulă sau presupune, dimpotrivă, asumarea unor noi principii și structuri de expresie? Există un moment în procesul de creație în care artistul simte că imaginea dobândește o autonomie proprie și devine „liberă”?

FB: Cred că una dintre marile contribuții ale avangardelor a fost tocmai schimbarea înțelegerii limitei. Ele au demonstrat că o limită artistică nu este neapărat ceva care trebuie eliminat, ci poate deveni un punct de plecare pentru o nouă formă de expresie. Contestând convențiile academice, ordinea compozițională tradițională sau obligația artei de a reproduce lumea vizibilă, avangardele au creat, de fapt, noi sisteme de organizare a imaginii.

În acest sens, libertatea absolută a formei este, probabil, o imposibilitate. De îndată ce artistul renunță la o regulă, începe să construiască, conștient sau intuitiv, o alta. În arta abstractă, de exemplu, dispar obiectul recognoscibil și perspectiva tradițională, dar apar alte relații: ritmul, echilibrul, tensiunea, densitatea materiei, raportul dintre suprafețe și culoare. Ceea ce pare la prima vedere eliberarea formei de orice constrângere devine, în realitate, o nouă ordine vizuală.

Aici mi se pare importantă contribuția lui Wassily Kandinsky, care a înțeles punctul, linia și culoarea ca elemente capabile să construiască un limbaj în sine, fără să depindă de reprezentarea unui obiect exterior [4]. Astfel, pictura poate construi un univers propriu, guvernat de relațiile dintre elementele sale.

Dar această schimbare presupune și o responsabilitate mai mare pentru artist. Atunci când nu mai există un model exterior pe care să-l urmezi, trebuie să creezi coerența internă a imaginii. Artistul devine, într-un anumit sens,

autorul propriului sistem de reguli. De aceea, libertatea în abstracție nu mi se pare o libertate a hazardului, ci una a *construcției*.

În procesul meu de lucru, această construcție devine vizibilă mai ales în momentul în care imaginea începe să-și impună propriile necesități. Există o diferență între ceea ce intenționez la începutul unei lucrări și ceea ce lucrarea îmi cere pe parcurs. Uneori, o anumită intervenție picturală deschide o direcție pe care nu am prevăzut-o, iar aceasta trebuie urmărită. Alteori, tocmai o soluție pe care o consideram reușită trebuie eliminată pentru ca ansamblul să funcționeze.

În acest punct, lucrarea începe să dobândească autonomie. Nu în sensul că artistul dispare, ci în sensul că imaginea încetează să mai fie executarea unei intenții prestabilite și devine un organism cu propria sa logică. Harold Rosenberg, vorbind despre pictura de acțiune, a deplasat atenția de la opera ca obiect final către pictura ca eveniment și proces al acțiunii [5]. Pentru mine, această perspectivă este relevantă tocmai pentru că surprinde caracterul deschis al actului pictural: imaginea se constituie prin ceea ce se întâmplă efectiv pe suprafața pânzei.

De aceea, cred că momentul în care o imagine devine „liberă” nu este cel în care artistul pierde controlul asupra ei, ci cel în care controlul inițial se transformă într-un dialog cu ceea ce apare în procesul de lucru. Atunci lucrarea începe să ofere propriile soluții, iar artistul trebuie să știe nu doar să construiască, ci și să asculte.

În fond, avangarda ne-a lăsat nu atât libertatea de a ignora regulile, cât posibilitatea de a ne întreba permanent *cine stabilește regulile artei și când acestea trebuie schimbate*. Iar această întrebare rămâne deschisă și pentru artistul contemporan.

AG: Între reprezentarea libertății ca ideal colectiv (libertate politică, națională sau socială) și libertatea ca experiență individuală, interioară, există diferențe esențiale. Asupra acestei relații s-a scris o vastă literatură filosofică, politică și estetică. Nu ne propunem în dialogul nostru decât să deschidem câteva perspective.

Aș dori însă să ne oprim asupra unei situații-limită: libertatea interioară a artistului într-un regim dictatorial. Într-o societate care instituie restricții ideologice, politice sau estetice, artistul se confruntă cu dilema adaptării: fie își asumă statutul de creator oficial, apropiat puterii, care reproduce discursuri și simboluri impuse, fie că își păstrează o autonomie interioară, uneori cu prețul marginalizării și al izolării. În aceste condiții, mai poate un artist care activează într-un asemenea context istoric să creeze opere autentice? Unde se află limita dintre compromis, supraviețuire și adevăr artistic?

FB: Dacă privim istoria artei, libertatea apare atât ca ideal colectiv – politic, social sau național –, cât și ca experiență individuală, interioară. Artă a fost adesea un barometru al libertății, reflectând dorința de emancipare dincolo de dogme, cenzură sau limitări. Dar, în situația unui regim dictatorial, această relație devine mult mai complexă: libertatea artistului nu mai este doar o temă pe care acesta o poate reprezenta, ci devine o problemă a propriei sale existențe și a raportului cu puterea.

Cred că, într-un regim în care libertatea de expresie este limitată, problema artistului nu se reduce la alegerea simplă dintre conformare și opoziție. Mult mai importantă este capacitatea de a păstra un spațiu interior în care propria conștiință și propriul limbaj să nu fie în întregime confiscate de discursul oficial. Un asemenea context poate restrânge libertatea exterioară a artistului, dar nu poate determina în totalitate ceea ce se întâmplă în interiorul său.

În aceste condiții, autenticitatea nu trebuie căutată neapărat în declarația directă sau în opoziția explicită. Ea poate exista și în alegerea unui limbaj personal, în refuzul de a transforma artă într-o simplă ilustrare a unor formule impuse sau în păstrarea unei anumite distanțe față de discursul oficial. Tocmai de aceea, cred că trebuie să distingem între libertatea exterioară, care poate fi limitată de context, și libertatea interioară, care ține de raportul artistului cu propria conștiință.

Dacă privim arta contemporană, Ai Weiwei

reprezintă foarte clar libertatea de expresie ca formă de intervenție critică în spațiul public [8]. Lucrările sale denunță abuzurile politice și încălcarea drepturilor omului. Într-o altă formă, Banksy transformă spațiul urban într-un loc al reflecției sociale și politice. Joseph Beuys a extins, la rândul său, această idee a libertății, considerând arta nu doar un domeniu al producției estetice, ci și un mijloc de transformare a societății. În aceste cazuri, arta devine un instrument prin care artistul își asumă dreptul de a pune sub semnul întrebării realitatea în care trăiește.

Dar problema devine mai complexă atunci când ne aflăm într-un context în care această libertate nu poate fi exprimată direct. Anselm Kiefer, prin explorarea memoriei istorice și a responsabilității colective, arată că arta poate confrunta societatea cu propriul trecut și cu propriile traume. În România, Ion Grigorescu a construit, în perioada comunistă, un discurs artistic al rezistenței și al libertății individuale prin fotografie, film și performance [9]. Într-un asemenea context, autonomia artistului nu se manifestă neapărat printr-un discurs public explicit, ci poate fi păstrată în chiar modul de a lucra și în existența unui spațiu de creație personal.

În această ordine de idei, Geta Brătescu a înțeles libertatea ca pe un exercițiu permanent al spiritului creator și al identității [10]. Această perspectivă mi se pare importantă, deoarece libertatea interioară nu depinde în totalitate de libertatea circumstanțelor, ci și de capacitatea artistului de a-și păstra identitatea creatoare.

De aceea, nu aș formula o judecată simplă asupra compromisului. Există situații în care adaptarea poate însemna supraviețuire, dar există și situații în care adaptarea ajunge să înlocuiască treptat propria voce a artistului. Limita dintre compromis, supraviețuire și adevăr artistic nu poate fi stabilită printr-o regulă generală; ea se află în raportul pe care fiecare creator îl păstrează cu propria conștiință și cu propria operă.

Cred că o operă poate rămâne autentică atunci când, chiar într-un context restrictiv, păstrează o tensiune între ceea ce este permis să fie spus și ceea ce artistul simte necesitatea de a exprima. Uneori această tensiune este vizibilă,

alteori este ascunsă în alegerea formei, a simbolului, a metaforei sau chiar în ceea ce artistul decide să nu spună.

În fond, regimul poate controla anumite condiții ale creației, dar nu poate defini în întregime sensul interior pe care artistul îl atribuie actului de a crea. Pentru mine, adevărul artistic începe acolo unde artistul nu renunță la propria conștiință, chiar dacă este obligat să negocieze cu limitele timpului în care trăiește. Autenticitatea nu înseamnă neapărat absența compromisului, ci capacitatea de a nu permite compromisului să devină propria identitate artistică.

AG: Cum a fost reflectată ideea de libertate în pictura din RSS Moldovenească și apoi din Republica Moldova? A existat o diferență între modul în care artiștii au reprezentat libertatea în perioada sovietică și după obținerea independenței? Ce opere sau artiști din spațiul nostru cultural considerați reprezentativi pentru tema libertății?

FB: Reflectarea ideii de libertate în pictura și arta din spațiul nostru cultural trebuie înțeleasă în raport cu schimbările istorice, politice și spirituale prin care a trecut societatea basarabeană. În perioada RSS Moldovenești, libertatea nu putea fi exprimată întotdeauna direct, deoarece discursul artistic era condiționat de normele ideologice și instituționale ale statului sovietic. Totuși, chiar și în aceste condiții, artiștii au găsit modalități de a păstra o zonă de autonomie creativă, prin sensibilitatea cromatică, raportarea la tradiție, la peisaj, la universul cotidian sau la valorile spirituale ale spațiului nostru.

Un moment important îl constituie perioada „dezghețului” de la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60. Slăbirea temporară a controlului ideologic a creat posibilitatea unei anumite deschideri, inclusiv către arta din afara spațiului sovietic. Relațiile cu artiști și critici de artă din România, călătoriile și contactele culturale au contribuit la redescoperirea unor valori și sisteme de expresie întrerupte de perioada sovietică. Susținerea corespondenței în limba română cu grafie latină a avut, de asemenea, o semnificație

importantă pentru procesul de redeșteptare națională [11].

În acest context, începând cu anul 1959, se produce o schimbare importantă în pictură: modelul academic este treptat înlocuit de o pictură mai cromatică, sonoră și vibrantă, inspirată de tendințele moderniste. Se conturează astfel premisele unei „școli naționale de pictură”, în care sentimentul demnității naționale și recuperarea valorilor culturale devin tot mai importante. Această schimbare nu însemna încă o libertate deplină, dar reprezenta o extindere a spațiului de expresie al artistului [11].

O personalitate emblematică pentru această transformare este Mihai Grecu, a cărui creație depășește formulele academice și ideologice ale epocii. *Fetele din Ciadîr-Lunga* (1959–1960) marchează o schimbare importantă a limbajului său pictural, continuată prin preocuparea pentru simbol, tradiție și experiment. În aceeași perioadă se afirmă Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, ale cărei căutări plastice ajung până la fotorealism și intertextualitate, inclusiv în *Citate din istoria artei* (1978), precum și Ada Zevin. Lor li se adaugă generația mai tânără, reprezentată de Elena Bontea, Aurel David, Sergiu Cuciuc, Mihai Țăruș, Andrei Sârbu, Andrei Mudrea, Maia Cheptănar, Inesa Țăpina și Alexei Sainciuc, care contribuie la diversificarea sensibilităților, a limbajelor și a mijloacelor de expresie, prin raportarea atât la spațiul natal și identitatea culturală, cât și la tendințele artei contemporane internaționale. Această deschidere a provocat reacții din partea nomenclaturii: în 1963 au fost criticate „pseudo-preocupările” lui Mihai Grecu și Valentina Rusu Ciobanu, iar noile orientări ale tinerilor artiști Aurel David, Emil Bontea și Sergiu Cuciuc au fost, la rândul lor, sancționate [11]. În acest context, căutarea unui limbaj propriu devenea nu doar o opțiune estetică, ci și o formă de afirmare a autonomiei artistice, libertatea creației fiind permanent negociată în raport cu limitele ideologice ale sistemului.

În perioada următoare, în pofida controlului ideologic, pictura continuă să caute forme și tehnici noi. Contactul cu expozițiile de artă

contemporană europeană și americană organizate la Moscova, cu expozițiile internaționale și cu noile practici artistice a permis unor artiști să descopere și să asimileze forme de expresie care depășeau realismul socialist. Andrei Sârbu, de exemplu, intră în contact cu opera lui Robert Rauschenberg, iar ulterior experimentează cu materiale și practici noi, inclusiv prin acțiuni performative. În cazul lui Mihai Grecu, apar colajul și procedee apropiate de pop-art [12, p. 21].

Prin urmare, libertatea în arta sovietică nu trebuie căutată doar în temele declarate, ci și în încercările de a modifica limbajul artistic, de a introduce materiale, tehnici și forme de expresie care nu mai corespundeau integral modelului oficial. Chiar și atunci când libertatea politică era absentă, exista o formă de libertate a experimentului. Așa cum arată Vladimir Bulat, afirmarea artei nonfigurative și a noilor sensibilități plastice s-a produs într-un context în care accesul la arta occidentală și schimbările culturale au deschis treptat noi posibilități de expresie, în pofida controlului ideologic [12, p. 21].

Această tendință devine și mai evidentă în apariția unor grupări și expoziții care au exprimat nevoia unei alte sensibilități artistice: expoziția de artă nonfigurativă „Explorări” / „Поиск”, grupările „Existăm” de la Bălți, „Fantom” și Grupul Zece de la Chișinău. Ele pot fi privite ca expresii ale unei căutări de noi forme de limbaj și de noi modalități de raportare la realitate, dincolo de formulele consacrate. În acest sens, apariția lor marchează extinderea treptată a spațiului de autonomie al artistului.

După proclamarea independenței Republicii Moldova, situația se schimbă fundamental. Artiștii dobândesc condiții mult mai largi pentru experiment, pentru dialogul cu tendințele internaționale și pentru abordarea unor teme care anterior erau marginalizate sau dificil de exprimat: identitatea, memoria colectivă, trauma istorică, corpul, relația individului cu societatea, existența și condiția umană. Dacă în perioada sovietică libertatea trebuia adesea negociată în interiorul unui sistem de constrângeri, după 1991 ea devine, în primul rând, po-

sibilitatea de a alege între mai multe limbaje și poziții artistice.

Un rol important în această transformare l-au avut inițiativele și spațiile independente dedicate artei contemporane. În acest sens, *Centrul pentru Artă Contemporană KSA:K din Chișinău*, constituit în continuitatea Centrului Soros pentru Artă Contemporană, a contribuit la familiarizarea scenei locale cu practici precum performance-ul, instalația și arta conceptuală [13].

În această nouă situație se afirmă artiști precum Ghenadie Popescu, Vasile Rață, Roman Tolici și Pavel Brăila, care explorează libertatea prin strategii și limbaje diferite. Ghenadie Popescu utilizează performance-ul, intervenția și ironia pentru a examina identitatea culturală, memoria și realitatea socială [14]. Vasile Rață investighează relațiile dintre obiect, spațiu și percepție, în timp ce Roman Tolici construiește, printr-o pictură de mare precizie tehnică, situații ambigue, aflate între realitate și imaginar, între experiența personală și memoria colectivă. Pavel Brăila extinde teritoriul artei către video, instalație, performance și intervenție, abordând transformările sociale și culturale ale spațiului post-sovietic [15]. În acest context, libertatea nu mai înseamnă doar desprinderea de un limbaj oficial, ci asumarea dreptului de a alege propriul mediu, propriile instrumente și propria poziție critică față de realitatea contemporană.

Astfel, cred că există o diferență esențială între cele două perioade. În arta sovietică, libertatea se manifesta adesea *în interiorul limitelor*: prin culoare, simbol, metaforă, recuperarea tradiției, experiment sau constituirea unor cercuri și grupări care căutau alternative la discursul oficial. După independență, libertatea devine mai ales *libertatea opțiunii*: libertatea de a alege limbajul, tema, mediul, poziția artistică și raportarea la societate.

Din perspectiva mea, experiența generațiilor de artiști care au activat înainte de independență demonstrează că libertatea artistică nu începe doar odată cu schimbarea unui sistem politic. Ea începe în interiorul artistului, în capacitatea de a păstra autenticitatea privirii sale.

Iar perioada de după 1991 a oferit posibilitatea ca această libertate interioară să se manifeste într-un spațiu mult mai larg de experiment, dialog și pluralitate.

Privind retrospectiv, cred că tema libertății în arta din Republica Moldova nu trebuie căutată doar în imaginile care o reprezintă direct. Ea poate fi identificată în însăși evoluția limbajului artistic: de la recuperarea valorilor culturale și afirmarea unei sensibilități naționale, la experimentul modernist și formele de non-conformism din perioada sovietică, iar apoi la pluralitatea și libertatea de opțiune a artei contemporane. În acest sens, istoria artei noastre poate fi citită și ca o istorie a extinderii treptate a spațiului de libertate al artistului.

AG: Artistul este adesea un martor sensibil al timpului său, iar creația sa reflectă tensiunile, valorile și aspirațiile epocii în care trăiește. Într-o lume marcată de crize, conflicte și de fragilizarea unor valori fundamentale, arta poate deveni o formă de rezistență spirituală, dar și un spațiu de afirmare a libertății interioare și sociale. Libertatea imaginației pare să fie una dintre condițiile esențiale ale creației, însă ea coexistă cu o responsabilitate pe care artistul o poate avea față de societate, memorie și comunitatea căreia îi aparține. Cum se articulează această relație dintre libertatea absolută a expresiei artistice și asumarea unor angajamente etice, culturale sau sociale? Poate exista creație autentică în afara oricărei forme de responsabilitate față de lume?

FB: Libertatea imaginației este una dintre condițiile fundamentale ale creației, însă ea nu înseamnă desprinderea artistului de lumea în care trăiește. Chiar și atunci când opera nu abordează explicit teme sociale sau politice, ea poartă urmele timpului său: întrebările, neliniștile, aspirațiile și valorile unei epoci.

Consider că libertatea artistică și responsabilitatea nu se exclud, ci se susțin reciproc. Libertatea îi oferă artistului posibilitatea de a căuta prin propriul limbaj, iar responsabilitatea înseamnă conștiința faptului că orice imagine,

idee sau gest artistic intră într-un spațiu cultural și social mai larg. Nu cred însă că această responsabilitate trebuie confundată cu obligația de a transmite un anumit mesaj sau de a răspunde unei comenzi ideologice. Ea ține mai degrabă de asumarea actului creator și de consecințele sale.

Arta are și capacitatea de a păstra memoria. În perioade de criză sau de transformare, ea poate deveni un spațiu în care experiențe individuale și colective, uneori greu de exprimat prin alte mijloace, își găsesc o formă. Artistul poate pune întrebări, poate păstra mărturie, poate provoca reflecția sau poate apăra, prin propriul limbaj, valori pe care le consideră importante. Uneori responsabilitatea artei nu constă în a oferi răspunsuri, ci în a nu permite ca anumite întrebări să dispară.

Pentru mine, această responsabilitate începe însă cu adevărul interior al operei. O creație autentică nu poate fi construită prin conformare sau prin simpla dorință de a răspunde unei așteptări exterioare. În același timp, artistul nu este o ființă izolată: memoria sa personală se intersectează cu memoria comunității, iar experiența individuală poartă, inevitabil, urmele culturii din care provine.

Experiența mea de artist, cercetător și președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova mi-a confirmat această dublă dimensiune a artei. Prin expoziții, proiecte culturale și dialoguri internaționale, arta nu transmite doar opere, ci contribuie la construirea unei imagini culturale, la păstrarea memoriei și la apropierea dintre comunități. În acest sens, libertatea de creație poate deveni și o formă de responsabilitate față de cultura căreia îi aparținem.

În propria mea creație, această responsabilitate nu se manifestă printr-un mesaj social direct. Ea se află mai degrabă în încercarea de a formula întrebări despre existență, despre relația dintre om și univers, dintre materie și energie, dintre vizibil și invizibil. Cred că și crearea unui spațiu de contemplare poate reprezenta o formă de dialog cu lumea.

De aceea, nu cred că există creație autentică în afara oricărei responsabilități. Chiar și alege-

rea de a rămâne în zona unei expresii profund personale este o poziție față de existență. Libertatea artistului nu constă în absența oricăror legături, ci în capacitatea de a transforma experiența proprie într-un limbaj sincer, care poate comunica, provoca și îmbogăți experiența celui alt.

AG: În propria dvs. creație artistică, cum se manifestă libertatea: prin alegerea temelor, a tehnicii, a limbajului plastic sau prin relația cu lumea?

FB: În propria mea creație, libertatea se manifestă înainte de toate ca o stare de cercetare continuă și ca nevoia de a descoperi forme de expresie pentru lucruri care nu pot fi formulate direct prin cuvinte. De aceea, nu aș limita-o la alegerea unei teme, a unei tehnici sau a unui limbaj plastic. Pentru mine, ea ține de întregul proces prin care o idee ajunge să se transforme în imagine.

Temele pe care le explorez pornesc adesea de la ceea ce nu este imediat vizibil: structuri subtile ale existenței, relațiile dintre materie și energie, dintre ordine și întâmplare, dintre real și imaginar. În seriile „Particule”, „Coarde”, „Antimaterie” sau „Rezonanța gestului”, încerc să depășesc reprezentarea directă și să construiesc un spațiu în care ideea, materia, culoarea și gestul să poată funcționa simultan.

Și tehnica face parte din această libertate. Pictura nu este pentru mine aplicarea unei soluții stabilite în întregime de la început. Există un moment în care materialul începe să răspundă gestului, iar lucrarea își modifică propriul traseu. Culoarea, textura, transparența, densitatea suprafeței și ritmul intervențiilor pot conduce către soluții pe care nu le-am prevăzut inițial. Tocmai această disponibilitate de a accepta necunoscutul face ca procesul să rămână viu.

În timp, limbajul meu plastic s-a construit prin întâlnirea dintre experiența picturală și preocuparea pentru cercetare. Pentru mine, abstracția nu înseamnă îndepărtarea de realitate, ci încercarea de a ajunge la un alt nivel al ei – unul în care ceea ce este vizibil poate sugera ceea ce

nu vedem. De aceea mă interesează atât de mult relațiile dintre materie și energie, dintre structură și vibrație, dintre ordine și spontaneitate.

Există însă și un moment în care libertatea nu mai aparține doar artistului. Este clipa în care lucrarea începe să existe dincolo de intenția inițială. Când imaginea capătă propria respirație, când nu mai pot controla în totalitate ceea ce transmite și când fiecare privitor poate intra în ea prin propria experiență, simt că lucrarea dobândește o anumită autonomie. Pentru mine, acesta este unul dintre cele mai importante momente ale actului creator.

Așadar, libertatea în propria mea artă nu înseamnă să fac orice, ci să pot cerceta, experimenta și modifica direcția lucrării până când găsesc forma care corespunde unei necesități interioare. Este o libertate construită în proces, prin dialogul dintre intenție și ceea ce se naște efectiv pe suprafața picturii. Poate tocmai aici se află și relația mea cu lumea: nu încerc să o reproduc, ci să caut structurile invizibile care o pun în mișcare și să le transform într-un limbaj plastic propriu.

AG: Stimată doamnă Florina Breazu, vă mulțumesc pentru acest dialog. Și o ultimă întrebare: ce culoare are libertatea?

FB: Dacă ar fi să îi atribuim libertății o culoare, cred că aceasta nu poate fi una singură. Libertatea este o stare complexă, iar asemenea luminii, ea poate cuprinde o multitudine de nuanțe, în funcție de experiența, memoria și sensibilitatea fiecărui om.

Pentru mine, libertatea are culoarea luminii – a unei lumini care nu este doar vizibilă, ci și interioară. Este culoarea unui spațiu deschis, a unei respirații ample, a posibilității de a descoperi și de a crea. Poate fi albul imaculat, purtător al infinitului de posibilități, care sugerează deschiderea și aspirația spre necunoscut, dar și aurul luminii, care evocă cunoașterea, revelația și acea clipă în care lucrurile capătă sens.

În pictură, însă, libertatea nu este o culoare fixă, ci o relație între culori. Ea apare în tensiu-

nea dintre contraste, în echilibrul dintre ordine și spontaneitate, în întâlnirea dintre ceea ce este gândit și ceea ce se naște în timpul creației. Uneori poate fi o culoare intensă și vibrantă, alteori o transparență discretă sau chiar o tăcere cromatică.

În propria mea creație, libertatea se apropie de acele spații în care materia pare să se transforme în energie, iar culoarea devine purtătoare de stare și vibrație. Nu caut să reprezint libertatea în mod direct, ci să creez un câmp vizual în care privitorul să poată simți deschiderea, mișcarea și posibilitatea.

Poate că, în cele din urmă, culoarea libertății este culoarea pe care fiecare om o descoperă atunci când își găsește propriul spațiu interior.

Pentru mine, ea este lumina – pentru că lumina nu impune o formă, ci face posibilă apariția tuturor formelor și culorilor.

Note și referințe bibliografice:

1. Nowotny, Helga. *The Cunning of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press, 2015.
2. Read, Herbert. *The Meaning of Art*. London: Faber & Faber, 1931.
3. Greenberg, Clement. *Modernist Painting*. În: „The Collected Essays and Criticism”. Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
4. Kandinsky, Wassily. *Despre spiritual în artă*. București: Meridiane, 1994.
5. Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. În: „Art News”, 1952.
6. Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
7. Eco, Umberto. *Opera deschisă*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
8. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. [Ai Weiwei: Trace](#). Smithsonian Institution, 2017 [Accesat: 7.08.2026].
9. Asavei, Maria Alina. *Rewriting the Canon of Visual Arts in Communist Romania: A Case Study*. Central European University, 2007.
10. [European Parliament, Contemporary Art Collection](#). Geta Brătescu [Accesat: 7.08.2026].
11. Toma, Ludmila. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000). Pictură, sculptură, grafică*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, Combinatul Poligrafic, 2018, p. 61 și urm.
12. Bulat, Vladimir. *Artă și ideologie. De la rea-*

lismul socialist la noua sensibilitate: 1940–2000. Chișinău: Cartier, 2000.

13. [Art.md](#) Materiale documentare privind Centrul pentru Artă Contemporană KSA:K și dezvoltarea scenei de artă contemporană din Republica Moldova. [Accesat: 7.08.2026].

14. Bryzgel, Amy. *The Art of Action: Meet the Artist Who Walked Across Moldova in Search of Cultural Identity*. [New East Digital Archive](#), 21 aprilie 2017 [Accesat: 7.08.2026] – pentru practica performativă a lui Ghenadie Popescu și contextul scenei contemporane din Republica Moldova.

15. Pentru practicile contemporane ale lui [Pavel Brăila](#) și [Roman Tolici](#), vezi sursele instituționale și expoziționale recente: Ministerul Culturii al Republicii Moldova, 2026; [Mobius Gallery](#) și Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2026. [Accesat: 7.08.2026].

*Articolul este elaborat în cadrul proiectului Stimularea excelenței cercetărilor științifice 2025–2026, 25.80012.0807.62SE „Arta ca formă excelentă de reprezentare a libertății: imaginea libertății în pictura și literatura din Republica Moldova”, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Citation: Grati, A.; Breazu, F. Art as an expression of creative freedom. Forms of nonconformism in painting from the Republic of Moldova. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 6-16. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.01>

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/>).

FILOLOGIA ROMÂNĂ LA UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Doctor habilitat în filologie, profesor universitar la Departamentul Lingvistică Română și Știință Literară de la Facultatea de Litere, cercetător științific principal, Universitatea de Stat din Moldova.

Domenii de preocupare: gramatică, stilistică și cultivarea limbii, traducere literară, studiul textului, sociolingvistică, semiotică și pragmatică, onomastică.



Iraida CONDREA

Filologia română la Universitatea de Stat din Moldova

Rezumat. Specialitatea Filologie (în componența Facultății de Istorie și Filologie) fost una dintre primele în cadrul Universității de Stat din Chișinău, înființată în anul 1946. Catedra de Limbă și Literatură Moldovenească trebuia să răspundă cerințelor autorităților sovietice și să propage o nouă limbă, deosebită de cea română - „limba moldovenească”. În articol sunt prezentate politicile autorităților sovietice de a promova noi reglementări lexicale și ortografice, de susținere a cadrelor aservite politicilor de deznăționalizare prin încurajarea așa-nujiților „șan-tiști”, de marginalizare a învățământului filologic și a limbii române/„moldovenești” din comunicarea socială. Cursurile simpliste și profesorii cu o pregătire precară au fost prezente până la sfârșitul anilor 60, când Facultatea de Filologie a devenit independentă și s-au produs schimbări de atitudine față de învățământul filologic. Pe parcursul anilor, Facultatea de Filologie a trecut prin mai multe reorganizări, fiind schimbată în 1995 și denumirea ei în Facultatea de Litere. În anul 2006 Facultatea de Litere avea patru catedre de profil: Catedra Limba Română, Lingvistică Generală și Romanică, Catedra Literatura Română și Teorie Literară, Catedra de Filologie Clasică, Catedra de Filologie Rusă. Cu această structură a funcționat până în anul 2016, când a fuzionat cu Facultatea de Limbi și Literaturi Străine – azi Facultatea de Litere a Universității de Stat din Moldova.

Cuvinte-cheie: științe filologice, limba „moldovenească”, rusificarea, antiromânismul, deznăționalizare, politica lingvistică.

Romanian Philology at the State University of Moldova

Abstract. The Philology specialty (within the Faculty of History and Philology) was one of the first within the Chisinau State University, established in 1946. The Department of Moldovan Language and Literature had to respond to the requirements of the Soviet authorities and propagate a new language, distinct from Romanian – the “Moldovan language”. The article presents the policies of the Soviet authorities to promote new lexical and orthographic regulations, to support the cadres enslaved to the policies of denationalization by encouraging the so-called “shantists”, to marginalize philological education and the Romanian/ “Moldovan” language from social communication. Simplistic courses and poorly trained teachers were present until the end of the 60s, when the Faculty of Philology became independent and changes in attitude towards philological education occurred. Over the years, the Faculty of Philology underwent several reorganizations, and in 1995 its name was changed to the Faculty of Letters. In 2006, the Faculty of Letters comprised four specialized departments: the Department of Romanian Language, General and Romance Linguistics; the Department of Romanian Literature and Literary Theory; the Department of Classical Philology; and the Department of Russian Philology. This structure remained in place until 2016, when the Faculty merged with the Faculty of Foreign Languages and Literatures, becoming what is today the Faculty of Letters of the State University of Moldova.

Keywords: philological sciences, “Moldovan” language, Russification, anti-Romanianism, denationalization, linguistic policy.

Începuturile „moldovenizării” oficiale a limbii române. Încă de la formarea în 1924 a RASSM (Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească), autoritățile sovietice ale vremii depuneau eforturi enorme pentru ca băștinașii să uite limba și cultura română și să adopte nou-creata „limbă moldovenească”, care, conform teoriei proletcultiste, se deosebește tranșant de „limba română burgheză a asupritorilor norodului”. „Pornind de la astfel de principii, moldoveniștii au încercat să găsească echivalente „mai pi înțăles” pentru neologisme sau pentru cuvinte considerate de ei prea românești, ajungând să „îmbogățească” fondul lexical al „limbii moldovenești” cu arhaisme, traduceri ad litteram din limba rusă ori pure invenții, precum: dicționar – *cuvântelnic*, ghilimele – *lăbiuși*, oxigen – *aeronăscător*, barometru – *aeromăsurător*, aeroplan – *sîngurzburgător*, sufragerie – *mâncătorie* etc. Cu astfel de mostre a fost editat un dicționar (numit „cuvântelnic” – după rus. *словарь*) moldovenesc-rus și rus-moldovenesc, iar în 1930 a început și întocmirea unui „cuvântelnic academicesc al limbii moldovenești” [1, p. 14].

Cele mai ridicole forme ale „lindii moldovenești”, stabilite și promovate de I.D.Ceban, unul dintre autorii și ideologii acestui proiect de „limbă norodnică proletară”, la data înființării universității din Chișinău erau încă în acțiune (de ex., în „Cuvântelnic orfografic moldovenesc” apărut în 1940), și trebuiau folosite de profesorii filologi în cadrul orelor de „limbă moldovenească”. După război, în anul 1949, același Ion D. Ciobanu publică la Chișinău, la Editura de Stat a Moldovei, o nouă lucrare lexicografică „Îndreptar ortografic. Pentru școala începătoare, de 7 ani și cei mijlocie” (БІНДРЕПТАР ОРТОГРАФИК. ПЕНТРУ ШКОЛА ЫНЧЕПЭТОАРЕ, ДЕ 7 АНЬ ШИЧЕЙ МИЖЛОЧІЕ). În „Prefață” este fundamentată ideea propagării „limbii norodnice” moldovenești și se menționa că „La întocmirea îndreptarului și dicționarului ortografic de față s-a luat ca bază „Kuvântelnicul orfografic moldovenesc” editat în anul 1940”. Însă autorul Ion D. Ciobanu își propune și o serie de obiective de amploare, și anume „să unifice limba moldovenească literară depe amîndouă maluri ale Nistrului,

reeșind, pe de o parte, din limba norodnică a părții centrale a RSS Moldovenești... și pe de altă parte, din tradițiile moștenite, din literatura clasică moldovenească și, mai cu samă, *dela scriitorii moldoveni contemporani și presa de partid periodică moldovenească...* (subl.n. I.C.). Afară de aiasta am introdus unele cuvinte născute de războiul pentru apărarea Patriei. Îndreptarul de față are ca țel să stabilească nu numai regulile scrisului (ceea ce face gramatica), da și fiecare cuvînt în parte. Bunăoară, în loc de ortografierea greșită – *puf, vîrf, stuț, repede, ridică, perete* s-a luat ortografierea moldovenească: *puh, vîrv, stuh, răpede, rîdică, părete* și altele, care o găsim nu numai în tradiția scrisului nostru, dar și în lucrările scriitorilor moldoveni contemporani” [2, p. 3]. Unificarea limbii „moldovenești” de pe ambele maluri ale Nistrului însemna, de fapt, înlăturarea limbii române de cultură, folosită în perioada interbelică, și introducerea unei „limbi noi”, cu invenții, împrumuturi și calchieri din rusă, special ticluite pentru a sublinia diferența față de limba română. „Cei care urmau ideile lui I.D. Ciobanu urmăreau cu precădere eliminarea a tot ce-i românesc și introducerea unei limbi literare transnistriano-basarabeana, cu numeroase elemente rusești. După teroarea stalinistă din anii '30 s-a conturat definitiv dogma limbii moldovenești de sine stătătoare și s-a stabilit că „dușmana” acesteia este limba română” [3].

Ion D. Ciobanu, cu studii făcute la Școala Pedagogică din Balta (1928) și la Institutul pedagogic din Tiraspol, apoi la cel din Harcov, a desfășurat, la timpul său, o vastă activitate, fiind folclorist, lingvist, scriitor, deputat. A ocupat funcții importante în cercetare și în învățămîntul superior, iar ceea ce l-a propulsat în aceste posturi a fost condiția sa de om al partidului comunist și al sistemului – a fost deputat al Sovietului Suprem al RSSM și al Sovietului Suprem al URSS în 3 legislaturi, din 1946 până în 1958, deci un adept convins și susținător consecvent al politicilor de deznăționalizare și de îndoctrinare ideologică, promovate de partid. Pentru acele timpuri, este simptomatic faptul că „în instituții, organele de partid recurgeau direct la desemnarea persoanelor în funcțiile de conducere. În cele mai dese cazuri, candidaturile erau conformiste

și loiale regimului comunist, adepți activi ai politicii organelor de conducere, oameni poziționați împotriva a tot ce era românesc. Spre exemplu, I.D. Ciobanu, plasat în fruntea Institutului Pedagogic „I. Creangă” din Chișinău, a devenit unul dintre cei mai activi promotori ai românofobiei în Moldova sovietică...” [4, p. 15]. Ca și mulți alți șefi promovați dintr-o funcție în alta, I.D. Ciobanu făcea parte din așa-numita „nomenclatură” (în limba rusă: *номенклатура*), care era un segment mic de elită al membrilor partidului comunist din Uniunea Sovietică și apoi din celelalte țări comuniste, formată din clasa conducătoare a demnitarilor cu mari responsabilități și privilegii pe măsură. Bunăoară, în domeniul învățământului superior, una și aceeași persoană putea ocupa, consecutiv sau chiar concomitent, ba funcția de rector, ba de decan, ba de director al unui institut de cercetare.

Specialiștii de talia lui I.D. Ciobanu, școliți în instituțiile de învățământ din orașul Balta, capitala RASSM, ori în diferite orașe din Ucraina sau Rusia, de regulă, erau apreciați nu pentru studiile lor temeinice sau pentru realizările remarcabile în vreun domeniu, ci pentru obediența și servilismul față de conducerea de partid. Cele mai „valoroase” calități ale acestora le reprezentau proveniența din stânga Nistrului, aflarea pe front în Al Doilea Război Mondial în rândurile armatei sovietice și, bineînțeles, faptul că erau membri ai partidului comunist. Organele puterii își instalau peste tot la conducere aceste cadre devotate, care serveau cu zel și luptau împotriva băștinașilor, inoculându-le ideile „corecte”, pentru ca aceștia să renunțe la propriile rădăcini identitare, lingvistice și culturale și să accepte noua lor „identitate sovietică moldovenească”. În acest scop era mobilizat un imens aparat propagandistic, iar „metodele de convingere” erau însoțite de cele mai sinistre catastrofe umanitare – foametea, încarcerările, deportările.

Ion Druță, martorul acelor acțiuni, relatează: „Odată cu hotărârea Kremlinului privind formarea unei republici unionale pe nume Moldova Sovietică Socialistă, basarabenii trebuiau reeducați, trebuia scos românismul din ei, o operație ce se cerea realizată urgent, pentru care au fost mobilizate de peste Nistru coloa-

ne nesfârșite de așa-ziși comisari roșii. În noua republică unională, în organele de partid și de stat, prin toate ministerele, prin instituțiile de învățământ mediu și superior, din capitală și până în sătișoarele cele mai îndepărtate, peste tot ștampila cea rotundă era în mâna comisariilor de pe malul stâng. Ștampila rotundă era pe atunci argumentul hotărâtor, judecătorul suprem în toate chestiunile” [5, p.20]

Perioada „șantiștilor”. În anii '50, la putere erau *șantiștii* – persoane provenite și educate în stânga Nistrului, în RASSM, care erau favorizate în domeniul culturii, științei, în conducerea instituțiilor statului. Erau numiți așa, pentru vorbirea lor specifică, cu o pronunție stâlcită și un lexic arhaic, departe de vreo variantă cultă de exprimare și pentru că aveau un tic verbal, folosind foarte des în vorbire cuvântul *șanti*, un fel de particulă ce semnifica aproximativ „ei, păi, deci, apoi, să zicem” etc. Ion Druță îi descrie în felul următor: „Făceau ravagii peste tot confrății noștri de pe malul stâng al Nistrului, așa-ziși *șantiști*. Am mai scris undeva de ce li s-a lipit această stranie poreclă. Izolați secole la rând de matca lingvistică a neamului, moldovenii de pe malul stâng, din așa-zisa republică autonomă moldovenească, vorbeau o limbă stâlcită, deformată, păsărească. De-o pildă, în loc de a zice: «Ei, și atunci în ziua aceea...», ei ziceau „*Șanti*, în dzîua așîia...”. Văzând că noi cam chicotim de graiul lor, căutau să-l folosească cât mai rar, preferând peste tot limba rusă, pe care o posedau tot oarecum pe dibuite. Erau însă pe cai buni, cadre de partid, comuniști dedicați cu trup și suflet luptei de clasă...Păreau convinși că toți basarabenii sunt sau caută să fie trădători. Ba chiar ne considerau, în genere, de alt neam, pentru că, în vreme ce noi, urlau *șantiștii* de la tribune, prin sânge și sudoare, zideam o lume nouă, voi aici, pe malul drept, huzureați în brațele burgheziei moșierești?!” [5, p. 19]. De aceea, în amintirile lui Ion Druță, Chișinăul anilor 60 apare ca un oraș paramilitar, un conglomerat urban, cu o populație de strânsură, cu legi aproximative și apucături feudale [6, p. 495].

Tot pe atunci, anume din Transnistria vine la Chișinău o cohortă de scriitori *șantiști*, care

ocupă poziții-cheie la edituri, în presa vremii, în diverse organe de conducere. Fiodor Ponomari, Iacob Cutcovețchi, Leonid Corneanu, Petrea Crucienuț, Ion Canna, Petrea Darienco – aceste nume figurau în revistele literare, în manualele școlare și în cursurile universitare. „Prima lor manifestare în literatură a fost demascarea scriitorilor basarabeni, care, cică, scriau într-o limbă neînțeleasă de popor, adică de ei. Apoi, s-au pus singuri pe scris după metoda realismului socialist. Creații după creații, opere după opere. Unul dintre ei, prozatorul Ion Canna, angaja la Moscova oameni care-i scriau romane și povestiri. Ele apăreau în rusește sub iscălitura lui Canna, ca traduceri din limba moldovenească. Însă unul dintre acești angajați i-a făcut clasicului nostru bucată. După ce în „Sovetskaja Moldavia” a fost tipărit un fragment din noul roman a lui Canna, „Литературная газета” (Gazeta literară) din Moscova a publicat un articol distrugător. Fragmentul iscălit de Canna era, cuvânt în [cu] cuvânt, copiat dintr-un roman al unui cunoscut scriitor rus. [7]

Despre agramăția și gafele șantiștilor circulau tot soiul de glume și „legende urbane”, printre cele mai ridicole fiind o istorioară legată de Regele Mihai. Se zice că spre sfârșitul războiului, un oficial militar rus de rang înalt i-a făcut o vizită Regelui Mihai, avându-l în calitate de traducător pe un „specialist” șantist. La începutul vizitei, oficialul rus i-a adresat regelui o întrebare, formulată după toate regulile protocolului: „Как поживает королева мать?” (Cum se simte Regina Mamă?), pe care șantistul a tradus-o așa: „Șanti și mai fași mă-ta?”

Programele de studiu ale limbii și literaturii „moldovenești” au degenerat într-un asemenea hal, încât nivelul de cultură al studenților degrada cu fiecare „operă” studiată. Scriitorul Andrei Strâmbeanu își amintea de anii studenției astfel: „La Institutul Pedagogic din Chișinău, unde venisem în 1954, Istoria Moldovei, un manual cât un caiet de clasa întâi, ne vorbea mai mult de Rusia. Ștefan cel Mare era numit Ștefan al III-lea. La literatură îi studiam pe Leonid Barschi, Iacob Cutcovețchi, I.D. Ciobanu, cu povestirea „19 mămăligi”. Studiam versurile lui Petrea Crucienuț, citez: „Tu deamu iartă-mă, iubită

orășancă,/ Da eu nu mai pot făr’ de talancă” și pe Fiodor Ponomari, cu versuri de tipul: „Am prins un neamț într-o căsuță/ Și l-am împușcat ca pe-o maimuță”. Institutul, de fapt, ne dezvățea de ceea ce cunoșteam de acasă. Personal, mă consider o persoană cu diplomă, dar fără studii superioare, un autodidact, corigent, ca toți băștinașii, la limba română, din care motiv o învăț continuu” [8, p. 14].

În aceste condiții de ostracizare a limbii române și de promovare a unei pseudolimbi a „norodului moldovenesc”, la 1 octombrie 1946 la Chișinău este inaugurată prima universitate din RSSM. Conform investigațiilor întreprinse s-a stabilit că „în postul de rector al Universității de Stat din Moldova urma să fie numit doctorul în istorie Iachim Grosul”. Dar nu a fost să fie, fiindcă Moscova, chiar dacă oficial promova politica de indigenizare a învățământului în republicile unionale, nu era dispusă să încredințeze unui localnic rolul important de organizator al Universității, deși acesta era din fosta RASS Moldovenească și parcursese aceleași etape de „construcție a socialismului” ca și liderii de la Kremlin, nu fusese în teritoriile ocupate de germani, era doctor în științe, membru de partid și se manifestase fidel regimului sovietic. În atare situație, pe 19 ianuarie 1946, CC al PC (b) al întregii Uniuni l-a trimis în RSS Moldovenească pe un rus, originar dintr-un sat din regiunea Tula, și anume Ivan Leonov [9]. Fiind o persoană care nu cunoștea nimic despre regiunea în care venise, nici limba, nici realitățile locului, rectorul Leonov era absolut indiferent față de moldoveni și față de necesitățile lor. Când în anul 1947 profesorul Nicolae Corlăteanu s-a adresat acestuia și a solicitat includerea în planurile de învățământ a cursurilor de „limbă și literatură moldovenească”, rectorul nu a fost de acord și a răspuns că Universitatea nu are indicațiile necesare din partea Ministerului Învățământului Superior al URSS cu privire la predarea „limbii moldovenești”.

Este de remarcat că pe atunci „...în toate sferele de activitate a Universității – științifică, didactică, educativă, obștească etc. – limba rusă și cultura sovietică erau dominante, ceea ce stagnea dezvoltarea limbii și culturii naționale. În mare măsură politica națională și lingvistică

sovietică au avut consecințe nefaste pentru activitatea didactico-științifică și instructiv-educativă. Ea urmărea scopul de a deznaționaliza popoarele din URSS și de a forma un popor nou – „sovietic”. De fapt, sub această „mantie” se înfăptuia rusificarea” [10, p. 11]

Rusificarea reprezintă a doua calamitate identitară care s-a abătut asupra populației din noua republică sovietică, iar rezultatele acestei strategii se resimt și astăzi. Poziția dominantă a limbii ruse era determinată, în primul rând, de faptul că mulți conducători, funcționari de rang înalt erau special aduși din Rusia, pentru că statul avea încredere anume în asemenea cadre – născute sau școlite în Rusia (de exemplu, cazul rectorului Leonov). Autoritățile sovietice au revenit la practicile din timpul dominației țariste din 1812–1918 [11], când în administrație se utilizau termeni rusești de tipul *nacealnik*, *oblaste*, *delă*, *donos*, se rescriau în manieră rusească antroponimele *Cebanov*, *Kirilov*, *Dicesculov*, *Gropa* și toponimele/urbanonimele, străzile devenind *Zavodskaiia*, *Kuibîșeva*, *Stroitelei* etc. Limba rusă era dominantă în toate sferele vieții: în instituțiile statului toate activitățile, ședințele, conferințele etc. se desfășurau în limba rusă; documentele de serviciu, tot felul de acte, inclusiv cele de uz personal, se perfectau doar în limba rusă; această limbă era folosită în comerț, în medicină, în sfera serviciilor, în cultură etc. Limba rusă era predominantă în instituțiile de învățământ superior, de exemplu, la Institutul de medicină (actuala „Universitate de medicină și farmacie”) toate cursurile se țineau doar în limba rusă, cu toate că mulți studenți nu cunoșteau această limbă. Sunt relevante în acest sens mărturiile doamnei Tatiana Prodan, fostă studentă la medicină imediat după război [A se vedea: 12]. De asemenea, rusa era limba de instruire la toate facultățile cu profil tehnic. În felul acesta, limba română a fost marginalizată, lipsită de cele mai importante funcții ale sale – cele sociale și culturale, fiind exclusă, practic, din toate sferele de bază ale vieții.

În vorbirea curentă circulau mai mult denumiri ca „sprafcă”, „vedomoste” „vîpiskă”, „uciot”, „zaciot”, (*adeverință*, *borderou*, *extras*, *evidență*, *coolocvii*) etc. Iar denumirile multor mărfuri de larg consum, precum și și termino-

logia tehnică de uz curent, erau ca și inexistente în „limba moldovenească”, pentru că oamenii cunoșteau doar variantele rusești, de tipul „vîcliuciatel”, „holodilnic”, „ruli”, „tormoz”, „sco-roste”, „zontic”, „stacan”, „șcaf”, „castrule” etc. (*întrerupător*, *frigider*, *volan*, *frână*, *viteză*, *umbrelă*, *pahar*, *dulap*, *cratiță*).

Un asemenea vocabular putea face diferența, etalând particularități ale unei „limbii moldovenești” deosebite de cea română, concepție care trebuia acreditată și oficializată de autoritățile sovietice. Ideea de a argumenta „autenticitatea limbii moldovenești” a supraviețuit peste ani, manifestându-se printr-o lucrare lexicografică specifică, alcătuită de Vasile Stati „Dicționar moldovenesc-românesc” [13]. Autorul își propune să demonstreze „adevărul etno-istoric” al existenței unui neam și a unei limbi romanice distincte în Moldova, cât și integritatea lingvistică a acestui spațiu istoric moldovenesc. În realitate, pentru acest dicționar au fost selectate cuvinte și forme de diferite origini, evitându-se cu grijă orice neologism, orice termen tehnic modern sau împrumuturi actuale de largă circulație. Multe dintre aceste lexeme sunt înregistrate în dicționarele românești ca regionalisme, cuvinte populare, împrumuturi, ocazionalisme etc. (de ex., *bancă* – borcan de sticlă, *a anina* – a agăța, *bacal* – halbă, *a jicoli* – a ninge, *leică* – pâlnie, *stacan* – pahar, *lăutoare* – apă de spălat pe cap, *li-ghioană* – vrăjmaș ș.a.m.d.). Toate acestea nu pot demonstra nicidecum existența independentă a unei „limbi moldovenești” funcționale, care ar putea servi necesităților unei societăți moderne.

„A reușit această bizară «operă» lexicografică să demonstreze existența «limbii moldovenești»? – se întreba publicația „Contrafort” din Chișinău, prezentând opiniile mai multor filologi, scriitori, oameni de cultură din Chișinău, al căror verdict a fost unanim: este o lucrare antiștiințifică, care nu demonstrează decât o atitudine tendențioasă și o trișare a adevărului științific [14].

Facultatea de filologie la începuturi. Filologia ca disciplină de studiu a apărut odată cu fondarea Universității de Stat din Chișinău în 1946, încadrându-se în Facultatea de Istorie și

Filologie, la care inițial studiile se făceau doar în limba rusă. Primul decan al acesteia a fost istoricul Iachim Grosul, transferat de la Institutul Pedagogic din Chișinău, pentru a organiza corpul științifico-didactic și procesul de studii și a activat în această funcție din 15 septembrie 1946 și până pe 24 septembrie 1947.

În componența facultății s-au înființat trei secții: Limba și literatura moldovenească, Limba și literatura rusă și Istoria. Primul șef al Catedrei Limba și Literatura Moldovenească a fost Nicolae Corlăteanu, numit temporar șef interimar din 15 octombrie 1946, dar și lector la aceeași catedră. În 1949 șef al Catedrei de Limba și Literatura Moldovenească devine Iosif Varticean, care a absolvit Facultatea de Limba și Literatura Rusă a Institutului Pedagogic „Al. Herțen” din Leningrad. La 14 martie 1950 el este transferat șef al Catedrei de Limba Rusă, iar din 28 martie ocupă postul de decan al Facultății de Istorie și Filologie. În 1951 este restabilit în postul de șef al Catedrei de Limba și Literatura Moldovenească, rămânând decan al Facultății de Istorie și Filologie până în anul 1952. În anii 1958–1961 este director al Institutului de Istorie, Limbă și Literatură al AȘM [15, p. 196].

După cum se poate observa, deținătorul unei diplome de specialist în limba rusă putea ușor deveni șef al Catedrei de Limbă și Literatură Moldovenească. Este de menționat, de asemenea, că politica lingvistică promovată de autorități era totdeauna în favoarea limbii ruse: de exemplu, Catedra de Limbă și Literatură Rusă, fondată în anul 1946, în anul de studii 1947–1948 a fost divizată și s-a format Catedra de Limbă Rusă independentă, pe când Catedra de Limbă și Literatură Moldovenească s-a divizat cu mult mai târziu.

În anul 1962 Facultatea de Istorie și Filologie este reorganizată, separând-se istoria și filologia. Facultatea de Filologie nou-creată avea în componența sa catedrele: Limba și Literatura Moldovenească, Limba și Literatura Rusă, Limba și Literatura Străină.

La începutul anilor '60 Facultatea de Filologie era una dintre cele mai mari de la universitate. Conducerea catedrelor de profil era reprezentată de profesori care împărtășeau și promovau

cu multă râvnă conceptul de „limbă moldovenească” și toate ideile partidului despre educarea unui „om nou” (omul sovietic), despre frăția popoarelor URSS etc. Era aspru criticată orice tentativă de a utiliza vreo carte, informație, text românesc (moldovenesc), iar sintagma „limba română” era complet tabuizată. Mulți dintre cei promovați în funcții de conducere, fiind școliți în instituțiile din stânga Nistrului și provenind tot din acea zonă, confirmau prin prestația lor ideea răspândită neoficial, conform căreia *„dacă vrei să fii ministru, trebuie să fii de peste Nistru”*.

Astfel, la una dintre catedrele de profil, Catedra de Limbă Moldovenească, a venit la conducere Andrei Timofeevici Borșci, rus, născut la Grigoriopol, care și-a făcut studiile la Tehnicumul Pedagogic din Balta (RASSM) și a activat în calitate de învățător de limba rusă în stânga Nistrului. Studiile superioare le-a obținut la Leningrad, fiind unul dintre primii studenți din Moldova, care a absolvit așa-numitul «ciclu moldovenesc» la Facultatea de Filologie a Universității de Stat de la Leningrad (1940). Stagiul de doctorat l-a făcut la Kiev, unde a absolvit și cursurile de traducători militari. La Chișinău a avut o carieră prodigioasă, ocupând funcții înalte: la Academie – Director al Institutului de Limbă și Literatură, la Universitate – Șef al Catedrei de Limbă Moldovenească, apoi șef al Catedrei de Lingvistică Generală și Romanică.

Adept convins al „limbii moldovenești”, cu studii de limba rusă, în anii 60 profesorul A. Borșci era printre cei care veneau la ore cu foile îngălbenite ale cursului de cândva. În ultimii ani de activitate, ținea cursul de limbă slavă veche și cei care i-au fost studenți își aminteau de întinsele sale explicații monotone despre „Ius mare” Λ și „Ius mic” $\mathbb{X}$, care se pronunțau în diferite cazuri la fel, despre consoanele nazale „îinn” și „îmm” și despre alte trăsături fonetice ale slavonei. Textele moldovenești scrise cu alfabet slavon, citite de A. Borșci ca model, sunau foarte caraghios. În general, profesorului Borșci i s-a dus vestea pentru felul său de a vorbi „moldovenește” stâlcit, cu accent rusesc. De exemplu, el nu pronunța diftongul „oa”, înlocuindu-l cu „o” – în loc de *foarte, soare, școală*, zicea *forte, sore, școlă*, iar „oa” apărea în vorbirea

sa inopinat, ca în cazul unei fraze devenite celebre pe atunci: „limba noastră este frumoasă, așa ca spanioala!”. Printre studenți circula pe atunci și o glumă, care persifla modul acestuia de a vorbi: „*Borșci se scrie cu semnul mole la codă*”. Iar colegii de la Academie mult timp își aminteau în glumă de expresiile sale agramate și de felul cum acesta stâlcea cuvintele vorbind românește („moldovenește”) [16, p. 60].

Șefia Catedrei de Literatură Moldovenească, i-a revenit Ion (sau Ivan) Racul, născut în districtul Balta (Ucraina), în satul Valea Hoțului (în documentele rusești numit Valehoțlove). În 1950 a absolvit Universitatea din Chișinău (la specialitatea limba rusă) unde a și fost angajat, ocupând, pe parcursul anilor, mai multe funcții importante – decan al Facultății de Istorie și Filologie, prorector, iar din 1960 – șef al Catedrei de Literatură Moldovenească.

În lucrările sale, precum „Chipuri de comuniști în proza moldovenească postbelică” (1967), „Mesajul ideologico-estetic al literaturii contemporane” (1983) ș.a. Ion Racul a studiat procesul de formare a literaturii sovietice moldovenești, dezvoltarea realismului socialist și afirmarea principiului partinității. Profesorul I. Racul manifesta o intoleranță agresivă față de literatura română/limba română, care nu se încadrau în viziunea partinică a autorităților de atunci. Înseși cuvintele „român”, „românesc” erau tabuizate, iar dacă cineva le rostea într-un context pozitiv, putea avea mari neplăceri. Total devotat partidului comunist și „moldovenismului”, I. Racul i-a tratat totdeauna cu suspiciune pe profesorii care spuneau și demonstau implicit, prin exemple, că limba „moldovenească” este identică cu limba română. Scriitorii care abordau alte teme decât „chipul comunistului” sau „construirea socialismului” erau aspru criticați de I. Racul. Unul dintre cei care nu se încadrau în tematica „necesară” a fost Ion Druță, stabilit deja la Moscova, care își amintea: „Cam prin iulie (1973) vine veste din Moldova că profesorul șantist Ivan Racul tună și fulgeră împotriva mea în paginile ziarului „Sovetskaia Moldavia”, dar asta nu mă mai interesa. Eram deja în altă lume”.

Din aceeași tagmă de profesori cu viziuni „transnistrene” făcea parte și Faina Ilarionovna

Cojuhari, care, în cursul său de dialectologie expunea diverse invenții, de exemplu, că baza dialectală a „limbii literare moldovenești” o constituie graiurile din jurul Chișinăului, precum și cele din raioanele Tiraspol, Dubăsari, Grigoriopol (fără a pomeni despre dialectele dacoromân, aromân (macedoromân), meglenoromân și istroromân), dar și alte ineptii, menite să confirme statutul independent al „limbii moldovenești”. Cercetătorul dr. hab. Marcu Gabinski de la Institutul de Filologie relatează în amintirile sale un caz, devenit anecdotic: în 1955 la institut se discuta un articol despre supin (o formă a verbului) și cineva a amintit de limba latină, spunând că este o limbă moartă. La care Faina Cojuhari, profesoară la Universitate, a replicat: cum adică este limbă moartă, dacă este vorbită de toată America Latină! [16, p. 56]

Și alte cursuri erau ținute de profesori cu viziuni și texte anacronice. De exemplu, profesorul de pedagogie Timofei Antipovici Crăciun a intrat în memoria colectivă a studenților de pe atunci prin expresiile sale memorabile, de tipul: „pedagogia sovietică este cea mai sovietică pedagogie”; la examen trebuie să răspunzi strict „pe poante” (puncte trasate din timp de profesor). Unii studenți, fiind întrebați care le este numele, îi răspundeau Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Neculce, nume care nu-i spuneau absolut nimic profesorului. De imaginea lui Crăciun este legată și modificarea nostimă a numelui acestuia: studenții îi spuneau uneori Timofei Antilopovici, iar una dintre replicile profesorului era: „mata încă mi-i mai spune și Timofei Cămilovici” [A se vedea și 17, p. 147].

Anume acest contingent de „profesioniști în filologia moldovenească” era promovat și susținut de oficialități, pentru a acredita și a propaga ideea unei „limbi moldovenești” deosebite tranșant de limba română, inițiindu-se concomitent o campanie agresivă împotriva autorilor (scriitori, ziariști, profesori), care pledau pentru identitatea națională și criticau rusificarea și marginalizarea culturii autohtone. Pe de altă parte, profesorii mai vechi (Andrei Borșci, Iosif Varticean, Ion Racul, Faina Cojuhari ș.a.), care stăteau neclintiți pe pozițiile moldovenismului de partid, își elaboraseră cursurile prin anii

50–60 și, în lipsa unor lucrări/manuale de specialitate, în timpul orelor nu aveau altă soluție decât să expună pozițiile de bază ale cursurilor din foile lor îngălbenite, cu care se prezentau în fața studenților, iar aceștia trebuiau să-și facă notițe și să învețe din aceste conspecte, pentru a putea susține examenele. „Conștienți de infantilizarea deliberată a studenților prin rezumarea la învățarea limitată de conspecte, unii profesori...stimulau și sprijineau lectura operelor scriitorilor români și a altor lucrări de literatură universală, pe care le deținea în colecțiile sale biblioteca Filialei – Institutul de Istorie, Limbă și Literatură al Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS, pentru că în acei ani, biblioteca universitară nu pune la dispoziția studenților literatura necesară” [15, p. 239].

Scopul autorităților de partid, în perioada sovietică, era de a forma o nouă clasă de filologi, care să promoveze doar tot ce este „moldovenesc”, ca lumea să nu știe, ori să uite complet că există limba română și cultura română, istoria română. Dar, în pofida persecuțiilor și a măsurilor draconice de intimidare, cei care au pus bazele filologiei basarabene, care au elaborat dicționare, manuale, cursuri universitare, care au instruit generații de studenți erau, în mare parte, cu studii românești făcute în perioada interbelică. Printre cei care au absolvit universități din România erau *Nicolae Corlăteanu* (Universitatea din Cernăuți), *Vasile Coroban* (Universitatea din Iași), *Gheorghe Bogaci* (Universitatea din Iași), *Eugen Russev* (Universitatea din București), *Tatiana Iliășenco* (Universitatea din Iași) și alții. Notă: Tatiana Iliășenco, deși făcuse filologia la Iași, a devenit o susținătoare înflăcărată a „limbii moldovenești”.

Or, mulți dintre profesorii filologi, chiar cu riscul de a fi persecutați, recurgeau la surse științifice românești, la operele clasicii literaturii române pentru a-și elabora cursurile. Deși în bibliotecile publice cărțile românești nu erau accesibile, mulți intelectuali aveau propriile resurse și găseau diverse posibilități de a se documenta.

În același timp, cei care nu erau în unison cu linia promovată de partid puteau plăti scump. Este și cazul profesorului Catedrei de Literatură Ion Ciocanu, eminent critic și istoric literar,

cunoscut pe larg și ca autor al multor cărți și materiale de cultivarea limbii. „Publicarea la 23 iunie 1970 în ziarul pe care îl redacta „pe baze obștești”, „Кишиневский Университет” (așa se numea publicația Universității pe acele timpuri ale „bilingvismului rmonios”) a unei recenzii elogioase la romanul lui Ion Druță „Povara bunătații noastre”, autor rău privit de conducere, mai ales de mai marele pe atunci al comuniștilor din republică I. Bodiul, i-a adus mult necaz, Ion Ciocanu fiind constrâns să demisioneze din funcție „din proprie dorință” [18, p. 122]. Astfel s-a încheiat cariera universitară a unui merituos filolog, și nu doar din cauza acelei recenzii, ci și pentru că la orele sale de literatură acesta se referea la nume de scriitori români despre care studenții filologi nu cunoșteau aproape nimic. Atunci l-am auzit pe profesorul Ion Ciocanu recitând poezia „Noi” de Octavian Goga: „*La noi sunt codri verzi de brad/ Și câmpuri de mătăasă;/ La noi atâția fluturi sunt,/ Și-atâta jale-n casă. / Privighetori din alte țări/ Vin doina să ne-asculte; La noi sunt cântece și flori/ Și lacrimi multe, multe...*” – text care rezona perfect cu starea de spirit a basarabenilor, ruși de rădăcinile lor spirituale. Ion Ciocanu a fost unul dintre cei mai îndrăgiți profesori pe atunci. Deși a fost nevoit să plece de la catedră, Ion Ciocanu și-a continuat cu succes activitatea de critic literar și de apărător al limbii române, al exprimării corecte.

Și totuși, pe la mijlocul anilor 60 la Facultatea de Filologie au loc schimbări spre bine, în sensul calității studiilor. La catedrele de profil sunt angajați mai mulți tineri specialiști lingviști – Anatol Ciobanu, Ion Ciornâi, Vitalie Marin, Ion Mocreac, Vladimir Zagaevski, Mihai Purice, Ion Melniciuc, Nicolae Mățaș, George Rusnac, Vasile Pojoga ș.a., tot aici continuându-și activitatea și reputatul profesor Nicolae Corlăteanu. Aceștia au înclinat balanța disciplinelor filologice de la moldovenismul primitiv spre o limbă modernă, care, deși se numea „moldovenească” și folosea alfabetul ruseesc, era studiată/predată în baza noilor programe, realizate în conformitate cu toate rigorile științelor filologice. Din 1971, când în fruntea Catedrei Limba Moldovenească vine profesorul Ion Ciornâi, începe o activitate prodigioasă de elaborare și

editare a programelor analitice, a manualelor și materialelor didactice pentru cursurile universitare la disciplinele lingvistice, se publică numeroase monografii, manuale școlare, articole științifice de o certă valoare, dedicate limbii române/moldovenești [19, p. 84-91].

Toate acestea au pregătit un teren solid pentru revenirea la grafia latină și la denumirea corectă a limbii noastre – limba română.

Pe parcursul anilor, Facultatea de Filologie a trecut prin mai multe reorganizări, fiind schimbată în 1995 și denumirea ei în Facultatea de Litere [20, p. 390]. În anul 2006 Facultatea de Litere avea patru catedre de profil: Catedra Limba Română, Lingvistică Generală și Romanică (cu 34 de profesori), Catedra Literatura Română și Teorie Literară (19 profesori), Catedra de Filologie Clasică (13 profesori), Catedra de Filologie Rusă (16 profesori). Cu această structură a funcționat până în anul 2016, când a fuzionat cu Facultatea de Limbi și Literaturi Străine – azi Facultatea de Litere a Universității de Stat din Moldova.

Note și referințe bibliografice:

1. Bahnaru, Vasile. *Institutul de filologie și aniversarea a LXX-a a Academiei de Științe a Moldovei*. În: *Philologia*, mai-august 2016.
2. Чобану, Ион Д. *Ындрептар ортографик. Pentru școala ынченэтоаре, де 7 ань ши чей мижлочие*. Editura de Stat a Moldovei. Кишинэу, 1949.
3. Nuță, Ion. *Adeptii existenței limbii moldovenești*.
4. Prisac, Lidia; Xenofontov, Ion Valer, Salagor Iulian. *Fondul personal Ivan D. Ciobanu (1910–2000) din fosta Arhivă Științifică a AȘM*. În: „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”, nr. 1, 2025.
5. Druță, Ion. *Căsuța de la răscruce*. Chișinău: Cartier, 2018.
6. Condrea, Iraida. *Chișinăul anilor 50 în memorialistica lui Ion Druță*. În: „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, Ediția 8, 2023.
7. [Radio Europa Liberă](#).
8. Strâmbeanu, Andrei. *Limba română și scriitorii*. În: „Akademos”, nr. 3, 2017.
9. Eremia, Ion. *Iachim Grosul – primul decan și șef de catedră la Facultatea de Istorie și Filologie a Universității de Stat din Moldova*. În: „Intellectualitatea română între ideologie, libertate academică și naționalism”, Ed. 2, Editura „Lexon-Prim”, 2023.
10. Cozma, Valeriu. *Istoria Universității de Stat din Moldova (1946–1996)*. Chișinău, 1996.
11. Cotelnic, Th. [Rusificarea Basarabiei sub dominația țaristă \(1812–1918\)](#).
12. Condrea, Iraida. *Un dialog despre limba română din Basarabia II*. În: „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”, nr. 2, 2023.
13. Stati, Vasile. *Dicționar moldovenesc-românesc*. Chișinău, ed. a 2-a rev. și compl., 2011.
14. *Un monument al minciunii și al urii – „Dicționarul moldovenesc-românesc” al lui Vasile Stati*. În: [Contrafort](#).
15. Rotaru, Liliana. *Politica lingvistică în învățământul superior din RSSM – element al ideologiei imperiale și instrument de inginerie națională*. Chișinău, 2023.
16. Габинский, М.А. *Воспоминания нелюбимого работника. Из истории языкознания в Молдавии*. Кишинев, 2017.
17. *Student, profesor și cercetător în anii 1980–1990: drumul spre regăsire și libertate*. Coordonator: Lidia Prisac. Chișinău: [S. n.], Lexon-Prim, 2023.
18. Buruiană, Ion. *Un academician fără titlu sau cu tristețe despre scriitorul și savantul Ion Ciocanu*. În: „Philologia”, ianuarie-aprilie 2015.
19. Varzari, Elena. *Lingvistul Ion Ciornii – omul-exemplu*. În: „Abordări psiho-pedagogice, lingvistice-literare, istorice și didactice în științele educației”, Ed. 1. Cahul, 2023.
20. Rusnac, Gheorghe; Cozmam, Valeriu. *Universitatea de Stat din Moldova (1996–2006)*, Vol. II. Chișinău: CEP USM, 2006.

* Articol elaborat în cadrul proiectului de cercetare 010402 „Cultura și politica în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”.

Citation: Condrea, I. Romanian Philology at the State University of Moldova. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 17-25. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.02>

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/>).

SPAȚII, EXILURI ȘI CARTOGRAFII AFECTIVE. ARCA LUI GOMA DIN PERSPECTIVĂ GEOCRITICĂ



Emanuela ILIE

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-editate.

Spații, exiluri și cartografii afective. *Arca lui Goma* din perspectivă geocritică

Rezumat. Pornind de la premisele geocriticii contemporane și de la contribuțiile teoretice ale lui Bertrand Westphal, Edward Soja, Yi-Fu Tuan și Robert T. Tally Jr., studiul propune o lectură a volumului *Arca lui Goma* de Aliona Grati din perspectiva raporturilor dintre spațiu, memorie și identitate. Ipoteza centrală este aceea că volumul depășește statutul unei simple biografii intelectuale și poate fi interpretat ca o veritabilă cartografie afectivă a destinului lui Paul Goma. Analiza urmărește modul în care principalele spații ale existenței scriitorului – Basarabia natală, teritoriile refugului, universul concentraționar, Parisul exilului și biblioteca închipuită în ultimul interval de existență terestră – participă la configurarea unei geografii existențiale complexe. O atenție specială este acordată relației dintre toponimie și experiența dezrădăcinării, mecanismelor de transformare a locului în memorie și funcției simbolice a exilului ca formă de deterritorializare. Totodată, studiul examinează semnificația metaforei arcei ca dispozitiv de conservare identitară și memorială, demonstrând că Aliona Grati reconstruiește nu doar biografia unui scriitor, ci și harta afectivă a unei conștiințe modelate de pierdere, excludere și permanentă reconfigurare spațială. În finalul lui, *Arca lui Goma* apare ca un atlas existențial în care geografia și memoria se suprapun până la indistinție, transformând experiența exilului într-o formă privilegiată de supraviețuire culturală și identitară.

Cuvinte-cheie: *Arca lui Goma*, Aliona Grati, geocritică, cartografii afective, memorie, exil, topofrenie, atlas existențial.

Spaces, Exiles, and Affective Cartographies: A Geocritical Reading of *Goma's Ark*

Abstract. Starting from the premises of contemporary geocriticism and drawing on the theoretical contributions of Bertrand Westphal, Edward Soja, Yi-Fu Tuan, and Robert T. Tally Jr., my study proposes a reading of Aliona Grati's *Goma's Ark* through the lens of the relationships between space, memory, and identity. Its central hypothesis is that the volume transcends the status of a mere intellectual biography and may be interpreted as a genuine affective cartography of Paul Goma's destiny. The analysis explores the ways in which the major spaces of the writer's existence – his native Bessarabia, the territories of refuge, the universe of political imprisonment, the Paris of exile, and the library imagined during the final stage of his earthly life – contribute to the configuration of a complex existential geography. Special attention is paid to the relationship between toponymia and the experience of uprootedness, to the mechanisms through which place is transformed into memory, and to the symbolic function of exile as a form of deterritorialization. At the same time, the study examines the significance of the ark metaphor as a device of mnemonic and identitarian preservation, demonstrating that Aliona Grati reconstructs not only the biography of a writer, but also the affective map of a consciousness shaped by loss, exclusion, and continuous spatial reconfiguration. Ultimately, *Goma's Ark* emerges as an existential atlas in which geography and memory overlap to the point of indistinction, transforming the experience of exile into a privileged form of cultural and identitarian survival.

Keywords: *Goma's Ark*, Aliona Grati, geocriticism, affective cartographies, memory, exile, topophrenia, existential atlas.

I. Geocritica și literatura exilului: premise teoretice pentru lectura unei biografii literare spațializate. Dezvoltată în ultimele decenii prin contribuțiile lui Bertrand Westphal, Edward Soja, Robert T. Tally Jr. și ale altor cercetători preocupați de așa-numita „cotitură spațială”, geocritica propune deplasarea atenției de la simpla cronologie a evenimentelor către modalitățile prin care spațiile sunt reprezentate, imaginate, interiorizate și transformate în experiență. După cum arată Alina Bako în excelenta introducere la recente *Cartografii ficționale. Perspective asupra prozei românești*, spre deosebire de secolul al XIX-lea, dominat de percepția timpului, „a doua jumătate a secolului al XX-lea și prezentul se construiesc, din punct de vedere ideologic, din perspectiva relației omului cu spațiul, a mobilităților, a unei dinamici a călătoriei, precum și a exilului determinat de factori multipli.” [1, p. 8] În loc să privilegieze timpul, istoria și devenirea ca principii explicative dominante ale textului literar, geocritica propune așadar o deplasare a accentului către spațiu, teritoriu, locuire și reprezentările acestora. Literatura nu mai apare doar ca o succesiune de evenimente desfășurate în timp, ci și ca o practică de configurare a lumii, ca o producție de spații imaginare, simbolice și afective. În formularea lui Bertrand Westphal, spațiul literar nu trebuie înțeles ca simplu decor al acțiunii, ci ca o realitate polifonică, mobilă și relațională, aflată într-un permanent dialog cu geografiile istorice, sociale și mentale ale existenței. Spațiile literaturii sunt, simultan, spații ale memoriei, ale reprezentării și ale experienței. Ele conservă urmele trecutului, absorb tensiunile prezentului și proiectează forme posibile ale viitorului. [2]

Această perspectivă se dovedește deosebit de productivă în cazul literaturii exilului. Pentru scriitorul exilat, configurația spațială – cu tot ceea ce însumează, reflectă, încapsulează și înseamnă, inclusiv metonimic, aceasta – încetează să mai fie un dat stabil și devine o problemă ontologică. Existența însăși se re-organizează în jurul unor experiențe succesive de fugă și refuz al *rămânării* forțate într-un *acasă* perceput drept distopic, de ruptură (cum altfel decât dureroasă!?) de

acesta din urmă, de abandonare a matricei originare și implicită dezrădăcinare, de aventurare prin noi teritorii, de reteritorializare și relocuire simbolică a spațiului în care, finalmente, exilatul se stabilește cu (sau fără) conștiința descoperii unui nou *acasă*. [3] Oricum, pentru el casa natală, patria de obârșie, limba maternă, orașul ori satul natal, ca orice formă de geografie – fie ea a primei copilării, a intrării în adolescență sau maturitate ș.a.m.d. – nu mai funcționează ca realități imuabile, ci ca nuclee de memorie aflate într-o continuă renegociere identitară. Și care pot deveni, la nevoie, catalizatorii de elecție ai mecanismului scriptural, conform unui principiu concentrat de Vladimir Nabokov în formula lapidară ce marchează, peritextual, obsesia unui întreg destin: *Vorbește, memorie!*

Prin întreaga sa biografie, dar și prin arcele unei creații vaste, raportate exemplar la spațiile traversate de autorul ei, Paul Goma prezintă, desigur, unul dintre cele mai complexe (dar și mai ofertante geocritic!) cazuri ale literaturii române postbelice. Existența sa biologică, dar și reflectarea acesteia în multiple dimensiuni textuale, poate fi citită ca o succesiune de fracturi teritoriale: Basarabia pierdută, refugiul, experiența represiunii comuniste, detenția, expulzarea și exilul parizian. Fiecare dintre aceste praguri biografice produce o nouă configurație a raportului dintre individ și spațiu, dintre memorie și geografie, dintre identitate și locuire, iar de această re-organizare constant negociată dau seama, în primul rând, diferitele opere care poartă semnătura scriitorului (de la *Ostinato* la *Bătrânul și fata*, trecând prin *Gherla – monolog dialogat*, *Lățești*, *Patimile după Pitești*, *Din Calidor*. *O copilărie basarabeană* și toate celelalte).

Exercițiul geocritic ce urmează nu are însă la bază una dintre operele semnate de cel care a fost într-adevăr, cum bine a demonstrat Flori Bălănescu într-o cercetare imbatabil documentată [4], o *conștiință istorică* și una *literară* într-un tot exceptional. El folosește ca pretext analitic cea mai nouă dintre cărțile dedicate lui Paul Goma, impunătoarea *Arca lui Goma* de Aliona Grati, care în bogata bibliografie dedicată scriitorului jalonează o schimbare de formulă

(meta)critică. Aceasta împrumută tehnici specifice bio- și docu-ficțiunii, psihobiografiei, studiilor culturale sau arhivisticii literare, așa încât se poate citi în varii moduri, deși în *Cuvântul-înainte (Cum am ales să spun povestea vieții lui Paul Goma)* autoarea vorbește, cu o modestie excesivă, despre o biografie literară complexă, care „pătrunde dincolo de evenimentele exterioare, încercând să surprindă tensiunile lăuntrice, neliniștile, frământările, momentele de grație și crizele creatoare care i-au marcat traseul vieții și al operei”, proiectând de asemenea pe fundal „evenimentele epocii – războaie, regimuri politice, mișcări culturale, exiluri, cenzură etc.”, într-o consistentă, anevoioasă și provocatoare „muncă de reconstituire narativă, o sinteză subtilă între document și interpretare, între realitatea obiectivă și adevărul interior al unei existențe” [5, p. 9].

În ordinea strictă a aparenței, o asemenea „formă de hermeneutică vie, în care destinul creatorului este citit prin lentila operei, iar opera prin lumina destinului” [5, p. 9] propune reconstrucția cronologică a unui destin, operând cu varii instrumente pentru a reliefa complexitatea unei interiorități, pentru a pătrunde în profunzimile unei gândiri, dar și pentru a lumina, astfel, însemnătatea unei macro-construcții textuale. Aliajul strategic amintește de teoria lui Philippe Forest, care vede ego-literatura, autoficțiunea și Romanul Eului ca trei staze într-un proces de depersonalizare datorită căruia realul se face auzit cu forță din ce în ce mai mare în sânul ficțiunii. Demersului finalizat, după un îndelung proces de documentare, de cercetătoare din Basarabia, i se potrivește, din punctul meu de vedere, definiția, în fond cuprinzătoare, pe care teoreticianul francez o dă Eului ca material fundamental pentru ficțiune: „În modalitățile cele mai puțin reflexive ale ego-literaturii, Eul se prezintă ca o realitate (biografică, psihologică, sociologică etc.) a cărei obiectivitate anterioară oricărei puneri în formă prin scriitură o exprimă mărturiile, documentele, poveștile de viață.” [6, p. 104]. Pentru că, deși este recomandat cum am arătat anterior, tomul de aproape 700 de pagini face exact acest

tip de Eu să își facă auzit palpitul, raportându-i însă mereu arcalele devenirii la sinuozitățile deplasărilor exterioare.

Destinul lui Paul Goma este urmărit prin intermediul spațiilor pe care omul și scriitorul le traversează, iar succesiunea capitolelor configurează nu doar etapele unei vieți, ci și topografia unei identități aflate într-o perpetuă căutare de sine. Chiar simpla organizare a materiei narrative – în jurul unor nuclee identitare fixate, fără excepție, în perimetre spațiale bine definite – sugerează că autoarea operează, conștient sau nu, cu o logică profund spațială a biografiei. Citită prin urmare atent, *Arca lui Goma* relevă o adevărată rețea de locuri, trasee, praguri și teritorii care însoțesc fiecare etapă a devenirii scriitorului. Mana copilăriei și, în genere, Basarabia *rainică* pierdută, Sibiul refugiului, Bucureștiul formării, Malmaison, Jilava și Gherla detenției, Parisul exilului și reasezării identitare ale ultimilor ani alcătuiesc nu doar repere cronologice ale unei vieți, ci și punctele nodale ale unei geografii existențiale. Din această perspectivă, ceea ce urmărește Aliona Grati nu este atât destinul unui scriitor, cât traseul unei conștiințe prin spații succesive de apartenență, excludere, recuperare și relocuire simbolică.

Pornind de la aceste premise, studiul de față își propune să urmărească modul în care *Arca lui Goma* transformă biografia într-o cartografie afectivă și destinul individual într-un atlas existențial. Ipoteza care îl structurează este aceea că volumul Alionei Grati face mai mult decât să reconstituie viața unui scriitor al exilului: cartografiază, în sensul profund al termenului, relațiile complexe dintre memorie, identitate și spațiu. Basarabia originară, heterotopiile detenției, Parisul exilului și biblioteca finală alcătuiesc, împreună, geografia unei conștiințe pentru care adevărata patrie nu mai este ori nu mai ține de un teritoriu concret, ci (de) memoria însăși.

II. Arca – o posibilă figură a deteritorializării. Biografia (recuperată) ca dispozitiv cartografic. Departe de-a reprezenta un simplu artificiu de expresivitate menit a atrage atenția prin plasarea peritextuală, metafora arcei constituie

nucleul simbolic al întregii cărți. În economia discursului Alionei Grati, arca nu desemnează exclusiv opera trecută prin lentila biografiei literare, fie ea și una mixată, cum afirmam anterior, cu bio-ficțiunea, docu-ficțiunea sau psihobiografia. Ea funcționează ca o figură complexă a supraviețuirii prin spații dintre cele mai diverse și epoci dintre cele mai convulsionate.

În imaginarul cultural european, arca este, înainte de toate, un vehicul al traversării. În na-rațiunile fondatoare care o valorifică extensiv, ea apare în momente de catastrofă naturală și/sau dezastru comunitar, ajutând omul să conserve ceea ce riscă să fie distrus. Arca nu anulează ideea de calamitate, ci o traversează pentru a-i supraviețui; nu restaurează lumea veche, deplasându-i rămășițele sau conservându-i tarele, ci îi transportă fragmentele esențiale către o altă configurație posibilă. Acestea sunt, de fapt, cele mai importante semnificații atribuite atât Arcei lui Noe, „plutind pe apele potopului și purtând într-însa toate elementele necesare restaurării ciclice”, cât și unui simbol gemelar, chivotul, pe care specialiștii în decodarea simbolurilor aleg, frecvent, să le analizeze într-o singură intrare: „Arca și chivotul sunt, în tradiția creștină, simboluri dintre cele mai bogate: arca este simbolul lăcașului apărut de Dumnezeu și care salvează toate speciile; chivotul simbolizează prezența lui Dumnezeu în mijlocul poporului ales: el este și un soi de sanctuar mobil, cheazășie a legământului dintre Dumnezeu și poporul lui; în sfârșit, prin ele este simbolizată Biserica. Apare astfel un triplu înțeles simbolic: noul legământ, care este universal și veșnic; noua prezență, care este reală; noua arcă a mântuirii, de astă dată nu din calea potopului, ci din calea păcatului; aceasta este Biserica, arca cea nouă, deschisă tuturor întru mântuirea lumii.” [7, p. 135-136].

Reconstituită minuțios într-un demers articulat în timp și prin imbricarea fertilă – „În biografia pe care am ales să o spun se întrepătrund mai multe voci adunate în conștiința și memoria mea de-a lungul anilor și lecturilor. Iar când spun voce, mă gândesc la sensul de conștiință-voce-vie despre care vorbea Bahtin, a unei persoane concrete, ancorate într-un timp

istoric determinat, care a formulat un cuvânt despre lume, a exprimat un punct de vedere, o viziune, o poziție axiologică distinctă:”, arată Aliona Grati în uvertura confesivă a cărții [5, p. 12], întreaga existență a lui Paul Goma pare să reproducă modelul arcei. Fiecare dintre ac-tanții cărții – copilul refugiat din Basarabia (v. *Partea I. Să te ridici și să fii expulzat din Basarabia rainică* (1935–1944), adolescentul marginalizat și tânărul scriitor chinuit de diverse spectre (v. *Partea a II-a. Când te pui de-a curmezișul, devii un „caz”* (1950–1961) și *Partea a III-a. Chinurile debutului* (1962–1967), deținutul politic supus, sistematic, unui proces de de-formare (v. *Partea a IV-a. Un Soljenițan român* (1968–1976), scriitorul interzis, dar militant, captiv într-o libertate atent supravegheată (v. *Partea a V-a. Momentul Goma 77. Mișcarea pentru drepturile omului* (ianuarie-noiembrie 1977), respectiv exilatul de la Paris (v. *Partea a VI-a. În exilul militant* (1977–1989) și *Partea a VII-a. Vindecare de exil* (1983–1985) – transportă succesiv, dintr-un spațiu în altul, un patrimoniu identitar amenințat de dispariție. Nu întâmplător, cele mai importante cărți care îi poartă semnătura sunt construite în jurul recuperării unor lumi pierdute: raiul infantil și satul basarabean, exilul, rupturile produse de dezrădăcinare și comunitatea refugiaților, teribilul proces de deformare și strategiile de supraviețuire în infernul concentraționar, memoria victimelor comunismului.

Revenind la demersul geocritic de față, arca poate fi interpretată ca un dispozitiv narativ prin intermediul căruia se problematizează furtunile de maximă tensiune interioară puse în mișcare (*sic!*) de deșțărare și deteritorializare. După cercetători precum Gilles Deleuze și Félix Guattari, deteritorializarea desemnează procesul prin care un individ sau o comunitate este smuls(ă) din spațiul original și obligat(ă) să își reconfigureze raporturile cu lumea. În cazul lui Paul Goma, acest proces nu apare ca un episod singular, ci ca o condiție permanentă a unei existențe obligate să scurtcircuiteze etape și să apeleze, mereu, la o recunoscută *artă a fugii*. Spațiile în care trăiește sau pe care este silit temporar să le traverseze nu îi pot oferi de-

cât temporar sprijin, când nu îi anulează din start orice posibilitate de cristalizare identitară așezată sub semnul armoniei. Basarabia natală este pierdută, deși în timp contururile hărții ei mentale capătă irizări aproape epifanice, unele dintre ele fiind suprapuse, terapeutic, peste luminoasa figură a Mamei: „Ca o înainte-mergătoare tenace, ca în matriarhat, a condus singură corabia fragilă a destinului lor familial. Robustă și încrezătoare, cu o inteligență vie și o inventivitate mereu trează, și-a păstrat demnitatea chiar și atunci când împrejurările deveneau de nesuportat. A căutat un adăpost în care să reclădească universul lor pierdut cu vigilența pedagogului și instinctul protector de mamă. Și chiar dacă nu l-a găsit nicăieri, a știut să construiască pentru fiul ei iluzia unei lumi sigure, luminoase și jucăușe. Este uimitor cum succesiunea de mutări precipitate printr-o geografie neprimitoare, marcată brutal de sovietici, a fost resimțită de micul Paul ca o aventură itinerantă. (...). Mama întruchipa, pentru el, primul și cel mai înalt maestru al supraviețuirii cu artă.” [5, p. 62]. Deși pentru o perioadă pare a-i oferi protecție și, prin mijlocirea unor spații asociate salvării prin cultură, *refugiul după refugă* [5, p. 95], România devine ostilă, transformându-se într-o „închisoare nesfârșită, pentru români și pentru familia sa, (...) într-un loc unde libertatea nu era decât o formă de resemnare, un consimțământ la supunere” (Grati 397-398), adică într-un topos asociat captivității perpetue, în care se suspendă orice formă de locuire autentică. Prin opoziție, Franța și în special Parisul îi oferă nu doar adăpost, ci și cadrul optim pentru militantismul înfocat, deopotrivă cu iluzia unui nou acasă: „Paul Goma nu s-a simțit un străin în țara-gază. Din contra, se considera un privilegiat, asemenea unui supraviețuitor scăpat din ghearele morții și primit cu brațele deschise. Era, în sfârșit, liber. Și, în felul lui cel mai profund, fericit.” [5, p. 420]. Dar, din moment ce nu îl dezvăță complet de mai vechea *artă a fugii* ci, din contră, îl obligă să se supună unui calendar „sufocant (...) Așa se scurgeau zilele lui: dintr-un loc în altul, dintr-o sală în alta, mereu pe fugă, mereu implicat.” [5, p. 420-421], nu susține

ne neapărat ideea de întoarcere ca recuperare a sinelui celui mai profund, de restaurare ființială în sensul primar al sintagmei.

În consecință, așa cum este configurată și în opul restaurator al Alionei Grati, identitatea – în multe sensuri, *vagantă* a – lui Paul Goma nu mai poate fi întemeiată pe un teritoriu concret. Ea trebuie să se refugieze într-o altă geografie: cea a memoriei. Tocmai aici intervine funcția compensatorie a arcei, instrument narativ cu implicată portanță metatextuală ce devine spațiul simbolic în interiorul căruia se conservă și se rescrie continuitatea sinelui. Dacă patria geografică poate fi confiscată, patria memoriei rămâne recuperabilă prin scris. Literatura apare astfel ca o formă de locuire substitutivă, iar opera lui Goma, la fel ca aceea a altor scriitori sau scriitoare din exilul românesc (de la George Banu și Aurora Cornu la Gabriela Melinescu, Sanda Nițescu, Sanda Stolojan și Aglaja Veteranyi), poate fi interpretată ca o tentativă constant reiterată de a construi o casă textuală echivalentă cu un succedaneu al ideii de Acasă, menit să repare o identitate rămasă fără casă istorică. [8]

Sub acest aspect, meritul major al Alionei Grati constă în faptul că transformă biografia într-un act de cartografiere. Cartea nu relatează doar evenimentele unei vieți; ea urmărește traiectoria unei conștiințe prin spații succesive de apartenență și excludere. În locul unei simple narațiuni biografice, cititorul primește o hartă a devenirii, dar și o posibilă cheie de acces către o altfel de arcă – arca *tainică*, cea care „este închipuită de inima omului”. [7, p. 137]

III. Între extremele reprezentării spațiale. Două geografii ale imposibilei reîntoarceri. Cei mai mulți dintre autorii lucrărilor de critică și istorie literară dedicate lui Paul Goma au observat dimensiunea memorialistică a operei sale ori au insistat asupra rolului fundamental pe care îl joacă experiența traumatică a refugiului în configurarea identității sale literare și civice. Unii comentatori au observat, de asemenea, că numeroase texte semnate de scriitor se construiesc în jurul recuperării unui trecut confiscat de istorie și al reconstituirii unei lumi dispărute.

Mult mai rar a fost însă analizat faptul că memoria însăși se organizează, în cazul lui Goma, prin intermediul spațiului. Că, altfel spus, înainte de a fi memorie a unor evenimente, ea este memorie a unor locuri. Din această perspectivă, *Arca lui Goma* oferă un punct de observație privilegiat, de ale cărui mize curajoase dă seama și delimitarea atentă a cărții. Pe lângă cele opt părți menționate anterior și alte trei secvențe extinse – *Partea a VIII-a. Eu numai pe femei le scriu (1986–2005)*, *Partea a IX-a. Ca un drum printre spini, jurnalul (1978–2014)* și *Partea a X-a. Un curcubeu pentru Paul Goma (2010–2020)* – ea conține mai multe secvențe de escortă. Câteva dintre ele asigură uvertura cu alonjă confesivă a ansamblului: *Cuvânt-înainte. Cum am ales să spun povestea vieții lui Paul Goma. Expoziție. O vizită la Belleville și Preludiu. Mama nu s-a mulțumit să-i dea numai viață, ci a ținut să-i transmită memorie*). La polul textual opus, *Corul final* oferă nu atât un closure precis, cât o justificare atașantă pentru un demers existențial și artistic organizat de un vector axiologic major: „Acesta este sfârșitul poveștii. Viața lui Paul Goma s-a încheiat cașa cum a fost trăită: cu o demnitate neclintită, în marginea unei lumi pe care a iubit-o și care, de cele mai multe ori, l-a ținut la distanță. Eroul pe care l-am însoțit în aceste pagini este, fără îndoială, unul tragic – un Ulise rătăcitor, ținut departe de Ithaca nu din voia zeilor, ci din pricina unei amnezii naționale îndelungate, complice și rușinoase.” etc. [5, p. 657]. Atât titlurile, cât și subtitlurile sau intertitlurile sugerează că biografia scriitorului poate fi citită și ca istoria unor raporturi succesive cu spațiul: Mana, Orheiul, Basarabia, Sibiu, București, Gherla, Paris, Belleville, Chișinău. Succesiunea lor nu are doar o funcție cronologică, deoarece contribuie într-o manieră concretă la configurarea a ceea ce am putea numi o *geografie afectivă* a unui destin.

La extrema luminoasă a reprezentării spațiale marca Paul Goma, în *Arca...* Alionei Grați este așezată, firesc, Basarabia natală, al cărei Centru absolut este reprezentat de Mana: „Pentru el satul copilăriei a rămas neatins de vreme – Paradisul său terestru. Nu unul pierdut, ci o

realitate vie, pulsând încă în adâncul ființei. Știa cum miroase Raiul: ca dealurile Manei când înfloresc viile, când frunza codrilor e mai verde decât verdele din Pomul Vieții.” [5, p. 45]. În termenii lui Yi-Fu Tuan, explicat succint de Alina Bako [1, p. 11], ne aflăm în fața unei forme evidente de toponimie, pentru că ea permite o legătură afectivă între oameni și loc sau mediu. Care nu se reduce la un simplu atașament sentimental față de locul natal, din moment ce implică relații complexe prin care spațiul original devine depozitarul privilegiat al identității. Mai mult decât atât, în cazul scriitorilor exilați și în cazul lui Paul Goma în mod special, satul matcă și, prin extensie, spațiul basarabean părăsit foarte repede nu funcționează niciodată ca simplu fundal ori decor evenimential. El reprezintă un nucleu afectiv și simbolic în jurul căruia continuă să graviteze întreaga existență ulterioară a adultului devenit scriitor exilat. Faptul devine cu atât mai evident cu cât refugiul din 1944, deși trăit la o vârstă fragedă, produce o ruptură definitivă între ființa în formare și locul ei original.

În mod paradoxal însă, tocmai pierderea spațiului îi amplifică prezența, transformând teritoriul de obârșie într-o geografie interioară, folosindu-l frecvent ca sursă primară pentru o adevărată cartografie afectivă. Satul copilăriei, casa familială, drumurile, vecinii și figurile lumii rurale (precum, bunăoară, pitorescul *Moș Iacob – poetul care făcea lumea să pară mereu nouă*) vor fi reinvestite afectiv și transformate într-un topos al identității. În ciuda faptului că intervalul de existență strict biologică pe care l-a petrecut în interiorul lui a fost unul extrem de scurt, maturul de mai târziu își va măsura multe dintre experiențele ulterioare în raport cu acesta, poate și pentru că, „în ciuda împrejurărilor dramatice, în cei peste trei ani de conștiință de sine petrecuți în Mana, a trăit fericirea simplă a copilului aflat în deplină armonie cu lumea din jur. A privit cu ochii mari, a inspirat adânc, a absorbit și a adunat cât să-i ajungă pentru o viață întreagă de povestitor.” [5, p. 45].

La extrema cealaltă, pe eșichierul reprezentării spațiale din existența biologică și cea artistică a lui Paul Goma este plasată, desigur, seria

de locuri întunecate care circumscriu universul carceral. Dacă, așa cum am arătat *supra*, Basarabia reprezintă în imaginarul lui chiar matricea afectivă a identității și locul mitic al apartenenței, iar Mana copilăriei reprezenta Raiul, atunci Malmaison, Jilava, Gherla, Lătești și Pitești reprezintă, de bună seamă, Infernul în varianta lui terestră – adică, în formula memorabilă a lui Nicolae Steinhardt, *iadul decolorat*. Între aceste două extreme se desfășoară, de fapt, întregul traseu biografic și literar al scriitorului: de la locul care îl întemeiază la spațiile care îl dezafiliază; de la geografia luminoasă a familiarității și a integrării prin dragoste la geografia neagră a înstrăinării și a excluderii prin violența extremă și ura ce fac legea în acest spațiu sălbatic care este, de fapt, „un mormânt viu” [9, p. 139 ș.u.].

Într-o lectură geocritică, detenția apare nu doar ca o experiență atroce a ființei incapabile să se apere, ci și ca formă distinctă de producere a spațiului. Cercurile ei generează moduri specifice de raportare la lume, modelează percepția celui aflat în captivitate, îi reorganizează memoria și transformă radical experiența locuirii. Din acest motiv, conceptele formulate de Michel Foucault în celebra sa reflecție asupra heterotopiilor se dovedesc deosebit de fertile pentru înțelegerea universului traversat de Goma și re-creat în cărțile lui. Reamintesc, succint, că heterotopia desemnează, în accepția filosofului francez, un *altfel de loc*, „un fel de contestare în același timp mitică și reală a spațiului în care trăim” [10, p. 62 ș.u.]. Altfel spus: un spațiu real, dar separat de ordinea cotidiană a lumii; un loc al excepției, al suspendării regulilor obișnuite și al reorganizării raporturilor de forță dintre individ și societate. Închisoarea reprezintă, fără îndoială, una dintre formele paradigmatică ale heterotopiei moderne. Ea funcționează simultan ca spațiu de izolare și de control, de excludere și de disciplinare, producând o ruptură radicală între interior și exterior.

În biografia lui Paul Goma, dar și în scrierile sale, Gherla, Jilava sau celelalte spații concentraționale nu apar doar ca decoruri ale represiunii comuniste. Ele devin adevărate laboratoare ale conștiinței agresate, dar care continuă să

funcționeze ca mecanism de filtrare a experiențelor teribile și (im)posibilă îmblânzire a traumelor produse de agenții infernali – între care se detașează gardienii de o brutalitate extremă de la Gherla: „Cei mai mulți dintre ei erau foști țărani din satele dimprejur, ajunși peste noapte în uniforme care, odată îmbrăcate, păreau a le fi stins orice urmă de omenie, transformându-i în bestii cu chip uman. De pildă Istrate, fost învățător într-un sat apropiat, era cunoscut ca un călău meticulos, cinic și pervers în cruzimea sa. Se spunea că lovea cu ciocanul în tălpile goale ale deținuților până le săreau unghiile. Dar cel mai feroce rămânea chiar comandantul închisorii: nepovestitul Petrache Goiciu. La Gherla, el era un fel de zeu atotputernic și atotvăzător, poate și pentru că fusese cândva apropiat al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Avea, efectiv, drept de viață și de moarte asupra celor închiși. (...) Pentru asemenea indivizi, deținuții nu erau oameni, ci simple trupuri pe care se putea exersa, nestingherit, violența.” [5, p. 147]. În perimetrul spațiilor de detenție, se configurează o hartă a metamorfozei sumbre și se desfășoară ceea ce același Foucault numește adevărate *heterotopii de deviație*, la finele cărora inclusiv relația individului cu spațiul suferă o mutație profundă. Libertatea de mișcare dispare, geografia se contractă violent, iar lumea este redusă la câteva coordonate elementare: pe de o parte, coridorul, zidul, poarta, curtea, fereastra barată; pe de altă parte, celula supraaglomerată, sala de interogatoriu și tortură sau celelalte încăperi asfixiante – a căror mizerie se reflectă, metonimic, în descrierea spațiului numit „Celularul Mare, camera 208 – o hală de suferință umană, unde peste două sute de bărbați trăiau înghesuiți ca sardinele în conservă. Mulți dintre ei erau oameni în vârstă, unii la a doua arestare, alții la a treia sau chiar a patra. Foști legionari, foști demnitari. Trupurile le erau roase de foame, frig și zdrențe, dar și mai sfâșiate le erau mințile: de incertitudine, de umilintele zilnice, de bătăile aplicate fără motiv sau de înăspriri ale detenției pentru cele mai mici abateri, reale sau presupuse. Departele de societate și familii, un număr de oameni îndurau martiriul suferinței fizice și psihice, cea

din urmă fiind mai crudă și mai distrugătoare, lăsându-le răni adânci.” [5, p. 146].

Paradoxal însă, tocmai această reducere brutală a spațiului exterior produce o amplificare a spațiului interior. În literatura lui Goma, memoria devine o formă de rezistență, iar rememorarea intervalului copilăriei basarabene funcționează ca un act de reteritorializare simbolică. Închis între zidurile închisorii reale sau între marginile nu întotdeauna vizibile ale celeilalte închisori (să ne amintim avertismentul lansat de tatăl lui Steinhardt), personajul captiv tipic este obligat să reconstruiască mental geografia pierdută a libertății. Spațiul original revine astfel nu ca simplă nostalgie, ci ca mecanism de supraviețuire (mentală și/ sau reflectată scriptural).

Cu toate că reprezintă, în sine, limita absolută în materie de traversare și trăire, pe viu, a calvarului ființial, experiența detenției pare să pregătească ori să anticipeze una dintre temele majore ale existenței ulterioare a lui Goma: exilul. Desigur, la o primă vedere, între spațiul detenției românești și primitivul spațiu parizian care îl primește începând cu 1977 nu există prea multe puncte de interferență. Unul reprezintă toposul constrângerii absolute, celălalt toposul libertății recuperate. Și totuși, în logica profundă a biografiei reflectate în *Arca lui Goma* cele două experiențe comunică. Ambele presupun o formă de separare radicală de lumea cunoscută și implică o ruptură a continuității biografice. Mai mult, ca să ne întoarcem la pretextul geocritic al analizei de față, ambele obligă individul să-și reconstruiască raporturile cu spațiul și cu sine. De aceea, exilul parizian nu apare niciodată în literatura lui Goma ca simplă eliberare. El este, mai curând, o heterotopie de alt tip: oferă libertate, dar nu neapărat apartenență: oferă protecție, dar nu poate reface rădăcini; în fine, oferă posibilitatea de a scrie, dar nu poate restitui geografia pierdută.

IV. Înapoi la (sau dincolo de) rădăcini? Orașul exilului ca palimpsest afectiv. În mod surprinzător pentru o biografie care urmărește destinul unuia dintre cei mai importanți scriitori români ai exilului, *Arca lui Goma* nu de-

butează nici cu evocarea Basarabiei natale, nici cu episodul refugiei, nici măcar cu unul dintre momentele majore ale confruntării lui Paul Goma cu regimul comunist. Aliona Grati alege un început mult mai discret și, tocmai de aceea, mult mai semnificativ. Totul pornește de la un drum prin Paris și o vizită modelatoare de destin, întârziind pe detalii relevante, precum apropierea lentă de apartamentul din Belleville în care locuiește scriitorul. Bineînțeles, opțiunea nu este deloc întâmplătoare. Ca și în alte cărți consacrate figurilor exilului, accesul la personaj se realizează prin intermediul spațiului. Înainte de a deveni biografie, destinul se lasă citit prin locurile pe care le ocupă. Înainte de a fi povestit, el trebuie localizat. În paginile inaugurale ale volumului, privirea autoarei insistă asupra unor detalii aparent lipsite de relevanță: drumul către locuință, scara blocului, ascensorul, coridorul, camerele, fotografiile și cărțile întâlnite în interior. Și totuși, exact această acumulare de detalii construiește o adevărată topografie a exilului târziu. Autoarea practică, fără a o numi astfel, o adevărată microgeografie afectivă. Privirea sa nu inventariază orașul, ci îl decupează în fragmente semnificative, transformând spațiul domestic într-un loc al memoriei. Belleville devine astfel un loc de condensare a mai multor geografii simultane.

Sugestia coeziunii căutate în același spațiu este, desigur, la vedere: în apartamentul parizian (transformat, *de facto*, într-o altfel de heterotopie, asemănătoare muzeului descris de Foucault în *Utopiile reale...*) coexistă Basarabia copilăriei, România represiunii și Franța exilului. Obiectele, cărțile, fotografiile și conversațiile transformă spațiul locuit într-o adevărată arhivă afectivă. În termenii lui Edward Soja, am putea vorbi aici despre un *Thirdspace*, un spațiu hibrid în care realul, imaginarul și memoria se intersectează permanent. Tocmai această suprapunere explică de ce Parisul lui Goma nu devine niciodată un simplu oraș occidental. El este, mai degrabă, un palimpsest. Sub străzile și clădirile franceze continuă să pulseze geografiile anterioare ale existenței. Exilatul nu are niciodată senzația că locuiește doar un oraș – fie

el și cel ce pare a reprezenta, precum Parisul, *orașul totalizant*, în cadrul căruia sunt vizibile, cum susține Soja, reprezentări ale spațialității și istoricității sugerând „adevărate arhetipuri de vivacitate, simultaneitate și interconectare”; el locuiește simultan mai multe spații și mai multe timpuri.” [11, p. 248].

Dacă, după cum am arătat în secvențele anterioare, Basarabia constituie în imaginarul lui Paul Goma spațiul original, iar închisorile românești configurează geografia traumatică a excluderii, Parisul reprezintă locul unei locuri paradoxale: un spațiu simultan al libertății și al neapartenenței, al recuperării și al pierderii, al stabilizării biografice și al perpetuării exilului. În această privință, una dintre cele mai inspirate decizii narative ale Alionei Grati este aceea de a deschide volumul prin episodul întâlnirii de la Belleville. Înainte de a deveni personaj biografic, Paul Goma apare ca locuitor al unui spațiu. Înainte de a fi introdus în cronologia existenței sale, el este plasat într-o geografie concretă. Această opțiune compozițională dezvăluie, implicit, una dintre intuițiile fundamentale ale cărții: identitatea nu poate fi separată de spațiile care o găzduiesc și o exprimă.

Pentru specialiștii în geocritică, orașul nu este niciodată o simplă realitate urbanistică. El funcționează ca o rețea de semnificații, ca un sistem de practici, reprezentări și afecte, respectiv de moduri în care este traversat, locuit și povestit. Or, Parisul lui Paul Goma este tocmai un asemenea oraș povestit. El nu apare în literatura și în biografia sa ca metropolă monumentală, nici ca spațiu al triumfului cultural occidental, ci ca teritoriu intim, domestic, filtrat prin experiența exilatului.

În această privință, apartamentul lui Paul Goma capătă funcția unei heterotopii memoriale. La fel ca alte spații interioare pe care scriitorii exilați le populează cu fragmente de trecut, mici piese de patrimoniu și zeci de obiecte ce încapsulează etape ale existenței trecute [v. 8, p. 170-203], el nu este o simplă locuință, ci și o adevărată micro-arhivă. Cărțile, manuscrisele, fotografiile și obiectele acumulate de-a lungul deceniilor alcătuiesc o geografie condensată a

existenței sale. Basarabia copilăriei, România represiunii și exilului interior, respectiv Franța exilului coexistă în interiorul aceluiași spațiu restrâns, asemenea unor straturi suprapuse ale unui palimpsest.

Noțiunea de palimpsest, utilizată frecvent în studiile spațiale contemporane, se dovedește deosebit de relevantă aici. După cum bine se știe, palimpsestul este un suport pe care urmele vechi nu dispar complet, ci continuă să transpara prin inscripțiile noi. Exact astfel funcționează și Parisul lui Goma. Orașul prezent nu șterge geografiile anterioare: sub Belleville continuă să existe Mana; sub reperele cartografice pariziene persistă punctele de fugă românești, sub Franța finalului de existență – un final pe care, de altfel, nu puțini dintre scriitorii des-țarați îl percep ca un altfel de exil al ființei! [v. 8, p. 170-203] – încă palpită Basarabia începutului destinal. Nu în ultimul rând, sub libertatea socio-politică și artistică din lumea occidentală se mai găsesc suficiente urme ale rigorilor și constrângerilor din lumea estică, iar memoria detenției continuă să lucreze. Din această perspectivă, exilatul nu ocupă un spațiu nou, ci adaugă permanent noi straturi peste spațiile deja interiorizate. El devine practic purtătorul unei geografii cumulative, iar această ecuație identitară se reflectă, deloc întâmplător, și în finalul cărții. Dacă primele capitole urmăresc itinerariul concret al vieții lui Paul Goma prin sate, orașe, închisori și țări, secțiunea de închidere sugerează apariția unei alte forme de teritoriu: biblioteca. Aceasta, desigur, nu reprezintă doar o colecție de cărți, ci apare ca forma supremă de reteritorializare. După ce a pierdut patria geografică, după ce a traversat detenția, exilul și marginalizarea, scriitorul își construiește o nouă patrie: cea a memoriei conservate prin text. Elocvente din acest punct de vedere sunt secvențele *Utopia Universitatea Cetatea Albă*, *Utopia Editură-Librărie-Bibliotecă la Chișinău* și *Magna Utopia: Biblioteca Paul Goma*, inserate în cea de-a șaptea parte a volumului.

În mod evident, biblioteca utopică în care se refugiază scriitorul poate fi interpretată ca o formă particulară de heterotopie ce suspendă distanțele și reorganizează timpul. Ea este simultan

spațiu real și spațiu imaginar, teritoriu concret și univers simbolic. În interiorul său coexistă epoci, geografii, experiențe și identități diferite. Pentru un scriitor al exilului, această funcție dobandește o semnificație suplimentară. Biblioteca devine substitut al patriei pierdute, oferind continuitate acolo unde istoria a produs ruptură și conservând ceea ce politica a încercat sau chiar a reușit să distrugă. În cazul lui Paul Goma, valoarea simbolică a bibliotecii este amplificată de însăși natura operei sale, deși se susține, ingenios, și printr-un exercițiu analogic relevant, inclus de Aliona Grati în *Astra*, una dintre secvențele cu interfață feminină din *Eu numai pe femei le scriu* (1986–2005) ce constituie, de fapt, elogii evidente ale alterității transfigurate estetic: „Faptul că însuși cuvântul bibliotecă este la genul feminin i-a insuflat scriitorului convingerea că putea pătrunde, deopotrivă, în interiorul bibliotecii, dar și al femeii. Biblioteca devenea astfel o dublă matrice: depozit al memoriei culturale, dar și metaforă a feminității, a acelei intimități esențiale.” [5, p. 531].

V. Concluzii. Biografia ca atlas existențial și geografia memoriei în *Arca lui Goma*. Trecută prin filtrul geocritic, cartea Alionei Grati depășește considerabil limitele unei biografii literare convenționale. Deși construită pe un impresionant suport documentar și organizată cronologic, *Arca lui Goma* nu urmărește doar desfășurarea unei vieți exemplare, ci produce, implicit, o cartografiere a acesteia. Destinul lui Paul Goma este tradus într-o succesiune de spații, iar experiența biografică devine inteligibilă prin intermediul geografiei pe care o traversează. În acest sens, volumul poate fi citit ca un veritabil atlas existențial, în care locurile, deplasările, exilurile și reîntoarcerile simbolice constituie adevărata gramatică a identității.

Una dintre posibilele mize ale acestui tip de demers vizează depășirea interpretărilor uzuale, care îl reduc pe Paul Goma exclusiv la statutul de disident, de victimă a represiunii comuniste sau de figură emblematică a exilului românesc. Fără a anula aceste dimensiuni, lectura geocritică relevă un alt strat de coerență a operei și bio-

grafiei sale: relația permanentă dintre memorie și spațiu. Ceea ce traversează întreaga existență scriitorului umanizat în *Arca lui Goma* nu este doar conflictul cu istoria, ci și tentativa continuă de a conserva, recupera și reconfigura locurile pierdute. Pentru că Paul Goma deține, fără doar și poate, ceea ce Robert T. Tally Jr. desemnează drept topofrenie, adică „o «conștientizare a locului» constantă și neliniștitoare care caracterizează interacțiunile unui subiect cu mediul său, care este el însuși conceput atât de larg, încât include atât spațiul trăit al oricărei experiențe personale date (plimbarea prin centrul comercial, de exemplu), cât și spațiul abstract a cărui reprezentare adevărată se află dincolo de înțelegerea oricărui individ (un spațiu național, internațional sau, în cele din urmă, spațiul universal al unui «sistem mondial». Topofrenia caracterizează aproape toate activitățile umane, deoarece simțul locului – ca să nu mai vorbim de chestiunile de deplasare și înlocuire, de mișcare între locuri și peste spații și de relațiile multiple dintre loc, spațiu, indivizi, colectivități, evenimente și așa mai departe – este un element esențial al gândirii, experienței și existenței” [12, p. 248].

După cum o arată vocile de autoritate din câmpul geocriticii și geografiei literare, spațiul se înfățișează întotdeauna ca o realitate pluristratificată, rezultată din suprapunerea reprezentărilor, experiențelor și memoriilor. Exact această logică organizează universul lui Paul Goma. Basarabia copilăriei, România represiunii, Parisul exilului și cele câteva variante de bibliotecă idealizată descrise spre finalul cărții nu se succed pur și simplu în timp. Ele coexistă, și această coexistență deosebit de fertilă hermeneutic este evidențiată și în *Arca lui Goma*. Fiecare nou spațiu păstrează urmele celui anterior, iar identitatea se construiește tocmai din această acumulare de teritorii interiorizate.

În acest sens, una dintre contribuțiile cele mai importante ale volumului Alionei Grati constă în faptul că restituie tocmai dimensiunea spațială a destinului în descifrarea căruia se avântă. Fără a formula explicit o metodologie geocritică, autoarea construiește o narațiune în

care locurile funcționează ca adevărați agenți ai devenirii. Mana, Sibiu, Gherla, Belleville sau Chișinău nu sunt simple coordonate geografice. Ele participă activ la configurarea identității scriitorului. Biografia devine astfel inseparabilă de geografia sa. Mai mult, lectura cărții relevă o tensiune esențială între două tipuri de spațialitate. Pe de o parte, există spațiile concrete, cele identificabile prin recursul la hărți reale și documente istorice, deși majoritatea sunt supuse violenței politice și transformărilor sociale. Pe de altă parte, există spațiile memoriei, care rezistă acestor transformări și supraviețuiesc în interiorul conștiinței – scriitorului, respectiv mandatarilor săi textuali, valorificați atât în ficțiunile, cât și în memorialistica sa. Întreaga operă a lui Paul Goma poate fi interpretată și ca încercare de a transfera experiența din primul registru în cel de-al doilea, de a salva prin scris ceea ce istoria riscă să distrugă.

Aici se află, probabil, și semnificația profundă a metaforei centrale propuse de Aliona Grati. *Arca* nu este doar imaginea unui destin aflat în derivă prin secolul totalitarismelor. Ea reprezintă un mecanism de conservare a memoriei. Așa cum arca biblică transporta prin catastrofă semințele unei lumi viitoare, opera lui Paul Goma transportă printr-o istorie delirantă fragmentele unei lumi amenințate cu dispariția. Locurile formării, cristalizării de sine și re-dimensionărilor identitare succesive sunt salvate nu prin recuperare geografică, ci prin transformarea lor în memorie culturală. În consecință, poate că adevărata patrie a lui Paul Goma nu mai este nici Basarabia, nici România, nici Franța. Toate aceste teritorii au devenit, la un moment dat, insuficiente sau inaccesibile. Singurul spațiu care rămâne integral locuibil este cel al memoriei. Pentru Goma, în orice caz, solul fertil al acesteia funcționează exact la fel ca cerul metaforic al lui Basarab Nicolescu, care și-a recunoscut în mai multe rânduri experiența franceză drept remediu identitar esențial, asemănând-o cu întinderea inversă, spre cer, a rădăcinilor rupte prin exil. [13]

Citită astfel, *Arca lui Goma* nu este doar narațiunea unei vieți exemplare, ci și povestea

coerentă a unei geografii afective care traversează secolul XX românesc. Iar meritul major al Alionei Grati constă în faptul că reușește să transforme documentul biografic într-o hartă a memoriei și destinul individual într-o cartografie a rezistenței. În această cartografie inevitabil afectivă, fiecare loc devine o formă de experiență, fiecare deplasare o formă de cunoaștere, iar fiecare revenire prin memorie o modalitate de a recupera, măcar simbolic, ceea ce istoria a confiscat. De aceea, la finalul studiului de față ar risca să echivaleze opul analizat cu un atlas existențial Goma. Un atlas în care geografia și memoria, spațiul și identitatea, istoria și literatura se întâlnesc pentru a da formă uneia dintre cele mai dramatice și mai coerente conștiințe ale literaturii române contemporane.

Note și referințe bibliografice:

1. Bako, Alina. *Cartografii ficționale. Perspective asupra prozei românești*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2025.
2. Westphal, Bertrand. *Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit, 2007.
3. Ilie, Emanuela. *Corpuri, exiluri, terapii*. Iași: Cartea Românească Educațional, 2020.
4. Bălănescu, Flori. *Paul Goma. Conștiință istorică și conștiință literară*. Prefață de Mioara Anton. București: Editura Corint, 2022.
5. Grati, Aliona. *Arca lui Goma. Biografia unui scriitor*. Chișinău: Editura Arc, 2025.
6. Forest, Philippe. *Romanul, realul și alte eseuri. Allaphbed 3*. Traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2008.
7. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceieuri, forme, figuri, culori, numere*, coordonat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrandt, vol I-III. București: Editura Artemis, 1999.
8. Ilie, Emanuela (coord.). *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative*. București: Editura Eikon, 2024.
9. Mongin, Olivier. *Teama de vid. Eseu despre pasiunile democratice*. Traducere de Marily Le Nir. Prefața de Bujor Nedelcovici. București: Editura Fundației Culturale Române, 1993.
10. Foucault, Michel. *Utopiile reale. Corpul utopic (Heterotopii)*. Ediție și traduceri de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca: Editura Tact, 2024.
11. Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso, 1989, p. 248. În original: "As I have seen and said in various ways, everything seems to come together in

Los Angeles, the totalizing Aleph. Its representation of spatiality and historicity are archetypes of vividness, simultaneity, and interconnection. They beckon inquiry at once into their telling uniqueness and, at the same time, into their assertive but cautionary generalizability. Not all can be understood, appearances as well as essences persistently deceive, and what is real cannot always be captured even in extraordinary language. But this makes the challenge more compelling, especially if once in a while one has the opportunity to take it all apart and reconstruct the context.”

12. Tally Jr., Robert T. *Topophrenia: Place, narrative, and the spatial imagination*. Indiana University Press, 2019. În original: „a constant and uneasy «placemindedness» that characterizes a subject's interactions with his or her environment, which is itself so broadly conceived as to include the lived space of any given personal experience (the stroll about the shopping mall, for example) as well as the abstract space whose

true representation is beyond any one individual's ken (a larger national, international, or ultimately universal space of a «world system». Topophrenia characterizes nearly all human activity, as a sense of place – not to mention matters of displacement and replacement, of movement between places and over spaces, and of the multifarious relations among place, space, individuals, collectivities, events, and so on – is an essential element of thought, experience, and being.”

13. Ilie, Emanuela. *Basarab Nicolescu. Eseu monografic*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București: Curtea Veche Publishing, 2009. Am revenit asupra rădăcinilor cunoscutului teoretician al transdisciplinarității în studiul Ilie, Emanuela. *Când „Noi este trei: cei trei în Unu”*. *Teme identitare în oglinzi confesive*, în volumul *Basarab Nicolescu. Omul cosmodern. L'Homme cosmoderne. The Cosmodern Human*, coord. Simona Modreanu, Florent Pasquier. Iași: Editura Junimea, 2022, p. 433-453.

Citation: Ilie, E. Spaces, Exiles, and Affective Cartographies: A Geocritical Reading of *Goma's Ark*. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 26-37. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.03>

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/>).

DINAMICI CONTEMPORANE ALE PREDĂRII ISTORIEI LITERARE ÎN ERA DIGITALĂ



Ioana BUD

Doctor în filologie, șef lucrări (lector universitar) în cadrul Universității Tehnice din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord, Baia Mare, Facultatea de Litere.

Domenii de interes: critica și istoria literară, literatură franceză și francofonă, teorii comparatiste, cultură și civilizație franceză, teoria și practica traducerii.

Dinamici contemporane ale predării istoriei literare în era digitală

Rezumat. În contextul digitalizării accelerate a conținuturilor educaționale, de la manuale și platforme de învățare până la tehnologii emergente precum realitatea augmentată, inteligența artificială sau bibliotecile digitale, devine imperativă adaptarea metodelor de predare. Această necesitate este cu atât mai evidentă în cazul istoriei literaturii, domeniu privit cu o oarecare reticență și în care se manifestă un decalaj tot mai pronunțat între suprainformare și pierderea contextului istoric, între literatura contemporană și lipsa asimilării și chiar a recunoașterii acesteia în cadrul canonului literar. Privită din această perspectivă, predarea istoriei literare nu este altceva decât o provocare, cu care cadrul didactic se confruntă permanent.

Ne propunem să abordăm provocările pe care le impune predarea istoriei literare, alături de identificarea unor posibile soluții, în strânsă legătură cu mutațiile metodologice ale studiilor literare contemporane (Goldiș, Ursa, Moretti etc.) și reorientarea paradigmatică actuală. În plus, pentru elevii de azi, literatura nu mai este doar un text tipărit într-un manual – ci poate fi un *podcast*, o bandă desenată, un *audiobook*, o poveste serializată online, sau chiar un *performance poetic* de pe *TikTok*. Predarea istoriei literare ar trebui, așadar, să țină cont și de aceste noi forme de receptare, fără a dilua exigențele critice, ci dimpotrivă, folosindu-le ca punți de acces către textele și ideile complexe. De asemenea, ne propunem să investigăm prezența figurilor feminine în cadrul istoriilor noastre literare canonice, pentru ca în final să evidențiem modul în care internetul barochizant influențează întreaga configurație a literaturii și a istoriei literare (*digital humanities*).

Cuvinte-cheie: istoria literaturii, digital humanitis, metode de predare, gamificare, literatură contemporană.

Contemporary Dynamics of Teaching Literary History in the Digital Age

Abstract. The accelerated digitalization of educational content – from textbooks and online platforms to emerging technologies such as augmented reality, artificial intelligence, and digital libraries – makes it imperative to adapt teaching methods. This is particularly evident in the field of literary history, where an increasing gap exists between information overload and the loss of historical context, as well as between contemporary literature and its recognition within the literary canon. Teaching literary history therefore presents multiple challenges.

This study addresses these challenges and explores potential solutions in light of methodological shifts in contemporary literary studies (Goldiș, Ursa, Moretti) and current paradigmatic reorientations. Furthermore, today's students experience literature not only as printed texts, but also as podcasts, comics, audiobooks, serialized online stories, or even poetic performances on TikTok. Teaching literary history must therefore incorporate these new modes of reception, using them as bridges to complex texts and ideas without compromising critical rigor.

Finally, the study examines the representation of female figures in canonical literary histories and considers how the “baroque-like” internet shapes the broader landscape of literature and literary history, in line with the concerns of digital humanities.

Keywords: literary history, digital humanities, teaching methods, gamification, contemporary literature.

1. Preliminarii. Având în vedere faptul că asistăm la o digitalizare a conținuturilor (manuale, platforme educaționale, alături de tehnologii emergente precum realitate augmentată, inteligență artificială, biblioteci digitale etc.) se impune imperios necesară nevoia de adaptare a predării. Provocarea este cu atât mai mare când vine vorba de istoria literaturii, deoarece asistăm la un clivaj între suprainformare și pierderea contextului istoric. Mai mult, cadrul didactic se găsește în fața unor provocări precum gamificarea conținuturilor, indiferent de natura lor (*quiz-uri*, *escape room-uri* digitale, *Kahoot*, *Genially*), alături de integrarea rețelelor sociale în analiza literară (de exemplu, conturi fictive ale autorilor pe *Instagram* / *Twitter* pentru învățare creativă).

Lucrarea de față își propune să investigheze provocările pe care le implică predarea istoriei literare într-o eră dominată de internetul barochizant, de supremația vizualului. Explorând, mai întâi noțiunea de *istorie literară*, care, din punct de vedere diacronic, a cunoscut nenumărate re poziționări de paradigmă, vom aborda generațiile literare, în strânsă corelație cu generațiile criticilor (precum Matei Călinescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu), care au început să valorifice literatura din perspective noi, diferite de cele rigide ale predecesorilor (Ovid Crohmălniceanu, de exemplu), ajungând până la explorarea conceptului de *Digital literature* sau *e-write* și la constatarea faptului că, în prezent, nu există o istorie literară pentru acest gen de *ciberliteratură*.

2. Conceptul de istorie literară /vs/ inerția canonului critic. Privit astfel, conceptul de *istorie literară* determină o abordare duală din perspectiva istoricului literar, deoarece acesta, pe lângă munca sisifică, trebuie să aibă în vedere atât privirea obiectivă, omniscientă asupra conservării istoriei, cât și cartografierea subiectivă a literarității pe care opera o implică. Antonio Patraș diferențiază conceptul de *istorie literară*, văzută ca o ramură a criticii propriu-zise, „disciplină vastă, de o deconcertantă eterogenitate metodologică” [13, p. 51] și *istoria literaturii*,

un gen al istoriei literare. Istoria literară s-a dezvoltat începând cu anul 1850, având la bază romanticul crez progresist, alături de dorința de afirmare a conștiinței naționale și literare.

Elaborarea unei istorii a literaturii este un proces continuu, nu unul definitiv și nici definitivabil în timp și remarcăm în cazul literaturii române o întârziere, sau o reticență a canonului critic de a asimila și valida pe deplin literatura contemporană, chiar dacă au trecut mai bine de trei decenii de la căderea regimului comunist. În 2025, istoriile noastre literare încă reflectă un decalaj semnificativ în integrarea scriitorilor post-1989, semn că literatura recentă nu a fost încă asimilată pe deplin în conștiința critică și în canonul oficial. Această perspectivă conservatoare poate fi explicată, parțial, prin inerția canonului, dar devine problematică atunci când ne gândim la cum predăm literatura și istoria literară generațiilor de astăzi, în special generației Z sau Alfa, care deja populează băncile școlii.

De exemplu, Mihai Zamfir, în lucrarea apărută în 2021, la Iași, Editura Polirom, intitulată *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, conține doar 8 pagini dedicate literaturii de după 1989. La fel, Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, nu acordă prea mult spațiu tipografic scriitorilor postrevoluționari, chiar dacă s-au acumulat multe opere literare, scrise în condiții de libertate. Deși volumul are dimensiuni ciclopice (1506 pagini), doar 46 de pagini (1398-1444) sunt dedicate scriitorilor de după 1989, capitolul fiind intitulat *Opzeciști întârziați. Generația 2000*. De asemenea, există foarte multe opere literare apărute după 1960, care nu figurează în istoriile literare: de exemplu, poeziile lui Marin Sorescu, colecția *Opere fundamentale*, inițiată de Eugen Simion și care cuprinde peste 1800 de pagini, *Metroul F*, *Doi ani pe românește*, de Andrei Codrescu (plecat din România înainte de 1965, stabilit în Statele Unite), volumul *Subpoezie*, al Angelei Marinescu, una dintre cele mai mari poete din literatura română, ori lucrarea lui Emil Brumaru, *Rezervația de îngeri*. Criticul clujean Gheorghe Perian remarcă și el acest aspect: „Nicolae Manolescu ține seama de

aceste acumulări doar într-o mică măsură, de cele mai multe ori nu țin seama deloc. Nivelul biografic pe care și-a construit Istoria... este, în esență, acela al anilor '70-'80 din secolul trecut, cu rare accesări ale contribuțiilor postdecembriste". [14, p. 107]

3. Metamorfozarea istoriilor noastre literare și criza acestora. Istoriile noastre literare pun accentul pe figurile culturale marcante ale secolelor, care și-au asumat rolul de îndrumători, de deschizători de drumuri, operele lor fiind analizate printr-o grilă realist-scolastică. Istoria literară se întemeiază axiologic. Istoriile noastre literare se caracterizează printr-o propensiune pentru valorizare. Această afirmație este susținută de poziționările axiologice ale criticilor literari, vizibile la nivel discursiv prin sintagme precum: „capodoperă” [7, p. 372], „la un nivel superior majorității autorilor români contemporani” [7, p. 379], „cel mai important poet optzecist” [7, p. 508].

Istoria literaturii e o disciplină cu o fizionomie distinctă, cu instrumentar metodologic propriu, cu obiective și finalități specifice, urmărind diacronic devenirea unei literaturi în toate formele sale de manifestare (curente literare, viziuni, arhitectură, construcție, personalități) și având în țara noastră o longevitate considerabilă. Primele noastre istorii literare au apărut în 1885 (Aron Densusianu) și 1886 (I. Nădejde). Având în vedere crizele succesive, pe care istoria literaturii / istoria literară le-a traversat (conducând la un dezinteres exacerbat față de studiile istorice), constatăm că după 1989 se produce o revitalizare a fenomenului, fapt materializat prin apariția unui număr considerabil de istorii literare. Mircea A. Diaconu crede că istoria literaturii presupune „identificarea sau trasarea unui sens într-un spațiu labirintic, dacă nu cumva haotic, deopotrivă în dimensiune sincronică și diacronică” [3, p. 33]. Însă, acest traseu este direct infleunțat de contextul socio-istoric în care este scrisă o istorie literară, precum și de noile generații care se succed, motiv pentru care trebuie avute în vedere nu doar operele date, ci și cele ale autorilor contempo-

rani, cu toate că aceștia nu și-au încheiat activitatea, putând apărea, uneori, surprize.

Este cazul lui Emil Brumaru și *Rezervația de îngeri*, operă apărută în 2013 (care nu figurează în istoriile literare), reprezentând o valență a poetului, aflată la antipodul poeziei lui din *Infernala Comedie*. De asemenea, este imperios necesar ca orice autor al unei istorii literare să ia în considerare asimetriile existente între epoca în care se încadrează un autor și epoca în care apar cărțile lui. De exemplu, în ceea ce-l privește pe Tudor Arghezi există 47 de ani diferență între anul nașterii și anul debutului său literar.

Tot după 1989 remarcăm o disparitate a fenomenului istoriografiei literare, în sensul că avem mulți specialiști în *Istoria literaturii vechi* (când aproape că nu există cu adevărat o literatură română veche în sensul literar, artistic, ci avem o cultură veche). Textele cronicarilor nu sunt literare, ficționale, ci sunt texte istoriografice, însă scrise cu talent literar. Paradoxal, după 1989 avem foarte mulți autori care au scris literatură valoroasă, însă nu avem un număr proporțional de specialiști, care să scrie cronici, studii, monografii vaste. Prin urmare, în trecut aveam mai mulți specialiști decât avem literatură, iar după 1989 este invers.

Aceeași criză a istoriografiei literare după 1989 o remarcă și Nicolae Manolescu în *Posfața Istoriei sale...*, subintitulată *Nostalgalgia esteticului*, iar răspunsul îl găsește lecturând *Criza spiritului american*, a lui Allan Blom: „mi-a sugerat o explicație pentru dezinteresul constant, după 1989, față de istoria literaturii (nu atât ca disciplină de studiu, care a rămas în curriculumul universitar, cât ca disciplină liberală, ca și critică) nu este atât concepția esențialmente antiistorică [...] cât descrierea tipului de high education care a cucerit America începând din anii 1960. [...] un model de educație construit în universitatea americană pe temeiul lipsei unui *background* cultural autohton”. [9, p. 1432-1433]

Cel mai de seamă teoretician al studiului cantitativ al literaturii în momentul de față, Franco Moretti [6, p. 315], „profesorul de origine iatliană de la Stanford University (care) a încercat să redefinească, la modul global, felul

în care privim literatura” [6, p. 315-316], redefinind epistema teoretică. Literatura trebuie privită dintr-o total altă perspectivă decât am făcut-o până acum! Franco Moretti impune *distant reading* (în opoziție cu *close reading* utilizat până acum și într-o relație de interdependență cu canonul literar), în așa fel încât lectorul să parcurgă textul fără a-l încorseta în scheme, șabloane deja clișeizate, „un fel de critică la mână a doua, care nu se mai aplică direct textului, ci speculează cercetările criticilor sau istoricilor anteriori.” [6, p. 318]. Franco Moretti prefigurează, implicit, și un alt mod de a percepe istorie literară adaptată nevoilor generației Alfa, care nu implică doar o listă cu autori contemporani, ci o reconstrucție curriculară și pedagogică ce presupune integrarea noilor teme, formate și voci din literatura ultimelor decenii: de la autoficțiune și poezie digitală, până la literatură *queer*, feministe sau post-memoriale. Mai ales că această generație este crescută într-un mediu în care diversitatea, identitatea și emoția personală au devenit puncte centrale ale formării de sine. Marii giganți ai comerțului electronic, *Apple* sau *Amazon*, ori marile platform digitale, *Jellybooks*, sau *Inkitt*, adună date despre cele mai citite cărți accesate / achiziționate / citite prin intermediul lor

În plus, pentru elevii de azi, literatura nu mai este doar un text tipărit într-un manual – ci poate fi un *podcast*, o bandă desenată, un *audiobook*, o poveste serializată online, sau chiar un *performance poetic* de pe *TikTok*. Predarea istoriei literare ar trebui, așadar, să țină cont și de aceste noi forme de receptare, fără a dilua exigențele critice, ci dimpotrivă, folosindu-le ca puncte de acces către textele și ideile complexe.

4. Istoria literară, spațiu al excluderii feminine? În forma sa tradițională, istoria literaturii române înregistrează un minus referitor la reprezentarea de gen, deoarece doar 10% s-a alocat prezenței femeilor în *Istoriile literare*, unele autoare valoroase nefiind nici măcar amintite (de exemplu Doina Uricariu, aceasta figurând doar în antologii bilingve). Uneori, ele sunt tratate fugitiv (G. Călinescu, singurele scriitoare

tratate sunt Elena Văcărescu, Hortensia Papadat-Bengescu, și în treacăt Otilia Cazimir, Lucia Mantu), de multe ori cu un ton condescendent sau într-o manieră care nu le acordă aceeași greutate estetică precum scriitorilor-bărbați. În lucrările istorico-literare timpurii (Bogdan Petriceicu Hasdeu, Titu Maiorescu, ori Nicolae Iorga) nu figurează nicio autoare.

În perioada 1948–1989, vom găsi mai multe femei –scriitoare în antologii și istorii literare, însă criteriul conform căruia ele figurează aici era cel al angajamentului politic și nu cel estetic (Maria Banuș Nina Cassian, ori Veronica Porumbacu), în timp ce altele (Magda Isanos, Ana Blandiana, mai ales după 1965) erau incluse în istoriile literare, însă cu o anumită rezervă. Mihaela Miroiu, Irina Petraș, Gabriela Adameșteanu, Cornelia Pavel – implicate în reevaluarea rolului femeii în literatură.

Maria Banuș, ori Ana Blandiana vor apărea în *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, a lui Dumitru Micu, în capitolul intitulat Perioada *contemporană*. După 1944, subcapitolul *Neoromantism cu accente expresioniste*, p. 367-368, respectiv p. 368-370, spațiul tipografic fiind restrâns. Ana Blandiana va figura și în capitolul referitor la *Proza descriptivă și poetică*. De asemenea, poeta Nina Cassian figurează tot în acest capitol, subcapitolul *Radicalizarea modernismului. Ermetismul*, p. 399-400, la care se adaugă Magda Cârneci (subcapitolul *Postmodernismul*), p. 421 (un sfert de pagină doar). La capitolul *Proza din perioada contemporană*, Dumitru Micu acordă spațiu tipografic prozatoarelor precum: Ileana Vulpescu, Adriana Iliescu, Gabriela Adameșteanu, Maria Luiza Cristescu, Alice Botez, Sonia Larian, Eugenia Tudor Anton, Georgeta Horodincă, Lucia Demetrius. Dintre doamnele criticii literare românești amintim: Ileana Vrancea, Monica Lovinescu, Eugenia Tudor Anton.

Diferențele de gen pun în evidență faptul că istoria noastră literară este marcată de un puternic *pattern* masculin (de exemplu, *Istoriile literare* semnate de Manolescu, Călinescu, Zamfir, Negrici), determinat și de faptul că până în secolul al XIX-lea, literatura noastră de început

a fost creată de scriitori. Doina Urcicariu nu figurează în *Istoriile literare*, așa după cum mulți scriitori de după 1989 lipsesc dintr-o continuare critică și istoriografică a literaturii române contemporane: Ioan Es. Pop, Dan Stanca, Radu Aldulescu, Radu Pavel Gheo. Nu putem eluda reconfigurarea literaturii feminine contemporane, marcate de voci precum Doina Ruști, Daniela Zeca, Mariana Marin, Nora Iuga, Ana Blandiana, Simona Popescu, Ioana Nicolaie, Tatiana Țîbuleac, Lavinia Braniște, Alina Purcaru, care aduc în prim-plan teme identitare, corporale, sociale. Dintre scriitoarele reevaluate amintim: Dora d'Istria, Izabela Sadoveanu, Martha Bibescu, Elena Farago, Elena Vlădăreanu, Simona Popescu, Nora Iuga, Ioana Nicolaie, Ruxandra Cesereanu, Ioana Ieronim [15, p. 899] etc. Această reechilibrarea a viziunii canonice este realizată de platforme precum:

-*Scriitoarea.ro*

-<https://jupanesele.ro/> (un proiect care a pornit din dorința de redescoperire a scriitoarelor romance, care și-au făcut debutul în perioada interbelică și care sunt rareori amintite)

-Ceautoaremaicitim / Literatura la feminin (*One Night Gallery*): platformă care „aduce de data aceasta în lumina reflectoarelor literatura scrisă de femei din România. [...] Scopul acestui proiect interdisciplinar, ce îmbină literatura cu ilustrația și arta digitală, este reprezentarea femeilor în sectorul cultural, prin promovarea lecturii și artelor vizuale realizate de acestea.” [12, p. 1]

5. Digital humaties. Potrivit lui Gheorghe Perian, în postmodernism, s-a încercat recuperarea literaturilor pierdute ale românilor și „să le pună din nou sub ochii studioșilor”, constatând că cititorii și-au schimbat preferințele după anii 1990, voind să se despartă de scrierile vechi, și să citească altceva, mai puțin sofisticat și mai accesibil, doar cititorii cultivați rămânând în continuare „aproape de scriitorii considerați mari”. [14, p. 18]. Proliferarea formelor literare digitale, certificarea valorii unei opere literare date de numărul de *like-uri* ne determină să ne întrebăm retoric: oare cât de departe

suntem de *digital humanites*? Întrebarea vine în contextul proliferării scriitorului pe Internet / vs/ cititorului de Internet:

Internetul are o influență asupra mișcării literare mondiale ca suport electronic, influențând stilul lucrărilor, care va deveni mai concis și alert, inclusiv esteticul. Va apărea o interferență a culturilor, care se va reflecta și în literatură. Peste ani va apărea o nouă mișcare literară în care specificul național va fi mult estompat. [2, p. 11-12]

Portalurile literare, multitudinea de recenzii relocate de pe hârtie pe ecran (Ursa 2012), la care se adaugă blogurile scriitorilor sau cititorilor, într-o relație contagioasă literar-digital. Literatură pe Internet, Net-Literatură, Literatură Virtuală, *Cyber – poetry*, „înseamnă în esență Internet, pentru că în absența comunicării, mediul online practic nu există. Deci da, este de departe cel mai important factor.” [2, p. 47] În acest context vorbim despre curentul generației Google, „un curent literar novator compus din oameni extrem de talentați care, posibil, nu ar fi avut aceeași șansă fără Internet.” [2, p. 77]. Este ceea ce Alexandru Florin Țene numea într-un articol apărut în *Curierul primăriei Cluj-Napoca, globmodernul*, care îmbină tradiționalismul cu modernul, fiind în același timp și o modalitate facilă de afirmare a scriitorului contemporan: „curent al Generației Google este o nouă paradigmă a literaturii contemporane pe suport vizual, ca o alternativă a scrisului pe suport fizic. Se bazează pe o nouă estetică a liberei exprimări și pe un nou criteriu valoric. Curentul generației Google reușește să evite capcana de tip șablon, excluzând monopolul instituțional sau monopolul criticii literare. [...] nu apare nici ca ruptură și nici drept continuitate a postmodernismului.” [2, p. 81-82]

Franco Moretti vorbește despre orientarea numită *digital humanities* sau *humanities computing*, valorificând „metodele digitale în cercetarea literaturii” [6, p. 318]. Tot despre acest aspect e preocupat și Matthew L. Jockers în lucrarea *Macroanalysis. Digital Methods & Literary History*, propunând macroanaliza ca metodă

literară. El numește *big data* acest colos imens de opere literare care se dezvoltă din ce în ce mai mult pe suport electronic: „Ce-i de făcut cu celelalte 3 până la 5000 de opere care nu intră în paradigma Defoe, Richardson și Fielding – și e legitim să generalizezi formula romanescă de secol XX pornind doar de la Virginia Wool sau James Joyce? Se întreabă cercetătorii *digital humanities*”. [6, p. 319]

Din păcate, *moartea autorului* conform lui Foucault sau Roland Barthes devine din ce în ce mai reală, motiv pentru care „avem nevoie de o istorie a literaturii mai rațională” [11, p. 10]

6. Istoria literară a cărților în format electronic. Apariția cărților electronice *simple-e-books* (în format PFG, ePub, ori Kindle) favorizează conturarea unei istorii literare ce se manifestă în paralel cu istoria literară în format classic, pe suport tipografic. La prima vedere, a discuta azi despre literatură și media pare a fi sinonim cu două paradigme incomensurabile, căci, ce caută online-ul în Republica Literelor? Mai mult, să nu uităm faptul că literatura română nu dispune de o arhivă electronică serioasă. La această constatare se adaugă diversele proiecte, cum ar fi *Proiectul Gutenberg*, ori editurile care publică numai în format electronic (unele dintre acestea gratuit): [Draft2Digital](#), [Google Books & Play](#),

<http://www.editura.ubbcluj.ro/> (Presa Universitară Clujeană) etc. Acestea li se adaugă revistele culturale online: www.egophobia.ro, apărută în 2005, urmată de: <https://www.reddit.com/> etc.

De asemenea, apar texte narative cu structură hipertextuală (roman hipertextual) aparținând structurilor *blog fiction* precum: *Ra-dio*, de Lorenzo Miglioli (primul roman hypertext italian), *Afternoon*, de Michael Joyce, *Agripa* de Roman Gibson. „Acesta din urmă este chiar programat de către autor să se șteargă singur pe parcursul lecturii, deoarece urmărește să inducă aceeași stare mentală pe care o are autorul confruntându-se cu moartea tatălui său” [17, p. 94].

Făcând o cercetare referitoare la vlogurile consultate de studenți și masteranzi, care includ ficțiuni interactive, *spoken word*, animație, po-

ezie vizuală, text și video am identificat următoarele: *iCarte*, *iParte*; 4fără15, lauracalte.ro, [Home - Anca și cărțile](http://Home-Anca-si-carțile) (Anca Rucăreanu), <http://lecturile-emei.blogspot.com/?m=1> (Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*) – 1-31 august o numește „luna literaturii mioritice”: „De-a lungul timpului, m-am tot gândit cum să fac să citesc mai multă literatură română. Acum ceva vreme, mi-am propus să includ pe lista de lecturi măcar o carte românească pe lună, dar am observat că sunt o mulțime de titluri din bibliotecă la care nu reușesc să ajung niciodată. [...] Așa că m-am gândit: cum ar fi ca în luna august să citesc doar autori români? [...] pentru mine, luna august este luna în care voi citi numai și numai literatură română. De fapt, de acum încolo, luna august va fi dedicată literaturii autohtone, fără să o exclud nici din restul anului, deși ritmul nu va mai fi același. [8, p. 2]

De asemenea, alte *site-uri*, platforme și comunități digitale literare utilizate de studenți, care generează noi forme de literatură participativă, necanonică, deseori anonimă sau efemeră, așa-numitele *Audiobooks*, create special pentru medii electronice:

<https://101books.club/>

[Voxa - Audiobooks, Ebooks si rezumate în limba română și engleză](#)

<https://www.wattpad.com/>, *Reddit*, *Medium*, *Instagram poetry*:

Într-o epocă în care totul e limbaj, literatura este poftită, pur și simplu, nu să continue, nu să persiste, ci să se nască din nou: ca pe o planetă nouă, în noi condiții de mediu – și, mai ales, de media. [5, p.143] Discutăm de organisme cibernetizate, mai precis un *cyborg* [4, p. 25], concept întâlnit mai ales în imaginarul *science-fiction*: „un (post)uman investit cibernetic” (*Ibidem*). Cert este că literatura digitală este în continuă transformare, greu de fixat în formule stabile, deoarece, în primul rând canonicitatea ei este pusă la îndoială de critica literară tradițională, iar, în al doilea rând, este extrem de dificil de arhivat și studiat texte ce figurează pe link-uri care dispar, ori pe platforme ce se închis după un anumit interval temporal.

Concluzii. Cert este faptul că în era cibernetică, cea a conectivității discutăm de o schimbare de paradigmă și reconfigurare a literaturii și, implicit, a istoriei literare. Noua generație consumă literatura în mod total diferit (fragmentată, nefiltrată, de cele mai multe ori, chiar superficială), motiv pentru care relația text – lector este una non-lineară (*scrolling* în loc de paginare), iar analiza textuală est înlocuită cu scanarea informației. Hibriditatea, limbajul informal, hipertextualitatea determină apariția unui stil literar post-digital, o literatură numerică în continuă augmentare, chair dacă nu este în recunoscută de canonul literar.

Bibliografie:

1. Braga, Mircea. *Istoria literară ca pretext*, Cluj-Napoca: Dacia, 1982. Pentru mai multe detalii referitoare la mutațiile și distorsionările procesului de valorizare, a condițiilor ce asigură o stabilitate axiologică a unei opere literare, vezi Mircea Braga, cap. *De la ecranarea semnelor la incertitudinea structurii*, (p. 54-69).
2. Caragea, Ionuț. *Literatura virtuală și Curentul Generației Google. Dialog la masa www*. Montréal: Fides, 2009.
3. Diaconu, Mircea. *Istoria literaturii dincolo sau dincoace de inefabil*. În: „Meridian Critic – Analele Universității „Ștefan cel Mare” (Suceava). Seria Filologie, B. Literatură, XV, nr. 1, 2009, p. 63-74.
4. Dinescu, Lucia Simona. *Corpul în imaginarul virtual*. Iași: Polirom, 2007. Conceptul de *cyborg* a fost creat de către doi astronauți Manfred Clynes și Nathan Kline în anul 1960 și face referire la sistemul robotic om-mașină, mult mai flexibil decât organismului uman, cu origini în miturile antice ale lui Pygmalion, ori Dedalus, în mitul lui Golem, până la roboții umanoizi ai lui Rod Books din anii '90.
5. Ghiu, Bogdan. *Evul Media sau Omul Terminal*. Cluj: Idea Design & Print, 2002.
6. Goldiș, Alex. *Zoom in/ Zoom out. Lecturi de critică și literatură contemporană*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2023.
7. Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane 1990–2020*. Iași: Polirom, 2021.
8. [Luna literaturii mioritice | Lecturile Emei](#), [online]. [Accesat: 19.09.2025].
9. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ediția a II-a, revăzută și revizuită. București: Grupul Editorial Art, 2019.
10. Micu, Dumitru. *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*. București: Editura Saeculum I.O., 2020.
11. Moretti, Franco. *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe*, Cu un studiu de Alberto Piazz, Traducere de Cristian Cercel, Prefață de Andrei Terian, Cluj-Napoca, Tact, 2016.
12. [One Night Gallery lansează #ceautoaremaicitim, o nouă inițiativă dedicată culturii scrise - Litera 9](#), [online]. [Accesat: 06.10.2025].
13. Patraș, Antonio. *Istoria literară și provocările actualității. Modele, teorii, practici discursive*. [online]. [Accesat: 16.09.2024]. Disponibil pe Internet la adresa: [Istoria literară și provocările actualității. Modele, teorii, practici discursive \(diacronia.ro\)](#).
14. Perian, Gheorge. *Literatura în schimbare*. Cluj-Napoca: Limes, 2010.
15. Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*. București: Editura Mașina de scris, 2005.
16. Ungureanu, Elena. *Hipertextul...Text în text în text în....* În: „Metaliteratură”, anul X, nr. 3-4 (27), 2011, p. 87-01.
17. Ursa, Mihaela. *Literature in the Digital Age*. În: *Echinox Journal*, 20/2011, [online]. [Accesat: 11.12.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://caieteelechinox.lett.ubbcluj.ro/>.
18. Zamfir, Mihai. *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române*. București: Cartea Românească, 2011.

Citation: Bud, I. Contemporary Dynamics of Teaching Literary History in the Digital Age. In: Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal, 2026, nr. 2, p. 38-44. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.04>

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/>).

ESTETICA SUFERINȚEI ÎN EPOPEEA ANTICĂ: DE LA *ILIADA* LA *ODISEEA*

Doctorandă în cadrul Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației a Universității de Stat din Moldova; absolventă a Facultății de Litere, specializarea Limba și literatura română–Filosofie din cadrul Centrului Universitar Nord Baia Mare al Universității Tehnice din Cluj-Napoca.

Domenii de cercetare: literatură comparată, estetică, hermeneutică și reprezentarea suferinței în discursul epic și narativ.



Daniela BERCIU

Estetica suferinței în epopeea antică: de la *Iliada* la *Odiseea*

Rezumat. Articolul examinează suferința în epopeile homerice ca experiență etică și principiu formal-naratologic. Demersul combină analiza filologică a vocabularului afectelor cu naratologia clasică și cu lectura etică a valorilor eroice. În *Iliada*, lezarea onoarei și eșecul cuvântului devin molimă colectivă, rană trupească și ritual funerar; întâlnirea dintre Priam și Ahile convertește temporar violența în doliu împărțit. În *Odiseea*, suferința este interiorizată ca durată, memorie și recunoaștere amânată. Ospitalitatea, travestiul, povestirea, cicatricea, arcul și patul înrădăcinat restabilesc treptat identitatea și casa. Cele două poeme configurează astfel regimuri complementare ale durerii: o lege publică a sângelui și a ritului, respectiv o lege domestică a memoriei și a semnelor. Împreună, ele arată că ordinea publică și individuală nu se reface prin anularea suferinței, ci prin recunoașterea, povestirea și integrarea ei într-o comunitate.

Cuvinte-cheie: epopee homerică, *Iliada*, *Odiseea*, anagnorisis, focalizare, ecfrază, xenia.

The aesthetics of suffering in ancient epic: from the *Iliad* to the *Odyssey*

Abstract. The article examines suffering in the Homeric epics as both ethical experience and formal principle. It combines philological analysis of the vocabulary of affects with classical narratology and an ethical reading of heroic values. In the *Iliad*, suffering turns violated honor and failed speech into collective plague, bodily wound, and funerary ritual; the encounter between Priam and Achilles briefly converts violence into shared mourning. In the *Odyssey*, suffering is internalized as duration, memory, and delayed recognition. Hospitality, disguise, storytelling, the scar, the bow, and the rooted bed gradually restore identity and the household. The two poems thus configure complementary regimes of pain: a public law of blood and ritual, and a domestic law of memory and signs. Together, they demonstrate that both public and individual order are restored not by erasing suffering, but by acknowledging it, narrating it, and integrating it into the life of a community.

Keywords: Homeric epic, *Iliad*, *Odyssey*, anagnorisis, focalization, ekphrasis, xenia.

Introducere și metodologie. *Iliada* și *Odissea* pot fi citite împreună ca o meditație asupra suferinței, atât în plan tematic, cât și formal-naratologic. Durerea homerică produce recunoașteri, reorientează onoarea, modifică legăturile comunitare și reglează ritmul narațiunii. Lectura de față se așază, de aceea, într-o dublă grilă: semantica afectelor epice, de la *mênis*, mânia cu dimensiune sacrală, la *pénthos*, durerea doliului, și instrumentarul naratologiei clasice formulat de Gérard Genette în *Narrative Discourse* [1]. Adaptarea naratologiei la epopeea greacă este susținută de studiile lui Irene J.F. de Jong despre narator, focalizare, analepsă, prolepsă și construcția scenelor epice [2; 3]. Perspectiva etică asupra eroicului se sprijină pe conceptele de *timē*, *kleos*, *aidōs* și *xenia*, discutate, din unghiuri diferite, de Gregory Nagy, Douglas L. Cairns și Seth L. Schein [4; 5; 6].

Metodologic, articolul combină lectura filologică, analiza naratologică și interpretarea etico-simbolică. Prima urmărește termenii și imaginile suferinței; a doua examinează ordinea, durata, frecvența și distribuirea informației, inclusiv focalizarea și vocea [1, p. 33, 186]; a treia întreabă cum transformă durerea identitatea și comunitatea. Grila de lectură este, așadar, organizată prin trei întrebări: ce tip de suferință este reprezentat, prin ce procedee narrative devine perceptibil și ce reordonare etică produce. În acest cadru, suferința nu este tratată doar ca temă, ci ca operator de formă: un principiu care selectează perspectiva, dilată ori comprimă scenele și leagă afectul de sens.

În plan naratologic, această ipoteză presupune corelarea afectului cu regimul informației. O scenă de suferință nu înseamnă numai relatarea unei pierderi, ci și alegerea unui punct de vedere, a unei distanțe și a unei durate. Lamentația încetinește acțiunea și deschide accesul la memoria personajului; catalogul suspendă succesiunea evenimentelor pentru a transforma colectivitatea într-un obiect al privirii; povestirea retrospectivă reordonează experiența după ce primejdia a trecut. Distincția lui Genette dintre ordine, durată, mod și voce permite descrierea acestor efecte fără a separa tema de construcția

discursului [1, p. 33, 161, 212]. În *Iliada*, suferința este adesea focalizată prin martorul care anticipează sau plânge moartea; în *Odissea*, eroul devine el însuși naratorul unei părți decisive din trecut. În primul caz, durerea fixează caracterul ireversibil al pierderii; în al doilea, ea poate fi revizitată și integrată într-o poveste a identității.

1. *Iliada*: suferința ca sancțiune și rit. Programul poemului este enunțat chiar în primele versuri: „Cântă, Zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil’ Peleianul, / Greaua urgie ce-Aheilor mii de amaruri le-aduse” [11, p. 5, Cântul I, v. 1-2]. *Mênis*-ul nu desemnează o simplă iritare individuală, ci un afect durabil, inteligibil în contextul social și religios al epopeii; Muellner insistă tocmai asupra diferenței dintre această categorie și o emoție ostilă exclusiv interpersonală [7, p. 1-4, 50-51]. Conflictul dintre Ahile și Agamemnon pune în criză economia onoarei, iar molima trimisă de Apollo transformă ofensa adusă lui Chryses într-o rană a corpului colectiv. Refuzul suplicanțului, cuvântul disprețuit și confiscarea Briseidei fac vizibilă legătura dintre putere, *timē* și vulnerabilitate [11, p. 5-24, Cântul I; 7, p. 94-132].

Cântul al II-lea mută suferința dinspre erou spre mulțime. Visul înșelător trimis lui Agamemnon rănește judecata înaintea trupului, iar încercarea retragerii dezvăluie oboseala unei armate aflate de zece ani departe de casă. Odisseu reface ordinea prin discurs, dar episodul lui Thersites arată și costul social al acestei coeziuni: rușinarea publică reduce la tăcere vocea incomodă. Catalogul corăbiilor devine astfel mai mult decât o enumerare; numele, locurile și contingentele alcătuiesc o hartă anticipată a pierderii. Ritmul încetinește, iar memoria comunității precedă moartea celor pe care poemul îi numără [11, p. 25-52, Cântul II].

În cânturile III-V, eșecul medierii transformă din nou cuvântul în rană. Duelul Paris-Menelau promite limitarea violenței, însă salvarea lui Paris de către Afrodita și săgeata lui Pandaros anulează jurământul. Rana lui Menelau materializează ruptura unui acord sacru, iar reluarea luptei extinde vina individuală asupra întregii colectivități. Privirea Elenei de pe ziduri

introduce, în paralel, suferința reflexivă a celui care se percepe drept cauză a războiului. Când Diomede îi rănește pe Afrodita și Ares, durerea depășește planul uman: zeii devin, pentru o clipă, expuși aceleiași gramatici corporale a rănii [11, p. 53-114, Cânturile III-V].

Scena dintre Hector și Andromaca deplasează suferința din prezentul luptei în viitorul anticipat al cetății. Andromaca vede dinainte căderea Troiei, captivitatea și orfanitatea lui Astyanax, în timp ce Hector își asumă o moarte legată de onoarea publică [11, p. 115-132, Cântul VI, v. 390-502]. Aici, *aidōs* nu se reduce la rușine, ci implică raportarea sinelui la privirea și statutul celui alt; în analiza lui Cairns, grija pentru propria onoare este inseparabilă de recunoașterea onoarei celorlalți [5, p. 13-15]. Aceeași tensiune revine în refuzul lui Ahile de a accepta darurile soliei: prejudiciul simbolic nu poate fi anulat printr-o simplă compensație [11, p. 167-188, Cântul IX].

Între scena familială și revenirea lui Ahile, poemul explorează vulnerarea progresivă a corpului militar. Duelul dintre Hector și Aias nu oferă un deznodământ, iar noaptea suspendă verdictul [11, p. 133-148, Cântul VII]. În cântul al VIII-lea, fulgerul și balanța lui Zeus dau suferinței o dimensiune juridică: înfrângerea aheilor nu este numai efectul tactic al luptei, ci împlinirea unei decizii divine [11, p. 149-166]. Solia din cântul al IX-lea încearcă să repare prin dar și discurs ruptura onoarei, însă răspunsul lui Ahile arată că valoarea lezată nu este perfect convertibilă în bunuri. Dolonia și luptele de la zid înlocuiesc pentru moment forța eroului absent cu vigilența, înșelarea și efortul colectiv [11, p. 189-274, Cânturile X-XIII]. Această succesiune dilată consecințele *mēnis*-ului: absența lui Ahile trebuie să devină perceptibilă în oboseala, frica și pierderile celorlalți înainte ca împăcarea formală să fie posibilă.

Moartea lui Patroclu radicalizează această logică. Îmbrăcat în armura lui Ahile, el poartă semnul vizibil al unei identități care nu îi poate transfera și destinul. Lupta pentru trupul său arată că materia vulnerabilă a corpului este totodată suport al memoriei și al onoarei [11,

p. 315-364, Cânturile XVI-XVII]. În răspuns, scutul făurit de Hefaios suspendă narațiunea războiului și deschide un microcosmos alcătuit din nunți, procese, munci, dansuri și cetăți în conflict. Ecfraza nu este un ornament exterior, ci o reprezentare verbală care reflectă asupra propriilor mijloace și pune violența într-o imagine mai largă a vieții [10, p. 10-22]. Ahile revine în luptă purtând pe armă lumea pe care furia sa riscă să o reducă la moarte [11, p. 365-384, Cântul XVIII].

Revenirea lui Ahile nu înseamnă însă restaurarea imediată a măsurii. Împăcarea cu Agamemnon închide conflictul instituțional, dar doliul pentru Patroclu eliberează o violență care depășește finalitatea războiului. În cânturile XX-XXI, eroul nu mai luptă pentru recuperarea unei valori precise, ci acumulează morți, iar râul Sca-mandru se ridică împotriva excesului de cadavre [11, p. 399-434]. Natura însăși devine un prag al răzbunării și transformă ucigașul aparent invulnerabil într-un corp amenințat de înec. Episodul inversează raportul dintre agent și victimă: cel care distribuie moartea este constrâns să experimenteze propria fragilitate. Din perspectiva grilei propuse, scena are o funcție etică și formală. Ea întrerupe seria aristeiilor, modifică focalizarea de la puterea lui Ahile la limitele ei și pregătește întâlnirea cu Hector, unde victoria militară se va dovedi insuficientă pentru stingerea durerii.

Excesul răzbunării culminează în uciderea lui Hector și profanarea trupului său [11, p. 399-450, Cânturile XX-XXII]. Jocurile funerare pentru Patroclu convertesc apoi violența în competiție reglementată, însă adevărata schimbare se produce în cortul lui Ahile. Priam îi sărută mâinile care i-au ucis fiul, iar durerea pentru Hector întâlnește durerea pentru Patroclu. Plânsul alternativ nu șterge conflictul, dar produce recunoașterea unei mortalități comune; analiza lui Schein situează tocmai în această scenă revenirea lui Ahile la capacitatea de apropiere umană, adâncită de înțelegerea suferinței celui alt [6, p. 158-163]. Răscumpărarea trupului, ospățul și armistițiul refac temporar o ordine rituală [11, p. 479-504, Cântul XXIV]. Lamentația capătă aici funcție comunitară: gesturile și vocile do-

liului integrează pierderea într-un ceremonial inteligibil [8, p. 4-23, 102-108].

2. Odiseea: suferința ca durată și recunoaștere. *Odiseea* mută centrul de greutate dinspre rana publică spre timpul interior al întoarcerii. Invocația îl definește pe erou prin mobilitate și inteligență: „Cântă-mi, o, Muză, bărbatul cu gând iscusit, care-ntruna / Dus fu pe mare” [12, p. 5, Cântul I, v. 1-2]. Adjectivul *polútropos* reunește sensul multelor întoarceri cu acela al resurselor multiple. Suferința nu mai sancționează imediat o nedreptate publică, ci lucrează prin absență, amânare și adaptare. *Nostos*-ul devine o probă a capacității de a păstra identitatea atunci când semnele ei exterioare sunt pierdute ori ascunse.

Primele cânturi prezintă efectele absenței înaintea eroului însuși. Casa este consumată de pețitori, Penelopa își prelungește așteptarea, iar Telemah trebuie să transforme lipsa tatălui într-o căutare a propriei poziții. Focalizarea asupra Ithacăi face suferința vizibilă ca dezordine a *oikos*-ului. Pe insula lui Calypso, Odiseu primește alternativa unei nemuriri fără întoarcere, dar alege existența finită, memoria și casa. Pluta construită de el și furtuna lui Poseidon arată că revenirea nu este un dar lipsit de efort, ci o trecere prin vulnerabilitate [12, p. 5-90, Cânturile I-V; 3, p. 3-148].

Așteptarea Penelopei și căutarea lui Telemah nu sunt simple episoade pregătitoare, ci modalități distincte de a da formă aceleiași lipse. Țeserea și destrămarea pânzei convertesc timpul pasiv într-o acțiune repetabilă: fiecare noapte anulează progresul zilei și amână constrângerea unei noi căsătorii. Pentru Telemah, suferința are sens genealogic și politic. El nu trebuie doar să afle dacă Odiseu trăiește, ci să învețe cum se ocupă locul unui fiu și al unui posibil moștenitor într-o casă lipsită de stăpân. Alternarea dintre Ithaca și traseul eroului pune în paralel două forme de *nostos*: întoarcerea fizică a tatălui și maturizarea simbolică a fiului. Intercalarea firelor narrative distribuie suferința între membrii familiei și împiedică reducerea ei la biografia unui singur personaj [3, p. 3-122; 12, p. 5-74, Cânturile I-IV].

La feaci, *xenia* funcționează simultan ca normă etică și mecanism narativ. Nausicaa îl primește pe naufragiat înainte de a-i cunoaște numele, iar Arete și Alcinou îi restituie demnitatea prin hrană, baie, veșminte și ascultare. Identitatea nu este cerută înaintea protecției; ea se dezvăluie treptat, în ritmul ospitalității. Cântecul lui Demodoc despre Troia îl face pe Odiseu să plângă, iar lacrimile devin indiciul unei istorii încă nerostite. Povestirea este declanșată de afect: numai după ce trecutul este reactivat, eroul își spune numele și își asumă propria narațiune [12, p. 91-132, Cânturile VI-VIII; 3, p. 149-220].

Această relație dintre ospitalitate și povestire re apare, într-o formă mai austeră, în coliba lui Eumaios. Porcarul îl primește pe străin înainte de a-i verifica identitatea și respectă norma *xenia*-ei în condiții materiale modeste [12, p. 217-234, Cântul XIV]. Ospitalitatea nu este măsurată prin abundența darului, ci prin protejarea celui vulnerabil. Totodată, Odiseu își construiește o biografie fictivă, amestecând adevărul suferinței cu detalii inventate. Deghizarea verbală are o funcție dublă: îl apără și îi permite să evalueze fidelitatea gazdei. Comentariul naratologic al lui de Jong urmărește tocmai modul în care scena dozează informația și caracterizează personajele prin relatare și reacție [3, p. 340-361]. Spre deosebire de minciuna visului trimis lui Agamemnon, această ficțiune nu împinge comunitatea spre catastrofă, ci protejează întoarcerea până când adevărul poate fi rostit fără primejdie.

Relatarea aventurilor din cânturile IX-XII organizează suferința ca serie de probe ale măsurii. Polifem încalcă ospitalitatea, iar victoria prin numele „Nimeni” confirmă eficiența inteligenței ocolite; totuși, autodezvăluirea orgolioasă atrage blestemul lui Poseidon. Sacul vânturilor și vitele Soarelui arată cum lipsa stăpânirii de sine prelungește rătăcirea. La Sirene, legarea de catarg permite cunoașterea fără abandonul drumului; între Scila și Caribda, alegerea nu elimină durerea, ci limitează dezastrul. Coborârea în lumea morților rearticulează trecutul prin întâlniri și nume. Narațiunea retrospectivă convertește astfel experiența discontinuă într-o

biografie inteligibilă [12, p. 133-202, Cânturile IX–XII; 3, p. 221-312].

Întoarcerea în Ithaca este construită ca o succesiune controlată de recunoașteri. Traveștiul cerșetorului îi permite lui Odiseu să verifice fidelitățile înainte de a-și revendica statutul. Murnaghan arată că recunoașterile cu Atena, Telemah, Argos, Eurycleia și slujitorii refac rețeaua de relații care face posibilă revenirea [9, p. 19-21]. Cicatricea păstrează trecutul în corp [12, p. 303-322, Cântul XIX], arcul confirmă măsura legitimă a forței [12, p. 337-350, Cântul XXI], iar patul din măslin verifică legătura conjugală și stabilitatea casei [12, p. 367-378, Cântul XXIII]. Recunoașterea Penelopei nu este o simplă identificare vizuală, ci o lectură prudentă a unui semn cunoscut numai de cei doi [9, p. 118-147]. Aici, suferința acumulată devine memorie comună și criteriu al adevărului.

Uciderii peșitorilor îi revine o poziție deliberat ambiguă în această restaurare. Proba arcului identifică adevăratul stăpân al casei, dar recunoașterea este urmată de o violență concentrată, asemănătoare pentru o clipă cu masacrul iliadic [12, p. 337-366, Cânturile XXI–XXII]. Diferența este dată de finalitate: acțiunea urmărește închiderea unei uzurpări și recuperarea *oikos*-ului, nu acumularea nelimitată de *kleos*. Totuși, moartea peșitorilor produce o nouă obligație de răzbunare, iar poemul trebuie să oprească lanțul represaliilor prin intervenția Atenei și prin încheierea păcii [12, p. 379-396, Cântul XXIV]. Astfel, nici legea memoriei nu exclude sângele. Ea îl supune însă unei închideri narative și politice: identitatea este mai întâi probată prin semne, iar forța devine legitimă numai în raport cu refacerea unei ordini recunoscute.

3. Două regimuri ale suferinței. Comparația evidențiază două regimuri complementare. În *Iliada*, suferința este predominant publică: jurământul, onoarea, rana și ritualul funerar privesc întregul corp comunitar. Cuvântul încălcat devine sânge, iar ordinea se reface temporar prin răscumpărare, doliu și redistribuirea onoarei. În *Odissea*, durerea se înscrie în durată: absența, travestiul și povestirea pregătesc recunoașterea,

iar ordinea se reconstituie prin semne care confirmă corpul, forța și casa. Diferența nu opune pur și simplu violența inteligenței. Ambele poeme arată că suferința devine inteligibilă numai când primește o formă narativă și o soluție socială, fie ea ritualul public sau verificarea domestică.

Opoziția se observă și la nivelul temporalității. *Iliada* comprimă un război de zece ani într-un interval scurt, dar dilată confruntările, morțile și lamentațiile care fac vizibil costul prezentului. *Odissea* reconstituie anii rătăcirii prin analepsa amplă a eroului și prin recunoașteri care aduc trecutul în actualitate. În poemul războiului, suferința anticipează moartea și îi asigură memoria; în poemul întoarcerii, ea oferă materialul din care identitatea poate fi povestită și verificată. De aceea, aceeași tehnică poate primi funcții diferite. Încetinirea narativă a plânsului suspendă lupta în *Iliada*, în timp ce relatarea retrospectivă suspendă călătoria în *Odissea*. Ambele întreruperi transformă evenimentul brut în experiență interpretabilă și confirmă ipoteza suferinței ca operator de formă.

Distribuirea vocilor durerii nu coincide rigid cu opoziția dintre masculin și feminin. În *Iliada*, Andromaca, Hecuba și Elena transformă moartea lui Hector într-o pluralitate de relații pierdute: soț, fiu și protector al cetății. Lamentația lor individualizează efectele războiului pe care narațiunea militară le-ar putea absorbi în număr și glorie [11, p. 479-504, Cântul XXIV]. Cercetarea lui Alexiou distinge rolul ritual al lamentului femeilor de lauda funebră masculină, dar scena dintre Priam și Ahile complică această distribuție: doi bărbați aflați în centrul ordinii eroice plâng împreună și suspendă temporar logica răzbunării [8, p. 102-108]. În *Odissea*, Penelopa își exprimă public doliul, în timp ce Odiseu își ascunde lacrimile la cântecul lui Demodoc până când Alcinou le observă [12, p. 115-132, Cântul VIII]. Afectul este, așadar, și o problemă de vizibilitate: cine poate plânge, în fața cui și cu ce efect asupra acțiunii.

Concluzii. Grila propusă produce astfel trei niveluri corelate ale interpretării. La nivel lexical, *mênis*, *pénthos*, *aidōs* și *xenia* delimitează experiențe și obligații care nu pot fi reduse

la echivalente psihologice moderne. La nivel naratologic, aceste valori influențează ordinea scenelor, durata plânsului, controlul focalizării și momentul recunoașterii. La nivel etic, ele arată cum o experiență individuală devine problemă a comunității. Avantajul metodei este tocmai evitarea unei lecturi exclusiv tematic: nu se inventariază numai formele durerii, ci se urmărește modul în care textul le face active în compoziție. De aceea, efectul estetic nu poate fi separat de consecința morală; forma prin care suferința este văzută și povestită decide și tipul de recunoaștere pe care poemul îl face posibil.

Lectura filologică, naratologică și etică a confirmat că suferința homerică nu este doar materie epică, ci principiu de organizare narativă. În *Iliada*, ea expune excesele puterii, redistribuie onoarea și obligă mânia să treacă prin experiența milei. În *Odiseea*, ea modelează timpul întoarcerii și transformă memoria în probă a identității. De la molima colectivă la lacrimile împărtășite de Priam și Ahile, respectiv de la naufragiu la cicatrice, arc și pat, afectul determină perspectiva, ritmul și compoziția. Cele două epopei propun astfel o dublă gramatică a durerii: legea sângelui și a ritului, respectiv legea memoriei și a semnelor. Împreună, ele arată că ordinea publică și individuală nu se reface prin anularea suferinței, ci prin recunoașterea, povestirea și integrarea ei într-o comunitate.

Note și referințe bibliografice:

1. Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Traducere de Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 (ediția utilizată pentru paginare;

original: *Discours du récit*, în *Figures III*, Paris: Seuil, 1972).

2. de Jong, Irene J.F. *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. Ediția a II-a. London: Bristol Classical Press, 2004.

3. de Jong, Irene J.F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

4. Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

5. Cairns, Douglas L. *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

6. Schein, Seth L. *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press, 1984.

7. Muellner, Leonard. *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*. Ithaca și London: Cornell University Press, 1996.

8. Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

9. Murnaghan, Sheila. *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

10. Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

11. Homer. *Iliada*. Traducere în hexametri, postfață, bibliografie și indici de Dan Slușanschi. București: Humanitas, 2012.

12. Homer. *Odysseia*. Traducere în hexametri, postfață, bibliografie și indici de Dan Slușanschi. București: Humanitas, 2012.

Citation: Berciu, D. The aesthetics of suffering in ancient epic: from the *Iliad* to the *Odyssey*. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 45-50. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.05>

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/>).

LE SOUS-TITRAGE ET LA PROBLÉMATIQUE DE LA RÉCEPTION AU CINÉMA

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.



Valentine PALM/SANOU

Subtitlarea și problematica receptării în cinematografie

Rezumat. Subtitlarea este rezultatul unei inovații cinematografice, apărute odată cu introducerea sunetului în film. Ea constă în afișarea unei traduceri sincronizate cu dialogul, de regulă în partea inferioară a ecranului, deși uneori poate apărea și lateral. Prin această practică, opera cinematografică devine mai accesibilă publicului, iar subtitlarea funcționează ca un mediator între film și spectator. În consecință, ea favorizează co-crearea sensului operei cinematografice, punând totodată sub semnul întrebării pretinsa universalitate a imaginii și evidențiind dimensiunea culturală a barierei lingvistice.

Studiul de față își propune să analizeze implicațiile apariției filmului sonor prin examinarea practicii subtitlării în contextul cinematografiei africane. Pentru aceasta sunt utilizate concepte precum traducerea, retorica imaginii și teoria receptării, în vederea evidențierii rolului subtitlării ca mediator cultural, prin analiza subtitlărilor din filmul *Keita! L'héritage du griot* (1995), regizat de Dani Kouyaté [1].

Cuvinte-cheie: cinematografie africană, subtitrare, traducere, retorica imaginii, receptare.

Subtitling and the Issue of Reception in Cinema

Abstract. Subtitling is a result of cinematic innovation; it emerged following the advent of sound in film. It involves displaying a translation synchronized with the dialogue usually at the bottom of the screen, though sometimes along the side. This practice thereby makes the cinematic work more accessible and acts as a mediator between the film and the viewer. Consequently, it fosters the co-creation of the filmic work while simultaneously challenging the universality of the image and highlighting the cultural issue of the language barrier. This study aims to understand the implications of the advent of sound in cinema by examining the practice of subtitling within the context of African cinema. Key concepts translation, the rhetoric of the image, and reception theory will be used to elucidate the role of subtitling as a cultural mediator, specifically through an analysis of the subtitles in Dani Kouyaté's film *Keita! L'héritage du griot* (1995) [1].

Keywords: African cinema, subtitling, translation, rhetoric of the image, reception.

Introduction. L'avènement du cinéma a démarré par un essor technique: celui du besoin de l'homme d'immortaliser une image en mouvement. Ce besoin d'immortalité fait partie des questions existentielles prioritaires de l'homme et dénotera de la place de la technique cinématographique parmi les pratiques sociales au fil des époques. Le destin de cette technique s'est constitué au fur et à mesure et a finalement conduit le cinématographe à recouvrir la dimension d'art. Le processus d'esthétisation de la technique cinématographique porte l'engagement des opérateurs de prise de vues et du monde de la critique d'art d'une part; et de l'autre, des acteurs d'autres domaines artistiques telle que la littérature et spécifiquement le théâtre. En effet, trois grands apports portent le processus du passage de la technique à l'art cinématographique. L'héritage artistique et technique du théâtre à travers la figure emblématique de Georges Méliès porte les prémices de la nature artistique du cinématographe depuis 1896. Ensuite, le pragmatisme de *La naissance d'une nation* (1915) de David Wark Griffith a permis la stabilisation du langage cinématographique et légitimé le cinéma comme expression dotée de code propre [2]. Enfin, Louis Delluc et Ricciotto Canudo ont réussi à inscrire définitivement le cinéma dans le champ des expressions artistiques à travers leurs plumes critiques. L'histoire retient d'ailleurs l'expression «septième art» du *Manifeste des sept arts* de Ricciotto Cando paru en 1923 [3].

À côté de ce processus de transformation de la technique en art, les innovations techniques vont se poursuivre. L'avènement du parlant et plus tard de l'invention de la pellicule panchromatique font parties intégrantes du parcours de l'art cinématographique. Chaque innovation technique bouleverse les habitudes des opérateurs de prises de vue et porte les marques des mutations du septième art. La pratique du sous-titrage rappelle ces mutations. Le sous-titrage consiste à afficher une traduction synchrone avec le dialogue, au bas ou parfois sur le côté de l'écran dans un film donné. Il faut préciser qu'avant l'avènement du son au ciné-

ma, les cartons incrustés dans les films, déjà en 1900, pour accompagner la compréhension de ces films, sont considérés comme les prémices du sous-titrage. Cependant, l'arrivée du sonore crée un véritable concurrent à l'image dans la construction du sens au cinéma. Ce sérieux concurrent nécessite une prise en charge et surtout une reconfiguration des techniques créatives. Désormais, l'image forme avec la parole un couple complémentaire dans la génération du sens au cinéma. L'image partage ainsi son pouvoir expressif avec le son et la langue devient un enjeu pour le cinéma. Le parlant actualise alors la question culturelle de la barrière linguistique et pose quelque peu la problématique de l'accessibilité des œuvres cinématographiques. L'universalité du langage cinématographique avait pourtant été clamée. Le cinéma était un moyen d'expression susceptible de parler à tous. Il a porté l'espoir d'un moyen de communication universel, affranchi de la barrière linguistique.

Pour s'accommoder avec cette nouvelle donne au cinéma, les praticiens ont recourt à la traduction qui se décline sous forme de sous-titres ou de doublage des voix. Dans la pratique de la traduction, plusieurs perspectives vont s'offrir aux cinéastes. Justin T. Ouoro [4, p. 238] précise: «À l'avènement du cinéma parlant, le sous-titrage était perçu comme une sorte de résumé du dialogue des personnages dans le but de fournir à un public étranger, juste des éléments d'information essentiels à la compréhension de certains aspects du film. On se fiait à l'universalité du langage iconique sensé traduire de façon satisfaisante le contenu filmique.

De nos jours, la pratique du sous-titrage ne consiste plus en l'inscription des éléments supposés indispensables à la compréhension du film. Elle tend à être une traduction fidèle du dialogue, de sorte à rendre compte des subtilités de la langue.»

Visiblement, cette barrière linguistique pose la question de la diffusion et de la réception des œuvres cinématographiques. Pour avoir un large public, il faut passer par le doublage des voix ou le sous-titrage des dialogues du film et ce, dans toutes les langues du marché escompté. Cela engendre des moyens tech-

niques, humains, financiers... supplémentaires dans le processus de la création de l'œuvre cinématographique. Cette réalité pose également des problématiques liées à la place du traducteur du film dans le processus de la création, du texte transcrit en rapport avec les images et l'ensemble du film et du rapport entre le spectateur et l'œuvre filmique.

Notre réflexion cherche à comprendre la pratique du sous-titrage. Elle s'attardera sur les enjeux du sous-titrage dans le cinéma africain et son impact sur la réception de l'œuvre cinématographique. Qu'est-ce que le texte fait de l'image et de son récepteur? Les concepts opératoires de la traduction, de la rhétorique de l'image et de la théorie de la réception seront déployés sur le sous-titre du film *Keita! L'héritage du griot* (1995) de Dani Kouyaté. Après une approche théorique et méthodologique, nous examinerons les modalités de traduction des dialogues de ce film du jula [5] au français avant de réfléchir les enjeux de la pratique de ce sous-titrage.

1. Approche théorique et méthodologique. Le sous-titrage fait naturellement appel à la traduction. La traduction nécessite une relation entre deux langues ou deux niveaux de langues. Lorsqu'il s'agit de deux langues, chacune constitue un média. La question de l'intermédialité est alors posée. Dans le cadre du sous-titrage, il s'agit d'aller d'une langue parlée vers une autre langue, cette fois-ci, transcrite, ou d'un niveau de langue parlé à un autre niveau écrit, ou simplement, du style oral vers le style écrit, dans la même langue.

Roman Jakobson (1963) conçoit trois modalités de traduction [6]. Il s'agit de la traduction intralinguale ou reformulation qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue. De la traduction interlinguale ou traduction proprement dite qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue. Et enfin, de la traduction intersémiotique ou transmutation qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen

de signes non linguistiques. Roman Jakobson distingue, dans sa réflexion, l'universallement traduisible et l'intraduisibilité de certaines réalités linguistiques. Dans la tentative de traduction, l'intraduisible est ce qui est soit en deçà des attentes, soit au-delà des attentes. Il s'agit de phénomènes linguistiques qui ne trouvent pas d'équivalences étroites d'une linguistique à une autre. C'est l'exemple des mots qui changent de genres d'une langue à une autre et de sens figurés spécifiques. Ces expériences d'intraduisibilité ont été largement vécues dans la traduction de la Bible où l'on assiste à des niveaux d'interprétation différent et parfois contradictoire.

Dans le cas du sous-titrage au cinéma, il s'agit de la pratique de l'interlinguale. Dans ce sens, les transformations visent l'expression et tente au mieux de conserver le contenu en l'état où l'on va du parler au scriptural entre deux langues et/ou deux styles d'expression. En effet, au-delà de la dimension intermédiale, l'oral et l'écrit n'ont pas les mêmes principes de fonctionnement. Par ailleurs, les langues peuvent avoir des systèmes de fonctionnement différents et par conséquent, des modalités de codage, de décodage et de recodage différentes. De sorte que la forme de l'expression peut changer sans porter atteinte à la substance du contenu en vue de maintenir l'esprit du film dans le sous-titrage. C'est pourquoi le travail de sous-titrage s'attache à l'environnement du récit filmique. Le sous-titrage va ainsi de l'oral à l'écrit. Le rapport entre le discours oral et le discours écrit s'invite. En effet, le style oral est vivant et il porte le sens par l'intonation et les pauses. Lorsqu'il est porté par un corps visible, le regard, les gestes et les mimiques s'ajoutent à ces compétences. Quant au style écrit, il fixe et s'inscrit dans la durée, la concision et la performance de la pensée construite. Le style écrit se distingue du style oral par le registre de langue utilisé. À l'écrit, on privilégie le registre courant et soutenu. À l'oral, c'est davantage le style familier qui est privilégié même s'il existe des textes oraux au style soutenu à l'image des genres de la littérature orale. Le style soutenu est caractérisé par des phrases complexes et

un vocabulaire avancé, contrairement au style familier. Claude Hagège (1985) renvoie justement ce style oral soutenu au concept d'orature et l'oppose à l'écrit qu'il entend par littérature. Pour lui, *«Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle).»* [7, p. 85].

Au-delà des genres littéraires, la langue parlée et la langue écrite sont différentes. C'est ce que nous disent Denis Baril et Jean Guillet (1992) à propos de la langue française [8]. Ils précisent que l'écrit et l'oral sont deux codes et systèmes de communication bien distincts et ayant chacun leur caractère particulier. Cette particularité s'observe dans le choix des mots, dans la façon de ponctuer et tous les artifices propres à chaque expression. Ainsi, passer d'un système à un autre nécessite des adaptations et des réglages. Contrairement à la langue écrite, la communication orale est spontanée, interactive et instantanée. Cela signifie qu'on a peu de temps pour réfléchir. Pour avoir le temps de penser à une réponse, on utilise généralement les tics de langage et/ou le silence qui couvrent les hésitations et le temps de la réflexion pour trouver le mot approprié. À l'oral, le locuteur contracte ou ravale des sons avec la volonté de simplification du propos et parfois de relâchement au niveau des normes grammaticales. Il faut noter qu'au cinéma, le discours oral qu'arborescent les acteurs a bien été préparé au préalable dans le scénario. Les acteurs ne sont donc généralement pas soumis au processus complexe de l'improvisation et la stratégie de préparation des réponses ou des réactions comme dans les situations d'interaction sociale naturelle. Cela ne signifie pas que les tics n'existent pas dans les propos des acteurs mais ils sont savamment orchestrés dans le but de tenir l'impression de réalité dans le récit filmique. Ces propos sont accompagnés de jeux: mimiques, gestes, into-

nations, regard... Le défi du sous-titrage serait de réussir à matérialiser les actions du film et toute la mise en scène dans le texte filmique. Le sous-titrage est donc une forme de traduction qui exige une technique adaptée à la réalité filmique afin de créer, dans le texte adossé au film, l'environnement de ce dernier.

Le sous-titrage devient alors une re-textualisation du discours oral et de l'environnement général et spécifique du film. Les dialogues et les sons sont transcrits et deviennent du texte autour du film. Cette re-textualisation constitue ainsi une paratextualité filmique qui participe à la construction du sens du film. Depuis l'avènement du parlant, le son occupe une place considérable dans les techniques de construction de l'œuvre cinématographique. Les dialogues et les sons sont dans des relations de complémentarité et d'interdépendance avec les images qui constituent le matériau de base au cinéma. Le sous-titrage porte, à ce titre, une part essentielle de la structuration du sens du film. Ainsi, il participe de l'interprétation et de la coopération du lecteur selon Umberto Eco (1990) qui conçoit le texte comme une «machine paresseuse» qui exige la collaboration active du lecteur pour produire son sens caché dans les implicites, les blancs, les non-dits, les codes culturels [9]. Ainsi, il distingue deux types de lecteurs: le lecteur empirique qui correspond au lecteur réel et le lecteur modèle qui est le lecteur idéal défini par l'énonciateur du récit. Umberto Eco met en garde contre les dérives de l'interprétation en distinguant l'interprétation légitime et la surinterprétation. L'interprétation légitime est une interprétation qui respecte la cohérence de la structure du texte. La surinterprétation est une projection arbitraire du sens du texte. Ainsi, le sous-titrage apparaît comme une sorte de reprogrammation du lecteur idéal à travers sa capacité de le cadrer et l'accompagner dans la construction du sens du film. Il est même capable de remodeler ce lecteur initialement prévu par l'énonciateur du récit filmique. Le sous-titrage endosse ainsi un rôle important dans la construction de l'œuvre filmique. Il peut, à ce titre, être perçu comme un co-auteur

de l'œuvre. C'est pourquoi, Umberto Eco (1990) pense que la traduction est une négociation qui appelle à des pertes, à des compensations et à des équivalences culturelles [9]. Ainsi, il perçoit la traduction non comme une reproduction mais comme une «interprétation régulée» d'un texte donné. Le sous-titrage applique ainsi une double médiation à la réception du film.

Afin de saisir les modalités déployées dans le film *Keita! L'héritage du griot*, réalisé en jula et sous-titré en français, il s'est agi de comparer les propos tenus par les acteurs aux transcriptions au bas de l'écran. Cet exercice de comparaison a permis de percevoir les éventuels écarts et de comprendre les choix opérés dans le passage du discours oral au discours transcrit. Il a ensuite été question de comprendre le fondement de ces écarts sachant que toute traduction engendre des écarts en fonction des codes de la langue de départ à la langue d'arrivée ou du système de départ au système d'arrivée. Enfin l'impact de ces écarts sur la réceptivité de l'œuvre filmique a été analysé.

2. Des modalités de traduction du sous-titre dans *Keita! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté. Les modalités sont des techniques et des choix que l'on opère dans une situation donnée. Dans le cadre de la traduction, cette opération peut se faire au niveau grammatical, orthographique, sémantique, syntaxique et sémiotique.

Dans sa version originale, le film *Keita! L'héritage du griot* alterne le français et le jula. Le projet de sous-titrage porte sur les énoncés en jula traduits en français. La traduction française est à la hauteur du niveau soutenu du jula utilisé par le film. Il s'agit d'une traduction littéraire qui cherche à entrer, à la fois, dans le sens des propos prononcés par les acteurs et dans la forme soutenue de la langue proférée. Cependant, le film n'enregistre pas la traduction-transcription des chansons énoncées en jula. Pourtant, la musique est partie intégrante de la construction de la sémiosphère d'une œuvre filmique. Les paroles de la musique qui accompagne le générique et certaines scènes

tout le long du film jouent le rôle d'épigraphe qui renseigne sur la substance du récit filmique. Dans le film *Keita! L'héritage du griot*, ces paroles disent, en somme, que tant que l'homme vit, il sera confronté aux défis existentiels. Il s'agit d'une musique composée par Sotigui Kouyaté, le géniteur du réalisateur qui joue le rôle de Djeliba dans le film. Sotigui Kouyaté est, dans la vie réelle, issu d'une tradition de griots. Sa composition musicale renforce donc l'authenticité du récit filmique inspiré de cet univers traditionnel. Aussi, la stratégie principale du sous-titre est-il de paraphraser les propos des acteurs. Les interventions du griot dont le style se nourrit de figures de style et de construction stimule la paraphrase. Ainsi, le sous-titrage travaille à retenir la substance des propos. Pour illustration, Djeliba dit à Mabo: «*Je vois que tu veux tout savoir. Cela me plait bien.*» et le sous-titre dit: «*Tu es très curieux. Cela me plait*» (13:00-13:5). Le sous-titre procède également à des transcriptions approximatives, certainement par manque de termes appropriés pour rendre le contenu des propos en jula. Pour illustration, le propos jula «*Je vous poursuivrai*» est remplacé par «*Je vous suivrai*» (33:20) dans le sous-titre. La différence visible entre «poursuivre» et «suivre» n'est pas prise en compte par le travail de sous-titrage. Pourtant le contexte ainsi que le mot jula font appel à la «poursuite» dans le récit filmique où il est question de la course poursuite entre les deux chasseurs et la femme buffle. En plus de ces traductions approximatives, certains propos sont marqués par une absence totale de traduction et de transcription dans le film. Ainsi, lorsque la femme de Boicar propose à Djeliba d'entrer dans la maison, il répond qu'il ne voudrait pas les déranger en ces termes «*Merci. Je ne vais pas vous déranger. Je préfère l'extérieur et l'air.*» (8:28). Cependant, le sous-titrage choisi: «*je préfère l'air frais*». Ce constat s'observe aussi dans le traitement des idiomes. En effet, le sous-titrage fait fi de la traduction et/ou la transcription des idiomes. C'est ce que confirme Youssouf Ouédraogo (2020) qui pense que les idiomes ne sont pas traduits dans le sous-titrage à cause de

la complexité de cette classe de mot hautement culturelle, émotionnelle et propre à une langue donnée [10]. Si les équivalents existent et sont faciles à trouver, ils sont parfois inexistants dans la langue du sous-titrage. Pourtant, ils portent une part culturelle et émotionnelle essentielle du contenu sémantique et sémiotique des films.

Le traducteur/transcripteur des paroles du film se fonde sur le contexte précis de génération des propos dans son entreprise de sous-titrage. Dans l'esprit du scénario, il donne corps écrit aux propos et aux images qui constituent le récit filmique. Il faut signaler que l'art *griotique* est au cœur du film *Keita! L'héritage du griot*, comme la plupart des œuvres filmiques de Dani Kouyaté. Le mot est l'outil fondamental du griot. Le maniement de la langue fait du griot un poète des temps anciens. Les expressions idiomatiques et la répétition sont partie intégrante de la poétique *griotique*. Ils entretiennent le contact avec l'interlocuteur, nourrissent l'ego et tiennent l'inspiration du griot. Cette mise en scène *griotique* est aux antipodes des règles de textualisation dans le processus de transcription. Ces stratégies discursives sont soit ignorées soit mal prises en charge dans le projet de transcription. Ainsi, la théorie de l'intraduisible de Roman Jakobson prend son sens. En effet, dans son entretien avec Boicar, certains termes qui entretiennent le discours et le style *griotique* d'élévation de l'interlocuteur comme la répétition sans cesse du nom de celui-ci ne connaissent pas de traduction dans le film. Le propos oral regorge des expressions idiomatiques et du nom "Keita" dont fait fi le sous-titrage du film.

Il faut noter que malgré ces remarques, le sous-titrage de ce film est de bonne facture. En effet, le texte transcrit ne contient pas de fautes et d'erreurs grammaticales et orthographiques ni de dysfonctionnements syntaxiques. Au niveau sémantique et sémiotique, les sous-titres ne présentent pas de traductions paradoxales. Malgré cette performance, le sous-titrage, à l'image de la traduction présente des réalités qui porte des enjeux majeurs.

3. Les enjeux du sous-titrage

3.1. La traduction en question dans le sous-titrage. Le sous-titrage est une forme de traduction d'une langue à une autre ou d'un système oral à un système transcrit. Dans cette perspective, il s'agit d'une forme de comparaison que les théoriciens considèrent comme le premier degré du comparatisme. Dans cet exercice, le traducteur interprète le texte par rapport à lui-même, à sa compétence et à ses connaissances. C'est donc sa version des propos du film qu'il donne au spectateur. Le sous-titrage sera ainsi fonction du niveau et de la compétence lectorale du traducteur du style oral au style écrit ou d'une langue à une autre. La traduction devient une interprétation du texte selon Roman Jakobson (1963) [6]. C'est pourquoi Antoine Barman (1984) voit la traduction telle une expérience [11]. Il s'agit d'une expérience qui crée une médiation, une sorte de pont entre l'objet original et le destinataire final où l'objet final constitue le point de jonction. Et pour Antoine Barman «... *la traduction n'est pas une simple médiation: c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre*» [11, p. 287]. La traduction est donc une entreprise qui tient compte du destinataire et du contexte de réception de l'œuvre traduite. Ainsi, un prêche, une conférence publique, un film à petit budget... ne connaîtra pas la même rigueur de traduction que les saints documents, un ouvrage scientifique, un film à gros budget... Il faut aussi préciser que les langues n'ont pas les mêmes compétences de formulation et de restitution des contenus. Certaines langues nécessitent plus de caractères que d'autres pour matérialiser le même contenu. Le sous-titrage au cinéma obéit aux mêmes logiques. Un film destiné à un grand succès, d'un réalisateur célèbre, à gros budget... ne sera pas nécessairement sous-titré comme un film d'un amateur, à ambition mesurée ou à petit budget... Les expressions et le vocabulaire tiendront compte de certains codes universels de la langue de sous-titrage, de certaines dynamiques contemporaines. Il y a également les lois du marché où l'aisance du spectateur est prioritaire. Le texte doit, sans trahir le pro-

pos oral ou de la langue du film, être juste et bref afin d'éviter de consommer toute l'attention du spectateur et voler la vedette à l'image qui est le matériau de base dans la fabrication de l'œuvre cinématographique. Car il est impossible de porter son attention, à la fois, sur l'image et sur les inscriptions sur l'écran. Il faut donc opérer un choix entre le centre de l'écran qui abrite l'image et la périphérie qui abrite les sous-titres. Autrement dit, il s'agit de partager l'attention entre l'image et le texte. Cette réalité impose une grande vitesse de lecture du texte afin de rattraper l'image inscrite dans le temps qui court. Le film sous-titré impose ainsi une double activité cognitive aux spectateurs. C'est logiquement que le sous-titrage fait appel à certaines techniques de la science de la traduction. Au nombre desquelles figurent en bonne place la dilution, l'équivalence et l'emprunt.

La dilution permettrait de diminuer la suprématie de l'écriture sur l'image et de focaliser l'attention du spectateur sur l'image avec le moins d'inscriptions possible sur l'écran. Cette ambition se renforce avec la technique de l'équivalence. L'équivalence permettrait de réduire les pertes de sens lors de la traduction en cherchant des équivalences culturelles, contextuelles et linguistiques de la langue de tournage du film vers la langue du sous-titrage. Cette technique permet une prise en compte judicieuse des expressions idiomatiques et l'atmosphère psychodramatique du film. Il en est de même pour la technique de l'emprunt qui pose la question de l'intraduisible. Cependant, il permet de préserver le sens originel du film même s'il consiste, en réalité, d'un déplacement de la problématique de la barrière linguistique. Il peut travailler à diluer cette barrière en passant d'une langue à audience très réduite à une langue à plus grande audience et qui offre une alternative de traductibilité de la langue d'origine du film à l'exemple du jula à l'anglais pour un sous-titrage en français.

Le film *Keita! L'héritage du griot* déploie assez bien ces techniques de traduction. Ses limites sont dues à l'environnement socioculturel du récit filmique porté par l'art du griotisme.

Cet art se caractérise par le verbe châtié (assez de formules poétiques), l'usage de figures de style et de construction (notamment la métaphore, les proverbes), d'un nombre important d'expressions idiomatiques et se nourrit de répétitions systématiques surtout du nom de l'interlocuteur. Comme quoi, une traduction ne saurait rendre toutes les subtilités d'un contenu d'où le combat de suprématie entre le verbe et l'image dans la construction de l'œuvre filmique depuis l'avènement du parlant.

3.2. Le procès du sous-titrage: l'image face au verbe au cinéma. Contrairement au rôle du verbe dans l'image au quotidien (presse, publicité, bande dessinée...), le verbe au cinéma n'a pas pour fonction de fixer l'image. En effet, la force expressive de l'image cinématographique a permis l'existence du cinéma muet. Cette époque fait partie des plus belles pages du cinéma de sa naissance jusqu'entour de 1926. Cependant, il sied de préciser que cela concerne le verbe oral. Quant au verbe écrit, il a fait très tôt son entrée au cinéma, presque au même moment que l'avènement du septième art à travers l'insertion des cartons dans les films, la présence des manuelles de compréhension des films à travers la description des récits. Ainsi, les cinéastes ont très vite éprouvé le besoin d'accompagner leurs films d'inscriptions et/ou de sons. Ce besoin tire certainement sa pertinence dans cette affirmation de Roland Barthes (1964) qui pense que nous sommes une société de parole [12]. Le verbe – peu importe sa quantité et sa fonction – accompagne naturellement l'image dans toutes les situations d'interaction humaine. L'homme est un être parlant et c'est ce maniement du verbe qui le distingue fondamentalement des autres animaux.

Ainsi, au-delà de la fonction d'ancrage et de relais développée par Roland Barthes (1964) dans le cadre du message iconique, le son au cinéma peut entretenir une autre relation avec l'image. En effet, selon Barthes, le message linguistique fixe et ancre le sens du message iconique d'une part. Le verbe «*constitue une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de prolifé-*

rer soit vers des régions trop individuelles, soit vers des valeurs dysphoriques... l'ancrage peut être idéologique, et c'est même, sans doute, sa fonction principale; le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un dispatching souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi à l'avance» [12, p. 44]. Pour lui, «le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image: l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive...» [12, p. 44-45]

Et de l'autre, le texte et l'image peuvent être dans un rapport de relais où l'on n'a ni besoin du texte pour mieux comprendre l'image, ni de l'image pour mieux comprendre le texte et à la fois des deux pour comprendre l'ensemble signifiant donné. Barthes précise que dans la fonction de relais, *«la parole (le plus souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur: celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse... Rare dans l'image fixe, cette parole-relais devient très importante au cinéma, où le dialogue n'a pas une fonction simple d'élucidation mais où elle fait véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image.»* [12, p. 45].

Ainsi, l'ancrage et le relais rendent compte des rapports de complémentarité et d'interdépendance entre le signe linguistique et le signe iconique. Cependant, au cinéma, le son peut présenter un écart avec l'image. Ils peuvent entretenir une parfaite relation d'opposition en fonction du génie et de l'intention du créateur où le verbe n'illustre pas l'image et l'image n'incarner pas le verbe. Ils entrent dans un contraste qui génère le sens. Le verbe peut être en *in* ou en *off* et porte une part essentielle du suspense et facilite la mise en scène. La musique et le bruit en sont des éléments essentiels, capables d'articuler la tension dramatique. Le verbe et l'image

peuvent être dans un rapport d'équivalence ou de domination. En effet, il peut arriver que le verbe et l'image soient au même niveau de responsabilité dans le transport du contenu filmique. Cette situation est rare. C'est la relation de domination qui est la plus fréquente. D'une part, il arrive que l'image porte l'essentiel du message filmique. Dans ce cas, elle domine le verbe et incarne sa puissance et la nature profonde de l'art cinématographique dont elle est le matériau de base. De l'autre, le verbe occupe la grande part du message filmique. L'image perd son pouvoir au profit du verbe. Le film est verbo-centré et l'image devient un vassal du verbe. C'est l'avènement de l'esthétique de l'oralité [13] dans le cinéma. Cette perspective esthétique rapproche le cinéma de la littérature où l'action se trouve dans le verbe et ce verbe est généralement abondant et châtié. Ce rapport entre le verbe et l'image impacte nécessairement la pratique du sous-titrage.

Le sous-titrage est une étape essentielle dans la structuration du sens du film. Il est susceptible de modifier la perception que le spectateur a du jeu des acteurs. Ainsi, il reconfigure les relations entre le film et le spectateur. Il peut à contrario, s'il est fait avec justesse et précision, aider à prévenir la surinterprétation telle que conceptualisée par Umberto Eco (1979 et 1990) [14; 9].

La pratique du sous-titrage devrait, par conséquent, être fonction de ces interactions entre le verbe et l'image dans le fonctionnement de l'œuvre filmique. Lorsque les deux sont dans une relation d'équivalence, le traducteur devrait aller à la juste transcription des sons du film. Dans cette situation, la technique de l'emprunt peut être utilisée dans la traduction. Lorsque l'image l'emporte sur le verbe, la traduction doit s'en tenir à la transcription minimale des sons du film. Dans ce cas, la technique de la dilution est indispensable. Dans la situation inverse où le texte porte l'essentiel du film et occupe un grand espace, la traduction requiert un grand soin et les textes abondent dans le film. L'attention du spectateur est portée sur le texte et l'image se retrouve en périphérie de l'œuvre cinématographique. Le sous-titrage respecte sim-

plement le choix esthétique du réalisateur du film et accorde la suprématie au verbe.

Le sous-titrage offre des opportunités d'accessibilité des œuvres cinématographiques pense-t-on. Cependant, le cinéma a vécu sa plénitude à l'heure du muet, il a su s'épanouir sans le verbe jusqu'à l'avènement du parlant. On est alors tenté de se poser la question de savoir si l'avènement du verbe au cinéma n'est pas un handicap pour le plein épanouissement de cet art, considérant la langue comme une barrière aux interactions interpersonnelles. Ce fut d'ailleurs le ressentiment de certains artistes – comme Charlie Chaplin – à l'avènement du parlant. Le verbe apparaît à la fois comme un facilitateur et un ennemi à l'expression du génie créateur de l'artiste. Le verbe semble pouvoir porter le réalisme des images, leur capacité narrative. Ainsi, le montage perd de sa puissance narrative et l'art cinématographique devient plus accessible et aux créateurs et aux spectateurs. Le verbe porte l'image, la démystifie et la rend moins hermétique. Il aide ainsi le cinéma à atteindre une de ses ambitions essentielles qui est celle de postuler des visions pour impacter le monde. La langue devient une stratégie de conquête des spectateurs et élargi l'espace de diffusion du film.

Pour conclure. La difficulté d'aller d'une langue à une autre est indéniable. L'image présente une alternative à cette problématique de l'intraduisible avec sa performance du tout montrable et du tout représentable. Par ailleurs, l'image ouvre des perspectives de la signification et de l'imaginaire. Elle permet de sortir de la fermeture que le mot engendre à travers la stabilisation du sens ou la réduction des possibles du sens. Nommer c'est limiter les opportunités et les perspectives de signification. Car, l'image s'appréhende au-delà de la réalité culturelle contenue dans le mot. N'est-ce pas le sens de l'adage chinois: «une image vaut mille mots»?

Malgré sa charge supplémentaire pour le cinéma et son jeu en défaveur du fondement du fait cinématographique, le sous-titrage prend de plus en plus de l'ampleur au cinéma. Les di-

mensions politico-économique et diplomatique de l'image et particulièrement du cinéma jouent en faveur de cette expansion. Par conséquent, le sous-titrage offre un espace de recadrage de l'image qui est de nature polysémique. Il permet le dialogue des cultures, la diversification des expériences humaines et favorise une performance cognitive. Ainsi, cette pratique cesse d'être un simple exercice de traduction des propos d'un film pour devenir une sorte d'adaptation du film au destinataire envisagé en tenant compte de sa spécificité multidimensionnelle. C'est pourquoi, d'une langue à une autre, le sous-titrage du même film devrait connaître des variations.

Dans le contexte africain de manque de ressources, le sous-titrage prend le dessus sur le doublage qui demande davantage de moyens technique et financier pour sa mise en œuvre; même si le doublage semble plus heureux pour le fait cinématographique car celui-ci ne détourne pas l'attention du spectateur de l'image et rend l'œuvre filmique accessible à tous les auditeurs de la langue du film.

Références bibliographiques:

1. Kouyaté, D. *Keita! L'héritage du griot*, LM, 1995.
2. Griffith, D.W. *La naissance d'une nation*, LM, 1915.
3. Cando R. *Manifeste des sept arts*. Séguier, 1923.
4. Ouoro, T.J. «Français et langues nationales dans les cinémas d'Afrique noire francophone: de l'esthétisation du ressentiment à la liquidation de la blessure». In: National development through language education (Dir) Domwin D. Kuupole and Moses K. Kambou, university Printing Press, Cape Coast, 2012, p. 229-248.
5. Langue parlée au Burkina Faso et dans certains pays de la sous-région ouest-africaine. Il s'agit d'une langue proche du bambara.
6. Jakobson, R. *Essais de linguistique générale I*. Paris: Editions de Minuit, 1966.
7. Hagège, Cl. *L'Homme de paroles*. Paris: Fayard, 1985.
8. Baril, D. Guillet, J. *Techniques de l'expression écrite et orale*. Paris: Editions Sirey, 1992.
9. Eco, U. *I limiti dell'interpretazione*. Milan: Bompiani. Version française (1992), *Les limites de l'interprétation*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1990.
10. Ouédraogo, Y. *La langue dans les films d'Idrissa Ouédraogo: les cas de Yaaba et Tilai*. In: „Actes

colloque en hommage à Idrissa Ouédraogo: l'homme et ses œuvres". Ouoro Justin et Palm/Sanou Valentine (Dir.), Ouagadougou: CEPRODIF, 2020, p. 24-30.

11. Barman, A. *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

12. Barthes, R. *Rhétorique de l'image*. In: „Communications”, 4, 1964. Recherches sémiologiques, 1964, p. 40-51; doi: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

13. Ouoro, J. *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*. Ouagadougou: PUO, 2011.

14. Eco, U. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979. Milan: Bompiani. Version française, *Lector in fabula*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

Citation: Palm/Sanou, V. Subtitling and the Issue of Reception in Cinema. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 51-60. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.06>

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/>).

GENEALOGIA ANSAMBLURILOR DE MUZICĂ CONTEMPORANĂ ÎN SPAȚIUL CULTURAL ROMÂNESC



Victoria MELNIC

Doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar, rector al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, Republica Moldova.



Corina ȚACA

Genealogia ansamblurilor de muzică contemporană în spațiul cultural românesc

Rezumat. În a doua jumătate a secolului XX, cultura muzicală românească a fost profund marcată de mișcarea artistică inovatoare a avangardei. Fără legi prestabilite, avangarda a respins orice formă de conservatorism, a promovat noi paradigme estetice și expresive. Aspectele istoriografice ale acestui fenomen subliniază procesele de organizare, documentare și de promovare a creației contemporane, evidențiind contextul cultural și social care a favorizat apariția unor inițiative, asociații și ansambluri dedicate stimulării creației și promovării muzicii contemporane. Printre reperele semnificative ale acestui proces se numără: instituirea premiului George Enescu, inițiat de marele compozitor; fondarea *Asociației Muzica Nouă* de către Mihail Jora și a *Asociației de muzică de cameră* de către violonistul Alexandru Theodorescu; lansarea *Ansamblului de suflători* dirijat de Matei Socor (1940) și a cvartetului *Șarvaș* (1946); publicarea revistei *Muzica* (1950); organizarea *Festivalului Săptămâna muzicii românești* (1951) și ulterior a *Decadei muzicii românești* (1953); înființarea cvartetelor *Tineretului* și *Radio* etc. Perioada imediat următoare a fost marcată de înființarea unor ansambluri variate, incluzând duo-uri, trio-uri, cvartete, cvintete precum și colective orchestrale dedicate promovării muzicii contemporane. În Republica Moldova, primul ansamblu de muzică contemporană, *Ars poetica*, a fost fondat abia în 1991, la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu.

Cuvinte-cheie: ansamblu, avangarda muzicală, muzică nouă, notație contemporană, experiment.

The Genealogy of Contemporary Music Ensembles in the Romanian Cultural Space

Abstract. In the second half of the 20th century, Romanian musical culture was profoundly marked by the innovative artistic movement of the avant-garde. Operating without predetermined rules, the avant-garde rejected any form of conservatism and promoted new aesthetic and expressive paradigms. The historiographic aspects of this phenomenon underline the processes of organizing, documenting, and promoting contemporary creation, highlighting the cultural and social context that encouraged the emergence of initiatives, associations, and ensembles dedicated to stimulating creation and promoting contemporary music. Among the significant milestones of this process are: the establishment of the George Enescu Prize, initiated by the great composer; the founding of the *New Music Association* by Mihail Jora and of the *Chamber Music Association* by violinist Alexandru Theodorescu; the launch of the *Wind Ensemble* conducted by Matei Socor (1940) and of the *Șarvaș Quartet* (1946); the publication of the journal *Muzica* (1950); the organization of the *Romanian Music Week Festival* (1951), followed later by the *Romanian Music Decade* (1953); and the establishment of the *Youth Quartet* and the *Radio Quartet*, among others. The following period was marked by the creation of diverse ensembles, including duos, trios, quartets, quintets, as well as orchestral groups dedicated to promoting contemporary music. In the Republic of Moldova, the first contemporary music ensemble, *Ars poetica*, was founded only in 1991 at the initiative of composer Ghenadie Ciobanu.

Keywords: ensemble, musical avant-garde, new music, contemporary notation, experiment.

Introducere. Avangarda muzicală românească marcată de evoluția constantă a avangardei Europei de vest, a devenit în scurt timp unul dintre cele mai bogate și consistente fenomene culturale în context universal; Nicolae Brânduș consemnează, că „anii '50 și mai ales '60 au însemnat o baie de muzică contemporană, prea puțin cunoscută până atunci. S-a dezvoltat o pleiadă de interpreți, dirijori, soliști, formații camerale care au depus o activitate remarcabilă, decenii la rând. Și o școală – de compoziție, mai ales – care s-a format în spiritul european prezent pretutindeni în lume la acea dată... Majoritatea compozitorilor aveau acces la muzica contemporană în special de la Radio. Unii reușeau chiar să înregistreze – cu mijloacele rudimentare de pe atunci – unele lucrări... Era o foame de cultură și informație pe care nu am mai regăsit-o niciodată... La vremea aceea se formase un grup de compozitori tineri, studenți la clasele de compoziție din București, care se întruneau periodic la Mihail Andricu acasă și ascultau mai ales muzică de jazz și ce mai primea profesorul din Franța. Erau: Aurel Stroe, Miriam Marbé, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Ștefan Niculescu; uneori Mircea Istrate și alții” [1, p. 39]. În acest context îi putem aminti fragmentar și pe Mihai Mitrea-Celarianu, Ede Terenyi, Nicolae Coman, Corneliu Cezar, Anatol Vieru, Horațiu Rădulescu.

Generația nouă de compozitori a contribuit la diversificarea conținutului muzical și a pledat pentru noi orientări artistice. În creația acestor promotori ai artei contemporane întâlnim muzică heterofonică, muzică spectrală, considerate repere ale istoriei generale a muzicii, dar și principii componistice preluate din morfologia folclorului românesc; varii modalități de integrare a aleatorismului, a minimalismului, a teatrului instrumental și a muzicii electroacustice. Autorii lucrării *De douăzeci de ori Archaeus*, Rodica și Liviu Dăncănu menționează pe bună dreptate faptul că „evoluția diacronică a muzicii noi este o consecință a colaborării dintre compozitori și interpreți, totodată a tatonării limitelor instrumentale și a efectelor timbrale rezultate. Virtuozitatea interpreților contemporani,

apetența lor pentru restituirea noilor aventuri ale componisticii contemporane, dezvoltarea muzicii aleatorice, a muzicii concrete sau a muzicii electronice, apariția noțiunii de teatru instrumental, au dus la permanenta căutare și la găsirea unor noi metode de abordare a sunetului și a instrumentelor muzicale” [2, p. 7]. Pornind de la aceste coordonate estetice și interpretative, devine necesar să examinăm cum a fost reflectată activitatea ansamblurilor de muzică contemporană în istoriografia de specialitate.

Festivalurile de muzică contemporană – o importantă rampă de promovare a inovațiilor componistice. Limbajul muzical și procedeele de exprimare muzicală și-au început parcursul evolutiv încă din cele mai vechi timpuri ale istoriei muzicii, ajungând în secolul al XX-lea să fie reînnoite prin îmbogățirea resurselor sonore, cu derularea diferitor orientări stilistice. După cum menționează cercetătorul Steven Connor: „tendința majoră a avangardei muzicale la sfârșitul secolului al XX-lea a urmărit eliberarea zgomotului de sub influența formalizărilor sunetului muzical și cucerirea autonomiei față de acestea... Plăcerile artelor zgomotului sunt plăcerile expansiunii, ale unei amplificări a atenției acordate sunetelor din viața de zi cu zi” [3, p. 214]. În acest caz apare și necesitatea unei noi gramatici muzicale și a unei noi notații care să o reflecte. De asemenea, devine o necesitate și organizarea diferitor evenimente culturale, în cadrul cărora putea fi prezentată așa-numita „artă muzicală nouă”. Astfel, în întreaga lume, capătă amploare festivalurile internaționale de muzică contemporană.

Deja în anul 1921, în Germania a fost înființat Festivalul Internațional de Muzică Contemporană de la Donaueschingen, *Donaueschinger Musiktage*, unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de nivel mondial, care a fost orientat spre propagarea lucrărilor compozitorilor de avangardă: Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Igor Stravinski, Alfredo Casella, Béla Bartók, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono etc. Un alt pas important în acest sens a fost făcut

odată cu inaugurarea Festivalului de Muzică Contemporană de la Tanglewood (SUA), fondat în 1937, însă care a început să abordeze muzica contemporană abia după cel de-al Doilea Război Mondial. Festivalul s-a concentrat pe explorarea diversității muzicii contemporane, având un program care cuprinde lucrări orchestrale, cât și muzică de cameră, vocală și electronică. Tanglewood a fost locul în care s-au prezentat lucrările unora dintre cei mai influenți compozitori ai secolului XX: Leonard Bernstein, Steve Reich, György Ligeti, Pierre Boulez.

Unul dintre cele mai esențiale evenimente artistice în promovarea componisticii contemporane devine Festivalul Internațional de Muzică Contemporană *Toamna Varșoviană*, organizat anual la inițiativa Uniunii Compozitorilor din Polonia. Fondat în anul 1956, festivalul *Toamna Varșoviană* a adus o soluție de rezolvare a crizei ce stăpânea muzica poloneză la acel moment, dar a oferit și un spațiu de exprimare a ideilor experimentale în muzica instrumentală. Festivalul *Toamna Varșoviană* reprezintă unul din cele mai grandioase festivaluri de muzică contemporană din lume ce reunește în fiecare an în jur de 300 de interpreți din diferite țări. Acest festival, organizat într-o țară din lagărul socialist, a reprezentat o mare oportunitate pentru compozitorii din URSS și din alte țări socialiste, care nu aveau acces direct la festivalurile de muzică din Occident. În contextul Războiului Rece, cu granițele culturale și ideologice adesea închise, acest festival a devenit un spațiu unic de întâlnire între Est și Vest, unde artiștii din diverse colțuri ale lumii au putut dialoga prin creațiile lor.

Pentru mulți compozitori din țările socialiste, *Toamna Varșoviană* a fost mai mult decât un simplu festival: a fost o fereastră deschisă spre noile tendințe ale muzicii contemporane, o platformă pentru descoperirea unor perspective artistice inovatoare și, nu în ultimul rând, o șansă rară de a-și prezenta propriile lucrări pe o scenă internațională. Acest eveniment a avut un rol crucial în reducerea izolării culturale, permițând artiștilor să intre în contact cu stiluri, idei și tehnici compoziționale noi, favorizând astfel schimbul creativ la un nivel global. Prin

urmare, *Toamna Varșoviană* a fost nu doar o simplă oportunitate pentru cariere individuale, ci și un simbol al unei deschideri limitate, dar semnificative, într-o perioadă marcată de diviziuni geopolitice și culturale profunde. Alte festivaluri de mare valoare au fost inițiate în Franța, Elveția, Italia, Germania, Spania.

În arealul românesc, festivalurile dedicate muzicii contemporane încep a se extinde după anii '50 ai sec. XX, acesta fiind rezultatul situației politice, care exercita o influență inevitabilă asupra activității de creație și a culturii în general. După anii '50, în România se resimte o perioadă de liberalizare a artei, motivul fiind încheierea unei etape agresive de presiune ideologică, odată cu încheierea perioadei staliniste. Astfel, își fac apariția festivalul *Săptămâna muzicii românești* (1951) și *Decada muzicii românești* (1953). Un rol incontestabil în acest proces l-a avut Festivalul și Concursul Internațional *George Enescu*, instituit după moartea compozitorului, cu prima ediție în 1958, care a devenit o veritabilă rampă de lansare internațională a muzicii românești. În anii '70 se bucură de succes *Festivalul Internațional al Muzicii de Cameră* de la Brașov, organizat la inițiativa compozitorilor Wilhelm Berger și Tudor Ciortea, la care au fost interpretate creații semnate de Pascal Bentoiu, Liviu Comes, Paul Constantinescu, Myriam Marbé, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah etc., dar și de compozitori străini.

În ultimul deceniu al sec. XX, mai exact anul 1991, Ștefan Niculescu, compozitor revoluționar al gândirii muzicale, pasionat de folclorul românesc arhaic, de muzica japoneză și tibetană, influențat de tehnica eterofonică și preocupat de coerență și calcul în discursul său muzical, fondează unul dintre cele mai importante festivaluri de muzică de avangardă din România – *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, care a devenit și continuă până în prezent să fie un teren de realizare a celor mai experimentale inovații din domeniul muzical. În același an, în Republica Moldova, compozitorul Ghenadie Ciobanu înființează Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*, care devine primul și unicul festival basarabean de muzică contem-

porană, o arenă pe care au posibilitatea să se manifeste compozitorii și interpreții autohtoni, o cale spre progres și o motivație de a evolua și de a deveni recunoscuți la nivel internațional.

Dintre evenimentele culturale mai recente merită să fie menționate Festivalul Internațional de Muzică Nouă *Intrada*; Festivalul Internațional de Muzică Contemporană *Meridian*; Festivalului Internațional de Muzică Contemporană *Cluj Modern* etc.

Reprezentanții școlii muzicale românești care s-au remarcat în componistica europeană prin lucrări în care transpun toate procedeele de limbaj contemporan sunt: Anatol Vieru, Nicolae Brânduș, Dan Voiculescu, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Liviu Comes, Cornel Țăranu, Ghenadie Ciobanu, Dan Dediu ș.a. În palmaresul componistic al acestor muzicieni găsim lucrări de referință care au rezonat cu avangarda europeană, iar după cum menționează cercetătoarea Valentina Sandu-Dediu: „unii vor păstra o mai evidentă linie de continuitate cu tradiția clasico-romantică, alții vor fi preocupați mai degrabă de inovație (pe atunci echivalentă cu dodecafonismul celei de-a doua școli vieneze)” [4, p. 22].

Interpreți și ansambluri. Fiind prin excelență o artă interpretativă, muzica își afirmă vitalitatea prin personalitățile și formațiile care îi dau viață. În România secolului XX, interpreții și ansamblurile au avut un rol decisiv în afirmarea repertoriului contemporan, prin inițiative precum fondarea asociației Muzica Nouă de către Mihail Jora, a Asociației de muzică de cameră de către violonistul Alexandru Theodorescu, apariția Ansamblului de suflători dirijat de Matei Socor (1940), a cvartetului Șarvaș (1946), a cvartetului Tineretului și al Radioului, înființarea ansamblului *Musica Nova*, dar și prin înființarea revistei *Muzica* (1950), care devine o rampă important de analiză și dezbateră a proceselor și tendințelor ce dominau arta muzicală.

Perioada imediat următoare a fost marcată de înființarea unor ansambluri variate: duo-uri, trio-uri, cvartete, cvintete, colective orchestrale, specializate în interpretarea și promovarea

muzicii scrise într-un limbaj contemporan, adesea experimental. Ansamblurile instrumentale iau o amploare deosebită, întrucât devin căi primordiale în afirmarea emoției artistice și a progresului. Acestea întotdeauna au fost un domeniu deschis inovației, deoarece permit mai ușor libertatea de a explora noi forme, combinații originale de timbruri și sonorități, stiluri și tehnici compoziționale noi. Creația compozitorilor români din secolul al XX-lea confirmă aspirația acestora către realizarea unei arte profund originale, moderne, prin prisma diverselor tipuri de ansambluri instrumentale.

Printre cele mai renumite ansambluri de muzică nouă din România, din a doua jumătate a secolului XX, menționăm trio-urile: *Syrinx*, *Inter-mezzo*, *Academica*, *Modus*; cvartetele de coarde: *Napoca*, *Pro Camera*, *Transilvan*, *Silvestri*, *Pro Musica Nova*, *Con-Tempo*, *Florilegium*, *Fagottissimo*; ansamblurile: *Ars Nova*, *Musica Viva*, *Hyperion*, *Traiect*, *Repertorium*, *Archaeus*, *Magnificat* etc.

În anul 1966, pianista și compozitoarea Hilda Jerea, pune bazele ansamblului de muzică contemporană, *Musica Nova*, care avea ca prioritate, interpretarea și propagarea repertoriului muzical din sec. XX. Format din interpreți de valoare, ansamblul și-a modificat componența în decursul anilor. Printre instrumentiștii care au făcut parte din *Musica Nova*, îi menționăm pe: Florian Popa, Aurelian Octav Popa (clarinet), Mircea Opreanu, Cristina Bărbulescu, Octavian Rațiu, Frederic Moreau (vioară), Anca Vartolomei, Gheorghe Moțatu, Dorel Fodoreanu (violoncel), Mihai Vîrtosu, Tatiana Popa, Mara Dobrescu (pian), Deținătorii unei tehnici interpretative deosebite, membrii ansamblului *Musica Nova* abordează în prim plan muzică contemporană, însă fără a o neglija pe cea de tradiție clasică. În anul 1980, în semn de recunoaștere pentru muzicienii acestui colectiv, antrenat întru promovarea repertoriului compozitorilor contemporani, fundația *Gaudeamus* din Amsterdam a inițiat un concurs internațional în numele ansamblului *Musica Nova*.

În același deceniu (1968), la Cluj, devine cunoscut ansamblul *Ars Nova*, format din mu-

zicieni ai Conservatorului clujean, sub coordonarea compozitorului și dirijorului Cornel Țăranu. Cornel Țăranu, moștenitor al tradițiilor profesorului său Sigismund Toduță, a devenit un adevărat propagator al muzicii de avangardă. Limbajul său muzical este unul specific, individual, și poate fi caracterizat ca fiind centrat pe scări modale cromatice, integrarea ornametării melismatice din folclor, elemente din tehnica serială, improvizația etc. Numele lui Cornel Țăranu are o pondere semnificativă pentru cultura muzicală românească și datorită fondării Festivalului *Cluj Modern*, care a adus în scenă lucrări de mare valoare națională și internațională.

În anul 1977, la București, la inițiativa compozitorului Iancu Dumitrescu este creat Ansamblul *Hyperion*, formație instrumentală ce avea drept scop inițial să sublinieze interdependența dintre cele mai arhaice surse ale muzicii românești și muzica actuală de avangardă. Treptat, ansamblul s-a specializat pe muzica electronică și pe lucrări realizate cu ajutorul computerului, oferind o nouă dimensiune sunetului și muzicii noi din arealul românesc. Compozitorii Iancu Dumitrescu și Ana-Maria Avram, violonistul Mihai Lăcraru și contrabasistul Ion Ghiță, fac parte din componența stabilă a acestui ansamblu, între timp o mulțime de alți instrumentiști au colaborat cu *Hyperion*: Nicolae Maxim (flaut); Aurelian Octav Popa, Leontin Boanță (clarinet); Mihail Tănăsila (fagot); Remus Manoleanu (pian); Mihai Sofonea (violă); Marcel Spinei, Dimitrie Râmpeanu, George Georgescu (violoncel); Costin Petrescu, Alexandru Birthelmer, Cristian Văleanu (percuție).

Cinci ani mai târziu, în cadrul Studioului de Muzică Contemporană din București, debutează Ansamblul *Traiect*, fondat la inițiativa compozitorului Sorin Lerescu. Motivul creării ansamblului a fost dorința membrilor acestuia de a promova valorile muzicii contemporane românești și internaționale, prin intermediul unui repertoriu vast și divers, axat pe genurile și tendințele muzicii noi.

O altă formație de mare valoare, înființată în anul 1985, cu scopul de a promova cele mai diverse tendințe și orientări stilistice din muzica con-

temporană, este Ansamblul *Archaeus*. Fondatorii ansamblului sunt un grup de instrumentiști de performanță, ce se regăseau și în componența inițială a formației, condusă de compozitorul și dirijorul Liviu Dănceanu. *Archaeus* s-a constituit ca un atelier de muzică contemporană ce abordează pe lângă creațiile contemporane, muzică bizantină veche, muzică clasică, jazz.

Conexiunea și cooperarea instrumentiștilor diferitor formații în cadrul festivalurilor de muzică contemporană, a fost latura esențială în procesul schimbului de experiență. În acest sens, consemnăm importanța cvartetului bucureștean *Silvestri*, ansamblu rezident în Spania, alcătuit în anul 1988 din muzicienii: Doru Popa, Alexandru Mihon, Traian Ionescu și Răzvan Neculai, care au colaborat în cea de-a doua ediție a Festivalului Săptămâna Muzicii Noi cu *Grupul Instrumental de Valencia*, Spania.

Ansamblul *Pro Contemporania*, fondat în anul 1990, a devenit una dintre cele mai populare formații de muzică contemporană românească, cu un repertoriu extrem de vast, ce include și muzică electronică, jazz, fusion etc. De-a lungul activității sale, componența interpretativă a ansamblului varia de la doi la șapte muzicieni, în funcție de creație sau de proiectul concret.

În procesul de examinare a componentelor ansamblurilor de muzică contemporană din arealul românesc, am constatat un interes sporit pentru muzica instrumentală și mai puțin pentru cea vocală. Totuși, am identificat câteva formații care au inclus și interpreți vocaliști. Un exemplu ar fi trio *Inter-Mezzo*, fondat în anul 1992, la București, format din mezzo-soprana Steliana Calos, clarinetistul Leontin Boanță și pianistul Mihai Vîrtosu. Trio *Inter-Mezzo* a manifestat un interes major pentru partiturile contemporane, muzică experimentală și teatru instrumental.

O mare popularitate în muzica sec. XX capătă ansamblurile de percuție, ca rezultat al creșterii numărului de creații dedicate acestui grup de instrumente. Ansamblul de percuție al Conservatorului *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, inițiat de percuționistul Grigore Pop, se numără printre primele formații de acest gen. Ulterior, pe lângă Universitatea de Muzică

din București este creat Ansamblul de percuție *Game*, apărut în anul 1995, care devine un etalon al artei contemporane, fiind menționat în anul 1998 cu Premiul Fundației Soros pentru artă contemporană.

Apariția cvartetului *Florilegium* (1995), constituit din muzicieni români consacrați: Ioan Marius Lăcraru și Ladislau Csendes (violară), Maria Fecioru (violă), Anca Vartolomei (violoncel), a fost determinată de inițiativa unui grup de compozitori spanioli, participanți la Școala de Compoziție și Creație Artistică (Escuela de Composición y Creación Artística) de la Alcoi, care au solicitat un cvartet românesc pentru înregistrarea unui CD dedicat aniversării a 50 de ani a compozitorului spaniol Javier Darias. Numele lui Javier Darias este unul cunoscut în spațiul românesc, acest fiind participant fidel la multe dintre festivalurile locale de muzică contemporană.

Evoluția ansamblurilor de muzică contemporană în arealul românesc și nu doar, se află într-un proces continuu. Secolul XXI, aduce pe marile scene, colective remarcabile de o valoare incontestabilă pentru muzica contemporană românească: ansamblurile *Profil* (2003), *Ad-Hoc* (2009) etc.

Muzica nouă în Republica Moldova. A doua jumătate a secolului XX, aduce realizări importante în domeniul artei muzicale și în Republica Moldova, pe atunci Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Alături de Conservatorul de Stat, deschis în anul 1940, au fost fondate și alte instituții speciale ce asigurau pregătirea și promovarea profesională a muzicienilor, ca: Filarmonica Națională, Școala Muzicală Specială; colective de mare valoare ca: Orchestra simfonică și Capela corală *Doina*; edificii culturale importante inaugurate în a doua jumătate a secolului XX: Palatul Național (1974); Sala cu Orgă (1978); formații muzicale: Orchestra Națională de cameră (1988) și Corul Național de cameră (2002), Orchestra Simfonică a Companiei Teleradio-Moldova (1989), Ansamblul *Ars poetica* (1991), Orchestra Prezidențială (1992); dar și manifestări prestigioase ca: Festivalul In-

ternațional *Mărțișor* (1967), Festivalul Internațional *Maria Bieșu* (1990), Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi* (1991).

Demararea Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, la Chișinău, a însemnat un pas hotărât spre liberalizarea și actualizarea artei muzicale autohtone. Timp de peste trei decenii de activitate, *FIZMN* a fost și continuă să fie una din principalele platforme de promovare a muzicii basarabene – o platformă care oferă posibilitatea compozitorilor chișinăuieni să experimenteze, să-și valorifice creația și s-o plaseze într-un context internațional. Pe de altă parte, acest eveniment cultural are o pondere inestimabilă în instruirea, dezvoltarea și desăvârșirea actualilor instrumentiști, care tind să-și formeze noi viziuni, noi percepții, să exploreze și să posedele cele mai originale tehnici componistice, dar și să-și dezvolte abilități interpretative de cel mai înalt grad de dificultate, plasându-se la un nivel cu cei mai virtuozii instrumentiști de nivel mondial. O altă misiune a *FIZMN* este aceea de a educa publicul, de a-l familiariza cu diversitatea genurilor muzicale contemporane, de a-i oferi un spațiu pentru reflecție și meditație, de a-i cultiva gândirea critică și analitică și de a-l învăța să rezoneze cu muzica actuală. De-a lungul celor 34 de ediții ale *FIZMN*, muzica contemporană din Republica Moldova s-a făcut auzită nu doar în țară, ci și pe scenele europene și mondiale. Fiecare ediție a festivalului se distinge printr-un program inovator și variat, ce valorifică creații contemporane și reunește artiști de excepție din diferite țări – interpreți și compozitori – care contribuie la schimbul de experiență prin activități de tipul: mese rotunde, workshopuri, masterclassuri etc.

Concomitent cu apariția Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* are loc și înființarea primului ansamblu de muzică contemporană din Republica Moldova – *Ars poetica*, fondat la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu, avându-l la pupitru dirijoral o perioadă îndelungată pe Oleg Palymski, iar actualmente pe dirijorul Vladimir Andrieș. Acest ansamblu a contribuit la crearea unui cadru organizat pentru promovarea muzicii noi și la dezvoltarea

unei istorii proprii a avangardei în acest spațiu cultural. În decursul celor trei decenii de activitate ale ansamblului, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, au fost prezentate publicului peste 200 de lucrări inedite, de o valoare incontestabilă.

Componența ansamblului *Ars poetica*, ce include instrumentele pian, clavecin, vioară, violoncel, percuție, oboi, clarinet și fagot s-a aflat în perpetuă modificare. La cea de-a XXXIV-a ediție a FIZMN, componența ansamblului a fost actualizată cu noi muzicieni interesați de muzica contemporană: Anastasia Gusarova (flaut), Iurie Frotovcean (clarinet), Zinaida Brânzilă-Coșleț (vioară), Olga Vlaicu (vioară), Alexandr Palamarcu (violoncel), Iurie Munteanu (contrabas), Elena Turea (pian), Veronica Ciobanu (pian), Roman Plăcintă (clarinet), Vladimir Taran (fagot), Vlad Haki (trombon), Marcel Ciornii (trombon), Vasili Moscvitin (percuție), Olga Cazac (harpă), Serghei Racenco (violă), Vasile Torgai (oboi), Evghenia Smirnov (oboi), Sergiu Stan (corn), ceea ce asigură continuitatea ansamblului *Ars poetica*.

Concluzii. Ansamblurile de muzică contemporană reprezintă un element esențial al devenirii muzicii noi în spațiul cultural românesc, iar apariția lor marchează răspunsul firesc la transformările estetice ale secolului XX. Genealogia acestor formații evidențiază nu doar diversificarea limbajului muzical, ci și consolidarea unor practici interpretative specializate, capabile să integreze noile orientări stilistice – de la hete-

rofonie și spectralism la aleatorism, minimalism, teatru instrumental și muzică electroacustică.

Evoluția limbajului muzical contemporan, caracterizat prin îmbogățirea resurselor sonore și prin configurarea unor noi gramatici compo-nistice, a fost însoțită de o transformare profundă a notației muzicale. Diversificarea sistemelor grafice a funcționat ca un intermediar indispensabil între compozitori și interpreți, facilitând transmiterea unor idei sonore tot mai complexe și contribuind la fixarea unui patrimoniu muzical aflat în continuă expansiune.

În acest cadru, ansamblurile dedicate muzicii contemporane au devenit verigile centrale ale procesului de transmitere și reinterpretare a repertoriului de avangardă. Activitatea lor reflectă o linie genealogică în care se împletesc tradiția școlii componistice românești, influențele internaționale și adaptările locale. Prin interpretarea, difuzarea și promovarea muzicii noi, aceste ansambluri nu doar că susțin vitalitatea creației contemporane, ci contribuie decisiv la continuitatea și reconfigurarea patrimoniului artistic modern, asigurându-i vizibilitatea și relevanța pentru viitoarele generații.

Referințe bibliografice:

1. Brânduș, N. *Avangarda muzicală românească*. În: „Revista Muzică”. București: 2014, nr. 4, p. 38-50.
2. Dăncănu, R; Dăncănu, L. *De douăzeci de ori Archaeus*. Bacău: Cogral Press, 2005, 311 p.
3. Connor, S. *Cultura postmodernă*. București: Meridiane, 1999, 408 p.
4. Sandu-Dediu, V. *Muzica românească între anii 1940–2000*. București: Editura Muzicală, 2002, 288 p.

Citation: Melnic, V.; Țaca, C. The Genealogy of Contemporary Music Ensembles in The Romanian Cultural Space. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 61-67. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.07>

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/>).

THE KITSCH SECESSION: MAPPING ATELIER PEDAGOGICAL AUTONOMY AGAINST THE CONTEMPORARY ACADEMIC ENCLAVE



Emmanuel ANTWI

Ph.D. African Art and Culture MFA. Painting and Faculty Member, Department of Painting and Sculpture, Faculty of Art, College of Art and Built Environment (CABE), Kwame Nkrumah University of Science and Technology (KNUST), Kumasi Ghana.

The Kitsch Secession: Mapping Atelier Pedagogical Autonomy Against the Contemporary Academic Enclave

Abstract. This work discusses the Nerdrum School as a forceful alternative model of pedagogical sovereignty in the contemporary art world. This School is a planned retreat to the pre-industrial atelier system at a time when traditional state-run colleges are increasingly preoccupied with conceptual deconstruction, a process that tends to leave students “de-skilled.” The study indicates that the school’s strong concentration on classical chiaroscuro, anatomical accuracy and the chemistry of raw materials, through the paradigm of mastery-based learning, is a powerful tool for institutional bypassing. This technical monopoly provides a high barrier to admission, helping the school to move artists from an external locus of control to a robust, internal locus of control. This change shields creators from the symbolic violence and gatekeeping endemic to the contemporary art world. This research, through qualitative observations of the master-apprentice dynamic and the market resiliency of its alumni from 2024 to 2026, indicates that the Nerdrum model does much more than technical instruction. It encourages autonomous, independent individuals who can successfully navigate a fragmenting art market. It provides a scalable model for the future of decentralised craft-based education that enables artists to sidestep traditional gallery hierarchies and directly engage with an expanding, democratised global audience.

Keywords: Nerdrum School, Pedagogical Sovereignty, Atelier System, Mastery-Based Learning, Institutional Bypassing, Internal Locus of Control, De-skilling.

Secesiunea Kitsch: Cartografierea autonomiei pedagogice de atelier în contextul enclavei academice contemporane

Rezumat. Lucrarea dată pune în discuție Școala Nerdrum ca un model alternativ puternic de suveranitate pedagogică în lumea artei contemporane. Această școală este o retragere planificată către sistemul de ateliere preindustrial, într-o perioadă în care colegiile tradiționale de stat sunt din ce în ce mai preocupate de deconstrucția conceptuală, un proces care tinde să-i lase pe studenți „de-calificați”. Studiul indică faptul că accentul puternic pus de școală pe clarobscurul clasic, acuratețea anatomică și chimia materiilor prime, prin paradigma învățării bazate pe stăpânire, reprezintă un instrument puternic pentru ocolirea instituțională. Acest monopol tehnic reprezintă o barieră ridicată în calea admiterii, ajutând școala să mute artiștii dintr-un locus de control extern într-un locus de control intern robust. Această schimbare îi protejează pe creatori de violența simbolică și de controlul asupra accesului, endemice lumii artei contemporane. Această cercetare, prin observații calitative ale dinamicii maestru-ucenic și ale rezilienței pieței absolvenților săi din 2024 până în 2026, indică faptul că modelul Nerdrum face mult mai mult decât instruire tehnică. Încurajează persoanele autonome și independente, care pot naviga cu succes pe o piață a artei fragmentate. Oferă un model scalabil pentru viitorul educației descentralizate, bazate pe meșteșuguri, care permite artiștilor să ocolească ierarhiile tradiționale ale galeriilor și să interacționeze direct cu un public global în expansiune și democratizat.

Cuvinte-cheie: Școala Nerdrum, suveranitate pedagogică, sistem de ateliere, învățare bazată pe măiestrie, ocolire instituțională, locus de control intern, de-skilling.

1. Introduction The Education Gap. In the mid-2020s we have observed a significant educational rift in the arts where the once accepted model of the artist as a master craftsman is always at odds with the current notion of the artist as a conceptual theorist. This development parallels broader structural shifts in the global art market, as digital technology and online platforms are changing the way art is created, distributed and legitimised, leading to the fragmentation of traditional institutional arrangements [1, p. 21]. As this fragmentation increases, the friction between craftsmanship and conceptualism has escalated from a matter of artistic taste to a fight for pedagogical survival and professional authority within a progressively de-structured and decentralised market terrain.

1.1. Skills lost by the Academy. At the centre of this split is the systemic “de-skilling” that has become common in current Master of Fine Arts (MFA) curricula. These institutions, even more committed to post-structuralist theory and dematerialised artistic practices, have essentially abandoned the conventional “training of the hand” [2, p. 40-45]. Within this milieu, the ability to negotiate academic vocabulary and theoretical frameworks has taken precedence over technical aptitude as the key hallmark of creative validity [3, p. 73-76]. This dynamic is vividly documented in the social rituals of elite studio critiques [4, p. 43-48]. Mastery of chiaroscuro, sophisticated glaze chemistry or anatomical precision are often regarded as a retrograde goal, thus entrenching an institutional system that purposefully eliminates traditional skill from notions of current creative relevance [5, p. 11-14; 6, p. 112-115].

1.2. Alternative Sovereign. In direct response to this scenario, the Nerdrum School appears as a Sovereign Alternative [7, p. 8-12]. Instead of trying to improve the existing academic system, the school follows a bold “exit strategy” by shunning state-sanctioned colleges and protects and transmits the marginalised knowledge of traditional figurative painting through a rebirth of the atelier system [8, p. 45-50]. This practice is described as a form of institutional

bypassing, enabling artists to regain agency and autonomy beyond the prevailing frameworks of academic accreditation and legitimacy [9, p. 1-5]. The Nerdrum School is a resurrection of the mediaeval master-apprentice model as the means to establish a useful and viable framework for rigorous creative training in the 21st century.

Figurative artists today are in a difficult career situation. Standardised art education is not offering the rigorous technical training that gives a “Material Shield” the unquestionable evidence of expertise that a high-barrier craft can supply. Without this shield, the artist is at the whim of institutional censors and volatile ideological trends. If the artist cannot base their work on objective technical quality, their survival depends exclusively on compliance to the ‘Symbolic Violence’ of the academic elite [10, p. 65-68]. Unfortunately, this reliance homogenises artistic production and undermines the psychological autonomy of the individual.

The present study explores the educational structure of the Nerdrum School and its pedagogical function in the creation of professional independence among its artists. The paper investigates the ways in which the unique stages of material and optical learning embedded within the curriculum generate a “technical monopoly” over conventional techniques, and investigates the manner in which the master-apprentice paradigm facilitates a psychological transition from an external locus of control relying on curator approval to an internal locus emphasising artistic self-assessment and objective mastery [11, p. 183]. Moreover, the research investigates the use of the democratisation of figurative art by graduates to create alternative market structures, bypassing traditional gatekeepers and increasing the school’s impact on professional independence [1, p. 31].

Artistic sovereignty is not a concession provided by institutions. It is an imposed reality through the recovery of the material past and the development of a technical monopoly. I propose in this paper that the Nerdrum School’s mastery-based apprenticeship system develops a three-fold defence for the modern artist:

- **Technical Monopoly (The Material Shield):** Teaching traditional skills such as hand-grinding pigments and intricate layering allows the Nerdum School offer a unique value proposition that de-skilled institutions cannot copy or regulate.

- **Psychological Fortification (The Internal Locus):** The artist is shielded from institutional demands to comply [11, p. 182] by depending on the objective resolution of the canvas, rather than subjective critical praise, for self-worth.

- **Institutional Bypassing (The Guild Effect):** The school is a “Parallel Academy,” relying on modern autonomous market networks to be financially successful without the need for state-sanctioned approval of the art world [12, p. 3-7].

2. Literature Review: The exercise of sovereignty. Recent scholarship shows that the “educational schism” discussed in the introduction is now buttressed by major economic and demographic movements in the art world. The traditional Institutional Theory of Art – which argued that value was largely distributed amongst highly centralised networks of museums and critics [13, p. 23-27; 14, p. 19-22] – is increasingly being challenged by a fragmented market landscape where decentralised digital platforms and alternative networks are reshaping traditional routes to commercial viability [15, p. 12-16]. These trends point to a change in the process of art legitimisation and the increasing significance of independent skill-based practices in contemporary art.

2.1. The Crisis of Technique and the ‘Normative Divide’. The lack of figurative realism in art education has generated a major ideological division, with current academic institutions using abstract complexity and theoretical stance as the key gatekeeping devices [5, p. 28]. This practice effectively “de-skills” pupils, making them more and more reliant on institutional validation for legitimacy and decreasing their capacity to perceive and create material objects independently [2, p. 89]. In such an atmosphere,

peer socialisation is highly orientated toward linguistic self-justification rather than technical accomplishment [3, p. 102]. Research with arts alumni shows an increasing professional divide with many graduates voicing explicit concerns about the lack of practical, manual and business skills in typical curricula – a factor compounded by the fast-moving technological disruptions in the field [16, p. 4-6]. These findings indicate that the focus on conceptual conformance at contemporary academies often does not provide graduates with the necessary strong technical or professional toolset for independence and resilience in the contemporary art industry.

2.2. Market De-structuration and the Re-birth of the Crafts. By early 2026, the global art market had started a period of selective economic recalibration, reflecting both structural alterations and changing collector habits. According to macro market data, there have been noteworthy shifts in transactional volume in the lower price segments and the total market value, suggesting a growing and more engaged collector base [17, p. 14-18]. Small and mid-sized dealers outside the elite principal gallery systems have been particularly resilient, due to a growing hunger among new entrants and first-time buyers for accessible, palpable physical pieces [17, p. 33-36].

Demographically, the younger high-net-worth (HNW) collectors have become more influential, allocating a large part of their wealth to art acquisitions, and having distinct preferences for works that reveal material presence and the physical touch of the human hand [18, p. 52-55]. This newfound admiration for craftsmanship and physical labour is a direct marker of authenticity and emotional resonance in an oversaturated digital world. The structural change is indicative of the era of “de-structuration” of institutions, outlined by Sorokin et al., [19, p. 208-212], and shows a significant bypass of traditional gatekeepers. This has resulted in collectors being more open to working directly with alternative artist networks, fostering material authenticity and decentralisation over the traditional academic hierarchy.

2.3. The 'Democratization of Kitsch'.

Since 2024, the art world has been undergoing a major reassessment of the meaning and value of 'Kitsch'. Scholars have argued that the classic division between 'high art' and 'kitsch' is based on Eurocentric cultural hierarchies that often overlook the tastes and agency of wider, global audiences [20, p. 44-48]. In the present globalised market, kitsch has increasingly been regarded as a tool for social inclusion, offering access to art for audiences alienated by the conceptual or institutional borders of contemporary art [21, p. 6-10]. This rediscovered respect for kitsch allows artists (including those trained at the Nerdrum School) to use their technical skill in independent venues which value emotional impact and material authenticity more than institutional validation [1, p. 26]. This means that the line between emotional authenticity and critical distance is being renegotiated, opening up opportunities for technically talented figurative artists to achieve success and credibility with varied and expanding audiences.

2.4. The Guild as an Alternative Infrastructure. The Nerdrum School is not just a counterpoint to the academy; it constructs a solid, parallel organization that is a direct response to the changing realities of the contemporary art market. The school provides its graduates with a unique skill set in mastering classical approaches seldom taught in regular schools. Such proficiency prepares them for thriving in decentralised market niches where lower-priced, tactile pieces display strong transactional volume and resilient buyer demand [17, p. 114-118]. In this strategic posture artists are able to bypass traditional gatekeepers such as elite galleries, curators and institutional juries, and instead interact directly with an independent collector base that actively support material authenticity and visible labour [12, p. 45-49].

The guild-like approach of the Nerdrum School is reminiscent of past master-apprentice institutions, offering not just technical training but also professional networks, mentorship and a common ethos based on artistic sovereignty [7, p. 34-38]. Such arrangements are becoming

increasingly relevant in a fragmenting and decentralising market [15, p. 115-120], providing opportunity for independent artists to operate outside major commercial hierarchies. Thus, the school gives its alumni with the social capital and practical means to negotiate and thrive in the changing terrain of the global art market.

3. Methodology. This research uses a qualitative, instrumental multi-case study methodology to analyse the subtle aspects of alternative education in the setting of the Nerdrum School, and similar ateliers [22, p. 42-46]. It investigates several cases of students and alumni, highlighting their lived experiences during the shift from institutional dependency to technical and professional autonomy. The work is not based on interviews conducted for this study or on direct participant observation but on a selective body of interviews, written testimonials and published statements made by former students in various atelier schools across the world, as well as artists from the Nerdrum School, available in the public domain .

This enables a thorough comparison study in how mastery-based learning is internalised and enacted across distinct atelier situations. Examples of alternative paths toward independence, resilience and career achievement include alumni from institutions such as the Florence Academy of Art, Grand Central Atelier and Odd Nerdrum's own Norwegian atelier. Official school websites and recognised art periodicals often provide alumni interviews and testimonials that provide first-hand experiences of the struggles and successes graduates have faced. Triangulation of these materials with curriculum documents and public critiques provides a holistic knowledge of atelier pedagogy. The research is also contextualised in the de-structured and changing art market in a broader framework [19, p. 215-218] and critically analyses how graduation outcomes are affected by external market pressures and internal pedagogical methods. This approach is grounded in the multi-case qualitative investigation that Stake [23, p. 23-28] advocates, which lends

itself to a nuanced assessment of the effectiveness of the atelier system and its broader implications for modern art education.

3.1. Data Sources and Triangulation. To attain construct validity, to reduce subjective bias, and to offer a tangible empirical anchor, this study uses methodological triangulation over three main data streams, drawing upon the ‘Pupils of Apelles’ cohort, namely the documented careers, technical outputs, and public manifestos of senior alumni Luke Hillestad, David Molesky, and Caleb Knodell as the primary embedded unit of analysis [22, p. 42-46].

Pedagogical Discourse Analysis: This was done by closely studying internal critique sessions, which are available through published transcripts, video archives and public remarks from the Arcanum of Apelles digital repository, as well as Odd Nerdrum’s *Kitsch: More than Art* [24, p. 15-22]. Coding structures emphasise the identification of language shifts from external validation metrics (e.g., ‘institutional relevance’, ‘avant-garde novelty’) to internal, objective technical indices (e.g., ‘anatomical resolution’, ‘material gravitas’, ‘structural mimesis’).

Alumni Testimony and Manifesto Analysis: This study examines the public written records, artist statements and exhibition catalogues produced by the Pupils of Apelles collective throughout their major independent exhibits (including the Copro Gallery and Paul Booth Gallery shows). These texts are rigorously coded against the ‘Guild Effect’ [12, p. 45-49; 7, p. 34-38], which documents the way graduates publicly reject the academic drive for modernist uniqueness in favour of what they call ‘timeless unoriginality’ and ancestral heritage. This text-based data charts the psychic movement from an external locus of control contingent upon curatorial approval to an interior locus of control contingent upon narrative honesty [11, p. 138].

Material Artefact and Technical Review: Using published exhibition catalogues and online studio galleries, a qualitative visual and technical examination of physical outputs is undertaken to assess high-barrier technical indicators [25, p. 192-195]. In particular, the

methodology analyses the group’s stringent operational constraint of the exclusive usage of the Ancient Greek Four-Colour Palette (Chalk White, Yellow Ochre, Red Ochre, Vine Black). This review considers the physical canvas as a material record of human labour, a “proof of work” that distinguishes the atelier product from the dematerialised or digitally flattened practices prevalent in contemporary university MFA programs, by tracing structural parameters such as glaze layering, impasto depth, and low-chroma tonal harmony.

3.2. Empirical Evidence for the ‘Pupils of Apelles’ Cohort. The practical actuality of the “Competence Shield” and the “Material Barrier” is best shown in the recorded outputs of the collective Pupils of Apelles. Unlike a loose network of solo artists, senior graduates Luke Hillestad, David Molesky, and Caleb Knodell have codified their shared training into a highly structured, parallel exhibition lineage that overtly resists current institutional gatekeeping [7, p. 8-12].

3.3. The Four-Colour Palette as an Impenetrable Material Fence. The cohort’s Material Barrier is its strict operational devotion to the Ancient Greek Four-Colour Palette: Chalk White, Yellow Ochre, Red Ochre, and Vine Black. This technological restriction, by itself, has two different strategic functions in the contemporary art market:

- **Refusal of Digital Flattening:** The cohort’s omission of brilliant synthetic hues, blues, and high-chroma purples, generates a particular low-chroma tonal harmony that is unattainable by digital displays or generative algorithms. The physical depth of the thick lead-oil grounds with complicated layering of transparent earth-tone glazes expressly resists modern “digital flattening” [26, p. 12-15].

- **High Barrier Market Scarcity:** Only a master of optical technique and glaze chemistry could carry out large-scale multi-figure compositions with just four earth pigments. This establishes a high barrier to entry instantly and keeps the market from being flooded with low quality imitations [3, p. 102]. The physical can-

vas becomes a visual 'proof of work' assuring the value of the final art is grounded in visible human exertion, not conceptual novelty.

3.4. The competence shield in practice: defending the institutional critique Hillestad, Molesky, and Knodell's documented remarks and exhibition manifestos give significant empirical evidence for a psychological change from an external to an internal locus of control [11, p. 183]. In their landmark shows at the Copro Gallery in Los Angeles or the Paul Booth Gallery in New York, the group employs their technical competence with systematic precision as a psychological shield when entering highly commercialised and institutionalised art capitals.

In their written manifestos in the *Arcanum of Apelles*, the artists expressly transmute what today's university MFA programs deem 'regressive' or 'outdated' into a mark of sovereign honour: In actively seeking what they call 'timeless unoriginality' and anchoring their identities in a 2,000-year lineage of narrative figuration, the cohort effectively nullifies the 'symbolic violence' of institutional art critics [10, p. 65-68].

This is because their sense of self-worth is directly tied to the objective solution of the canvas, such as anatomical precision and the material gravitas of the paint layer. Subjective critical derision about a lack of 'contemporary theoretical relevance' does not evoke the creative fragility common to university-trained peers [27, p. 114-118]. The Pupils of Apelles show that a technical monopoly of scarce studio skills affords alternative practitioners the very psychological and commercial sovereignty they need to prosper in a decentralised art economy [1, p. 31].

3.5. Criteria for 'The Internal Locus of Control'. We use a Resilience Coding System, developed from the developmental frameworks of Masten [28, p. 88-92], to systematically evaluate this psychological change toward an internal locus of control and intrinsic creative motivation [11, p. 31]. This system evaluates testimonial and interview material for evidence of students' responses to 'Negative Stimuli' such as academic marginalisation and critical derision:

Dependency Code: Used when an artist's words or outcomes suggest a propensity to modify their creative approach to comply with external institutional standards after receiving negative feedback.

Sovereignty Code: An artist responding to external critique by perfecting their technical skills and increasing their engagement with historical artistic traditions, thus exhibiting an internal locus of control and autonomous persistence [11, p. 182; 28, p. 104-108].

3.6. The technical monopoly test. The methodology includes a technical audit based on High-Barrier Entry Theory, to measure if special talents such as hand-grinding pigments and understanding complex chiaroscuro are a type of monopoly in the sector. The evaluation is about whether these are skills that are both very hard to acquire and mostly missing from the regular university art curriculum. If an apprentice learns such high-level skills, they are categorised as having real technical leverage, an advantage that is not easily duplicated that sets them apart in a crowded, de-skilled creative market.

3.7. Limitations and Scope. The investigation concerns a particular group of figurative painters, the 'Nerdrum Circle'. The results are not statistically generalisable to other creative forms such as performance art, but they do present a Theoretical Generalisation [22, p. 42-46] for any craft-based discipline wanting to go beyond centralised institutional hierarchies within a post-conceptual market.

4. Curriculum Analysis: The Way to Sovereignty Through Hierarchy. The curriculum of the Nerdrum School is based on a linear progression of mastery, where each technical stage, from basic drawing techniques to advanced painting techniques, must be mastered before the learner can progress. The hierarchical model is intended to guarantee that self-governance is based on real, empirical accomplishment rather than on subjective or institutional approval. The curriculum combines the historical master-apprentice paradigm with a contemporary focus on material presence and craftsmanship to re-

flect and respond to current market demand for artworks with great material gravitas [15, p. 115-120]. This systematic approach not only equips students with a comprehensive skill set but also tactically diminishes conventional institutional reliance, equipping graduates to operate independently in the creative world with technical prowess and professional autonomy.

4.1. Stage I: The Alchemical Foundations (Domination of Materials). At the Nerdrum School the pedagogical begins not with the brush but with a deep involvement in the chemistry and processing of artistic materials. Students must make their own supplies, consciously eschewing the convenience and homogeneity of mass-produced art supplies for the sake of rigorous, pre-industrial methods. Mastery here is gained by hand-milling raw pigments and “washing” cold-pressed oils to the right viscosity and purity, and the preparation of canvases uses the traditional lead-oil grounds that provide a structural durability often absent from modern acrylic-primed supports.

Control of the chemical ‘means of production’ allows students to acquire a certain level of material independence that supports their technical autonomy. This technique preserves what Walter Benjamin famously called the ‘Aura’ of the artwork: a feeling of authenticity and lasting presence that arises from unmediated physical production [29, p. 19-23]. Increasingly these material features are appreciated in a contemporary art environment which is undergoing a structural fragmentation of its space and a re-evaluation of physical worth [15, p. 12-16; 17, p. 33-36].

4.2. Stage II: The Optical Siege (Technological Resistance). The second part of the curriculum at the Nerdrum School is called ‘The Optical Siege’. Students are required to move beyond contemporary camera-based short-cuts and to draw and observe directly and intensively. This strategy is specifically meant to counter the trend of ‘de-skilling’ that has grown popular in many recent MFA programmes [2, p. 40-45]. Students will undergo a deep study of the human body, learning to read and depict the form from the inside out, using the principles of Re-

naissance and Baroque art to anchor their work in anatomical expertise.

Also, they plunge into the discipline of chiaroscuro, understanding and representing light and shadow not as decorative surface effects, but as the fundamental means of creating three-dimensional shape on a flat surface. Command of these approaches culminates in what may be termed a ‘Technical Shield’, allowing students to develop a provable and objective skillset that garners respect even from institutional systems that Favour conceptual art. This accomplishment in technical execution echoes past standards of visual portrayal, and counters the systemic institutional prejudice against traditional workmanship in contemporary art education [5, p. 11-14; 25, p. 192-195].

4.3. Stage III: Narrative Synthesis (The Sovereign’s Voice). The curriculum of the Nerdrum School ends with the students moving from the disciplined technical studies to fully realised narrative compositions, with the aim of leading them to combine their mastery of craft with archetypal and emotionally evocative motifs to attain a really sovereign artistic voice. Rather of looking for something new in the name of modernist trends, students are encouraged to examine the timeless human experiences of exile, vulnerability, birth, and death and imbue their work with deep emotional resonance. This is evidenced by the strict master-apprentice critiques, which focus on both technical correctness and narrative depth. Through this process students develop a strong internal locus of control, where they value the integrity of their work and the authenticity of their storytelling over external validation [30, p. 114-118; 31, p. 65-70].

Contemporary studies also show how emotionally rich art, rooted on true expression and not institutional endorsement, generates deeper audience engagement and artistic autonomy [32, p. 41]. The acceptance of kitsch—redefined as emotionally accessible, archetypal imagery—further facilitates the ability of artists to circumvent symbolic gatekeeping in the institutional art world, achieving both psychological and professional autonomy [21, p. 6-10].

5. Psychological Outcomes: The Architecture of Resilience. The psychological architecture of the curriculum of the Nerdrum School is explicitly meant to develop what might be called ‘institutional immunity,’ providing artists with the means to succeed outside of conventional academic endorsement. This resilience is developed through a double strategy: the conscious building of a Competence Shield – based on proven technical mastery – and the radical internalisation of validation, encouraging students to gain self-worth from their own achievements and creative milestones.

The school’s combination of the classical apprenticeship model and current research on creative persistence is transformative, moving students from fragile academic subjects, acutely attuned to outside approval, to sovereign practitioners with a strong sense of agency and self-determination. Research has shown that mastery learning contexts, and especially those that are grounded in close mentorship and iterative feedback, are key to developing psychological resilience and creative autonomy in budding artists [33, p. 179-183; 11, p. 183]. Self-assessment and internal goal setting are also acknowledged as significant elements of the Nerdrum approach and are central to the development of adaptive expertise and long-term professional tenacity within the creative arts [34, p. 45-50]. What is possible is that the Nerdrum School has the ability to embed these psychological mechanisms into every layer of its teaching, allowing the school to not only develop technically skilled artists, but artists who can navigate, and even prosper in, a quickly shifting and often unpredictable cultural milieu.

5.1. The Competence Shield: Technical Skill as Psychological Armour. The “Competence Shield” refers to the resilience of artists that is built through the mastering of high-barrier, objectively measurable talents. Representational artists are typically marginalised in the contemporary academic milieu, seen as archaic or lacking in theoretical depth [3, p. 73-76]. However, research has demonstrated that when artists have an undeniable mastery of sophisti-

cated methods like as anatomical depiction and chiaroscuro, the critique dynamic fundamentally shifts [27, p. 114-118]. Conceptual works can be dismissed with ease by critics, who are able to fall back on subjective concepts of ‘theoretical relevance’. It is much more difficult to challenge works that are rooted in a fundamental knowledge of light, anatomy, and material technique.

The technological resolution attained in such works provides an objective truth that cannot be easily deconstructed by conceptual argument alone. For pupils at the Nerdrum School, this technical proficiency becomes an evidence of work, a psychological armour against critical derision.

Students might reinterpret negative critiques not as a commentary on their creative merit, but as a commentary on the critic’s lack of technical skills, understanding that the critic is frequently not skilled enough to recreate such work. This process of developing high-level talents not only builds creative confidence, but also encourages resilience and a healthier relationship to external feedback [33, p. 184-188].

5.2. The Internal Locus: Changing the Source of Validation. The most significant psychological transformation that artists in the Nerdrum School paradigm undergo is the transition from an external to an inward centre of control. In the context of traditional MFA programs, MFA students tend to develop a certain kind of creative fragility in which professional self-worth is dependent upon external criteria such as approval from an instructor, acceptance to a gallery, or the pressure to follow current peer trends [27, p. 114-118]. By contrast, the master-pupil relationship at the Nerdrum School is based on technical standards and story authenticity, not ideological or political affiliation. Here critique is grounded in material truth – the authenticity of skin tones, the compositional rigour of a work – giving pupils a stable, internal base for assessing their own growth.

The apprenticeship approach also provides a secure space for students to experience failure and iteration in a safe space, slowly devel-

oping the technical independence needed to be self-sufficient. As students internalise the evaluative norms of their mentor institutional validation becomes redundant allowing for a fundamental disengagement from external gatekeepers. Recent studies highlight the importance of such mastery-based, mentor-centred cultures in developing psychological resilience and stable internal locus of control, so that artists may successfully traverse the fragmented and fast-paced art world [11, p. 183; 28, p. 88-92].

5.3. The Resilience Result: Surviving The ‘White Cube’. The pedagogical and psychological approach of the Nerdrum School leads to the development of resilience that enables artists to make archetypal works by design, which are considered to be in contradiction to the mainstream aesthetic of the ‘White Cube’ gallery. This resilience, based on strong technical skill and an internal centre of control, underpins true artistic freedom, which allows artists to preserve their creative vision despite the dominant institutional tastes. Such psychological resilience by the mid-2020s has not only protected from institutional censure, but has, as well, turned into a major advantage within the contemporary art market.

Recent market tracking indicates that independent collectors are increasingly attracted to figurative and emotionally sincere works, with many buyers actively seeking art that expresses authenticity and archetypal themes rather than conceptual detachment [18, p. 52-55; 17, p. 14-18]. This change is indicative of a larger cultural and commercial trend of choosing emotionally resonant and technically competent art and highlights the value of psychological autonomy for artists that are looking to thrive outside of the confines of established institutional pathways [32, p. 41]. This means that graduates of mentor-led, mastery-focused programmes like the Nerdrum School are particularly well equipped to meet this need, showing that resilience and self-validation are not only vital to creative survival but also to professional and commercial success in a changing global art world.

6. The ‘Guild Effect’: Alumni Success and Market Power. The ultimate measure of an educational system’s effectiveness is the long-term career achievements of its alumni and in the case of the Nerdrum School, this statistic assumes particular importance. Success for Nerdrum alumni is not only a question of exhibition history or critical recognition within state-sanctioned institutions but their capacity to continue a disciplined, independent figurative practice outside the regular art world infrastructure. This is done by building an alternative network, a de-centralised, peer-supported ecosystem which provides mentorship, market intelligence and collaborative opportunities not available in current university curricula [7, p. 8-12].

This framework enables artists to circumvent the gatekeeping structures of traditional commercial galleries, grant bodies and institutional critics, facilitating direct relationships with collectors and reputational capital through tangible skill and emotional resonance [15, p. 12-16]. Recent research on artist-run networks and alternative professional models demonstrates that such decentralised support systems can considerably boost practitioners’ creative liberty and economic resilience [35, p. 22-26]. The market power of these alternative, alumni-led structures is growing as patrons and collectors seek authentic, technically capable figurative work, demonstrating that the Nerdrum School’s method is not only viable but increasingly influential in the evolving global art ecosystem.

6.1. Establishing Parallel Markets by Circumventing Institutions. Often, the success of the alumni is cited as the most tangible sign of an educational model’s effectiveness. The success of the Nerdrum School is measured by its ability to produce graduates that can sustain a vigorous and self-sufficient figurative practice outside of the traditional, institutionally approved art world. Instead of depending on endorsement from established academies or state-funded platforms, Nerdrum alumni find support by operating within a self-sustaining ecosystem of alternative exhibitions and mutual mentorship – a collaborative network that

provides independent market access and professional solidarity [12, p. 3-7].

This alternative infrastructure allows artists to circumvent the limitations and gatekeeping of traditional galleries and public funding bodies, creating direct links with collectors and empowering members to determine value through their technical mastery and emotional engagement [12, p. 45-49]. Emerging such independent platforms are increasingly being recorded in modern research, focusing on their efficacy in nurturing creative liberty and professional positioning in a quickly developing decentralised digital ecosystem [1, p. 21]. With collectors' growing interest in material authenticity and craftsmanship, the impact of these alternative networks continues to expand. This proves that the Nerdrum School's approach prepares artists for success on their own, as well as within the larger transformation of the art world's professional landscape.

6.2. Professional resilience indicators.

Empirical research into creative alumni reveals that their long-term professional success has a strong correlation with an educational system's emphasis on the development of an internal locus of control, which, under market pressure, fosters not only technical confidence but also a strong sense of professional independence [11, p. 182; 16, p. 4-6]. Many MFA graduates find their careers stagnate as their work no longer corresponds with changing institutional ideologies or trends. Nerdrum alumni have continued to work because the value of their work is predicated on the enduring material quality and craftsmanship of the physical artefact itself.

This perspective allows graduates to better withstand changes in taste and market conditions, because their reputations and careers are founded on mastery and concrete success, not ephemeral institutional acceptance. Moreover, even sociological research on the creative economy demonstrates that artists who emphasise technical skill, material permanence, and self-directed evaluation are much better prepared to adapt to the changing needs of the global art world, sustaining creative continuity

and career sustainability in the long term outside of hegemonic academic systems [36, p. 34-38; 27, p. 114-118].

6.3. Mastery as an Entry Barrier. The 'Guild Effect' is further strengthened by the high obstacles to entrance inherent in the Nerdrum School's approach to artmaking. Students are taught to create work that takes years of focused, specific practice to achieve, such as complex abilities like depicting the human form, subtle colour application, and using traditional mediums. This is a far cry from the mentality of much modern art training, which emphasises conceptual frameworks above technical execution [3, p. 73-76].

This resulting Material Barrier is important because it helps to keep the market from being flooded with low-barrier imitations, hence preserving the rarity and perceived worth of the sovereign artist's work. Current research into art market dynamics and visual culture suggests that collectors are increasingly looking for works with obvious technical mastery and emotional sincerity, which makes the physical artwork more desirable in the long run in a changing cultural landscape [32, p. 41; 17, p. 14-18].

7. Atelier vs University: Comparative Analysis. The contrast between the Nerdrum School and the current University is not only a stylistic one, but a fundamental one in the way the artist interacts with the global economy.

7.1. Parallel Guilds as an Institutional Bypassing Mechanism. The traditional MFA program trains students to join the so-called 'White Cube' ecosystem, a highly centralised and hierarchical network where the legitimacy and value of what is created in the art world is predominantly determined by curators, institutional committees and elite galleries. This often puts emerging artists in a situation of professional precarity, in which their career is highly dependent on the approval and sponsorship of influential gatekeepers [37, p. 33-42].

In stark contrast, the Nerdrum School promotes a policy of Institutional Bypassing through the development of parallel networks

and alternative market systems. The Nerdrum educated artists, via their concentration on material presence and archetypal story content, are better able to establish direct interactions with a global collector base, circumventing the need for formal curatorial justification or institutional mediation. It creates a direct relationship with the viewing public, allowing artists to build their own authority and commercial significance by visible competence and emotional resonance, rather than institutional validation alone [18, p. 52-55; 17, p. 114-118].

7.2. Success Metrics: Durability and Artistic Liberty. In the balance of success between traditional academic routes and the Atelier School model, the criteria clearly move from “institutional recognition”, gallery representation or critical evaluations to “creative survival” and the ongoing ability to generate significant work over time. One key metric is the notable autonomy achieved by alternative graduates: contemporary research suggests that artists trained in focused, mastery-based environments demonstrate high levels of career resilience, often attributed to their self-sufficiency in material production and their ability to maintain independent practices outside major urban art centres [38; 15, p. 12-16].

This ability to practise with low overhead and location independence provides a powerful edge in an unpredictable global market. University-trained artists, by contrast, are more typically subject to professional precarity as their careers are fundamentally related to external validation, public funding streams and contemporary trends [36, p. 34-38]. The ‘Sovereign Individual’ model described by the Nerdrum approach prioritises artistic resilience, with validation derived from the objective, demonstrable quality of the work itself – a methodology that market research is increasingly backing, highlighting the importance of technical mastery for long-term career sustainability [18, p. 52-55].

7.3. A Model of Sovereignty. The Nerdrum School shows that the correct answer to institutional ‘symbolic violence’ is not open confron-

tation, but the creation of strong rival organisations. The strategy provides graduates with high-end technical talents not taught in university curriculum to circumvent institutional gatekeepers and reach audiences who appreciate authenticity and craftsmanship through direct interactions with worldwide supporters [12, p. 3-7]. Research shows that artists are in a far better position to build independent credibility in the changing art industry through alternative infrastructures and direct audience involvement [1, p. 21].

8. Discussion: Towards a Craft-based Independence. The Nerdrum paradigm gives a straightforward answer to the challenge of human agency in the age of robots by rooting the artist in the physical, objective world.

8.1. Resisting AI: ‘Future Proofing’ Mastery of Materials. The ‘Sovereign Creator’ holds a unique position in relation to institutional stagnation and technological displacement. “Providing the artist with a basis in physical, objective production gives an absolute defence of human agency in an age of automation. As generative AI rapidly replicates digital and conceptual aesthetics, pure ‘concept’ has shrunk as a stand-alone commodity, making mastery of physical materials the ultimate futureproofing. AI can simulate surface imagery, but it cannot reproduce the tactile relief of hand-ground pigment or the luminous depth of layered oil glazes. The physical canvas is the tangible expression of human intent and the psychological guarantee of authenticity that digital files don’t have [27, p. 114-118]. The tangible presence maintains a particular ‘aura’ that is experienced exclusively through unmediated encounter [29, p. 19-23; 27, p. 114-118]. The problem with digital and AI works is ‘digital flattening,’ losing the rich, multi-dimensional textures of hand-crafted products [26, p. 12-15]. Creators root processes in traditional craft, resist automation and create a lasting market position.

8.2. Decentralised Education: The Roadmap for The Future Guild. Nerdrum’s success is a sign of a future for art education that is de-

centralised, alternative, and does not involve the inflexible bureaucracy of university systems, but rather the direct transmission of skills. By avoiding state-sanctioned degrees, the school can avoid academic exclusions and hierarchies [10, p. 65-68; 38]. Instead, legitimacy is judged by the physical masterpiece based on the tradition of narrative figuration [39, p. 45-52]. This small-scale master-apprentice approach offers a scalable blueprint for worldwide 'Micro-Academies' facilitating artists to establish autonomous careers [40, p. 33-36].

9. Conclusion: A Blueprint for Creative Sovereignty. The study of the Nerdrum School as a parallel institution presents a conclusive solution to the educational divide as it was characterised at the beginning of this study. In an art world divided between the dematerialised conceptual theorist and the master craftsman, the contemporary artist's road to liberation is not institutional reform. Instead, real-world statistics suggest autonomy is regained by a concerted return to technical self-reliance. Alternative academies offer a simple way out of the university system's systemic de-skilling by creating alternative frameworks that maintain high-barrier, pre-industrial studio abilities.

9.1. Final Synthesis: Freedom in the Form of Mastery. The study was designed to assess the direct influence of a craft orientated curriculum on the psychological and professional autonomy of the artist. The results prove the theory that real artistic freedom is not a privilege granted by academic qualifications; it is a condition of sovereignty acquired by strategic maintenance of a technical monopoly.

Through curriculum analysis it becomes clear that autonomy is not an abstract term for seminar discussions. It is rather an empirical fact based on the physical mastery of past processes. Apprentices learn the alchemical material preparation and the exacting optical rendering skills of the Old Masters to build a material shield. This shield protects them from institutional exclusion and gatekeeping, often exercised by current academic systems.

Furthermore, when professional self-esteem is based on an internal locus of control confirmed by quantitative, objective craftsmanship, the power of institutional elites to marginalise or undermine artists is fundamentally reduced [11, p. 182]. The Pupils of Apelles collective instance demonstrates that when the technical execution offers its own unmediated evidence of work, the artist moves from a susceptible academic subject into a self-determined agent.

9.2. The Gatekeeper is Dead. The parallel architecture of the Nerdrum School shows that the traditional gatekeepers of the 'White Cube' environment are redundant when artists combine excellent skill with independent infrastructure. In the present world of digital simulation, generative automation, and ideological conformity, the autonomous creator is an essential aesthetic and economic counterweight [19, p. 215-218].

Alternative networks bypass traditional distribution routes, creating self-sustaining guilds outside the state-sanctioned colleges [12, p. 3-7]. Alumni establish direct ties with a worldwide base of collectors through decentralised digital platforms and peer-supported formats of exhibition, defining value in terms of visible human labour and emotional resonance rather than curatorial endorsement [1, p. 31].

9.3. Proposals for Art Education in the Future. Based on the factual and structural findings of this case study, the following four recommendations are made for the future generation of independent innovators, master teachers and alternative educational theorists:

1. Re-establishment of the Atelier System: Independent educators need to intentionally move away from the bureaucratic university MFA paradigm to an independent guild model. Training should focus on the hard, master-apprentice transmission of advanced manual technical skills that are intrinsically very difficult to get into.

2. Emphasise Material Truth: In response to the digital flattening and automation of generative artificial intelligence, art pedagogy must

reassert the physical, tactile and alchemical aspects of studio work. Educational models must champion the hand-crafted physical canvas as an irreplaceable, non-fungible record of human intent [26, p. 12-15].

3. Decoupling from Institutional Accreditation: Alternative programs should deliberately separate creative credibility from official state-sanctioned degrees. Teachers should help students develop internal structures for the self-assessment. The programmatic goal should shift from gaining institutional approval to achieving provable technical competency.

4. De-commodification through the Sweat-Equity Model: To reduce the acute financial precarity of budding artists, alternative academies could offer a payment-in-kind approach, instead of charging hefty university tuition costs. Apprentices should labour to add to the estate or studio, such as preparing canvases, hand-milling raw pigments, modelling, and maintaining equipment. The technique reduces the economic barrier to entrance, while retaining the shared, communal ethos of the previous guild system.

Ultimately, the atelier model shows that the most radical act open to an artist in the twenty-first century is to pursue demonstrated brilliance without compromise. The artist produces more than tangible items in the studio's focus, through the slow accumulation of mastery of material. They consciously escape from the symbolic violence of the mainstream academic framework [10, p. 65-68] and create their own autonomous, self-legitimizing and convincing creative universe.

References:

1. Lee, Jung Woo; Lee, Sun Hyung. *The Legitimation of Young and Emerging Artists in Digital Platforms: The Case of Saatchi Art*. In: „Journal of Arts Management, Law, and Society”, vol. 52, no. 1. Kent: Journal of Arts Management, Law, and Society, 2022.
2. Elkins, James. *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001.
3. Fine, Gary Alan. *Talking Art: The Culture of Practice and the Practice of Culture in MFA Education*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
4. Thornton, Sarah. *Seven Days in the Art World*. London: Granta Books, 2008.
5. Gablik, Suzi. *Has Modernism Failed?* London: Thames and Hudson, 1984.
6. Elkins, James. *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. 2nd ed. Washington: New Academia Publishing, 2014.
7. Vine, Richard. *The Nerdrum School: The Master and His Students*. Oslo: Arvinus + Orfeus Publishing, 2013.
8. Pettersson, Jan Åke. *Odd Nerdrum: The World of an Outcast*. Oslo: Press Publishing, 2012.
9. Prado, Mariana Mota; Trebilcock, Michael J. *Institutional Bypasses: A Strategy to Promote Reforms for Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
10. Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translation by Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
11. Deci, Edward L.; Ryan, Richard M. *Self-Determination Theory: A Macrotheory of Human Motivation, Development, and Health*. In: „Canadian Psychology”, vol. 49, no. 3. Ottawa: Canadian Psychological Association, 2008.
12. Sholette, Gregory. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press, 2010.
13. Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
14. Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
15. Velthuis, Olav; Coslor, Erica. *Global Art Markets: Contemporary Directions in Economic and Sociological Research*. Oxford: Oxford University Press, 2023.
16. Strategic National Arts Alumni Project (SNAAP). *SNAAP Pulse Survey: Preparing for the Future*. Bloomington: Indiana University, 2022.
17. Art Basel; UBS; Arts Economics. *The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2026*. Prepared by Clare McAndrew. Basel: Art Basel & UBS, 2026.
18. Knight Frank. *The Wealth Report 2024*. London: Knight Frank, 2024.
19. Sorokin, Pavel S.; Afanaseva, Julia A.; Goloschchapov, Alexander A. *Art and Agency in the Era of De-Structuration: Exploring a New Field*. In: „Integrative Psychological and Behavioral Science”, vol. 58, no. 1. New York: Springer, 2024.
20. Kulka, Tomáš. *Kitsch and Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1996.
21. Carli, Riccardo. *Living with the Everyday Kitsch Object: A New Existential Potentiality*. „British

Journal of Aesthetics”, vol. 66, no. 1. Oxford: Oxford University Press, 2026.

22. Yin, Robert K. *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. 6th ed. Los Angeles: Sage Publications, 2018.

23. Stake, Robert E. *Multiple Case Study Analysis*. New York: Guilford Press, 2006.

24. Nerdrum, Odd. *Kitsch: More than Art*. Oslo: Kagge Forlag, 2011.

25. Kemp, Martin. *Style and Non-Style in Anatomical Illustration: From Renaissance Humanism to Henry Gray*. In: „Journal of Anatomy”, vol. 216, no. 2. London: Wiley-Blackwell, 2010.

26. Factum Foundation. *The Aura in the Age of Digital Replication*. Madrid: Factum Foundation for Digital Technology in Conservation, 2021.

27. Winner, Ellen. *How Art Works: A Psychological Exploration*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

28. Masten, Ann S. *Ordinary Magic: Resilience in Development*. New York: Guilford Press, 2014.

29. Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media”. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

30. Winner, Ellen. *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

31. Dissanayake, Ellen. *What Is Art For?* Seattle: University of Washington Press, 1988.

32. Bedell, Rebecca. *Love Rising: The Transformation of Emotions in Contemporary Art*. In: „Arts”, vol. 13, no. 2. Basel: MDPI, 2024.

33. Mace, Marie A.; Ward, Tony. *Modeling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making*. In: „Creativity Research Journal”, vol. 14, no. 2. London: Routledge, 2002.

34. Winner, Ellen; Goldstein, Thalia R.; Vincent-Lancrin, Stéphan. *Art for Art's Sake? The Impact of Arts Education*. Paris: OECD Publishing, 2013.

35. Sholette, Gregory; Bass, Chloë. *Art as Social Action: An Introduction to the Principles and Practices of Teaching Social Practice Art*. New York: Allworth Press, 2018.

36. Abbing, Hans. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

37. Velthuis, Olav; Curioni, Stefano Baia. *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

38. Longo, Erica. *The Atelier in the Twenty-First Century*. Melbourne: Skill-Based Art, 2018.

40. Choy, Bing; Berrios, Maria; Steeds, Lucy, eds. *Art and Its Worlds: Exhibitions, Institutions and Art Becoming Public*. London: Afterall, 2021.

41. McAndrew, Clare. *The Art Basel & UBS Global Art Market Report 2024*. Basel: Art Basel & UBS, 2024.

Citation: Antwi, E. The Kitsch Secession: Mapping Atelier Pedagogical Autonomy Against the Contemporary Academic Enclave. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 68-81. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.08>

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/>).

„TESTAMENTELE LUI DIMITRIE CANTEMIR”



Andrei EȘANU

Doctor habilitat în istorie, profesor cercetător, membru titular al Academiei de Științe a Moldovei și membru de onoare al Academiei Române, consultant științific la Institutul de Istorie al Universității de Stat din Moldova. Opera sa este axată pe cercetarea istoriei Țărilor Române în Evul Mediu și în perioada de tranziție la epoca modernă. În centrul atenției sale se află cultura scrisă medievală, istoria ecleziastică, cartea și tiparul, marile personalități politice și culturale medievale, editor de opere și studii dedicate lui D. Cantemir.

Doctor în istorie, cercetător științific la Institutul de Istorie al Universității de Stat din Moldova, autoare a peste 320 de lucrări științifice, inclusiv 30 de monografii (în colaborare cu Andrei Eșanu ș.a.), în mare parte dedicate istoriei culturii scrise, epocii lui Ștefan cel Mare și operei lui D. Cantemir.



Valentina EȘANU

Testamentele lui Dimitrie Cantemir

Rezumat. Studiul abordează problema celor trei testamente lăsate de Dimitrie Cantemir posterității. Primul, cel politic, formulat în *Diploma de la Luțk*, din 2 aprilie 1711, conține două clauze principale: transmiterea ereditară a puterii autocrate de stat în Moldova dinastiei Cantemir și alta – recunoașterea din partea Rusiei în persoana țarului Petru I a integrității teritoriale a Principatului Moldovei prin recuperarea teritoriilor cucerite de turci în anii 1484-1711. Al doilea testament, cel propriu-zis, formulat de principe la 22 septembrie 1722, prin care arată cum urmează să fie partajat avutul său acumulat în Rusia între copii și persoane apropiate, având drept executor testamentar pe Ekaterina I, împărăteasa Rusiei. Cel de al treilea – ține de întreaga sa moștenire cărturărească, elaborată de-a lungul vieții sub formă de tratate istorice, filosofice, muzicale, literare, geografice ș.a., rămase în mare parte în manuscris, care fiind ulterior publicate au intrat în patrimoniul cultural național și universal.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, Țara Moldovei, Rusia, Imperiul Otoman, testament, moștenire cantemiriană, putere princiară autocrată, relații româno-ruse.

„The Testaments of Dimitrie Cantemir”

Abstract. The study addresses the question of the three testaments left to posterity by Dimitrie Cantemir. The first, the political one, formulated in the *Diploma of Lutsk* of 2 April 1711, contains two principal clauses: the hereditary transmission of autocratic state power in Moldavia to the Cantemir dynasty, and the recognition by Russia, in the person of Tsar Peter I, of the territorial integrity of the Principality of Moldavia through the recovery of the territories conquered by the Turks between 1484 and 1711. The second, the testament proper, drawn up by the prince on 22 September 1722, sets out how his estate accumulated in Russia was to be divided among his children and close associates, with Catherine I, Empress of Russia, as executor. The third concerns his entire scholarly legacy, elaborated throughout his life in the form of historical, philosophical, musical, literary, geographical and other treatises, which remained largely in manuscript and which, once published, entered the national and universal cultural heritage.

Keywords: Dimitrie Cantemir, Principality of Moldavia, Russia, Ottoman Empire, testament, Cantemirian legacy, autocratic princely power, Romanian–Russian relations.

Testamentul lăsat de Dimitrie Cantemir poate fi examinat, după noi, sub trei aspecte: primul – politic, al doilea – de departajare a averii acumulate între urmașii săi și al treilea – cu sensul de moștenire științifică și culturală destinată posterității, atât poporului său, cât și culturii universale.

Primul dintre acestea, sub formă de **Testament politic** și în același timp și de *credo* în conformitate cu viziunile sale politice de atunci, Dimitrie Cantemir l-a formulat pe când era domn al Țării Moldovei (25 noiembrie 1710 – 17 iulie 1711). Deși nu l-a formulat într-un document aparte, totuși, după noi, acesta transpare din articolele propuse de Principe în *Diploma de la Luțk* (2/13 aprilie 1711) [1], purtând semnătura lui Petru I, țarul Rusiei. Astfel, în articolul al 3-lea al *Diplomei* este, de facto, formulată intenția domnului moldav de a deveni, după eliberarea Țării Moldovei de sub suzeranitatea otomană, domn ereditar și autocrat pe viață [1, p. 329], or, el cunoștea, fapt expus și în *Descriptio Moldaviae*, că „vechea Domnie a Moldovei a fost ereditară și că nici alegerea [domnului] [2] nu și-a avut locul, mai înainte” [3, p. 153]. Instituția domniei este în atenția autorului și în capitolele III și IV ale aceleiași lucrări, în care sunt consemnate „datinile de demult și de astăzi ale înscăunării Principilor Moldovei” [3, p. 168-186] și „întărirea” acestora în Scaun [3, p. 189-193], tradițiile istorice ale transmiterii puterii de stat din tată în fiu, când de regulă se respecta vrerea părintelui prin „diată”, adică prin testament, iar în caz că acesta lipsea, conform tradiției constituite, noul domn se alegea dintre fiii lui de către marii boieri, dregători ai țării, ca în continuare Scaunul domnesc să rămână urmașilor săi direcți: „Strălucitul domn îl vom păstra pe el și pe urmașii lui din izvodul pe linie bărbătească în acea cărmuire și domnie a Țării Moldovei, fără schimbare, cu titlul de domn ...”, iar conform *Diplomei de la Luțk*, Dimitrie Cantemir ca domn al Țării Moldovei se va afla atât „sub protecția [lui Petru I, cât] și a urmașilor, el și urmașii lui, în veci”. Această prevedere era deosebit de importantă pentru Principatul moldav deoarece era lăsată tradiția păguboasă nu numai de a schimba

frecvent domnii, dar și de a obține tronul prin sume enorme de bani oferite sultanului și demnitarilor de la curtea sa. De facto, se intenționa de a instaura în Moldova o diriguire autocrată după modelul monarhiei absolute a lui Petru I din Rusia. Condiția în cauză capătă dezvoltare în articolele 4, 5 și 6 ale *Diplomei* [4, p. 329]. Astfel, în articolul al 4-lea se subliniază că dacă vreunul din reprezentanții acestei dinastii se va dovedi „nevrednic ... atunci va urma în domniei fiul aceleuia, numai dacă acela va fi socotit de bună credință. Dacă va fi însă îndoială asupra credinței lui, atunci va urma la demnitatea domniei aceleia altul domn de încredere, credincios și fără cusur din aceiași familie a Cantemireștilor și nu va trece în nici un chip demnitatea domnească la alții, până la stingerea familiei lor, ci, chiar dacă va fi un prunc în sânul mamei, se va aștepta, sub cărmuirea unor epitropi aleși din rândurile poporului moldovenesc, cu învoirea mării noastre a țarului, până se va naște moștenitorul”. Pentru mai multă convingere, în articolul al 5-lea se stipula: „Chiar dacă domnia Moldovei ar fi fost făgăduită cuiva de înaintașii noștri [de domnii de până la Dimitrie Cantemir], această făgăduială se anulează prin cea de față”, adică prin articolul 4 al *Diplomei*. În cele din urmă, puterea absolută a domnului era formulată în articolul al 6-lea: „După vechiul obicei moldovenesc, toată puterea cărmuirii va fi în mâna domnului Moldovei”.

Relațiile domnului autocrat cu boierimea erau explicate în articolele 7 și 9: „domnul să aibă putere asupra tuturor și asupra fiecăruia dintre boierii moldoveni ...” [4, p. 329], aceștia „și toți supușii domniei Moldovei să fie datori a se supune poruncii domnului, fără nici o împotrivire și scuze” [4, p. 330] de unde transpare limitarea puterii de decizie a boierimii din Sfatul domnesc. Puterea absolută a domnului urma să fie exercitată și în efectuarea actului de justiție, fapt stipulat în articolul al 10-lea.

Din același Testament politic fac parte și condițiile formulate în articolul al 11-lea al *Diplomei* [4, p. 330], prin care: „Pământurile Principatului Moldovei, după vechea hotărnicire moldovenească asupra cărora domnul va avea drept de stăpânire sunt cele cuprinse între râul

Nistru, Camenița, Bender, cu tot ținutul Bugeacului, Dunărea, granițele Țării Muntenesti și ale Transilvaniei și marginile Poloniei, după delimitările făcute în acele țări” și aceste vechi hotare cu „cetățile ..., orașele și oricare alte locuri întărite ... ale Principatului Moldovei, [conform articolului al 12-lea], să fie păzite și prevăzute cu garnizoane domnești sau, cu învoirea domnului, după nevoie” și cu cele ale țarului [4, p. 330]. De unde reiese că prin aceste din urmă articole, Moldova, urma să devină stat suveran și independent, eliberat de sub stăpânirea otomană și reîntregite vechile ei hotare de-a lungul Nistrului până la Mare și Dunăre, prin retrocedarea teritoriilor pierdute odinioară din sud-estul țării. Totodată, „toată țara și poporul Moldovei” urma să rămână de aici înainte „sub protecția ... țarului” [4, p. 328].

Dacă urmașii lui Petru I nu au respectat prevederile Diplomei referitoare la domnia ereditară, or puteau s-o facă în timpul războaielor ruso-turce din sec. al XVIII-lea, când armata țaristă s-a aflat ani de-a rândul pe teritoriul Moldovei [5, p. 255-262], în schimb, mai târziu, în privința teritoriilor pierdute de Moldova, țarul Alexandru I (1801-1825) fie că prin intermediul funcționarilor săi a ținut să respecte articolele 11-12 ale Diplomei de la Luțk, fie din proprie inițiativă în mersul războiului ruso-turc din 1806-1812, în anul 1807, după eliberarea de sub stăpânirea otomană a trecut Bugeacul cu orașele și cetățile de-a lungul Nistrului și a Dunării sub administrarea Divanului de la Iași a Principatului Moldovei, fiind reconstituite ca unități administrative vechile ținuturi ale Benderului, Chilieii și Cetății Albe, care erau administrate de ispravnici moldoveni numiți de Divan [6]. Din păcate, odată cu anexarea teritoriului dintre Prut și Nistru la Imperiul Rusiei, prin Tratatul ruso-turc, din 16 mai 1812, ținuturile vechii Basarabii numite și Bugeac au trecut de sub administrarea Principatului Moldovei în cea țaristă. Problema acestor ținuturi din preajma Nistrului de Jos, a Mării Negre și Dunării de Jos a reapărut în timpul Războiului din Crimeea (1853-1856) în urma căruia vechile ținuturi ale Chilieii, Cetății Albe și Cahulului au fost retrocedate Principatului Moldovei. În urma Războiului ruso-româno-turc, din 1877-

1878, aceste teritorii din nou au fost acaparate de Imperiul Rus, încât, problema acestor vechi teritorii românești au fost actualizate în 1918, când întreaga Basarabia a fost unită cu România. Prevederile testamentare politice ale lui Dimitrie Cantemir mai stârnesc reverberații în mediul intelectual și politic până în zile noastre.

Cel de-al doilea **Testament**, de astă dată cel propriu-zis, a fost întocmit de Principele Dimitrie Cantemir cu ceva timp înainte de moarte. Acesta include 11-12 puncte, prin care el a arătat cum urmează să fie împărțit avutul primit și adăugat prin cumpărări în Rusia. Or, în conformitate cu legile noii sale patrii, pentru a evita fărâmițarea proprietăților, moștenitor urma să devină doar unul dintre fiii săi, pe când ceilalți, fie că completeau rândurile dvorenimii țariste cu funcții în structurile centrale și guberniale ale Imperiului, fie urmau o carieră militară, iar ficele trebuiau să se mulțumească cu bunuri moștenite de la mama lor, precum și cu anumite daruri personale și să rămână în așteptarea unei căsătorii cât mai reușite.

Întrucât Dimitrie Cantemir nu s-a putut hotărî personal pe cine să-l lase moștenitor unic dintre cei patru fii ai săi (Matei, Constantin, Șerban și Antioh), s-a limitat doar la aceea că l-a înlăturat dintre moștenitori pe fiul cel mai mare – Matei, poate considerând că va avea o strălucită carieră militară. Totodată, dintre ceilalți trei fii, principele a ținut să sublinieze că „... îl consider mai bun pe fiul Constantin, iar prin capacitate mintală și științe cel mai bun dintre toți ar fi fiul meu mai mic”, Antioh. Drept urmare, Cantemir lasă la discreția executorului testamentar, în persoana Împărătesei Ekaterina I, să-l aleagă pe moștenitorul unic, ținând cont de aceea cum se vor afirma aceștia ulterior. Totodată, Altețea Sa să aibă grijă ca din veniturile moșiilor cantemiriene să rezerve anual sume pentru instruirea lor în străinătate. Conform Testamentului și înțelegerilor pe care le-a avut cu cea de-a doua soție Anastasia Trubețkaia, principele nu pretinde la zestrea pe care i-au dat-o părinții ei, avuție din care urma s-o întrețină, s-o instruiască și s-o căsătorească cât mai izbitut pe fica lor minoră Smaragda-Ekaterina.

Potrivit altor prevederi din Testament, Cantemir lăsa anumite sume bănești fratelui său Antioh, prizonier al sultanului la Țarigrad, vărului său Grigorie Bantâș, precum și cămărașului Antioh Pavlov, care administra averile principelui.

Cu toate acestea, poate din cauza că în scurtă vreme Dimitrie Cantemir, apoi și Împărăteasa Ekaterina I, ca executor testamentar, s-au stins din viață, între urmașii principelui au izbucnit neînțelegeri care au durat mai mulți ani, măruntașul fiind moștenirea lăsată de Dimitrie Cantemir.

Din păcate originalul Testamentului cantemirian, fie că s-a pierdut, fie că nu a fost încă descoperit, iar copiile ulterioare cunoscute și publicate ale acestui document istoric sunt date diferite; astfel, a apărut în mod firesc întrebarea: când și în ce împrejurări și-a întocmit Dimitrie Cantemir diata de departajare a averii sale? În cele ce urmează ne propunem să venim și cu anumite considerente care ne-ar apropia într-o anumită măsură de data cât mai exactă, locul și împrejurările în care a fost scris Testamentul.

Deși ar părea aspectul examinat unul minor, totuși ținem să vărsăm mai multă lumină asupra acestui act final al vieții renumitului nostru cărturar, căci este vorba de biografia sa, cât și de relațiile sale de moștenire cu urmașii săi direcți și de oameni din anturajul său apropiat.

Textul documentului este cunoscut și publicat de mai multă vreme, fiind inclus de Nicolai Bantâș-Kamenskii (strănepot pe linie maternă al lui Dimitrie Cantemir) în studiul său *Genealogia principilor Cantemir*, inclusă în ediția bilingvă latino-rusă a lucrării lui Dimitrie Cantemir *Viața lui Constantin Cantemir*, Moscova, 1783 [7, p. 306-310]. Deși Testamentul nu are vreo dată concretă, totuși autorul studiului genealogic arată că ar fi fost întocmit la 28 septembrie 1722.

Pământeianul nostru, Ștefan Ciobanu, preluând Testamentul lui Dimitrie Cantemir conform referinței după ediția din 1783, nu-l datează și îl plasează mai mult la întâmplare, necunoscându-i data întocmirii în *Anexa* de documente a lucrării sale *Dimitrie Cantemir în*

Rusia [8, p. 138-141] între scrisoarea lui Ion Neculce către generalul Golovkin, din 27 noiembrie 1718, și Diploma de membru al Academiei din Berlin, din 11 iulie 1714.

Colega noastră, Alina Felea, în studiul său, făcând referință la o scrisoare a lui Dimitrie Cantemir către A.V. Makarov, secretarul țarului, din 23 iunie 1723 [9], în care principele se plângea de starea precară a sănătății și de urmările nefaste care ar putea surveni în curând, autoarea ne sugerează fie și indirect, că prealuminatul nostru învățat și-a întocmit Testamentul în vara anului 1723. În principiu, opinia nu este lipsită de temeiuri reale, deoarece asemenea scrisori ale lui Dimitrie Cantemir, în care, de rând cu alte probleme, se plânge și de starea grea a sănătății sale și în epistolele sale adresate Împărătesei Ekaterina, din 21 mai [10, p. 318, doc. 145] și lui Petru I din 6 iunie 1723 [10, p. 319, doc. 146].

Victor Țvircun a reluat textul Testamentului fostului domn moldovean după studiul lui Nicolai Bantâș-Kamenskii, citat mai sus, iar traducerea – după Ștefan Ciobanu, dar îl datează în ediția sa din Sankt Petersburg (2010) cu lunile „octombrie-noiembrie 1722” [10, p. 326-329, doc. 151], iar în altă ediție din Brăila-București (2020) cu „octombrie-noiembrie 1723” [11, p. 389-392], ceea ce ne-ar duce spre gândul că la această dată ar fi fost mai curând întocmită vreo copie de pe originalul Testamentului.

Recent, aceiași dată a întocmirii Testamentului, de 28 septembrie 1722, o indică Lilia Zabolotnaia, care publică o copie ulterioară autenticată a documentului în cauză cu varianta fotografică după un dosar din Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Rusiei, fondul 1374 „Cantemireștii (Кантемиры)” [12], care mai curând fusese depusă în arhivă împreună cu alte documente ale cantemireștilor după decesul celui din urmă fiu, Șerban. Examinând această fotografie a documentului, noi observăm că acest act nu are o dată concretă. În schimb, la textul transliterat al copiei Testamentului aflăm încă un aliniat final, care, după noi, constă din două componente. Primul se pare ar fi semnătura transliterată a lui Dimitrie Cantemir: „Раb Вашего Величества

до смерти верный князь Димитрий Кантемир” (trad.: Robul Majestății Voastre, până la moarte credincios kneaz Dimitrii Cantemir), după care urmează a doua componentă: „Подлинная духовная имеется в Санкт-Петербурге, в оставшихся секретных делах, 1722 года сентября 28 дня” (trad.: Diata originală se află la Sankt-Petersburg, rămasă în dosarele secrete, anul 1722 septembrie ziua 28). Se pare că aceste două componente finale erau pe altă filă, care cuprindea semnătura personală a testatarului, precum și o notă ulterioară lăsată de o persoană din anturajul imperial și nu fac parte din copia fotografică a Testamentului, la care neam referit mai sus. Acest detaliu final deosebit de important din nou lasă o umbră de îndoială în privința datei întocmirii documentului.

În aceeași arhivă din Moscova (Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Rusiei) a fost identificată de istoricii români, ante 1970-1980 și depusă ca microfilm la Arhivele Naționale a României, o altă copie a Testamentului lui Dimitrie Cantemir, păstrată în fondul 68 „Relațiile Rusiei cu Moldova și Valahia (Сношения России с Молдавией и Валахией из фондов Посольского приказа)” și publicată de Cristian și Alexandra Brutaru, în 2023 [13], ca fotocopie pe trei file pe aversul cărora este imprimat sigiliul: „Архива Principala a Ministerului Afacerilor Externe din Moscova” („Моск[овский] Гл[авный] Архивъ М[инистерства] И[ностранных] Д[ел]”) [14].

Comparând fotocopiile din fondurile arătate mai sus, observăm că ele au fost făcute de două persoane diferite și la date diferite, mai curând ante 1739, când izbucnise conflictul partajării moștenirii lui Dimitrie Cantemir între urmașii săi și cea de-a doua soție, Anastasia. Și această din urmă copie nu conține data concretă a întocmirii Testamentului în original, deși alcătuitorii albumului aduc aceeași dată, 28 septembrie 1722, dar fără repere documentare. Cu toate că ambele copii reproduc textul Testamentului, în cea de-a doua, acordul final al documentului este trecut la punctul 12.

Colegul nostru de breaslă, Ștefan Lemny, prezentând la Iași, în octombrie 2023, o comu-

nicare cu ocazia aniversării de 350 de ani de la naștere Principelui și publicată recent [15, p. 23-38], deși analizează minuțios acest Testament nu vine, se pare din prudență profesională, cu vreo datare concretă a întocmirii acestuia.

Din informațiile pe care le avem la dispoziție, constatăm că Dimitrie Cantemir a început să resimtă, de prin a doua jumătate a anului 1721 (14 august) și începutul celui următor (14-25 ianuarie, 1-2 și 28 februarie, 9 aprilie) [16, p. 203, 211, 2012, 215], pe când se afla la Petersburg apoi la Moscova, agravări ale sănătății pe care le aflăm relatate de Ivan Ilinskii, secretarul său personal [17, p. 109-119]. Treptat atras în activitățile de pregătire a Campaniei persane își revine, căci în primăvara și vara anului 1722 îl aflăm deosebit de activ implicat în mersul aceleiași acțiuni țariste pe Volga și Marea Caspică. Totuși, călătoria deosebit de îndelungată și condițiile climaterice ale verii sudice au avut urmări grave asupra stării de sănătate a principelui, încât pe drumul de întoarcere de la orașul Derbent (7 septembrie 1722) [16, p. 170], punctul cel mai de sud de pe țărmul caucazian al Caspicii unde ajunsese el, sănătatea acestuia s-a agravat mult. O primă informație în această privință o aflăm, fie și destul de vag formulată, din Prima Biografie a lui Dimitrie Cantemir, scrisă în limba latină, în 1726, de Antioh Cantemir fiul și Ivan Ilinskii [18, p. 840-844], în care aceștia arătau precum că: „În expediția derbentiană în Persia, ... boala numită diabet l-a doborât în 1722, datorită căreia s-a și stins (după ce l-a chinuit un an și jumătate) în anul 1723” [18, p. 336].

În altă Biografie a lui Dimitrie Cantemir, de astă dată mult mai detaliată întocmită în limba franceză (prin 1732) de Antioh fiul, pe când pregătea ediția engleză a Istoriei Imperiului Otoman (publicată la Londra, 1734) [19], se arată că „Sur le retour de Derbent, en arivant à la rivière Soulac, on s’aperçut que la maladie de Demetrius étoit un diabethes; et peu après, la grande quantité d’urine qu’il faisoit tous les jours l’affoiblit tellement qu’il n’étoit plus en état de monter à cheval & se croyant près de la mort îi fit son Testament qu’il donna en main propre à l’Em-

pereur qui en étoit nommé l'exécuteur, et le tuteur de ses enfants ... ” (trad.: „Pe drumul de întoarcere de la Derbent, ajungând la râul Sulak [conform notelor lui Ivan Ilinskii – la 18 septembrie 1722], Principele s-a simțit foarte rău și deosebit de slăbit, fiindu-i pusă diagnoza, că ar fi bolnav de diabet; puțin după aceasta el a pierdut o mare cantitate de urină [s-a deshidratat] și din zi în zi s-a simțit tot mai slăbit, încât nu putea nici pe cal să urce și crezând că e în fața morții a făcut Testamentul său, pe care l-a dat în mâinile proprii ale Împăratului pe care l-a numit executor și tutore ai copiilor săi ...” [20, p. 218] (sublinierea noastră). Apreciindu-și starea de sănătate ca una deosebit de critică, or, până atunci o asemenea agravare Principele nu avusese niciodată, anume în acele zile, pe țărmul caucazian, Dimitrie Cantemir a hotărât să-și scrie Testamentul [20, p. 218-219]. Conform informațiilor lui Ivan Ilinskii și ale lui Dimitrie Cantemir personal, ei au rămas în tabăra de la râul Sulak până la 26 septembrie [21], când principele nostru, fiind bolnav, a fost vizitat, pe 21 septembrie, de „Amiralul [Feodor Matveevici Apraksin – n.n.] și Piotr Andreevici Tolstoi care s-au întreținut cu principele vreo 2 ore în timpul serii”, iar pe 24 septembrie „Majestatea Sa imperială a fost la noi după amiază timp de o oră”, bucurându-se de mici atenții din partea acestora și în celelalte zile de aflare la râul Sulak [16, p. 234]. După câte se vede, când criza de sănătate s-a mai diminuat, în zilele de 22-23 septembrie, Cantemir a dictat o scrisoare soției sale Anastasia [16, p. 234], în care se prea poate, îi descria dificultățile și suferințele prin care trecea în drumul de întoarcere de la Derbent, după care și-a întocmit și Testamentul, fapt despre care i s-a destăinuit Împăratului, care-l vizitase la 24 septembrie, or, chiar în acest act (punctul 10) apare fraza „dacă se va întâmpla să mă sfârșesc în drum ...” [11, p. 393, doc. 165] detaliul prin care principele își exprima temerea. Putem doar presupune, că Petru I l-ar fi povățuit, totuși, să-l înmâneze personal Împărătesei, deoarece documentul era adresat anume Ekaterinei, pe care el a desemnat-o drept executoare a diatei sale, or, aceasta începe prin sintagma

„Preamilostivă Suverană Împărăteasă ...”, după care urmează cele 11 puncte testamentare, care se încheie prin exprimarea speranței „că serviciile mele credincioase nu vor fi uitate, și copiii mei nu vor fi lăsați și îndepărtați ...” [22]. Faptul că la 25 septembrie precum arată Ivan Ilinskii: „Кн[я]зь наш к Императрице ездил за своею нуждою в вечеру.” (trad.: În timpul serii principele nostru a fost la Împărăteasă cu o trebuință personală [23, p. 172, 23], și Cantemir care nota în Jurnalul său „Я ездил к Императрице за своею нуждою” (trad.: Eu am fost la Împărăteasă cu o chestiune de interes personal) [11, p. 396, 400], fiind vorba, mai curând după noi, despre înmânarea Testamentului său Împărătesei.

Prin urmare, în condițiile când pe țărmul caucazian starea sănătății lui Dimitrie Cantemir s-a agravat, ca niciodată până atunci, el s-a văzut nevoit, la 22-23 septembrie 1722, să-și scrie Testamentul, iar la 25 septembrie să-l înmâneze Împărătesei Ekaterina. Faptul că anume pe țărmul caucazian a fost întocmit Testamentul răzbate și din conținutul documentului, căci principele se vede că nu a avut cu sine nici un document de proprietate asupra moșiilor sale, care de regulă se enumerau în alcătuirea unor asemenea acte. Pe lângă aceasta, numai datorită faptului că soția sa Anastasia nu se afla alături de el (care rămăsese la Astrahan), putea să scrie detașat precum că el nu pretinde la nici o proprietate a ei, pe care i le-au lăsat drept zestre părinții și totodată nu indica vreo cotă parte din moșiile sale pe care i-ar lăsa-o moștenire. Or, anume această din urmă circumstanță a generat ulterior litigii și neînțelegeri îndelungate între copiii principelui din prima căsătorie cu Casandra Cantacuzino și cu Anastasia, cea de a doua soție a sa, care sunt dezbătute și în cercetările din ultima vreme [24, p. 76-106]. Ar putea pune punct acestei discuții doar descoperirea originalului cantemirian al Testamentului, care mai curând trebuie căutat în fondurile acumulate în urma activității Împărătesei Ekaterina I a Rusiei.

În Anexă aducem două copii manuscrise din Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Rusiei, Moscova, Fondul 68 și 1347 și o traducere

proprie în limba română, ținându-se cont de experiența lui Ștefan Ciobanu și Alina Felea în tălmăcirea documentului.

Cel din urmă „**Testament științific** lăsat de Cantemir poporului său” [25, p. 255] ține, după noi, de întreaga sa moștenire cărturărească pe care a elaborat-o de-a lungul vieții. Toți biografi lui Dimitrie Cantemir, printre care și noi, arată că încă din adolescență și primă tinerețe el era înconjurat în casa părintească de cărți și arme și că instruirea sa s-a făcut sub îndrumarea lui Ieremia Cacavelas. Pe atunci, atât fiul de domn, cât și îndrumătorul său vedeau încheierea studiilor prin redactarea unei lucrări în care el să-și demonstreze amploarea și profunzimea cunoștințelor acumulate. Drept urmare, sub supravegherea aceluiași învățat călugăr grec a întocmit lucrarea „DIVANUL sau Gâlceava Înțeleptului cu Lumea sau Giudețul Sufletului cu Trupul, prin de truda și de ostenință iubirea a lui Ioan Dimitrie Constantin-voievod. Întăiu izvodit și de iznoavă din Vechiul și Noul Testament, în slava și folosința moldovenescului neam, în vremile a măriei-slale blagocestivului, prealuminatului Moldavii oblăduitoriu Ioan Antioh Constamtin-voievod. Alcătuit, turma a pravoslavnicului moldovenescului nărod de preaosvințitul părintele Savva, Arhiepiscopul și Mitropolitul Sucévii otcârmuindu-să. Iară cu osirdiia și epitropiia cinstitului și blagorodnicului boiar, dumnealui Lupul Bogdan hatmanului, s-au tipărit în orașul scaunului domniii, în Iași. Vă leat de la Adam 7206, iară de la mântuința lumii 1698, meseța avgust, 30. Și s-au tipărit prin osteniala smeriților și mai micilor Athanasie ieromonahul și Dionisie monahul, moldovénii”, pe care a publicat-o în limbile română și greacă (sublinierea noastră). Chiar din titlul extins al acestei scrieri tânărul Dimitrie era conștient că lasă această carte drept moștenire poporului său: „în slava și folosința moldovenescului neam”. Poate încurajat de acest prim succes și stimulat de înțeleptele aprecieri ale învățatului său dascăl Ieremia Cacavelas dar și înconjurat de un mediu prielnic atât în Moldova, pe când fratele său Antioh era domn, dar și cel

de la Constantinopol unde a putut în libertate deplină să-și continue studiile și să-și aprofundeze cunoștințele în cele mai diverse domenii, departe de grijile lumești, încât s-a pomenit în fața faptului că domeniul creației cărturărești îi este deosebit de atractiv și plăcut pentru el, s-a revărsat prin alcătuirea și întocmirea altor tratate etico-morale și filosofice (*Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, cc. 1700; *Ioannis Baptistae Van Helmont. Phisices universalis doctrina et christianae fidei congrua et necessaria philosophia*, 1700–1701; *Compendiolum universae logices institutionis*, 1700–1705), muzicale (*Kitâb-ı ’ilmü’l mûsiki’alâ vechi’l hurûfât* (*Kantemiroğlu Edvârı*), cc. 1695–1700) și chiar literare (*Istoria Ieroglifică*, 1705). Din păcate acestea elaborări au rămas mai multă vreme în manuscris, fiind valorificate și receptate în cultura românească mult mai târziu.

După stabilirea sa în Rusia, după 1711, dar mai ales după strămutarea la Moscova, în 1713, nefiind atras în activități publice până în 1720, Dimitrie Cantemir s-a concentrat din nou asupra îndeletnicirilor sale științifice, întocmind și finalizând unul după altul o serie dintre cele mai importante tratate: *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus*; *Historia Moldo-Vlahica*; *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae*; *Vita Constantini Cantemyrii, cognomento Senis, Moldaviae Principis*; *Hronicul Vechimei a Romano-Moldo-Vlahilor*; *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Ottomanicae*; *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, precum și o serie de scrieri de proporții mai mici.

Deosebit de pregnant răzbate conștiința de patriot și om de știință care dorește să lase tot ce a scris drept moștenire celor de un neam cu el, Dimitrie Cantemir în *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* arăta că a căutat „a îndeplini pravila și învățătura lui Platon, carea poronțește: Non solum nobis, sed et patriae ...”, adică „Nu numai pentru folosul nostru, ce și pentru a patriii ceva să slujim ...” [26, p. 19-20, 221]. Spre sfârșitul vieții, Cantemir ajunge la concluzia că este „cu strămbătate ... și cu păcat” să lase ca „lucrările noastre de ciia înain-

te mai mult streinii decât ai noștri să știe” [26, p. 222] și drept urmare traduce din limba latină în „limba noastră românească” *Hronicului* ..., intenționând, ca în timp, să facă același lucru și cu *Descriptio Moldaviae*, lucrări pe care nădăjduia să le publice cât mai curând [27, p. 109-114].

Valoarea scrierilor lui Dimitrie Cantemir au conștientizat-o savanții germani de la Academia din Berlin, cei din anturajul său din Sankt-Petersburg [28, p. 254-266], ba chiar și însuși Petru I țarul Rusiei. După decesul marelui cărturar, întreaga sa moștenire științifică a rămas în custodia fostului său secretar Ivan Ilinskii [29, p. 109-127], apoi și a fiului său mai mic – Antioh. Acesta din urmă, pe măsură ce se maturiza, a înțeles că tot ce a rămas de la tatăl său este deosebit de important sub aspect cognitiv și neapărat trebuie să fie publicat ca să fie cunoscut de întreaga comunitate științifică și politică din Europa. De altfel, *Biografia* lui Dimitrie Cantemir, alcătuită în 1726 de Ivan Ilinskii și Antioh Cantemir, aceștia au fost primii care au completat-o cu o listă de lucrări ale principelui. Ajungând cu misiuni diplomatice din partea Curții Imperiale ruse la Londra, apoi și la Paris, Antioh a editat *Istoria Imperiului Otoman* în traducere engleză (1734-1735) și franceză (1743). Tânărul prinț a întreprins acțiuni de a edita și *Descriptio Moldaviae*, reușind să publice doar *Harta Moldovei*, întocmită de Dimitrie Cantemir ca anexă la *Descriptio* ... [30, p. 559-567]. Moartea prematură a lui Antioh a zădărnicit realizarea altor proiecte editoriale, dar prin ceea ce a reușit, a aprins interesul cercurilor savante și politice din Occident față de moștenirea cantemiriană. La început, prin ediții străine, apoi și prin traduceri românești în sec. XVIII-XIX, opera lui Cantemir ajunge și în mediul cultural românesc, unde treptat s-a ajuns la conștiința că marele nostru învățat a lăsat o vastă moștenire științifică, filozofică, culturală – un adevărat testament pentru generațiile viitoare ale neamului său.

Note și referințe bibliografice:

1. *Relațiile istorice dintre popoarele U.R.S.S. și România în veacurile XV-începutul celui de al XVIII-lea.*

Documente și materiale în trei volume. Vol. III (1673-1711), Moscova, 1970, nr. 113, în l. rusă, 323-327; în traducere, p. 327-331.

2. Aici și în continuate în paranteze pătrate sunt date explicațiile autorilor.

3. Cantemir Dimitrie, *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*. Studiul introductiv, note și iconografie de Andrei și Valentina Eșanu, traducere din limba latină de Dan Slușanschi. Chișinău: Știința, 2019.

4. *Relațiile istorice dintre popoarele U.R.S.S. și România în veacurile XV-începutul celui de al XVIII-lea*. Documente și materiale în trei volume. Vol. III (1673-1711), Moscova, 1970, nr. 113, p. 329.

5. Eșanu, Andrei. *Structuri centrale de stat și ecleziastice ale Țării Moldovei în aria de interese imperiale ruse (sec. XVIII – mijl. sec. XIX)*, în vol. *Antecedente și împliniri ale Marii Uniri*. Editor Victor Spinei, București, Ed. Academiei Române, 2020, p. 255-262.

6. La 15 mai 1807 „Serdarul Panaite Păun, ispravnicul Olaturilor Basarabiei” (*Documente privitoare la istorie Țării Moldovei în perioada Războiului ruso-turc din 1806-1812*, Vol. 1 noiembrie 1806 – iulie 1808. Ed-a a II-a, coord. D. Dragnev, L. Svetlicinai, Bacău, 2016, doc. nr. 51, p. 49-50; la 17 martie 1808 „ispravnicilor olatului Basarabiei” (*Ibidem*, doc. nr. 199, p. 177-178; doc. 290, p. 271-272; doc. nr. 282, p. 265; doc. nr. 318-319, p. 292-293; doc. nr. 321, p. 296; doc. 333, p. 306; doc. nr. 368, p. 345).

7. [Бантыш-Каменский, Н.Н.]. *Родословие князей Кантемиров*, в кн.: Беер [Феофил Сигфрид]. *История о жизни и делах молдавского государя Константина Кантемира, с российским переводом и с приложением родословия князей Кантемиров*, Москва, Унив[ерситетская] тип[ография], 1783, с. 306-310.

8. Ciobanu, Ștefan, *Dimitrie Cantemir în Rusia*. În: *Analele Academiei Române*, mem. Secț. Literare, Ser. III, tom. II, mem. București, 1924, nr. LXVI, p. 138-141.

9. Felea, Alina. *Testamentele Cantemireștilor. Studiu de caz (sec. XVIII-lea – încep. sec. al XIX)*, în *Tyragetia. Istorie. Muzeologie*. Seria nouă, Chișinău, 2011, vol. V (XX), nr. 2, p. 166, 174-177. Vezi doc. cu data corectă 23 iulie 1723 la Пекарский П.П., *Наука и литература в России при Петре Великом*, том. I, СПб., 1862, с. 576-577. Цвиркун, В. *Димитрий Кантемир. Страницы жизни в письмах и документах*, Санкт-Петербург, 2010, с. 320, док. 147. Scrisoarea a fost preluată în traducere și în literatura istorică românească de Ciobanu, Ștefan, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, în *Analele Academiei Române*, mem. Secț. Literare, Ser. III, tom. II, mem., București, 1924, nr. LIX, p. 508. În Extras, Buc. 1925, doc. nr. LIX, p. 128. Iorga Nicolae, *Scrisori de domni. Scrisori de boieri*, Ed-a a doua. Vălenii de Munte, 1925, p. 298.

10. Цвиркун, В. *Димитрий Кантемир. Страницы жизни в письмах и документах*. Санкт-Петербург, 2010, с. 318, док. 145; с. 319, док. 146; с. 32-329, док. 151.

11. Țvircun, V. *Moștenirea epistolară a lui Dimitrie Cantemir*. Seria Documente privind Istoria Românilor. Colecția Eudoxiu Hurmuzaki, Ser. 3-a, vol. III, București-Brăila, 2020, p. 392-394., doc. 165, în limba rusă, p. 389-392; p 393, doc 165; p. 396, 400.

12. Российский Государственный Архив Древних актов СССР (РГАДА), Фонд 1374 „Кантемиры” оп. 1, д. 142, лл. 301-303. Copie. Заболотная Лилия, Известная и неизвестная история жизни дочерей Дмитрия Кантемира – Мария Кантемир и Екатерина-Смарагда Голицына / Zabolotnaia Lilia, The Known and Unknown Life Story of the Daughters of Dimitrie Cantemir – Maria Cantemir ang Ekaterina-Smaragda Golitsyna (Сборник статей, документов и иллюстраций), Кишинев, 2020, с. 234-240, foto, p. 241-245.

13. *Dimitrie Cantemir 300* [Album]. Editori Cristian Brutaru și Alexandra Brutaru, București, 2023, p. 77-82. Alcătuitoarea ediției arată că această fotocopye a fost preluată din *Arhiva Națională a României*, SANIC, colecția *Microfilme Rusia*, rola 17, ss. 59-63.

14. Российский Государственный Архив Древних актов СССР (РГАДА), Фонд 68 „Сношения России с Молдавией и Валахией (коллекция) из фондов Посольского приказа. Посольской канцелярии, Коллегии иностранных дел”. 1718–1719 гг., оп. 1. Книги и дела 1574–1711 гг., д. 11 (1711–1739 гг.), лл. 15-17. Copie.

15. Lemny, Ștefan. *Testamentul lui Dimitrie Cantemir*. În: *Dimitrie Cantemir – 300. Lucrările Simpozionului Internațional „Dimitrie Cantemir”, 9-11 noiembrie, 2023, Iași*. Editori Pr. prof. univ. dr. Ion Vicovan, Pr. lect.univ. dr. Cristian-Alexandru Barnea, dr. Eduard Rusu, Iași: Doxologia, 2025, p. 23-38.

16. Vezi Ivan Ilinskii. *Notationes quotidianae/Povsednevnye zapiski [1721–1730]. Traducere în limba română*. În: Eșanu Andrei, Eșanu Valentina, *Dimitrie Cantemir văzut de aproape (Zilnicul lui Ivan Ilinskii)*, Chișinău, Editura USM, 2023, p. 203, 211, 212, 215, 234.

17. Vezi Eșanu, Andrei; Eșanu, Valentina. *Personalitatea și activitatea lui Ivan Ilinskii*. În: Eșanu Andrei, Eșanu Valentina, *Dimitrie Cantemir văzut de aproape (Zilnicul lui Ivan Ilinskii)*, Chișinău: Editura USM, 2023, p. 109-119.

18. *Biografia lui Dimitrie Cantemir (1726)*. În: Eșanu Andrei, Eșanu Valentina, *Dimitrie Cantemir văzut de aproape (Zilnicul lui Ivan Ilinskii)*, Chișinău: Editura USM, 2023, p. 335-338. Note și comentarii de Andrei și Valentina Eșanu. Apud Emil Pop, *Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin*. În: *Studii. Revistă de istorie*, București, tom. 22, 1969, nr. 5, p. 840-844, anexa 4; p. 336.

19. Întitulată „*La Vie du Prince Demetrius Cantemir écrite de la main propre d'Antiochus Cantemir, son fils cadet, ministre plen[ipotentiaire] de sa majesté czarienne à Londres*”, f. 1^v-18^v text legat împreună cu manuscrisul latin al *Istoriei Imperiului Otoman*, descoperit de acad. Virgil Cândea în Biblioteca Houghton Harvard University, Cambridge, din SUA, facsimil publicat la București, 1999, p. LV.

20. Cândea, Virgil. *La vie de Prince Demetrie Cantemir, écrite par son fils Antioh. Texte intégral d'après le manuscrit original de la Houghton Library*, dans *Revue des études sud-est européennes*, Bucarest, XXIII, 1985, nr. 3, p. 218-219.

21. Din cauza amenajării unui pod de trecere.

22. Felea, Alina. *Testamentele Cantemireștilor. Studiu de caz (sec. XVIII-lea – încep. sec. al XIX)*. În: *Tyrageția. Istorie. Muzeologie*. Seria nouă, Chișinău, 2011, vol. V (XX), nr. 2, p. 176-177. Țvircun, V. *Moștenirea epistolară a lui Dimitrie Cantemir*. Seria Documente privind Istoria Românilor. Colecția Eudoxiu Hurmuzaki, Ser. 3-a, vol. III, București-Brăila, 2020, p. 393, doc. 165.

23. Eșanu, Andrei; Eșanu, Valentina. *Dimitrie Cantemir văzut de aproape (Zilnicul lui Ivan Ilinskii)*. Chișinău: Editura USM, 2023, p. 172, 234.

24. Заболотная, Лилия. Известная и неизвестная история жизни дочерей Дмитрия Кантемира – Мария Кантемир и Екатерина-Смарагда Голицына / Zabolotnaia Lilia, The Known and Unknown Life Story of the Daughters of Dimitrie Cantemir – Maria Cantemir ang Ekaterina-Smaragda Golitsyna (Сборник статей, документов и иллюстраций). Кишинев, 2020, с. 76-106.

25. Ivașcu, George. *Istoria literaturii române*. București, 1963, p. 255.

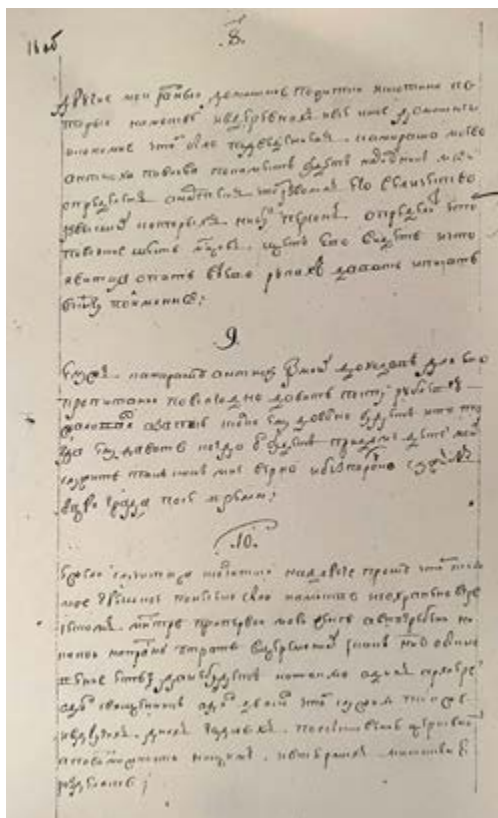
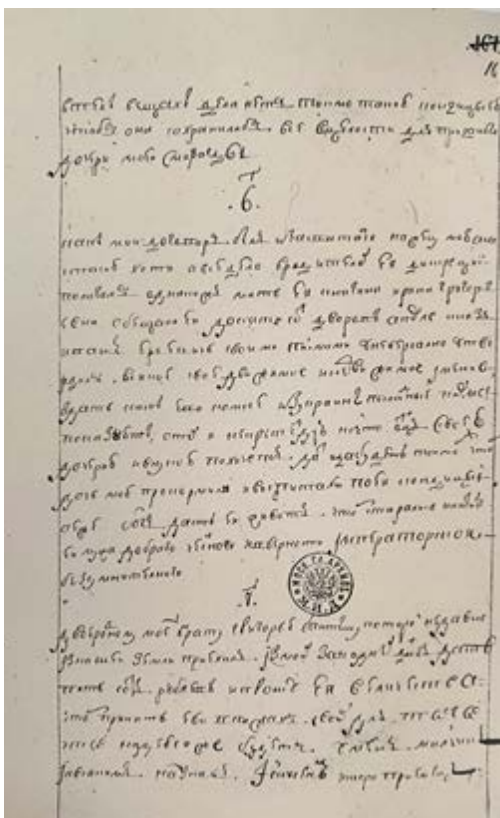
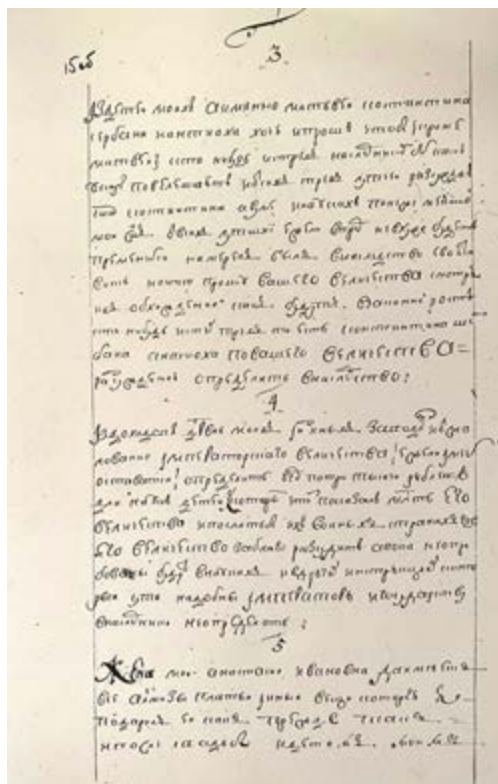
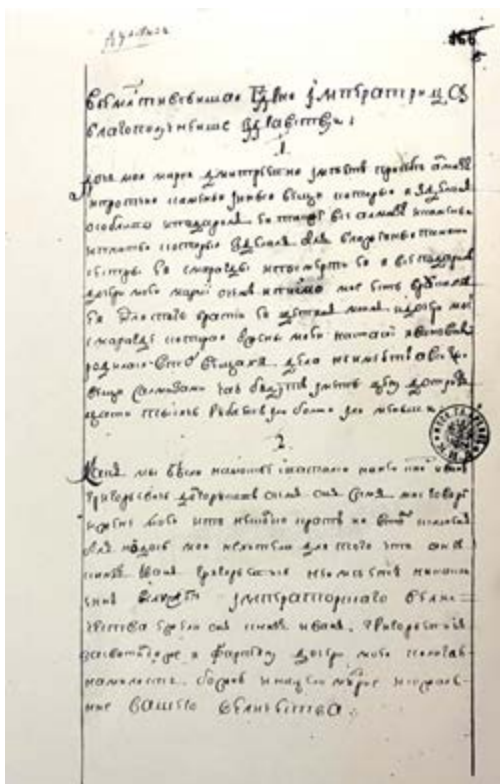
26. Cantemir, Dimitrie. *Opere. Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*. Repere cronologice, studiu introductiv, text stabilit, glosar și indici de Stela Toma. Chișinău: Știința, 2016, p. 19-20, 221, 222.

27. Eșanu, Andrei; Eșanu, Valentina, *Primele proiecte reușite și tentative eșuate de editare a operelor lui Dimitrie Cantemir în Rusia*. În: „Revista de Istorie a Moldovei”, Chișinău, 2016, nr. 2, p. 109-114.

28. Eșanu, Andrei; Eșanu, Valentina. *Dimitrie Cantemir și Academia de Științe din Berlin*. În: *Dinastia Cantemireștilor (sec. XVII-XVIII)*. Chișinău: Știința, 2008, p. 254-266.

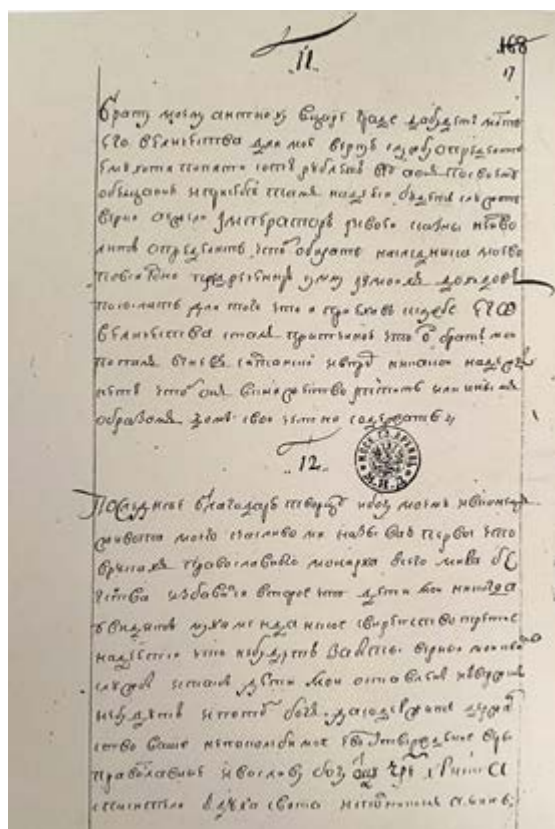
29. Eșanu Andrei, Eșanu Valentina, *Secretarul personal al lui Dimitrie Cantemir – Ivan Ilinskii și Zâlnicul său, în Idem, Dimitrie Cantemir văzut de aproape. (Zâlnicul lui Ivn Ilinskii)*. Chișinău: Ed. USM, 2023, p. 109-127.

30. Eșanu, Andrei; Eșanu, Valentina, *Antioh Cantemir – propagator al operelor tatălui său*. În: *Dinastia Cantemireștilor (sec. XVII-XVIII)*. Chișinău: Știința, 2008, p. 559-567.

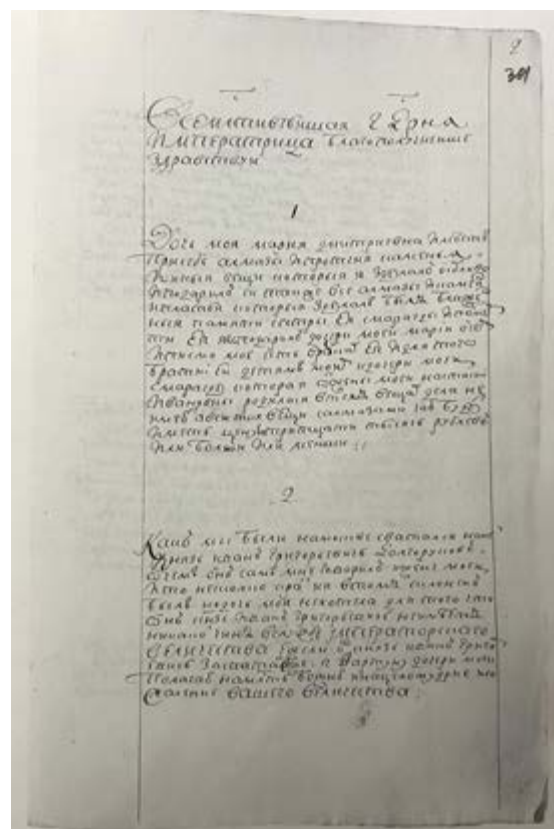


După: Dimitrie Cantemir 300 [Album]. Editori Cristian Brutaru și Alexandra Brutaru, București, 2023, p. 77-82.
Alcătuitorii ediției arată că această fotocopie a fost preluată din Arhiva Națională a României, SANIC, colecția Microfilme Rusia, rola 17, cc. 59-63.

Anexa I. Clișeu al copiei Testamentului lui Dimitrie Cantemir (Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Rusiei, Moscova, Fondul 68 „Relațiile Rusiei cu Moldova și Valahia”, inv. 1, dos. 11, f. 15-17).



Anexa I. Clîșeu al copiei Testamentului lui Dimitrie Cantemir (Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Rusiei, Moscova, Fondul 68 „Relațiile Rusiei cu Moldova și Valahia”, inv. 1, dos. 11, f. 15-17).



Anexa II. Clîșeu al primei pagini a copiei Testamentului lui Dimitrie Cantemir (Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Rusiei, Moscova, Fondul 1374 „Cantemireștii”, inv. 1, dos. 142, f. 301).

IV [Traducere]

Preamilostivă Stăpână Împărăteasă, Prosperitate și sănătate!

1. Fiica mea, Maria Dmitrievna are la sine diamante și alte pietre și alte lucruri pe care eu le-am făcut în mod deosebit și i le-am dăruit ei; deasemenea toate diamantele, pietrele și hainele pe care le făcusem înt-ru fericita pomenire a surorii ei Smaragda și pe care după moartea ei, toate i le-am dăruit fiicei mele Maria, în privința căroră are și scrisoarea mea în mâinile ei; pentru ca frații ei, copiii mei și fiica mea Smaragda, pe care o am născută de soția mea Anastasia Ivanovna, în acele lucruri să nu aibă nici o treabă. Toate aceste lucruri cu diamante, care ar valora până la treizeci mii de ruble, ori mai mult, ori mai puțin.

2. Pe când eram la Moscova, a cerut-o în căsătorie [pe Maria] kneazul Ivan Grigorievici Dolgorucov, fapt despre care el personal mi-a spus de câteva ori mie și soției mele; eu eram inclinat spre aceasta, dar fiica mea n-a voit, deoarece kneazul Ivan Grigorievici nu deținea

nici un rang în slujba Alteței Imperiale. Dacă kneazul Ivan Grigorievici o va cere în căsătorie, îi las destinul fiicei mele în mila lui Dumnezeu, la discreția compasiunii neprihănite a Alteței Voastre.

3. Dintre copiii mei și anume Matei, Constantin, Șerban și Antioh vreau, și rog ca (în afară de Matei), cineva din ceilalți trei moștenitori să fie, precum legile îndrumă, și dintre aceștia trei îl consider mai bun pe fiul Constantin, iar prin capacitate mintală și științe cel mai bun dintre toți ar fi fiul meu mai mic, dacă mai pe urmă nu se va schimba în rău, am avut intenția să-l las pe el moștenitor, dar și în aceasta rog Alteța Voastră, în dependență de aceea cum se vor comporta, de cum vor ajunge la vârsta prevăzută de lege, atunci din cei trei, adică Constantin, Șerban, Antioh, să-l determinați moștenitor conform considerației Alteței Voastre.

4. Din veniturile satelor mele, din alte între-

prinderi și din leafa oferită de Altețea Imperială (dacă va mai rămânea) să fie repartizate câte trei mii de ruble pe an pentru instruirea copiilor, pe care o va găsi de cuviință prin mila Altețea Voastră, și poate chiar să-i trimită în alte țări, unde va găsi de cuviință Altețea Voastră. Și până când nu vor fi puși la încercare în științe și alte instruiri, care ar fi de folos Împăratului și Statului, să nu fie rânduiți ca moștenitori.

5. Soția mea Anastasia Ivanovna să aibă toate diamantele, veșmintele și alte lucruri pe care i le-am dăruit ei atât până, cât și după nuntă și copiii mei să nu aibă nicio treabă cu acele lucruri, doar cu o condiție, ca ea să păstreze toate în întregime pentru zestrea fiicei mele Smaragda.

6. În conformitate cu înțelegerea pe care am avut-o eu pe când am pețit-o pe soția mea Anastasia, deși eu am lăsat totul la discreția părinților ei, cu toate că mama ei kneaghina Irina Grigorievna, i-a făgăduit până la cinci sute de curți [țărănești], dar după aceea kneazul Ivan Iurievici prin scrisorile sale a întărit îndeobște toate proprietățile sale mobile și imobile să fie date (arată la fel ca și în scrisorile sale trimise mie din Ucraina) la acelea eu nu pretind. Dar ceea ce va voi tatăl cu fiica sa să-i dea și nepoatei sale, să fie spre întreținerea și educația fiicei mele conform condițiilor ei, și dacă Domnul îi va da viață, să se străduie să-i găsească un bun soț, onest și fidel somități imperiale.

7. Vărul meu Grigorie Bantăș, care nu demult a venit din țara noastră, din banii întreprinderilor mele să i se dea cinci sute ruble, și rog pe Altețea Voastră, să fie primit între pajii săi, întrucât nădăjduiesc că va fi un băiat deștept și va fi iscusit în înalte științe, pe care le va însuși repede.

8. Celelalte case ale mele, lucruri casnice și animale care se găsesc la Moscova și în sate, și toată cealaltă avere casnică să fie pusă sub răspunderea cămărașului meu Antioh Pavlov, până când va fi determinat moștenitorul meu, între timp să binevoiască Altețea Voastră ca dintre cei veniți [din Moldova] să aleagă pe cineva [ca executor testamentar], care la fiecare șase luni să vadă evidența [bunurilor, veniturilor și

cheltuielilor] dusă de acesta, și de va veni [cel angajat] de fiecare dată să i se dea lui în mână [remunerarea] și fiecare persoană să fie înregistrată în cartea de evidență.

9. Cămărașului Antioh să i se dea din veniturile mele remunerare pentru întreținere câte o sută ruble anual, iar din rezerve, cât va avea nevoie, și aceasta să i se dea doar cât va fi pe lângă casă în slujba copiilor mei, așa cum mi-a slujit mie cu credință și neprihănire de la Țarigrad și până în prezent.

10. De s-ar întâmpla să mor în drum, vă rog ca păcătosul meu corp să fie dus la Moscova și să fie înmormântat în mănăstirea grecească lângă prima mea soție. La ceremonialul înmormântării mele să nu fie făcută nici o cheltuială zădarnică (cum este obiceiul acum), slujindu-se doar cu un Arhiereu, un preot și un diacon, de asemenea și în celelalte zile în cursul anului să se facă după obiceiul bisericesc și după putință să se împartă milostenie cerșetorilor și prin închisori.

11. Fratelui meu Antioh din Țarigrad să fie în mila Alteții Sale. Pentru a mea slujbă credincioasă, lui să i se repartizeze măcar câte cinci sute de ruble pe an, iar el potrivit promisiunii și jurământului său sper că Vă va sluji acolo cu credință. Dacă împăratul nu va binevoi să-i stabilească din visteria sa, apoi adunând din veniturile mele moștenitorul meu să-i trimită anual suma arătată; așa cum eu trecând în slujba Alteței Sale am fost cauza căderii sale sub mânia Sultanului, și pe viitor nu există nici o nădejde că va putea să meargă în Principat, sau altfel să-și întrețină cinstit casa lui.

12. În cele din urmă mulțumesc Ziditorului si Dumnezeuului meu, că la sfârșitul vieții mele mă pot considera fericit: în primul rând, pentru că am scăpat de necazurile acestei lumi în mâinile unui Monarh ortodox; în al doilea rând, că copiii mei niciodată nu vor vedea furia mahomedană; în al treilea rând, nădăjduiesc, că nu vor fi uitate serviciile mele credincioase, și astfel copiii mei nu vor fi părăsiți și respinși. Și, în cele din urmă, Domnul să țină împărăția Voastră neclintită, întru afirmarea credinței pravoslavnice și întru slava lui Dumnezeu-Tatăl, lui Hristos Mântuitorul și Duhului sfânt, îndeplinitorul. Amin.

Citation: Eșanu, A.; Eșanu, V. „The Testaments of Dimitrie Cantemir”. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 82-93. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.09>

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/>).

GAZETA „VIAȚA BASARABIEI” (APRILIE-MAI 1907): ÎNTRE LOIALISMUL DINASTIC ȘI REZISTENȚA PRIN CULTURĂ ÎN TIMPUL REACȚIUNII STOLÎPINISTE*



Gheorghe NEGRU

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.

Gazeta „Viața Basarabiei” (aprilie-mai 1907):

între loialismul dinastic și rezistența prin cultură în timpul reacțiunii stolîpiniste

Rezumat. Studiul analizează programul de emancipare națională și tactica editorială promovate de ziarul „Viața Basarabiei” (Chișinău, aprilie-mai 1907), publicație apărută într-un moment de cumpănă istorică marcat de refluxul revoluției din 1905 și instalarea reacțiunii stolîpiniste. Cercetarea demonstrează modul în care elita intelectuală de la Chișinău a operat o repliere strategică indispensabilă, trecând de la confruntarea politică frontală la un pragmatism legalist defensiv. Limbajul politic radical a fost înlocuit cu un program pozitiv axat pe modernizarea satului prin cooperativism și bănci populare, precum și pe reformarea școlii primare. Pornind de la realitatea lingvistică din provincie, publicația a fundamentat un pragmatism defensiv, demonstrând că însușirea conștientă a limbii de stat este imposibilă fără instruirea inițială în limba maternă. Prin contribuțiile lui A. Mateevici și A. Soroceanu, gazeta a promovat auto-organizarea societății civile rurale („tovărășiile de cultură”) și deșteptarea identitară prin folclor muzical. Totodată, speculând falia dintre clerul inferior majoritar românesc și ierarhia rusificată, ziarul a militat pentru reintroducerea limbii române în stratele bisericești și susținerea tiparului eparhial. Asumându-și moștenirea simbolică a ziarului „Basarabia” și a lui Emanuil Gavriliță, „Viața Basarabiei” a asigurat continuitatea cuvântului tipărit, prefigurând direcțiile majore ale emancipării din anii 1917–1918.

Cuvinte-cheie: mișcare națională, presă românească, tovarăși de cultură, asociaționism rural, cenzură țaristă.

The „Viața Basarabiei” Newspaper (April-May 1907):

Between Dynastic Loyalism and Resistance Through Culture During the Stolypin Reaction

Abstract. This study analyzes the national emancipation program and editorial tactics promoted by the newspaper „Viața Basarabiei” (Chișinău, April-May 1907), a publication issued at a historical turning point marked by the retreat of the 1905 Revolution and the onset of the Stolypin reaction. The research demonstrates how the intellectual elite in Chișinău executed an indispensable strategic retreat, shifting from frontal political confrontation to a defensive, legalistic pragmatism. Radical political rhetoric was replaced with a positive program focused on rural modernization through cooperatives and popular banks, as well as the reform of primary schooling. Grounded in the linguistic reality of the province, the publication formulated a defensive pragmatism, proving that the conscious mastery of the state language was impossible without initial instruction in the mother tongue. Through the contributions of Alexei Mateevici and A. Soroceanu, the newspaper promoted the self-organization of rural civil society („cultural societies/associations”) and identity awakening through musical folklore. Furthermore, exploiting the divide between the predominantly Romanian lower clergy and the Russified hierarchy, the newspaper advocated for the reintroduction of the Romanian language in church choirs and supported the eparchial press. By claiming the symbolic heritage of the *Basarabia* newspaper and of Emanuil Gavriliță, „Viața Basarabiei” ensured the continuity of the printed word, foreshadowing the major directions of national emancipation that would triumph in 1917–1918.

Keywords: national movement, Romanian press, cultural societies, rural associational life, Tsarist censorship.

1. Contextul apariției, stadiul cercetării și re poziționarea în peisajul publicistic de la Chișinău. Anul 1907 reprezintă un moment de profundă inflexiune în istoria mișcării de emancipare națională din Basarabia, fiind caracterizat prin refluxul treptat al valului revoluționar și prin acutizarea reacțiunii autoritare declanșate de cabinetul condus de Piotr Stolîpin. În acest peisaj politic instabil, marcat de tensiunile acute cu a doua Dumă de Stat și de restrângerea libertăților publice câștigate în 1905, apariția la 22 aprilie 1907 a publicației „Viața Basarabiei”, sub direcția lui Alexis Nour, constituie un studiu de caz important pentru înțelegerea strategiilor de supraviețuire a presei de limbă română.

Păstrată în colecțiile de periodice în doar șase numere (editate între 22 aprilie și 25 mai 1907), gazeta a fost concepută de la bun început în două ediții paralele: una în grafie chirilică, purtând subtitlul „Gazeta moldovenilor din Basarabia” (orientată spre „sătenii basarabeni care știu a citi rusește”), și alta în grafie latină, completată sub forma „Gazeta moldovenilor din Basarabia: culturală și neatârnată” (destinată „pentru marele public inteligent al Basarabiei și al tuturor țărilor locuite de români”) [1, p. 1]. Această dublă ipostază grafică și editorială reliefează o viziune pragmatică de pliere pe cele două categorii de public din provincie, combinând alfabetizarea de masă din mediul rural cu conectarea intelectualității locale la circuitul cultural panromânesc.

O privire de ansamblu asupra istoriografiei problemei relevă inexistența unor studii speciale, monografice, consacrate ziarului „Viața Basarabiei”. Totuși, publicația nu a rămas complet în afara atenției cercetătorilor, fiind evocată și analizată în cadrul unor studii sintetice dedicate fie presei de limbă română din timpul primei revoluții ruse [9, p. 33-48], fie evoluției generale a culturii și publicisticii basarabene din perioada stăpânirii țariste [7, p. 13], [8, p. 227-229]. Asemenea abordări globale, deși indispensabile pentru fixarea cadrului cronologic, s-au limitat predilect la o trecere în revistă descriptivă a presei. Din cauza cadrului lor vast de sinteză, aceste lucrări nu au clasificat articolele pe blo-

curi tematice și nici nu au adâncit decodificarea conceptuală a textelor – lacună pe care prezentul articol își propune să o suplinească.

Tranziția de la linia radicală a ziarului „Basarabia” (1906-1907) al lui Emanuil Gavrilă la moderația legalistă a „Viața Basarabiei” marchează o schimbare esențială de tactică publicistică. Dacă organul lui Gavrilă operase în faza de asalt a revoluției, asumându-și un discurs de demascare frontală a abuzurilor regimului, „Viața Basarabiei” apare într-un climat în care orice pas necalculat risca să atragă suspendarea sau imposibilitatea continuării apariției. Conștient de înăsprirea cenzurii, Alexis Nour optează pentru o repliere tactică: abandonarea discursului politic incendiar și concentrarea pe un program solid de emancipare culturală, economică și bisericească.

2. Între loialismul dinastic și doctrina de centru poporanist. Pentru a asigura supraviețuirea publicației în condițiile arbitrarului administrativ țarist, echipa redacțională a fost constrânsă să își definească o platformă ideologică extrem de nuanțată, articulată treptat prin textele programatice din primele două numere. O analiză secvențială a acestor materiale relevă o trecere meșteșugită de la afișarea unui loialism legalist strict la fundamentarea unei doctrine de centru poporanist.

Primul pilon al acestei construcții este formulat chiar în manifestul de deschidere din numărul inaugural, „Din partea noastră către cititori” (în versiunea publicată cu litere chirilice) și „Din partea Direcțiunii” (în cea cu grafie latină). Redacția își mărturisea deschis dificultățile, arătând cât este de greu de făcut o gazetă moldovenească atunci când fiecare pas pașnic „poate fi privit de unii ca [...] fărădelege”, pur și simplu pentru că nu este făcut în limba rusă [1, p. 1]. În fața acestei suspiciuni, ziarul afișează un legalism ostentativ în raport cu centrul imperial, specificând că Basarabia nu trebuie să urmeze modelul provinciilor rusești cuprinse de flăcările revoluției. Populația locală este îndemnată să nu ia pildă de la evenimentele violente din imperiu, redacția considerând „ca

o prostie” multiplicarea acestor frământări și declarând ferm că refuză „grozăvenile răscoalei pentru Basarabia”, din credința că „sângele nevinovat nu trebuie vărsat” [1, p. 1]. Moldovenii sunt sfătuiți să primească legile „așa cum ni se vor trimite de la stăpânire de sus, de la Petersburg”, dar să se pregătească a se folosi de ele „ca niște oameni înțelepți”, urmărind iluminarea neamului prin „știință și credință” [1, p. 1].

Această atitudine pacificatoare este adâncită în același număr prin articolul *Gândul lămurit* (*O simplă idee*), semnat de Alexis Nour sub inițiala „N”. Autorul oferă o imagine plastică refuzului violenței politice, contrapunând haosului din restul imperiului starea de acalmie din provincie: „Prin toată Rusia vedem că răsar ca de sub pământ oameni înarmați cu bombe și cu pistoale, se petrec niște fapte, pe urma cărora oamenii își pierd viața; vădulele și orfanii plângând bordeile pustii. Basarabia până acum îi ferită de aceste nenorociri. Norodul moldovenesc îi mai liniștit decât chiar adevărații ruși din celelalte gubernii” [1, p. 2-3]. Elogiind această stare de lucruri, Nour își rezuma crezul politic prin apelul imperativ: „Liniște!..” [1, p. 3].

Dincolo de paravanul loialismului dinastic, ziarul își definește adevărata identitate doctrinară în articolul de fond *Despre noi* (*Pro domo sua*). Redacția preciza că, deși va respecta autoritățile și boierimea locală, nu va fi o publicație slugarnică, ci rămâne supusă „numai mulțimii și cititorilor” [1, p. 1-2]. Ziarul își asumase rolul de avocat al țăranimii, avertizând că până la Dumnezeu pe plugar „îl mănâncă sfinții” și promițând să prezinte starea de fapt „în plina lumină a faptelor, cifrelor și dovezilor” [1, p. 2].

Pasul decisiv în definirea ideologică este făcut în articolul *Iară despre noi* (Încă „pro domo sua”), unde Alexis Nour apelează la citarea unui ministru francez pentru a eluda cenzura și a teoretiza centrul poporanist: „Noi nu ne supunem nici stării de înapoiere, nici stării de răsculare. Noi suntem poporaniști fierbinți, noi ținem cu norodul și mergem înainte spre schimbări politice și obștești, însă nu vrem să pierdem pământul de sub picioare [...] Aceștia și aceia ne învinovătesc pre noi că suntem

nestatornici, nesocotiți în politică, trădători și vânzători” [2, p. 1-2]. Configurat ca o platformă de solidaritate națională, acest poporanism de centru respingea categoric formula socialistă a „luptei de straturi între muncitori și bogătași”, militând pentru „unirea între straturi, pe țărâna poporanismului, care trebuie să întrunească toate păturile obștești” [2, p. 1-2].

3. Problema agrară. Apărarea proprietății private și valorificarea fondului mănăstiresc. În contextul frământărilor sociale din anii 1905–1907, chestiunea agrară reprezenta problema centrală și extrem de inflamabilă a întregii dezbateri publice din Imperiul Rus. Sărăcia lucie a țăranimii, cronicizarea lipsei de pământ și povara arendelor exagerate alimentau constant riscul unor izbucniri violente de masă. Pentru o publicație de limba română din Basarabia care își asumase o linie politică moderată și legalistă, abordarea acestei crize fără a atrage reprimarea cenzurii sau ostilitatea marilor proprietari funciari a solicitat un veritabil efort de echilibristică publicistică și conceptuală.

Soluția doctrinară a „Viața Basarabiei” s-a articulat treptat, prin analizarea stării satelor și a proiectelor de reformă în articolele de fond din primele numere ale gazetei (în edițiile ulterioare publicația se limitează la a urmări reflectarea acestei problematice în dezbaterile din Duma de Stat și la înregistrarea doleanțelor punctuale venite dinspre comunitățile rurale basarabene). În numărul inaugural din 22 aprilie 1907, Alexis Nour deschide dezbaterea agrară prin articolul „Fără clătinare”, analizând fără ocolișuri dilema istorică dintre doleanțele masei de plugari și principiul intangibilității proprietății private [1, p. 3]. Publicația nu ezită să prezinte gravitatea situației din sate, constatând eșecul măsurilor paliative adoptate până atunci de administrație și avertizând elita politică asupra pericolului iminent al unei explozii sociale: „Stăpânitorii moșilor mari singuri cunosc, că primejdia unei mari răscoale țărănești se tot mărește din pricina aceea, că schimbările legilor spre îmbunătățirea stării plugarului se tot mână din zi în zi. Credem că chiar interesele boierilor cer ca ei să

se grăbească a găsi mijloace și a lua măsuri hotărâte spre îmbunătățirea nevoilor săteanului” [1, p. 3]. Nour notează că, deși în Basarabia situația agrară se prezenta relativ mai bine în comparație cu guberniile centrale rusești (unde foamea și răscoalele făceau ravagii), starea plugarului moldovean devenise insuportabilă. În fața lipsei de rezultate concrete, țăranul ajunsese să respingă promisiunile politice abstracte, cerând soluții economice imediate: „norodul spune că nu mai are nevoie de slobozenie și de dreptate, care în starea lui de azi nu-i mai folosesc nimic. El vrea pâine și își strigă această dorință în auzul tuturor” [1, p. 3].

În ciuda acestei empatii evidente față de starea mizeră a satelor, ziarul respinge ferm proiectele radicale de expropriere forțată sau confiscare a moșiilor boierești vehiculate de fracțiunile de stânga din Duma de Stat. Alexis Nour argumentează că o depozedare violentă a marilor proprietari ar duce la o ruină economică generală, moșiile boierești fiind profund gravate de datorii și ipoteci bancare, ceea ce ar face imposibilă despăgubirea lor financiară de către stat [1, p. 3]. Mai mult, redactorul folosește un argument de tip *reductio ad absurdum* pentru a demonstra pericolul pe care atacul asupra proprietății private l-ar avea pentru întreaga ordine socială: „dacă este vorba de ajutorat milioane de săteni fără pământ prin luarea cu de-a sila a moșiilor, apoi atunci de ce să nu se ia cu de-a sila și mașinile, și fabricile în orașe și multe altele?” [1, p. 3]. Concluzia articolului reconfirmă doctrina moderat-conservatoare a ziarului: „dreptul de a răpi averea cuiva nu se află nicăieri și cu atât mai mult nu poate să se facă la noi. Temelia obștiei de acum se reazemă pe aceea ca averea fiecăruia să nu fie atinsă de nimeni” [1, p. 3]. Proiectele utopice privind împărțirea egală a pământului și desființarea proprietății sunt expediate de autor drept simple „visuri” deconectate de la realitate.

Analiza este adâncită în numărul al doilea prin articolul *Încă este cu puțință*, unde Alexis Nour apelează la o analiză comparativă extrem de sugestivă între agricultorul moldovean și cel german sau lituanian din alte regiuni ale imperiului. Autorul observă un paradox dureros:

pe când țăranul lituanian sau german, lucrând un sol mult mai slab calitativ decât cernoziomul basarabean, se afla într-o stare înfloritoare și trăia omenește, plugarul român dintre Prut și Nistru sărăcea neconținut și se cufunda în deznădejde: „Pe țăranul nostru îl biruie întunericul, munca grea și stearpă, anii neroditori și scumpetea pământului [...] Răzășiile pe ce zi merge se micșorează, țăranul îi silit să închirieze câte o falce sau două de la pomeșcicii megieși. Chiria pământului tot se urcă, roadele însă se împuținează” [1, p. 3].

Pentru a depăși acest impas fără a afecta dreptul de proprietate și fără a lăsa țăranimea în pradă disperării, „Viața Basarabiei” propune o soluție tehnică și economică ingenioasă, adaptată specificului local al Basarabiei: valorificarea fondului funciar mănăstiresc și dezvoltarea creditului agricol. Nour arată că în provincia basarabeană existau suprafețe uriașe de pământ aflate în proprietatea mănăstirilor închinat sau locale, însumând zeci de mii de desetine, care erau deja ținute în posesie sau arendate de comunitățile de săteni. Ziarul recomandă ca statul, prin intermediul Băncii Țărănești și al Guvernului, să acorde obștilor sătești facilități financiare și credite pe termen lung pentru a lua în posesie și a cumpăra treptat aceste moșii mănăstirești și pe cele boierești scoase de bunăvoie la vânzare: „Mai ales în Basarabia încă se poate foarte ușor de descurcat socoteala aceasta [...] Pentru a orândui lucrurile și a scăpa de neînțelegeri și tulburări, trebuie să se facă obștilor sătești oarecare înlesniri simțitoare pentru luarea în posesie a acestor moșii” [1, p. 3]. Apelul final al ziarului se îndreaptă spre toate forțele responsabile din provincie – deputați basarabeni din Dumă, boieri, zemstve și administrație – de la care se cerea o acțiune rapidă și coordonată, avertizându-se că amânarea reformelor economice legale ar putea face ca orice intervenție viitoare să devină tardivă [1, p. 3].

4. Programul de emancipare culturală. Pragmatismul școlar, asociaționismul rural și identitatea muzicală. Dacă pe tărâm politic și economic „Viața Basarabiei” a adoptat o tactică

de prudență extremă și legalism strict pentru a evita suspendarea de către autoritățile țariste, în sfera culturii, a limbii și a educației naționale publicația și-a asumat un program mult mai îndrăzneț, sistematic conceput și doctrinar articulat. Pentru elita intelectuală adunată în jurul ziarului condus de Alexis Nour, luminarea poporului prin intermediul limbii sale materne nu reprezenta un simplu deziderat secundar sau o opțiune filantropică izolată, ci însăși axa fundamentală pe care trebuia clădită renașterea națională a românilor basarabeni. Pornind de la constatarea că marea masă a populației rurale era menținută într-o stare de izolare culturală și analfabetism, gazeta a elaborat pe parcursul ultimelor sale numere un veritabil program de acțiune structurat în trei direcții complementare: reformarea sistemului școlar primar pe baze pragmatice, organizarea societății civile prin asociaționism rural și deșteptarea conștiinței naționale prin cultivarea patrimoniului muzical-folcloric.

În ediția din 13 mai 1907, „Viața Basarabiei” publică un articol cu profil pedagogic de o reală valoare documentară, intitulat *Școlile sătești și limba într-însele*. Textul oferă o critică extrem de lucidă și incisivă la adresa rețelei de învățământ primar din provincie – alcătuită din școli ministeriale, de zemstvă și bisericești-parohiale –, constatând că toate aceste instituții sufereau de o infirmitate structurală profundă: eliminarea totală a limbii materne a elevilor români și impunerea unei instrucții exclusive în limba rusă [4, p. 2]. Redacția descrie situația din sălile de clasă în culori dramatice, punând degetul pe o rană socială pe care administrația țaristă o ignorase în mod deliberat. Învățătorul, adesea numit și trimis din guberniile centrale rusești fără nicio cunoaștere a specificului etno-lingvistic local, nu înțelegea limba copiilor, în timp ce elevii de la țară nu cunoșteau nicio vorbă rusească. Procesul educațional se transforma astfel într-un dialog al surzilor, un exercițiu mecanic de memorare sterilă care nu lăsa nicio amprentă intelectuală asupra copilului. Rezultatul direct al acestei politici de rusificare forțată nu era asimilarea, ci generarea unui analfabetism funcțional cronicizat: „După ie-

șirea din școală în mintea lor rămâne numai foarte puține cuvinte rusești. Iar rugăciunile în limba slovenească, învățate la școală, săteanul nostru le spune totdeauna fără oricăre înțelegeri. Unii după un an de zile, petrecut în afară de școală, nu știu chiar a se iscăli” [4, p. 2].

Pornind de la această radiografie sumbră, „Viața Basarabiei” analizează pozițiile divergente din rândul intelectualității locale. Respingând atitudinea radicală a fracțiunilor care solicitau eliminarea totală a limbii ruse din școli – o cerință considerată de redacție drept nerealistă și periculoasă în contextul politic al vremii –, publicația formulează o doctrină școlară pragmatică și accesibilă. În această ecuație, limba română (denumită în text, conform uzanțelor epocii, „moldovenească”, însă privită de redactorii și colaboratorii ziarului drept identică cu limba română) era proclamată drept instrumentul pedagogic natural și indispensabil pentru deschiderea minții copilului. Fără limba maternă, nicio instruire reală nu era posibilă, ziarul afirmând cu o vibrație patetică: „limba moldovenească ne trebuie nouă din pământ! Tocmai cu limba asta ne vom deștepta și vom ajunge luminați” [4, p. 2]. În egală măsură însă, redacția recunoștea că limba rusă rămânea un instrument util de integrare administrativă, juridică și economică în cadrul spațiului imperial: „În Rusia niciun norod nu poate să-și facă toate trebuințele obștești fără cunoștința limbii rusești; și norodul moldovenesc are adevărată nevoie de această limbă. Noi trimitem fiii noștri la oaste; negustoria noastră se face cu Rusia, iar ocârmuirea o avem rusească [...] iar cu limba rusească ne vom folosi în toate treburile vieții” [4, p. 2].

Această argumentație relua, în fond, o paradigmă mai veche: învățarea limbii ruse nu era respinsă în sine, ci se demonstra că ea nu se putea realiza eficient și conștient decât prin intermediul instruirii în limba maternă. Această viziune reprezenta o tactică discursivă necesară. Pe de o parte, dezamorsa acuzațiile de „separatism” sau subversiune politică vehiculate de presa de extremă dreaptă rusă (*krușevaniștii*) și de autoritățile de la Chișinău, arătând că introducerea limbii române în școlile primare era o

simplă cerință pedagogică de bun-simț. Pe de altă parte, oferea comunității rurale o cale practică de emancipare: păstrarea identității etnice prin limba maternă, combinată cu însușirea limbii de stat pentru autoapărare în fața abuzurilor birocratice.

Tot în numărul din 13 mai 1907, programul de emancipare culturală al gazetei este completat într-o manieră inedită de articolul lui A. Soroceanu, intitulat *Răspândirea cântecelor noastre*. Autorul extinde cadrul dezbaterii dincolo de spațiul rigid al școlii, mutând atenția asupra dimensiunii artistice a identității naționale: folclorul muzical și cântecul popular. Invocând celebra maximă a lui Vasile Alecsandri – „cântecul este sufletul românului” –, Soroceanu formulează un rechizitoriu sever la adresa intelectualității basarabene, acuzând-o că a abandonat moștenirea muzicală a strămoșilor și nu a făcut nimic pentru a culege, edita și difuza repertoriul folcloric în rândul masei populare [4, p. 2]. Pentru a opri acest proces de înstrăinare, Soroceanu propune o metodă practică de deșteptare a conștiinței etnice prin muzică: înființarea unei societăți culturale responsabile de crearea de coruri școlare și bisericești, sprijinită pe tineretul studios de la Seminarul Teologic din Chișinău și de la Școala Normală din Bairamcea [4, p. 2]. În paralel, se cerea editarea a unor broșuri populare accesibile, conținând partiturile și versurile cântecelor naționale, care să fie difuzate în toate satele Basarabiei [4, p. 2].

O contribuție teoretică și practică importantă la configurarea programului cultural al gazetei este adusă de tânărul seminarist de 19 ani Alexei Mateevici (care semnează sub pseudonimele Al. Mateescu și Al. M.). Continuându-și activitatea publicistică inițiată cu un an înainte în paginile ziarului „Basarabia”, Mateevici depășește faza justificărilor defensive – caracterizată prin prudență excesivă și încercarea continuă de a liniști autoritățile țariste – și mută accentul de la pledoariile teoretice la acțiunea organizată a societății civile rurale. În articolul *Tovărășiile satești luminătoare*, Mateevici debutează într-un stil publicistic proaspăt, apelând la o narațiune vie: o convorbire purtată în mediul

rural cu un sătean basarabean înțelept. Prin vocea acestui plugar, autorul redă reproșul direct și dureros pe care masa rurală îl aducea cărturarilor și elitei orășenești pentru lipsa de fapte concrete: „păcat că auzim tot vorbe, și alta nimic [...] eu, după mintea mea astă proastă, chitesc așa, că ar fi bine ca acei ce bat mult capul de școala moldovenească să se strângă la un loc și să ne învețe pe noi [...] să ne citească cărți moldovenești, gazeturi, să ne dea sfaturi de gospodărie” [5, p. 2]. Mateevici demolează astfel mitul „țăranelui pasiv și refractar la cultură”, dovedind cu exemple concrete că săteanul basarabean dorea cu ardoare carte și presă în limba lui maternă: „când văd vreun gazet, apoi curat să-l rupă cu dinții, nu alta. Îl pun pe un băiat să-l citească și până când nu-l citește, nu scapă de dânsul. Mai ales gazetul cel moldovenesc” [5, p. 2].

Pentru a valorifica această sete de cunoaștere a satului, Mateevici propune o formulă instituțională originală: crearea „tovărășiilor satești luminătoare” (sau „de cultură”, cum apărea sintagma în ediția paralelă în grafie latină [4, p. 2]). Acestea erau concepute ca rețele de asociații culturale locale, stabilite la nivel de sat sau comună, formate prin alianța dintre preotul paroh, învățătorul local și țăranii luminați (gospodari) [5, p. 2]. Modelul de inspirație era indicat de autor prin trimiterea directă la pilda României și a altor țări, unde așezămintele de acest gen sprijineau școala și răspândeau cartea în rândul maselor [5, p. 2]. Deși Mateevici evita – din evidente rațiuni de cenzură – să numească explicit Transilvania, este neîndoielnic că în spatele acestei formule se recunoștea ecoul rețelei de reuniuni de lectură, biblioteci populare și despărțăminte ale ASTREI, adaptate de autor la realitățile economico-sociale din Basarabia.

Rolul acestor tovarășii era de a suplini absența școlilor naționale de stat, organizând lecturi publice duminicale, difuzând gazete și cărți populare și oferind sfaturi agricole. Mai mult, într-o viziune sintetică remarcabilă, Mateevici propunea conectarea acestor nuclee culturale de instrumentele de sprijin economic, respectiv de băncile populare de credit: „Tovărășiile satești luminătoare, alcătuite din moldovenii luminați

de prin satele Basarabiei noastre, ar putea să fie un aşezământ temeinic de învăţătură; şi din dânsul s-ar putea naşte pe urmă şcolile moldoveneşti [...] Aşa tovarăşii, fără îndoială, ar putea să se prindă tare la ţară [...] mai ales fiind unite cu băncile săteşti” [5, p. 2]. Sinteza programului cultural al lui Alexei Mateevici şi, implicit, punctul culminant al întregii orientări a ziarului „Viaţa Basarabiei” este atinsă prin articolul „Unirea culturală”. În acest ultim text programatic al colecţiei, tânărul autor lansează un apel vehement la solidaritatea întregii intelectualităţi româneşti din provincie, atacând fără menajamente comoditatea şi pasivitatea claselor instruite („lăsătoare din firea ei moldovenească”) [6, p. 1].

Mateevici respinge definitiv orice scuză privind lipsa de pregătire a poporului, arătând că instrumentele tehnice ale deşteptării naţionale existau deja – tiparul, cartea, broşura şi presa de limbă română –, iar întreaga datorie morală de a acţiona apăsa pe umerii celor instruiţi: „cine spune că moldoveanul nu doreşte şi n-are nevoie de învăţământ pe limba lui, acela închide ochii ca să nu vadă adevărul vieţii. Aşa fiind, moldovenii luminaţi n-au decât să se pătrundă cu desăvârşire de conştiinţa datoriei lor morale şi obşteşti şi să înceapă lucrul luminător” [6, p. 1]. Prin scrierile lui Mateevici publicate în „Viaţa Basarabiei”, mişcarea naţională din Basarabia făcea un pas decisiv: de la denunţarea abuzurilor cenzurii şi pledoariile juridice defensive din primii ani ai revoluţiei, se trecea la un program pozitiv de auto-organizare culturală şi instituţională la nivel comunitar.

5. Dimensiunea spirituală şi valorificarea cadrului instituţional ecleziastic. În Basarabia de la începutul secolului al XX-lea, identitatea naţională a populaţiei majoritare era profund îngemănată cu cea confesională, de sorginte ortodoxă. Spre deosebire de instituţiile laice de stat – administrative, judiciare şi şcolare –, dominate covârşitor de funcţionărima alogenă şi concepute ca instrumente directe de rusificare, Biserica Ortodoxă din Basarabia reprezenta o excepţie sociologică remarcabilă. Deşi ierarhia superioară şi consistoriul eparhial acţionau ca braţe ale poli-

ticii imperiale, aparatul clerical de la bază (preoţi parohi, diaconi, dascăli) era alcătuit în proporţie majoritară din români/moldoveni (cca 59,7%, conform datelor statistice oficiale [10, p. 50]).

Această realitate demografică şi identitară din interiorul Bisericii făcea ca aplicarea unei rusificări făţişe să fie de dificilă la nivelul parohiilor rurale. În condiţiile în care marea masă a credincioşilor nu cunoştea limba rusă, autorităţile ţariste şi sinodale au fost nevoite să manevreze tactic şi să facă concesii pragmatice – precum aprobarea reluării tipăririi cărţilor de cult în limba română la Tipografia Eparhială din Chişinău –, din teama înstrăinării enoriaşilor de Biserică şi a extinderii fenomenului sectarismului religios. Conştienţi de aceste fisuri din sistem, colaboratorii „Viaţa Basarabiei” au acordat o atenţie sporită spaţiului ecleziastic, speculând pragmatic fiecare deschidere legală pentru a repune în drepturi limba română în spaţiul public şi în cultul divin.

Mecanismul prin care alienarea lingvistică din Biserică afecta direct comunităţile rurale este analizat în articolul „Stranile noastre bisericeşti” (reluat în ediţia cu grafie latină sub titlul „Corurile noastre bisericeşti”). Redacţia abordează frontal efectele politicii oficiale de rusificare liturgică, denunţând faptul că oficierea slujbelor şi cântarea la strună exclusiv în limbile slavonă şi rusă adânceau prăpastia dintre credincioşii români şi propriile lăcaşuri de închinare [2, p. 2].

Ziarul se referea la un paradox dureros al vieţii religioase basarabene: în timp ce în lăcaşurile urbane Biserica devenise un spaţiu rezervat elitelor rusificate, populaţia românească de rând era văduvită de înţelegerea tainei liturgice, fiind redusă la o participare pur formală: „La acestea biserici vine mai mult boierimea, care înţelege limba rusească, iar din prostime vedem puţini oameni, mai ales din moldoveni, care nu înţelege limba bisericească slovenească. Ce să mai vorbim despre satele unde nu s-aude nici limba moldovenească prin biserici, nici cântarea frumoasă? Şi iată acolo lumea se duce cu «sfânta prostie» în piept să asculte cuvintele dumnezeieşti, măcar pe limba nemţească” [2, p. 2].

Argumentația ziarului exploata tocmai teama autorităților de slăbire a sentimentului religios în rândul maselor. „Viața Basarabiei” arăta că izolarea lingvistică a țărânimii din lăcașurile de cult nu făcea decât să compromită misiunea Bisericii Ortodoxe însăși. Pentru a stopa această îndepărtare spirituală, publicația nu avansa cerințe politice radicale, ci propunea o soluție pastorală, practică și perfect realizabilă în cadrul canonic existent: reorganizarea stranelor și constituirea de coruri bisericești bine pregătite la periferia Chișinăului și în sate, care să intoneze cântările liturgice în limba maternă a credincioșilor [2, p. 2]. Prin această revendicare, reintroducerea graiului strămoșesc în lăcașurile de cult devenea nu doar un act de restituție națională, ci și un mijloc fundamental de revitalizare a vieții duhovnicești și comunitare din Basarabia.

Cel mai important eveniment cu valențe eclesiastice și naționale consemnat în paginile gazetei este corespondența intitulată *Tipărirea Psaltirei*, semnată „Reporter”. Textul relatează un moment de o specială încărcătură simbolică desfășurat la 1 mai 1907: scoaterea de sub tipar a primei coli din *Psaltirea moldovenească* la Tipografia Eparhială din Chișinău – instituție în cadrul căreia tiparul în limba română fusese reluat oficial la 26 octombrie 1906, cu aprobarea Sfântului Sinod de la Sankt Petersburg și în prezența guvernatorului A. Haruzin [3, p. 2].

Actul tipăririi acestei cărți fundamentale de cult capătă, în viziunea ziarului, valoarea unei adevărate sărbători naționale, redacția invocând maxima tradițională conform căreia „Psaltirea este cheia cărții”. Articolul are o certă valoare documentară datorită consemnării exhaustive a personalităților prezente, care au învățat pe rând roata mașinii de tipărit în momentul ieșirii primei coli. Lista participanților oferă un tablou rar al coalizării tuturor fracțiunilor intelectuale, laice și eclesiastice, din Basarabia acelor ani. La eveniment au luat parte exponenți de frunte ai clerului reformat și ai misionarismului eparhial – protoiereul Mihail Ceachir, preotul C. Parfenii, misionarul Gurie Grosu, protoiereul I. Ignatovici, alături de dascălul cântăreț Bordei –, dar și figuri centrale ale intelectualității lai-

ce și ale presei românești de diferite orientări: profesorul de limba moldovenească Grigore D. Constantinescu (corectorul tipografiei), Alexis Nour (directorul „Viața Basarabiei”), Gheorghe Madan (redactorul gazetei proguvernamentale *Moldovanul*), secretarul consistoriului Vedenski și mulți alții [3, p. 2].

Această prezență eterogenă demonstrează că, dincolo de divergențele tactice, opțiunile politice sau orientările editoriale care dezbinau elita de la Chișinău, proiectul de rezistență prin cultura bisericească genera o solidaritate totală. Tipărirea cărților de cult în limba română sub egida oficială a Eparhiei a funcționat ca o supapă legală de o importanță capitală. Biserica devenea astfel un pilon central de conservare a graiului strămoșesc și un spațiu alternativ de alfabetizare în limba română și de consolidare a identității naționale, oferind mișcării de emancipare posibilitatea de a difuza masiv cuvântul tipărit în toate comunitățile rurale dintre Prut și Nistru.

6. Conștiința continuității istorice. Oma- giul adus ziarului Basarabia și lui Emanuil Gavriliță. În ultimul număr păstrat al publicației, în articolul aniversar *24 mai – ziua de mare amintire*, redacția „Viața Basarabiei” demonstrează o profundă conștiință a continuității istorice și a moștenirii de luptă națională, marcând împlinirea exactă a unui an de la apariția primului număr al ziarului „Basarabia” condus de Emanuil Gavriliță [6, p. 1]. Această retrospectivă istorică reprezenta un act de curaj intelectual și editorial în condițiile primăverii anului 1907. Ziarul „Basarabia” își încetase apariția nu prin decizia formală a vreunui act oficial de suspendare, ci în urma presiunilor administrative exercitate de autoritățile imperiale și a cenzurii drastice, care au creat condiții imposibile pentru continuarea unei confruntări deschise. Așa cum reiese clar din corespondența purtată de Constantin Stere cu Barbu Catargiu, apariția „Viața Basarabiei” a reprezentat o continuare directă a inițiativei de publicare a „Basarabiei” din 1906, însă adaptată la noile împrejurări printr-un program strict legalist, menit să asigure supraviețuirea tribunei românești [11, p. 739].

Deși, din rațiuni de tactică editorială și sub presiunea cenzurii, noua gazetă se distanțează formal de radicalismul politic al predecesoarelor sale – precizând cu o prudență calculată că o interesează „nu păreri și vederi „Basarabiei”, ci numai decît singurul fapt că ea a trăit și a grăit moldovenește” –, valoarea simbolică și de pionierat a actului lui Gavrilă este așezată la loc de cinste [6, p. 1]. Ziarul inaugural al presei românești din Imperiul Rus este descris în paginile „Viața Basarabiei” drept „o cunună de flori” câștigată după o muncă grea și plină de sacrificii, fiind prima tribună publică ce a îndrăznit să spargă monopolul lingvistic rus și să vorbească deschis despre nevoile acute ale populației rurale în limba ei maternă. Omagiul adus bătrânului avocat Emanuil Gavrilă subliniază ideea că, în ciuda schimbării de metode și discurs impuse de noul context politic, mișcarea națională din primăvara anului 1907 se recunoștea drept o continuatoare legitimă a etapei din anii 1905-1906: „Să ne aducem aminte de gazeta „Basarabia” și de acei lucrători, iubitori de neamul său moldovenesc, care mai întâi de toți s-au dat, cum au știut, slujirei norodului nostru din Basarabia! Și mai cu seamă să aducem mulțumiri acelui bun moldovean de baștină [...] bătrânului nostru avocat E.Gr. Gavrilă [...]. Cuvântul tipărit al moldovenilor să propășească și să aducă norodul la deșteptarea pașnică și învățătura sănătoasă” [6, p. 1].

Prin evocarea ziarului „Basarabia”, echipa redacțională de la „Viața Basarabiei” transmitea cititorilor un mesaj de rezistență identitară: chiar dacă spațiul de manevră se îngusta sub apăsarea regimului țarist, continuitatea presei în limba română trebuia menținută. Invocarea „deșteptării pașnice și învățaturii sănatoase” consacra trecerea de la etapa confruntării directe cu imperiul la o etapă de construcție culturală și instituțională organică.

Concluzii. În ciuda existenței sale efemere în peisajul mediatic din gubernie (aprilie-mai 1907), gazeta „Viața Basarabiei” marchează o etapă de maturizare conceptuală și tactică a jurnalismului și a mișcării de emancipare națională

românească din Imperiul Rus. Apărută într-un moment de cumpănă istorică – caracterizat prin refluxul valului revoluționar și prin desfășurarea în plină forță a reacțiunii stolîpiniste –, publicația a demonstrat capacitatea elitei intelectuale de la Chișinău de a opera o repliere strategică indispensabilă pentru salvagardarea cauzei naționale.

Abandonând confruntarea politică frontală și revendicările radicale specifice etapei 1905-1906, gazeta s-a adăpostit sub masca legalismului strict și a unui loialism defensiv. Această poziționare nu a însemnat o renunțare la principii, ci o alegere pragmatică menită să protejeze nucleul identitar românesc. Reorientarea discursului pe tărâm economic – prin susținerea cooperativismului și a băncilor populare în locul depozitelor silite, precum și în sfera școlară, prin argumentarea necesității utilizării limbii materne ca unică cale spre însușirea conștiinței inclusiv a limbii de stat –, reflectă o adaptare lucidă la realitățile sociale și politice din provincia de la marginea imperiului.

Efortul de emancipare s-a extins firesc spre auto-organizarea societății civile rurale și spre sfera spirituală. Prin propunerea creării tovărășiilor de cultură, precum și prin apelul la revitalizarea cântării strămoșești și reintroducerea limbii române în stranele bisericești, ziarul a speculat pragmatic fisurile sistemului țarist și ale structurilor ecleziastice, unde corpul clerical de bază rămânea majoritar românesc. Strângerea rândurilor în jurul gazetei – ce a reunit publiciști democrați (Alexis Nour) și tineri ideologi naționali (Alexei Mateevici) –, în convergență cu eforturile de emancipare religioasă ale clerului autohton, a dovedit o coagulare matură a energiilor intelectuale locale.

Prin dubla sa apariție grafică și prin asumarea explicită a moștenirii simbolice a ziarului „Basarabia”, „Viața Basarabiei” a reușit să asigure continuitatea cuvântului românesc tipărit într-o perioadă de opresiune birocratică accentuată. Depășind faza lamentațiilor defensive, publicația a pus bazele unui program pozitiv de rezistență culturală și instituțională la nivelul comunităților rurale, prefigurând și pregătind

direcțiile majore de emancipare națională care aveau să triumfe în anii 1917–1918.

Note și referințe bibliografice:

1. „Viața Basarabiei”, anul 1, nr. 1, 22 aprilie 1907.
2. „Viața Basarabiei”, anul 1, nr. 2, 29 aprilie 1907.
3. „Viața Basarabiei”, anul 1, nr. 3, 6 mai 1907.
4. „Viața Basarabiei”, anul 1, nr. 4, 13 mai 1907.
5. „Viața Basarabiei”, anul 1, nr. 5, 20 mai 1907.
6. „Viața Basarabiei”, anul 1, nr. 6, 25 mai 1907.
7. Boldur, Alexandru. *Publicistica românească în Basarabia*. În: „Gazeta Basarabiei”, an. III, nr. 639, 25 decembrie 1937, p. 13.
8. Ciobanu, Ștefan. *Cultura românească în Basarabia sub stăpânire rusă*. Chișinău: Editura Enciclopedică „Gheorghe Asachi”, 1992 (ed. I: Chișinău, 1923).
9. Varta, Ion. *Presa de limbă română din Basarabia în perioada primei revoluții ruse (1905–1907)*. În:

Presa din Basarabia: Analize, contexte, valori (1854–2004). Chișinău: Editura Cartdidact, 2005.

10. Negru, Gheorghe. *Politica țaristă de rusificare a învățământului și „realitățile nefavorabile” din Basarabia (a doua jumătate a sec. al XIX-lea)*. În „Revista de Istorie a Moldovei”, nr. 3-4, 2023.

11. Stere, C. *Publicistică*, volumul II (1905–1909). Text ales și stabilit, note și comentarii, indice de nume de Victor Durnea. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2012.

*Articolul este elaborat în cadrul proiectului Stimularea excelenței cercetărilor științifice 2025–2026, 25.80012.0807.45SE „Presa națională din Basarabia sub regimul cenzurii țariste (anii 1840–1917). Studii, documente și materiale”, Institutul de Istorie, Universitatea de Stat din Moldova.

Citation: Negru, Gh. The “Viața Basarabiei” Newspaper (April-May 1907): Between Dynastic Loyalism and Resistance Through Culture During the Stolypin Reaction. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 94-103. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.10>

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/>).

OGUEGA POEMS AS REPOSITORY OF ESAN (EDO) INDIGENOUS KNOWLEDGE IN NIGERIA



Charles Onomudo ALUEDE

Ph.D; FANIM, Department of Theatre and Media Arts, Ambrose Alli University, Ekpoma, Edo State, Nigeria.

PhD, Department of Religious Management and Cultural Studies, Ambrose Alli University, Ekpoma, Edo State, Nigeria.



Solomon Ijeweimen IKHIDERO

***Oguega* Poems as Repository of Esan (Edo) Indigenous Knowledge in Nigeria**

Abstract. This paper explores how *Oguega* poems serve not only as spiritual tools for divination but also as oral archives preserving the community's cosmology, moral philosophies, ecological wisdom, and social values. Drawing on ethnographic fieldwork in Esan (Edo) community, and textual analysis, the paper sightsees the thematic structures, symbolic language, and ritual contexts of *Oguega* performances. It unveils that, *Oguega* poetic expressions encode complex systems of knowledge relating to health, governance, conflict resolution, environmental stewardship, and other sociopolitical wisdom passed down from across generations. The paper posits that *Oguega* poems constitute an enduring medium through which the Esan (Edo) people negotiate identity, transmit ancestral wisdom, and adapt to socio-cultural change.

Keywords: Esan-Edo people, Indigenous Knowledge, *Oguega*, Divinatory poems.

Poemele *Oguega* ca depozitar al cunoștințelor indigene Esan (Edo) din Nigeria

Rezumat. Această lucrare explorează modul în care poemele *Oguega* servesc nu doar ca instrumente spirituale pentru divinație, ci și ca arhive orale care conservă cosmologia, filozofiile morale, înțelepciunea ecologică și valorile sociale ale comunității. Bazându-se pe munca etnografică de teren în comunitatea Esan (Edo) și pe analiza textuală, lucrarea analizează structurile tematice, limbajul simbolic și contextele rituale ale spectacolelor *Oguega*. Dezvăluie că expresiile poetice *Oguega* codifică sisteme complexe de cunoștințe legate de sănătate, guvernare, rezolvarea conflictelor, gestionarea mediului și alte înțelepciuni sociopolitice transmise din generație în generație. Lucrarea susține că poemele *Oguega* constituie un mediu durabil prin care poporul Esan (Edo) negociază identitatea, transmite înțelepciunea ancestrală și se adaptează la schimbările socio-culturale.

Cuvinte-cheie: poporul Esan-Edo, cunoștințe indigene, *Oguega*, poeme divinatorii.

1. Introduction. Every human society, no matter its culture or religion, has its own ways of gaining and passing on knowledge [1]. Scholars are unanimous in pointing out that, oral traditions have served as the main vessels for the preservation and transmission of African indigenous knowledge [2]. Studies has also unveiled that African indigenous knowledge is obtained through variety of ways that includes mystico-spiritual media such as divination. In fact, Obioha and Eyo argue that, “divination as an African theory of knowledge is an attempt to give a comprehensive and holistic insight into what it means to know and how knowledge is achieved in the African space” [3].

Oguega is a kind of divination apparatus that is in common use among Esan (Edo) people of Nigeria. “The use of this divination apparatus is concomitant with exclamations, songs, narratives, chants and poetry” [1, p. 16]. The *Oguega* divinatory codes form a crucial aspect of this system, acting as rich repositories of the community’s collective wisdom, history, spirituality, social values, and worldview [5]. Through carefully crafted poetic expressions, the *Oguega* priests (or diviners) provide spiritual guidance, explain the causes of misfortunes, prescribe remedies, and offer moral instruction, all grounded in the indigenous knowledge systems of the Esan people of Edo state. Ebhomienlen [5] notes that *Oguega* divination is not merely a spiritual exercise; it represents an intricate system of knowledge that covers areas such as philosophy, cosmology, medicine, ethics, and social governance. Each poem recited during the divinatory process contains layered meanings, proverbs, historical references, and coded lessons that reflect centuries of communal experience. Thus, *Oguega* poems serve as both a living library and a practical tool for navigating life’s challenges.

Despite the profound value of *Oguega* divinatory poems, modernization, urbanization, and the spread of foreign religions and cultures have contributed to the decline in their usage and transmission. The younger generations, who appear to be detached from traditional practices, and may not fully, appreciate the wealth of knowledge embedded in these poems. Moreover, formal education systems, which often prioritize

Western epistemologies, have historically marginalized indigenous knowledge forms like that of *Oguega*; risking their gradual disappearance. In recent academic discourse, there has been a growing awareness of the need to preserve and study indigenous knowledge systems, recognizing them as valuable intellectual traditions in their own right. Within this context, examining the *Oguega* divinatory poems becomes essential for understanding not only the Esan people’s way of life but also for appreciating the broader contributions of African oral traditions to knowledge, culture, and identity. This study, therefore, seeks to explore *Oguega* divinatory poems as a vital repository of indigenous knowledge in Esan society, shedding light on their content, functions, and contemporary relevance. By doing so, it aims to highlight the importance of safeguarding these oral traditions as part of Africa’s rich intellectual heritage.

2. Method of Data Gathering. Since much of traditional arts of the Esan people are under-documented, the paper relied on mixed method approach in the collection of its data. It incorporated oral interviews as primary sources and analysed secondary materials to contextualise its findings. Oral traditions among the Edo people serve as essential sources of knowledge, encapsulating their identity and collective memory. Even though oral history is often faulted, it remains a valid and authoritative source of knowledge [2]. Five *Oguega* diviners each were selected from the communities, which make up each of the local government areas. This amounted to fifteen diviners because the locale of investigation is made up of five local government areas. Out of them, were five research assistants who proved to be highly skilled in *Oguega* divinatory poetry and Esan ethnography. For ease of data collection and to further enhance the quality of data, a whatsapp platform was set up where respondents freely discussed and presented their viewpoints on the issues that we constantly raised. In order to keep information within track, we partly used the question guide as an inspiration for free interview. This approach facilitated the examination of the cultural values and norms that underpin Esan Indigenous Knowledge system. The insights gained are situated within broader

ate their dead relatives as ancestors (*enikalo*) who are believed to have lived well, died well and have been accepted into the realm of the spiritual elders of the household and communities. For the Esan like other African, the *Enikalo* enjoy dual existence and are bi-lingual i.e. they speak and understand the language of man and that of the spirit. Hence, possess the power to direct the affairs of the living members of the family.

3. Understanding Indigenous Knowledge System (IKS). Indigenous knowledge is, connected with the social, cultural, spiritual, political, and economic realities of an indigenous people. According to Soul Shava and Tintswalo Manyike [10, p. 37];

“Indigenous people (the knowers) are creators of indigenous knowledge; they give it discourse and meaning based on, and relating to, their experiences in interactions with their environment (the known) over time. The accumulated knowledge that indigenous people generate is embedded in their culture and embodied in their practices. It is mobile knowledge carried in/ by indigenous people that can reside both within and without their lived context (hence the existence of ‘urban indigenes’ – individuals who are able to maintain their indigenous identity and attachment to a particular locality while being geographically distant from that place). This knowledge is transgenerational, transmitted from generation to generation orally (through narratives, stories/folklore, songs and poetry), visually (through arts, such as “bushmen” paintings, writings, craft, cultural rituals and dance), practically (through doing and the artefacts associated with practice) and spiritually (through dreams and visions from the ancestors).

IKS thus refers to the cumulative wisdom, practices, and beliefs developed by indigenous communities through sustained interaction with their environments and societies. They embody skills, innovations, and experiences used to support and improve livelihoods within specific local contexts [11, p. 22]. Omojola and Kanu [12, p. 94] describe IKS as “homegrown knowledge” that helps communities understand their identity and maintain life-sustaining relationships with their environment. Akena [13, p. 601] empha-

sizes its contextual richness, reflecting ancestral wisdom and the diversity of cultural histories. IKS also plays a vital role in epistemology, integrating medicine, agriculture, social norms, and spiritual beliefs into a holistic understanding of knowledge. Mammon [14, p. 16] captures this integration, defining IKS as a set of long-standing, locale-specific ideas and practices, often rooted in indigenous religious traditions, that guide interaction with both the environment and others.

IKS forms the bedrock of cultural identity and continuity, encompassing language, rituals, values, art, and social structures that shape communal life. Language, in particular, is central to IKS as it encodes vital ecological and cultural knowledge, such as information on local species, seasonal patterns, and land use. Therefore, the decline of IKS is often accompanied by the erosion of indigenous languages and cultural heritage [10, p. 37]. Among the Esan people, IKS is a holistic way of life, expressed through norms, trade, beliefs, values, wisdom, and communal practices. It informs ethical behavior and social conduct, such as teaching children to greet elders, maintain cleanliness, show honesty, humility, charity, and engage in cooperative efforts like communal labor and mutual support systems.

4. The Wisdom of Signs: Divination in Indigenous Epistemology. Among the Edo people, life is viewed as a vast, unpredictable sea that requires spiritual guidance for successful navigation, often sought through the practice of divination [15]. Divination, known as *ubomin* in Esan, is a foundational aspect of indigenous knowledge and epistemology. It functions as a traditional method of acquiring, transmitting, and validating knowledge. It serves as a vital link between the physical and spiritual realms, offering insight and direction on personal and communal matters [16, p. 10]. Historically, divination was one of the earliest knowledge-seeking tools, relying on the interpretation of natural signs, dreams, and symbols to construct meaning in a world without modern science. Ogah [17] describes it as a remarkable cultural tradition that has persisted through generations. According to Ebhomienlen [5], modern science has roots in ancient divinatory practices, with disciplines like astronomy, mathematics, and

physics having evolved from early astrological and cosmological insights found in ancient Near Eastern, Indian, and Arabic traditions.

Divination functions as a repository of Indigenous knowledge, encoding cosmology, history, ethics, and social regulation. It involves structured codes, symbols, and interpretive rules. Its authority is validated through communal recognition of the diviner's role and ancestral/spiritual backing. Its truth is tested by outcomes, alignment with communal experience, and ritual consistency while its knowledge is transmitted through apprenticeship, oral instruction, and practice [18, p. 8].

The Esan people possess distinct cultural and religious traditions in which divination plays a central role in accessing spiritual knowledge and guidance. Diviners, known as *Obo*, are respected spiritual mediators who undergo specialized training in the techniques of divination. Their role involves invoking spiritual entities (*bọ*) 'to diagnose illnesses', 'predict future events', and 'address various traditional and spiritual challenges' [5].

5. Oguega: An Epistemological Tool in Esan Indigenous Thought. Divination practices across various Nigerian cultures reveal shared techniques with localized adaptations. *Oguega* is recognized as the oracle of Great Benin, although it is also used in regions such as Igboland, Etsakoland, Owanland, and Urhoboland [15]. In Urhobo, it is referred to as *Epha* [19], while in Benin and Esan it retains the name *Oguega* [20; 21; 22]. Regardless of location, communities often regard the divination system as indigenous to them. The *Oguega* apparatus consists of sixteen seeds arranged in four rows and is used by diviners/traditional healers to predict future events, diagnose ailments, and prescribe remedies. A similar divinatory tool among the Yoruba of Western Nigeria is the *Opele Ifa*, a divination chain, and sixteen palm nuts are central instruments in their divinatory system [18].

Oguega is a prominent divinatory practice among the Esan people, with the term, *oguega* itself, meaning, "I know how to care or serve." It involves a divination apparatus made up of sixteen seeds arranged in four rows and is used by

traditional healers to inquire into a client's past, present, and future, as well as to diagnose illnesses and prescribe remedies. Ebhomienlen [5] conceptualizes *Oguega* as the Esan "Encyclopedia", a repository of traditional mythology encoded in the *Ises* (seeds). These sixteen main *Ises* serve as interpretive symbols for various conditions and circumstances. According to Chief P.A. Agaga of Idumebo in Irrua, as cited by Ebhomienlen [5], "*Oguega* knows every place, person, and thing," and as the custodian of Esan traditional medicine, it contains the names, causes, and cures of all diseases.

Among the Esan myths establishing the origin and source of *Oguega* is the oral tradition that it was brought first to Benin by Ominigbon (Chief Nosakhare Isekhure 2009; cited in, Daryl Peavy [9, p. 3]. In corroboration, Ebhomienlen adds that, "a few weeks after the death of Ominigbon, his son, Ogbeide observed that a plant germinated on the grave of his father, Ominigbon. The fruits of this plant that fell to the ground were able to make Ogbeide see beyond what the ordinary eyes could see. By gazing at the shells he was immediately endowed with the power to foretell upcoming events. Ogbeide then made *Oguega* from the shells of the fruits of that tree."

According to Ebhomienlen [5, p. 130-132], there is also an Esan (Edo) mythology that holds that the *Oguega* divinatory system originated from chimpanzees. The myth recounts how an Esan ancestor, a hunter, observed a group of chimpanzees gathering each morning to divine what the day held for them, using spiritual languages during the process. Fascinated, the hunter carefully studied their practices and eventually adopted their divination tools, leading to the development of *Oguega* among the Esan people.

Oguega has sixteen kinds of names, divided into four lines that embodied two paralleled lines; The first line has one hundred and twenty-eight meaning. Both lines when added together became two hundred and fifty-six different words. Each of these words symbolizes different human endeavours and the astral world. Below is a photograph of *Uta* (the tooth of a boar) and *Oguega*.

According to Ebhomienlen [5, p. 129], in the process of interpretation after reading each line they are joined together to give one word.



Fig. 2. A photograph of Oguega. Source: Photograph taken from field investigation by Author¹.

Emovon in corroboration explains that, each Oguega string has its own distinct nature, but it must be combined with another string to form a “House of Divination” in order to carry a message when the code is read. An arm of Oguega divination may be duplicated to form a combination, for example: Oha + Oha. If both positions are the same in this way the name is followed by “nabe.” Thus our duplicated Oha example would be read, *Ohanabe*. It should be noted also, that in Oguega divination, the seeds (ise) are read like Arabic letters. That is, the presentations in the apparatus are read from right to left [4, p. 19].

6. A Textual Analysis of Selected Oguega Divinatory Poems. According to Charles Aluede [4, p. 18], Oguega poetry is beautifully crafted, and has themes which border on the Esan worldview.

Oha+Oha = Ohanabe

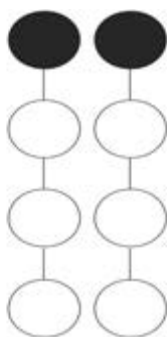


Fig. 3. Ohanabe code in Oguega divination

Esan Text

Enyen no khi bha akhe,

abha gue gbo le

a ki gba akhe-a

gbilighidi ole okhuo

mi ehe le

gbilighidi ole emena

ho ogba

English Translation

The snake that has coiled at the base of the pot

If care is not taken in killing it

the pot will be broken

It is with suddenness a lady's

menses comes

It is with suddenness the bull

breaks into any fence

This poem explores three key themes: carefulness, precautionary measures, and sudden occurrences, particularly in the face of danger and delicate situations. In Esan indigenous thought, wisdom is rooted in caution and foresight, which help prevent harm and manage risks effectively. Scholars like Oguagha [23] affirm that both traditional African and modern perspectives view precaution as essential for reducing the impact of unforeseen events. Sudden crises often reveal the dangers of neglect and impulsiveness. Traditional societies, as noted by Mbiti [24], used rituals, proverbs, and taboos to promote vigilance and self-restraint. Proverbs like the Esan saying, *Oba ri ne iye, o rie ne ilimi* and the Yoruba adage, *Ká mọ̀òkan sáájú ìjà, kì í jẹ́ kí a dákẹ́*, emphasize foresight and preparation as vital tools for navigating uncertainty.

Etule + Ete = Etulete

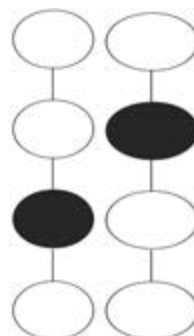


Fig. 4. Illustrating the Etulete Code in Oguega Divination

Esan Text

Etulete-i men

Ehurie -i men

English Translation

Abomination is not good

Worthlessness is not good

<i>Etulete dua oranmen</i>	Abomination sprained his leg
<i>Ehurie da yole ote</i>	Worthlessness then said sorry

This divinatory poetry reiterates the ripple effects of abominable acts. Among the Esan people, acts such as incest, murder, theft from sacred shrines, disrespect to elders, and false oath-taking are abomination, seen not only as social deviations but as violations of spiritual order and ancestral expectations. These actions are considered pollutants of communal harmony, attracting curses, misfortune, or spiritual sanctions. Within this moral framework also, worthlessness is not merely economic or social failure but reflects a deep loss of moral standing, often applied to those who violate the communal values that define personhood (*orhia*). A person who has committed abominable acts may be regarded as “lost” or “disconnected” from both the living and the ancestral realms [2, p. 48].

Ete + Etule = Ete-etule

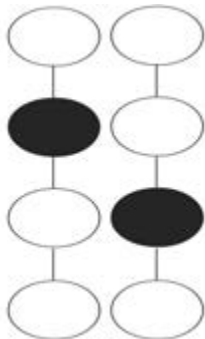


Fig. 5. Ete-etule code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Unu no le ebhie-i van:</i>	The mouth which has eaten kola nuts does not go angry

This Oguega poem highlights how peaceful gestures and symbolic rituals, especially the offering of kola nut, play a vital role in promoting emotional transformation and communal harmony in Esan tradition. The kola nut is not merely a fruit but a sacred symbol of peace, reconciliation, and unity. Offering it signifies goodwill, and partaking in it binds individuals to a spiritual and communal code of peace and respect, making anger or conflict inappropriate. As respondents explain, sharing and eating kola symbolise enter-

ing a covenant of truth, restraint, and unity. Pa Afeisumun Orende (Personal Interview, 2025) adds that its use in traditional courts or family meetings reflects a commitment to sincerity and reconciliation, with its distribution based on age, status, and hierarchy, reinforcing communal values and leadership structures.

Akuo+Akua=Akuonabe

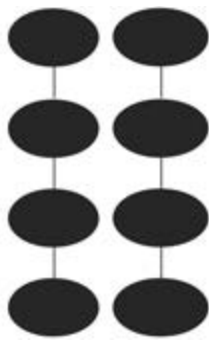


Fig. 6. Akuonabe code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Egbodia,</i>	Being in one place
<i>omen no Ojie,</i>	is good for the king
<i>Oimen no Oka</i>	it is not good for corn
<i>Oi men ni Enyan</i>	it is not good for yam
<i>omen no Oba</i>	it is good for the Oba
<i>oi men no ovien.</i>	it is not good for the subject
<i>Aha re min ko obha jie,</i>	when a planted crop fails to germinate
<i>ohanmen ki gbo oria.</i>	hunger will be upon the land

Akuonabe poem serves as a warning against stagnation and spiritual vulnerability. In Oguega and other oracular practices, movement symbolizes life, growth, and alignment with destiny, while “being in one place” reflects stagnation, disconnection from ancestral and communal expectations, and potential spiritual or moral failure (Daniel Ewah, personal communication August, 2025). In Esan thought, this condition may indicate laziness, moral lapses, or unresolved issues with one’s *ehi* (personal spirit). Socially, it signals a failure to fulfill one’s responsibilities, as Esan ethics emphasize individual contributions to family and community progress.

Erokhuaeghare

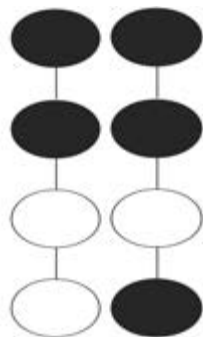


Fig. 7. Erokhuaeghare code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Osankan sankan a nye man wa le</i>	It is without finesse that a dog's food is prepared

This divinatory expression conveys the Esan belief that things of little value do not warrant refined attention or effort. Just as one would not carefully prepare a dog's food with the same care as human meals, tasks, people, or issues deemed unimportant are not given elaborate treatment. According to an Esan diviner, this reflects an understanding of social and spiritual hierarchy, where treatment is based on perceived worth. The dog symbolizes the lowly or undeserving, and thus, what is offered to it lacks honor or detail.

Eghare+ Erokhua= Egharerokhua

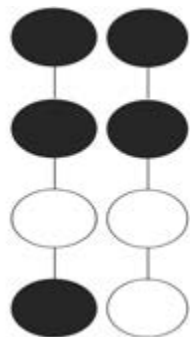


Fig. 8. Egharerokhua code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Oresin fua se na re ra egbe</i>	No matter how elegant frame-up is it is never rubbed on oneself
<i>Egharerokhua</i> poem emphasizes a core Esan belief, as expressed by <i>Oguega</i> diviners: one should not do to others what one would not accept for oneself. It warns against manipulating the truth, especially in sacred or judicial settings,	

as such actions disturb the cosmic order. In Esan culture, unjustly framing others up invites ancestral disapproval and can lead to spiritual consequences like illness, misfortune, or public shame.

Ekogholi

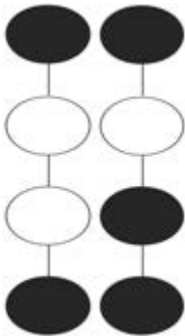


Fig. 9. Ekogholi code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Udu bha kpon ai khin elimin</i>	If the heart does not cease going to the world beyond is impossible

The *ekogholi* poem in *Oguega* divination highlights death as a necessary passage to the ancestral realm, symbolized by the stopping of the *udu* (heart). It reflects the Esan belief that the heart is both the source of physical life and a spiritual symbol of existence. The poem conveys a worldview where life continues beyond death, linking the living, the dead, and the unborn in a spiritual continuum.

Oha+Oba=Ohoba

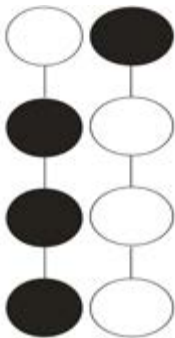


Fig. 10. Ohoba code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Ebe ko 'khun no Osenobua oi ribho</i>	Whatever is greater than God is non-existent God
The Esan worldview upholds the absolute supremacy of <i>Osenobulua</i> (<i>Oselobulua</i>), whose omnipotence is not merely theoretical but ac-	

tively shapes their ethics, legal systems, and communal spirituality. As the highest being in the cosmological hierarchy, all other spiritual entities; *eboh* (divinities), *enibiema nikare* or *enikalo* (ancestors), and other nature spirits, derive their power from him and remain subject to his will. Though intermediaries may be engaged in everyday rituals, ultimate appeals in critical matters are directed to *Qsenobulua* [25, p. 121], [7, p. 262-263]. In *Oguega* poetry, *Ohoba* expresses humility and alignment with this theological truth within Esan cosmology and moral thought.

Oha+ Ogbi=Ohogbi

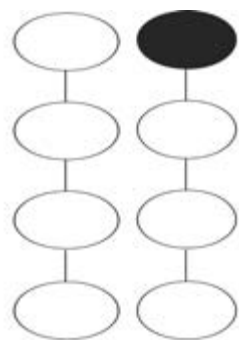


Fig. 11. Ohogbi code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>Obo ha khin akhe</i>	When the hand is going into the earthenware pot
<i>oki ja amen no obhiole len</i>	it should let his or her siblings know

This Oguega divinatory poem metaphorically emphasizes the Esan values of communal accountability, transparency, and shared responsibility. *Emuata* (Truthfulness) and *ogho/ekpen* (honour) are deeply embedded in Esan ethical, spiritual, and political life, particularly for those in leadership positions. Deviations from these values often attract both communal condemnation and spiritual consequences [6]. Esan proverbs such as *Omon no muebhoru ru, egbegho omuru* ('a child who deceives the community, deceives himself') and *jia ri'emuata gbugba no'ha fanqa* ('let's build our fences with the truth so that it will not scatter') illustrate the sacred nature of accountability. The *Ohogbi* poem warns against secrecy and unilateral actions in communal matters, framing them as betrayals that can disturb social harmony and invoke ancestral disapproval [6].

Odin+Ete=Odin-ete

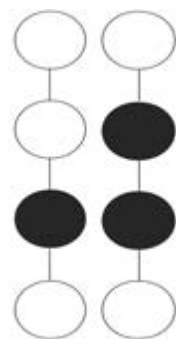


Fig. 12. Odin-ete code in Oguega divination

Esan Text	English Translation
<i>O khue kede</i>	The drummer
<i>Khue no 'ba</i>	drummed for the Oba
<i>Khue ne 'zomo</i>	drummed for Ezomo
<i>No kire khue oso le, Ebi da lo</i>	but before drumming for self, night fell

Odin-ete poetry serves as both a moral warning and a source of wisdom, highlighting the Esan value of service to others, particularly leaders, while stressing the importance of self-care and personal fulfillment. According to Kenneth Okhifoh (personal communication, August 2025), Esan culture encourages communal responsibility and respect for hierarchy but warns against neglecting one's own needs. Those who sacrifice their well-being for duty may earn public admiration but are often privately pitied, as such neglect is viewed as a lack of wisdom. This idea is encapsulated in the Esan proverb, *Egbede n'odon'uwedin osoria noi don'osole* meaning, 'The needle that sews others' holes but cannot sew its own'. It cautions against self-neglect in the name of service. Additionally, *Odin-ete* critiques procrastination and missed opportunities, illustrating through metaphor that time may run out before one tends to personal needs. Peter Alli (personal communication, August 2025) echoes this, noting that those who constantly pour into others without replenishing themselves risk burnout, breakdown, or unfulfilled lives.

7. Discussion of Findings. Earlier in this study, we mentioned that *Oguega* has sixteen seeds which is interpreted in two hundred and fifty-six ways. In this article, we examined just ten of the two hundred and fifty-six presentations. This sample forms 3.90% of the entire

Oguega corpus. That this insignificant sample can present data worth examining is indicative of the fact that *Oguega* is replete with stupendous collection of indigenous model and knowledge worth examining for the good of the contemporary man. In this study, we would like to rely on the contextual dimensions in analyzing *Oguega* poems. We will examine the contextual dimension from the angle of culture and value system. Thus, we will concern ourselves with analyzing these poems from the contextual and semantic viewpoints. For the sake of emphasis, the ten poems under examination in this article will be studied in bits to enable us have a near-complete view of some of the coded knowledge in *Oguegaology*. From the ten poems selected, we observe that they centre around issues like carefulness, hygiene, infidelity, kolanut eating, the king and his kingdom, pet keeping, avoidance of frame-ups, the heart and its bio-medical connection with life, the supremacy of God, siblingship and time management. These issues have been encapsulated in the diagram below which is captioned as figure (13).

The first poem which we would like to examine here is *Ohanabe*. This poem has three subjects. It talks of carefulness that is required to

kill the snake that has coiled around an earthenware pot, the suddenness with which a lady's menses comes and the suddenness that the bull breaks into a fence. In the case of *Etulete*, we are reminded that abomination and worthlessness are not good. Far from admonition which characterized the first two poems, we find *Ete-etule* which simply says that the mouth which has eaten kola nuts does not go angry. Why kolanuts? What is the relationship between kolanuts and abomination? And what is the relationship between *Etulete* and *Ete-etule*? These issues will be dealt with at some length in the next segment. While *Akuonabe* talks about how being in one place could be good for X and ungood for Y, *Erokhuaeghare* gives a vivid idea of the Esan people's approach to how their dogs are treated in terms of feeding. *Egharerokhua* admonishes everyone to eschew frame-up, *Ekogholi* draws our attention to the heart as the sustainer of mortals, *Ohoba* intimates us that nothing is greater than God. Moving forward, *Ohogbi* addresses siblingship and *Odin-ete* cautions us on adequate management of time.

From a sample of ten poems out of two hundred and fifty-six that forms 3.90% of the entire *Oguega* corpus, we are faced with a multiplicity



Fig. 13. A diagram of select *Oguega* themes



Fig. 14. A diagram of some Oguega themes

of ideas that we would like to reduce into three broad themes. They are the people's religious beliefs, social relations and health and hygiene. These themes have been condensed into a diagram in figure 4 below.

Esan Religious Beliefs

'Whatever is greater than God is non-existent'

The traditional Esan people are monotheistic. By this we mean that they believe in one great God. This belief in one God is an age-old religious belief in Esan. To them, the supreme God is that entity that was not created but who created all things and the entire universe. Put side by side anything or deity, none is greater than him. Even before the advent of Christianity and in the light of the common maxim that what God cannot do does not exist, the traditional Esan people already knew this and devised means of worshipping him.

Social Relations. Being in one place is good for the king, it is not good for corn, it is not good for yam it is good for the *Oba*, it is not good for the subject. When a planted crop fails to germinate, hunger will be upon the land.

Without contradiction, humans are generally known to be social animals. Beyond this general conclusion, the *Oguega* of Esan being the repository of esoteric knowledge teaches its practitioners much more about life itself, social relations and conduct. For example, the poem above addresses many issue. First of all, it admonishes kings and chiefs to domicile in their palaces. According to Aluede [26].

There is only one person in *Eguare* who is greeted *Om̄on khaɛbh̄o*, the person is the king.

The king is found at the centre of his kingdom. He lives in the village of the blue-blooded (*Eguare*). *Eguare* is the residence of the king. He domiciles at the centre of his people that his people may protect him and he too will protect his people.

It is somewhat sacrosanct that the king should always be seen on his throne. There is a reason for this. A proper explanation of the poem will help us appreciate this if a planted seed refuses to grow, it will not produce any food for humans and hunger will be upon the land. If the citizens of a particular kingdom are stagnated economically or agriculturally, paying homage to a monarch will be out of it. But contrastingly, if the king is always in one place-his palace, he will always receive visitors who will leave him with gifts. It is a common saying in Esan that when one is visiting the king, one is either carrying or holding items [26]. When a king ascends the throne, he is of necessity saddled with three major responsibilities. He is a political, religious, and judicial head. An absentee king cannot discharge the duties associated with such an office. In discharging the duties, fines and duties are charged and for being objective, his people will always go to the palace to appreciate him. All these point to the advantages of having a king stay in one place. But viewed from the opposite lens, it is not good for the king's people and crops to face stagnation or retardation lest the land will experience failure.

'It is without finesse that a dog's food is prepared'. Contrary to how dogs are treated in the Western world, they do not have any right in Esan tradition. They are used to hunt bush animals for the family and for sale, as means of

security and as livestock business. Although local dogs are quite common in Esan, they feed themselves in part by eating the carcass of animals, human wastes, and sacrifices often deposited at road junctions. For owners who are quite magnanimous, leftover or rancid soup are served to them with morsels. Such foods are usually not fit for human consumption. Although this narrative is changing by the day, the position of *Oguega* on the treatment of dogs is indicative of how human relationship has been with these pets in this locale.

‘When the hand is going into the earthenware pot, it should let his siblings know’. ‘No matter how elegant frame-up is it is never rubbed on oneself.’ And ‘The drummer, drummed for the Oba, drummed for Ezomo, but before drumming for self, night fell’.

Just as it is with Sub-Saharan Africa where their daily lives are dotted with ideas of collective and communalism, life in Esan is replete with idea of thinking first of the system, family, lineage and community rather than self. From these three separate *Oguega* poems, the idea of oneness can be directly deduced. The first one warns that in all that we do, we should learn to confide in our sibling. The second one is quick to observe that even in our collective way of life, there should be accountability. Everyone should be accountable for his or her action. Thus, we should be of integrity, avoid lies and never try to rope people into whatever they know nothing about. The third one in this segment is very instructive. The poem talks of the drummer who drummed for the paramount ruler, the king and chiefs but before settling down to drum for himself, dusk had come. This therefore typifies the need for time management in whatever we do. No doubt, hallmark of our mutuality is our collectivism. Even at that, we are admonished to know when to be communal and when to meet one’s personal needs. For the drummer to drum his life away without considering self is a show of arrant lack of wisdom. In all that we do, moderation is necessary.

To end this segment, we dare to interrogate *Etulete* whose poem is “abomination is not good, worthlessness is not good. Abomination sprained his leg and worthlessness then said sorry.” This poem is quite clear and simple leads. As the di-

viner narrates it, the client is able to conjecture is not exactly able to get the meaning of what is being said. The meaning is forbidden thing, foolish thing, shameful act, dishonorable act and infidelity to mention a few. When *Oguega* presents *Etulete* to a married woman. It means that she is involved in unwholesome acts of infidelity... that a man older than her husband has had carnal knowledge of her. This trend is believed to have the propensity of bringing calamity to the entire family.

Beyond mere speculation as it is common with religion, we do know scientifically that unprotected sex and having more than one sex partner is actually capable of bringing this calamity. In *Oguega* divinatory space (divinospace), it was known early in time that just like me, no matter the laws put in place, cheating on partners will happen. This is what is coded in *Ete-etule* which is the direct opposite of *Etule-ete*. The poetry of *Ete-etule* simply says that “the mouth which has eaten kola nuts does not go angry”. The kola nut is as a gift item often presented in honour of a personage. While examining some aspects of *Oguega* divination, Aluede [27, p. 126] draws a connection between *Etule- Ete* and *Ete- Etule* thus:

what is the connection between infidelity and Kola nut? Kola nut is used as a gift item, to honour someone and to initiate friendship. It is also an instrument for entering into covenant. Beyond the literary appreciation of this item, in ‘*Oguegaology*’, women are thought of to be susceptible to infidelity in that they see their private parts as Kola nuts which when split, others share of it. In this discourse, the outer hip of a woman’s vulva (*Labia Majora*) is seen as the lobes of Kola nuts hence in Esan, it is said that when a woman refuses to offer a gift for a man, we know it is a deliberate act miserliness, not because she has none to offer; after all, women are naturally endowed to move about with their gift items.

Health and Hygiene. It is with suddenness a lady’s menses comes and if the heart does not cease, going to the world beyond is impossible. *Oguega* touches almost all facets of human lives, here, it teaches hygiene. Because it is a known fact that menses comes suddenly, Esan daughters in their teens are taught menstrual hygiene. They

are told to be prepared once they begin to develop abdominal pains to arm themselves with sanitary pads so that they do not get soiled. Beyond this, they are also taught the art of disposal of these items. They are not expected to litter the neighborhoods. In a similar strain, when the heart does not stop working, dying is impossible. This shows that *Oguega* knows the connection between the heart and being alive and diviners are able to counsel clients to be of good cheer and avoid anything that could threaten the heart.

8. Conclusion. In this article, we examined a select presentation of *Oguega* by documenting graphically its divination, poetry and meaning in Esan *weltanschauung*. In the course of this research, it was observed that *Oguega* is highly eclectic-delving into sociology, social justice, civic education, health science, and spirituality and religion where it resides. The grasp of its tenets, no doubt, will contribute meaningfully to the proper understanding of man, his nature, and environment and how he is to relate in a given locale for the sake of mutual coexistence. The findings affirm that *Oguega* is far more than a divinatory tradition, it is a living archive of Esan epistemology, functioning as a medium for inter-generational knowledge transfer, social regulation, and cultural sustainability. The oral nature of these poems allows for adaptability and continuity, even in the face of modernity, colonial legacies, and religious shifts. Furthermore, the study reveals that *Oguega* poetry embodies a form of indigenous intellectualism, where knowledge is not only spoken but performed, not only remembered but ritually enacted. The meanings embedded within these poetic utterances reflect Esan perspectives on truth, justice, morality, human relationships, and the sacred.

9. Ethical Considerations. This research was conducted in accordance with ethical standards guiding studies in the humanities and social sciences. The researcher ensured that all interactions with participants were grounded in respect, transparency, and cultural sensitivity. Prior to data collection, participants were informed of the purpose and objectives of the study, the

nature of their involvement, and their right to decline or withdraw at any point without any negative consequences. Informed consent was obtained verbally and, where necessary, in writing.

Given the study's focus on *Oguega* as a repository of Esan Indigenous Knowledge, special attention was paid to the protection of cultural heritage and intellectual property rights. Indigenous knowledge shared by participants, especially elders, custodians of oral tradition, and performers, was treated with confidentiality and respect. No sacred or restricted information was disclosed in the final report without the explicit permission of the knowledge holders.

Anonymity was maintained by avoiding the use of personal identifiers unless participants consented to be acknowledged. Data collected were used solely for academic purposes and securely stored to prevent unauthorized access. The researcher was careful to represent participants' views accurately, avoiding misinterpretation or cultural insensitivity.

Throughout the study, honesty and integrity were upheld in data collection, analysis, and presentation. Proper acknowledgment was given to both oral and written sources in line with academic and ethical standards. Ethical clearance was obtained from the relevant institutional and local authorities before fieldwork began.

References:

1. Kanu, I.A.; Ndubisi, E.J.O. *African indigenous knowledge systems: Problems and perspectives*. Association for the Promotion of African Studies, 2020.
2. Ojo, I.; Ekhaton, E. *Pre-colonial legal system in Africa: An assessment of indigenous laws of Benin monarchy before 1897*. In: „Umẹwaen: Journal of Benin and Edo Studies”, 5, 2020, p. 38-73.
3. Obioha, P.U.; Eyo, E.M. *Divination as a theory in African epistemology*. In: „An Interdisciplinary International Journal of Concerned African Philosophers”, 12(2), 2021, p. 78-88.
4. Aluede, C.O. *Oguega divination poetry in Edo State, Nigeria*. In: „The Journal of Language, Technology & Entrepreneurship in Africa”, 5(2), 2014.
5. Ebhomienlen, T.O. *Impact of religion on the practice of traditional medicine in Esanland* (PhD dissertation, Ambrose Alli University), 2018.
6. Okojie, C.G. *Esan native laws and customs*. Ilupeju Press, 1994.

7. Alli, P.O.; Ikhidero, S.I. *Inculcating Esan Traditional Values with the Christian Faith*. In: „Benin Journal of Religion and Society”, 6(2), 2024, p. 257-267.
8. Aluede, C.O.; Ikhidero, S.I. *Syncretism and Cultural Resilience: The Coexistence and Evolution of Traditional 'Itolimin' and Christian Burial Practice in Esanland, Nigeria*. In: „Journal of Contemporary Rituals and Traditions”, 2(2), 2024, p. 95-108. DOI: 10.15575/jcrt.448
9. Daryl, M.P. *Iha Ominigbon/Oguega divination: Edo language and Iha Ominigbon – A comprehensive way to understanding Edo culture*. Paper presented in Benin City, Edo State, Nigeria, 2010.
10. Shava, S.; Manyike, T.V. *The decolonial role of African indigenous languages and indigenous knowledges in formal education processes*. In: „Indilinga – African Journal of Indigenous Knowledge Systems”, 17(1), 2018, p. 36-52.
11. Masoga, M.A.; Kaya, H.O. African indigenous ecology control and sustainable community livelihood in Southern African history. In: J.A. Smith & M.A. Masoga (Eds.), *African indigenous knowledge systems and sustainable development: Challenges and prospects*, People's Publishers, 2012, p. 39-51.
12. Omojola, I.; Kanu, I.A. Mitigation of African indigenous knowledge. In: I.A. Kanu & E.J.O. Ndubisi (Eds.), *African indigenous knowledge systems: Problems and perspectives*. Association for the Promotion of African Studies, 2020.
13. Akena, F.A. *Critical analysis of the production of western knowledge and its implications for indigenous knowledge and decolonization*. In: „Journal of Black Studies”, 43(6), 2012, p. 599-619. <https://www.jstor.org/stable/23414661>
14. Mammon, T. *The paradox of Africa's poverty: The role of indigenous knowledge, traditional practices and local institutions – The case of Ethiopia*. The Red Sea Press Inc, 1999.
15. Emovon, A. (1981). *Ominigbon divination*. In: „Nigeria Magazine”, 151, 1981, p. 1-9.
16. Awolalu, O.J.; Dopamu, P.A. *West African traditional religion*. Onibonoje Press, 1979.
17. Ogah, A.C. 2009. *Divination and its moral significance in Okpellaland*. In: „EPHA Ekpoma Journal of Religious Studies”, 7(1 & 2), 2009, p. 68-83.
18. Abimbola, W. *Ifá: An exposition of Ifá literary corpus*. Nok Publishers Ltd., 1977.
19. Nabofa, M.Y.; Elugbe, B.O. *Epha: An Urhobo system of divination and its esoteric language*. In: Urhobo Historical Society, 2005. http://www.waado.org/urhobo_culture/Religion/Nabofa/Divination/Epha.html
20. Egharevba, J.U. *Iha Ominigbon*. Kopin-Dogba Press, 1965.
21. Omozuwa, V.E. *The morpho-syntax and the semantics of the language of Oguega divination in Edo*. In: „Emotan: A Journal of Arts”, 4, 2010, p. 87-100.
22. Curnow, K. *Sensemaking in Benin Kingdom Oral Traditions: Repetitive Recal of Actual and Traditional Enmity between the Oba and the Ogiamen*. In: „Umewaen: Journal of Benin and Edo Studies”, 2, 2017, p. 1-50.
23. Oguagha, P.A. *Esan proverbs and the philosophy of life*. Afro-Cultural Press, 2019.
24. Mbiti, J.S. *Introduction to African Religion*. London, Heinemann, 1991.
25. Omonzejele, P.F. *African Concepts of Health, Disease, and Treatment: An Ethical Inquiry*. In: „Explore (NY)”, 4, 2008, p. 120-126. <https://doi.org/10.1016/j.explore.2007.12.001>
26. Aluede, C.O. *Cultural heritage and leadership in Esanland, Edo State of Nigeria. Lecture delivered at the Esan World Congress Convention via Zoom*, 2025.
27. Aluede, C.O. *From the sacred to the secular: A diachronic examination of selected Oguega terms in Esan vocabulary*. In: „African Notes”, 29(1 & 2), 2005, p. 121-128.

Citation: Aluede, C.O.; Ikhidero, S.I. *Oguega Poems as Repository of Esan (Edo) Indigenous Knowledge in Nigeria*. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 104-117. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.11>

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/>).

Orasul meu

FONDUL DE ARHIVĂ PERSONAL AL MEMBRULUI CORESPONDENT EUGENIU RUSSEV (1915–1982)



Lidia PRISAC



Ion Valer XENOFONTOV

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

Doctor în istorie, conf. univ., cerc. științific coordonator la Facultatea de Istorie și Filosofie/Institutul de Istorie al USM.

Iulian SALAGOR, doctorand în cadrul Școlii Doctorale Științe Umanistice și ale Educației, cercetător științific, arhivist și restaurator în cadrul Arhivei Științifice Centrale a AȘM aflată în subordinea USM.

Fondul de arhivă personal al membrului corespondent Eugeniu Russev (1915–1982)

Rezumat. Studiul reprezintă un material de informare a comunității științifice privind structura și conținutul fondului de arhivă personal al membrului corespondent Eugeniu Russev (1915–1982), specialist consacrat în domeniile istoriei medievale, arheografiei și filologiei române. Sunt prezentate: reperele biografice ale protagonistului, principalele rezultate și direcții ale activității științifice, cele mai importante lucrări științifice. O atenție deosebită a acestui fond prezintă cele două secțiuni ale inventarului constituit din: I. Lucrări științifice. I.I. Copii ale unor documente de arhivă (gramote), II. Materiale biobibliografice. Ca urmare a prelucrării științifice și tehnice, Fondul personal E. Russev (F. 36) a fost alcătuit din 50 de dosare ce acoperă perioada 1945–1975.

Cuvinte-cheie: Eugeniu Russev, istoric, istoria științei, arhivistică, filologie română, Basarabia, Academia de Științe a RSS Moldovenești, RSS Moldovenească.

The Personal Archival Fonds of Corresponding Member Eugeniu Russev (1915–1982)

Abstract. The study represents an information material for the scientific community regarding the structure and content of the personal archive of the corresponding member Eugeniu Russev (1915–1982), a renowned specialist in the fields of medieval history, archaeography and Romanian philology. The following are presented: the biographical landmarks of the protagonist, the main results and directions of scientific activity, the most important scientific works. A special attention of this fund presents the two sections of the inventory consisting of: I. Scientific works. I.I. Copies of some archival documents (letters), II. Biobibliographic materials. As a result of scientific and technical processing, the E. Russev Personal Fund (F. 36) was made up of 50 files covering the period 1945–1975.

Keywords: Eugeniu Russev, historian, science history, archival studies, Romanian philology, Bessarabia, Academy of Sciences of the Moldavian SSR, Moldavian SSR.

Motto: „Eu transmit ștafeta cercetării cronografiei moldovenești tineretului studios, având ferma convingere că în persoana lui voi găsi urmași destoinici, care vor trebui să facă și mai mult și mai bine decât am izbutit-o eu prin osârdia și modestele mele cunoștințe”.

Eugen Russev

Preliminarii. Despre Eugeniu Russev s-a mai scris, ca fiind un om deosebit, un cercetător științific apreciat pentru contribuția istoriografică semnificativă între istorici, filologi, folcloriști, dar și a criticilor aduse în adresa lui privind proveniența socială, cariera sa științifică, caracterul lucrărilor științifice, demiterea acestuia din funcția de director al Institutului de Istorie al Academiei de Științe a RSS Moldovenești, pe care a deținut-o pe parcursul a zece ani. Din această perspectivă, am considerat necesară de a fi prezentată comunității științifice specializate în domeniile cronografiei, istoriei științei, istoriei românilor și universale, arhivisticii, Fondul de arhivă personal al membrului corespondent al Academiei de Științe a RSS Moldovenești, Eugeniu Mihail Russev (1915–1982), registru arhivistic de o importanță științifică considerabilă.

Repere biografice. Eugeniu Russev, renumit istoric și critic literar din spațiu românesc, s-a născut la 24 decembrie 1915, în sudul Basarabiei, în satul Cubei, județul Akkerman (astăzi raionul Bolgrad, regiunea Odesa, Ucraina) în familia unui învățător (numit oficial „narodnii ucitel”) – Mihail Russev și a soției sale – Ana [1, f. 6; 2, f. 1; 3, p. 138]. Dosarul personal al acestuia redă un conținut ideologic-părtinitor, scris în contextul presiunilor politice ale epocii sovietice. Totuși, putem identifica unele detalii privind proveniența lui socială. La începutul anului 1917, după demobilizarea din armată, tatăl său devine director (comisar) al cooperativelor județului Akkerman, numit în această funcție în timpul Guvernului Provizoriu al Rusiei, păstrând funcția și în timpul Republicii Democratice Moldovenești. După 27 martie 1918 a activat în componența Comisiei Agrare a Sfatului

Țării, devenind șef al Departamentului Comerț și Industrie al Sfatului Țării. La începutul anilor 1920, în urma unor neînțelegeri în conducerea cooperativelor pe care le administra, M. Russev își pune capăt zilelor, fapt care l-a marcat pe Eugeniu, fiul acestuia. După moartea tatălui, familiei Russev i-au rămas moștenire 6 ha de pământ pe care mama le dădea în arendă contra sumei de 3000 – 3500 lei, asigurându-și, în acest fel, plata pentru studiile liceale și universitare ale fiului [4, f. 6 verso].

În 1934, E. Russev a absolvit cu succes Liceul de Băieți nr. 5 din Chișinău și, în același an, s-a înscris la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, la specialitatea „Istoria slavilor”. După absolvirea universității, în 1939, a activat pentru o scurtă perioadă de timp în calitate de șef al Bibliotecii Catedrei de slavistică a Universității din București. Totodată, s-a înscris la studiile de doctorat, conducător științific fiindu-i renumitul istoric român Petre P. Panaitescu, viitorul rector al Universității și apoi deținut politic în primii ani ai instaurării regimului comunist în România. Lucrul asupra tezei „Relațiile moldo-polone în primul sfert al secolului al XVI-lea” a continuat până în noiembrie 1939, atunci când tânărul doctorand a fost încadrat în armată, la Școala de ofițeri în rezervă din or. Bacău. Nu a reușit însă să absolve cursurile, deoarece, în urma ocupării Basarabiei, Nordului Bucovinei și Ținutului Herța de către URSS la sfârșitul lui iunie 1940 a fost nevoit să revină la Chișinău, unde locuia mama sa [5, p. 5-11].

În vara lui 1941, în zilele când Armata Roșie părăsea Chișinăul, Eugeniu Russev, mobilizat în unitățile de muncă numite „Trudarmia”, a fost dus în spatele frontului (la acea etapă, basarabenilor nu li se acorda încredere de a purta armă), fiind repartizat la muncă în calitate de îngrijitor de animale în diverse colhozuri din regiunea Rostov, apoi din Kirghizstan [5, p. 5-11].

După Al Doilea Război Mondial a început activitatea la Institutul de Istorie, Limbă și Literatură a Filialei Moldovenești a AȘ a URSS în calitate de colaborator științific, secretar științific, șef de sector. În 1951 și-a făcut stagiul de

doctorat la Institutul de Istorie al Academiei de Științe a URSS [6, p. 3]. Tot în acest an, a susținut la Moscova teza de doctor (candidat) în științe istorice cu tema „Letopisețul lui Grigore Ureche – monument de ideologie feudală în Moldova în sec. al XVIII-lea” [7, p. 3]. Consiliul Științific nu i-a acordat însă gradul științific de doctor (candidat) în istorie, ci i-a recomandat autorului să prezinte repetat lucrarea, pentru a susține teza de doctor habilitat. Istoricii mediocri însă nu puteau accepta ca o persoană cu „studii și trecut burghez”, școlit de profesori „dușmani ai democrației populare” să devină primul doctor habilitat în istorie din RSS Moldovenească [8, p. 69-70]. La începutul anului 1952, E. Russev a fost exclus din rândul PC al URSS, iar la 25 mai 1952 a fost eliberat din funcția de cercetător științific de la Institut, pe motiv că „nu mai sunt necesari specialiști în Epoca Feudală”. După moartea lui I. Stalin, a fost restabilit la Institut (28 iulie 1953) [8, p. 69-70].

A cercetat viața și opera lui Ion Neculce, publicând împreună cu Vasile Coroban o monografie consacrată cronicarului (ediția în limba română – 1958; ediția în limba rusă – 1961). În aria preocupărilor lui Eugeniu Russev a intrat, ulterior, opera lui Miron Costin și cronicile moldo-slave [7, p. 3].

Conform Hotărârii Sovietului de Miniștri al RSS Moldovenești nr. 325 din 1 august 1961, E. Russev a fost aprobat în calitate de membru corespondent al Academiei de Științe a RSSM. În același an, a fost desemnat ca director al Institutului de Istorie al Academiei de Științe a RSSM, pe care l-a condus timp de un deceniu. În 1970, a fost constrâns de împrejurări să părăsească postul de director, fiind transferat în cadrul Institutului de Limbă și Literatură al AȘ a RSSM, unde a lucrat până la sfârșitul vieții în calitate de cercetător științific superior [7, p. 3].

E. Russev a avut o contribuție semnificativă la abordarea unor probleme importante ale studiului surselor, literaturii „moldovenești” vechi, la alcătuirea dicționarilor bilingve și la redactarea manualelor pentru învățământul preuniversitar. A fost autorul a peste 180 de lucrări științifice. Printre acestea se numără publicații



Tânărul cercetător E. Russev, anii 1930.
Fondul fotografic al AȘCAȘM.

fundamentale precum monografiile: *Летописное слово – эхо древней Молдавии (Slova cronicărească – ecoul bătrânei Moldove (coautor V. Coroban), Молдавское летописание XV–начала XVIII вв. (Cronografia Moldovei din veacul XV–începutul veacului XVIII)* și altele. E. Russev a participat la realizarea unor lucrări importante precum: *История Молдавии (Istoria Moldovei)*, *Русско-молдавский словарь (Dicționar rus-moldovenesc)*, *Славяно-молдавские грамоты (Gramote slavo-moldave)*. Studiile sale privind cronografia Țării Moldovei, dar și interpretările operelor cronicarilor au constituit preocuparea magistrală a cercetătorului. A elaborat studii ample introductive la edițiile cronicarilor: Ion Neculce (1969, 1974), Grigore Ureche (1971), Miron Costin (1972) și o serie de broșuri de popularizare. De asemenea, a fost coautor și coeditor al colecției de documente în trei volume: *Исторические связи народа СССР и Румынии (Relațiile istorice ale popoarelor URSS și România)*, *Русско-румынского словаря (Dicționar rus-român)*, *История Румынии (Istoria României)* volumul I.

Rezultatele cercetării științifice a lui E. Russev au fost prezentate la sesiuni și conferințe științifice internaționale și republicane.

E. Russev a efectuat o amplă activitate științifică, organizațională și socială. A fost membru



Cercetătorul E. Russev, anii 1950.
Fondul fotografic al AȘCAȘM.



Doctorul în științe istorice E. Russev la catedră în
cadruul unui eveniment științific, anii 1960.
Fondul fotografic al AȘCAȘM.

al Colegiul Redacției Principale a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, membru al Consiliului științific al Institutului de Lingvistică al Academiei de Științe a RSSM. A fost membru al Uniunii Scriitorilor și al Uniunii Jurnaliștilor din RSSM.

A fost distins cu Ordinul „Drapelul Roșu de Muncă”, i s-a decernat Premiul de Stat în domeniul științei, învrednicindu-se mai apoi și de titlul onorific de Om Emerit în știință. Numele său a fost inclus în Cartea de Aur de Onoare a RSSM.

E. Russev a murit subit la 17 mai 1982, Chișinău. Pe fațada casei în care a locuit, de pe bu-

levardul Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 159, a fost instalată o placă comemorativă a savantului.

Structura și conținutul fondului. Fondul personal al lui E. Russev a fost inițiat în corespundere cu cererea personală a acestuia, datată cu 2 martie 1970. Ulterior, fondul a fost completat pe parcurs cu diverse surse arhivistice. Ca urmare a prelucrării științifice și tehnice, Fondului personal E. Russev (F. 36) a fost alcătuit din 50 de dosare care cuprind anii 1945–1975. Documentele includ un singur inventar, divizat în două secțiuni.

I. Lucrări științifice care cuprind manuscrite, conspecte, contribuții ale unor cercetători privind istoria Țării Moldovei, studii introductive privind cronica lui Ion Neculce, evoluția feudalismului în Moldova, legături istorice dintre popoarele din teritoriile URSS și România în perioada secolul al XV-lea – începutul secolului al XVIII-lea. Documente și materiale incluse în trei volume.

I.I. Copii ale unor documente de arhivă (gramote). Materiale care au cuprins documente de arhivă (gramote), traduceri din limba slavonă-rusă-română, germană-rusă, poloneză-rusă, articole, recenzii. În total, secțiunea include 47 de dosare din perioada 1963–1968, printre care se regăsesc copiile unor gramote privind corespondența lui Ștefan cel Mare, domnul Țării Moldovei, cu Ivan al III-lea, cneaz al Moscovei și anume: 1) Însemnarea celor expuse regelui Poloniei, Cazimir, de solia lui Ștefan cel Mare, domnul Țării Moldovei să permită trecerea prin Polonia și prin Lituania a solilor moldoveni care vor merge la Ivan al III-lea, la Moscova, 1481; 2) Însemnarea celor expuse lui Ivan Vasilievici, cneaz al Moscovei, de către solia regelui Cazimir al Poloniei, care-l roagă să-l ajute pe Ștefan cel Mare, domnul Moldovei, împotriva turcilor, care i-au luat cetățile Chilia și Cetatea-Albă, iunie 1486; 3) Însemnarea celor expuse regelui Poloniei, Cazimir, de către solia lui Ivan al III-lea, cneaz al Moscovei, care-l roagă să-l ajute pe Ștefan cel Mare, domnul Țării Moldovei, împotriva turcilor, care i-au luat câteva cetăți și să permită trecerea liberă prin Po-

lonia a solilor moldoveni, iunie 1486; 4) Însemnarea celor expuse lui Alexandru, marele cneaz al Lituaniei, de către solia lui Ștefan cel Mare, domnul Țării Moldovei care-i cere, printre altele, să îngăduie trecerea prin țara lui a soliilor moldoveni spre Moscova, 1496; 5) Însemnarea celor expuse lui Ștefan cel Mare, domnul Țării Moldovei, de către solia lui Alexandru, marele cneaz al Lituaniei, care îi dă consimțământul pentru trecerea prin Lituania a solilor moldoveni în drum spre Moscova, înainte de august 1497; 6) Însemnarea comunicării făcute de diacul Costea, solul lui Ștefan cel Mare, către Alexandru, marele cneaz al Lituaniei despre intervenția nereușită a domnului Țării Moldovei pe lângă Ivan al III-ea pentru încetarea războiului ruso-lituanian, 1499; 7) Însemnarea celor expuse lui Ivan al III-ea de către solia lui Ștefan cel Mare, domnul Țării Moldovei ca să păstreze relațiile de prietenie cu Alexandru, marele cneaz al Lituaniei, și să adere la Liga creștină împotriva turcilor, 1500 etc.

II. Materiale bibliografice, care au inclus materiale privind susținerea tezei de doctorat *Letopisețul lui Grigore Ureche – monument de ideologie feudală în Moldova în sec. al XVI-II-lea*, bibliografia lucrărilor științifice și alte materiale. Secțiunea conține patru dosare din anii 1945–1975. Colecția de documente nu este una voluminoasă, dar importantă în mod special teza de doctor, care din motive necunoscute nu a fost inclusă în inventar (Vezi nr. 50 în materialele bibliografice ale Fondului de arhivă personal al membrului corespondent Eugeniu Mihail Russev (1915–1982). Însăși teza este una destul de voluminoasă (578 p.), în care autorul prefațează analiza cronicii cu o schiță interesantă a relațiilor socio-economice și politice în Țara Moldova la sfârșitul sec. al XVI-lea – începutul sec al XVII-lea, viața și activitatea lui G. Ureche și apoi oferă o analiză cuprinzătoare a surselor operei sale, a ideologiei sale și a semnificației sale pentru istoria Țării Moldova.

II.1. Lucrări științifice

1. Молдавия под турецким игом. Глава XIII из монографии. Автограф, 1963, 21 с.



De la stânga la dreapta, în prezidiu: E. Russev, I. Vartician, (?), anii 1960. Fondul fotografic al AȘCAȘM.



E. Russev, promotor a cronografiei, anii 1970. Fondul fotografic al AȘCAȘM.



Savanți la o manifestare științifică organizată de Academia de Științe a RSSM, de la stânga la dreapta: Gh. Șișcanu, S. Toma, Al. Prohorov (invitat, laureat al Premiului Nobel), E. Russev, ?, Al. Ciubotaru, ?, 1973. Fondul fotografic al AȘCAȘM.



Triumvirat academic: E. Russev, A. Lupan, N. Corlățenu, anii 1970. Fondul fotografic al AȘCAȘM.

(Moldova sub jugul turcesc. Capitolul XIII din monografie. Autograf, 1963, 21 p.).

2. Безвиконный Г. Исследования по истории румыно-русских отношений. Рецензия на книгу; в соавторстве. Автограф, 1963, 15 с. (Bezvicconi G. Cercetări privind istoria relațiilor româno-ruse. Recenzie la carte; în coautorat. Autograf, 1963, 15 p.).

3. Развитие молдавской культуры в XV–начале XVIII вв. Глава X. Монография. Автограф, (?), 56 с. (Evoluția culturii moldovenești în sec. XV – începutul sec. XVIII. Capitolul X. Monografie. Autograf, (?), 56 p.).

4. Великий подвиг первопечатника Ивана Федорова. Статья. Автограф, 1964, 31 с. (Marea faptă a primului tipograf Ivan Fedorov. Articol. Autograf, 1964, 31 p.).

5. Культура Валахии, Молдавии и Трансильвании в XIV – первой половине XVIII веков, гл. XIII. Монография. Автограф, 1964, 135 с. (Cultura Țării Românești, Moldovei și Transilvaniei în secolul XIV – prima jumătate a secolului XVIII, Capitolul 13. Monografie. Autograf, 1964, 135 p.).

6. Национально-освободительная борьба молдавского народа против турецких поработителей в XVI–XVIII вв. Гл. X. Автограф, 1965, 46 с. (Lupta de eliberare națională a poporului moldovenesc împotriva asupritorilor turci în secolele XVI–XVIII. Capitolul X. Autograf, 1965, 46 p.).

7. История Румынии, т. I, гл. XIV. Монография. Автограф, 1966, 150 с. (Istoria României, vol. I, capitolul XII. Monografie, autograf, 1966, 77 p.).

8. Договор 1656 года – поворотный пункт в русско-молдавско-украинских связях (на молд. яз.). Статья. Автограф, 1966, 19 с. (Tratatul din 1656 – un punct de cotitură în relațiile ruso-moldo-ucrainene (în „limba moldovenească”). Articol. Autograf, 1966, 19 p.).

9. Хроника Иона Некулче – жемчужина древней молдавской литературы (на молд. яз.). Монография. Автограф, 1967, 138 с. (Letopiseșul lui Ion Neculce – o perlă a literaturii moldovenești vechi (în „limba moldovenească”). Monografie. Autograf, 1967, 138 p.).

10. 1812 год – знаменательная дата в истории Молдавии (на молд. яз.). Статья. Автограф, 1967, 27 с. (1812 – dată semnificativă în istoria Moldovei (în „limba moldovenească”). Articol. Autograf, 1967, 27 p.).

11. Борьба молдавского народа против османского ига. Монография. Автограф, 1968, 214 с. (Lupta poporului moldovenesc împotriva jugului otoman. Monografie. Autograf, 1968, 214 p.).

12. Свет к нам идет с Востока. Статья. Автограф, 1968, 13 с. (Lumina vine la noi dinspre Răsărit. Articol. Autograf, 1968, 13 p.).

13. Начало книгопечатания в Молдавии. (на молд.яз.). Статья. Автограф, 1968, 12 с. (Începuturile tipăririi cărților în Moldova (în „limba moldovenească”). Articol. Autograf, 1968, 12 p.).

14. Прав ли был книжник Дософтей? (на молд. яз.). Статья. Автограф, 1969, 37 с. (A avut oare dreptate cărturarul Dosoftei? (în „limba moldovenească”). Articol. Autograf, 1969, 37 p.).

15. Военно-политическое соглашение между Молдавией и Россией в конце XV–начале XVI вв. (на молд. языке). Статья. Автограф, 1969, 50 с. (Acordul militar-politic între Moldova și Rusia la sfârșitul secolului XV–începutul secolului XVI (în „limba moldovenească”). Articol. Autograf, 1969, 50 p.).

16. Победоносный Париж (на молд. яз.). Статья. Автограф, (?), 9 с. (Parisul victorios (în „limba moldovenească”). Articol. Autograf, (?), 9 p.).

17. Развитие исторической науки в Молдавской ССР. Статья в соавторстве. Авто-

граф. (?), 27 с. (Dezvoltarea științei istorice în RSS Moldovenească. Articol în colaborare. Autograf. (?), 27 p.).

18. Развитие феодализма в Молдавии. Статья. Автограф, (?), 13 с. (Dezvoltarea feudalismului în Moldova. Articol. Autograf, (?), 13 p.).

II.2. Copii a unor documente de arhivă (gramote)

1. Часть текстов-оригиналов грамот для сборника. Том I. Машинопись, 41 с. (Parte din textele originale ale actelor pentru colecție. Volumul I. Dactilografiat, 41 de p.).

2. Переводы на русский язык текстов-оригиналов грамот для сборника. Том I. Автограф, 96 с. (Traduceri în limba rusă ale textelor originale ale gramotelor pentru culegerea de documente. Volumul I. Autograf, 96 p.).

3. Тексты-оригиналы грамот и переводы их на румынский язык для сборника. Том I. Авторизован. Машинопись, 29 с. (Texte originale ale gramotelor și traduceri lor în limba română pentru culegerea de documente. Volumul I. Autograf. Dactilografiat, 29 p.).

4. Тексты-оригиналы документы, подготовленные к публикации, переводы. Том I. Автограф. Машинопись с правкой, 302 с. (Texte originale, documente pregătite pentru publicare, traduceri. Volumul I. Autograf. Dactilografiat cu corecturi, 302 p.).

5. Часть сборника документов, подготовленная Руссевым Е.М., т. I, 3-й экз. Автограф. Машинопись с правкой, 301 с. (Parte dintr-o colecție de documente pregătite de E.M. Russev, vol. I, exemplarul al 3-lea. Autograf. Dactilografiat cu corecturi, 301 p.).

6. Часть сборника документов, подготовленная к изданию Руссевым Е.М. т. I, 4-й экз. Машинопись с правкой, 204 с. (Parte dintr-o colecție de documente pregătite de E.M. Russev, vol. I, exemplarul al 4-lea. Dactilografiat cu corecturi, 204 p.).

7. Тексты-оригиналы грамот на немецком и польском языках и их переводы на русский язык для сборника. Тома I и II. Машинопись, 10 с. (Texte originale ale gramote-

lor în limbile germană și poloneză și traduceri lor în rusă pentru colecția de documente. Volumele I și II. Dactilografiat, 10 p.).

8. Тексты-оригиналы грамот, выявленных для публикации в сборнике. Том II, 150 с. (Texte originale ale gramotelor identificate pentru publicare în colecția de documente. Volumul II, 150 p.).

9. Тексты-оригиналы грамот для сборника, т. II. Автограф, 61 с. (Texte originale ale gramotelor pentru colecția de documente, vol. II. Autograf, 61 p.).

10. Тексты-оригиналы грамот для сборника, т. II. Авторизованная машинопись, 66 с. (Texte originale ale gramotelor pentru colecția de documente, vol. II. Dactilografiere autorizată, 66 p.).

11. Тексты-оригиналы грамот для сборника, т. II. Рукопись с правкой. Авторизованная машинопись, 125 с. (Texte originale ale gramotelor pentru colecția de documente, vol. II. Manuscris cu corecturi. Dactilografiere autorizată, 125 p.).

12. Переводы на русский язык текстов-оригиналов грамот для сборника. Авторизован, рукопись, 19 с. (Traduceri în limba rusă ale textelor originale ale gramotelor pentru colecția de documente. Autorizat, manuscris, 19 p.).

13. Переводы на русский язык текстов-оригиналов грамот для сборника. Том II. Автограф. Машинопись с правкой, 128 с. (Traduceri în limba rusă ale textelor originale ale gramotelor pentru colecția de documente. Volumul II. Autograf. Dactilografiat cu corecturi, 128 p.).

14. Переводы на русский язык польского текста грамот для сборника. Том II. Автограф, 25 с. (Traduceri în limba rusă ale textului polonez al gramotelor pentru colecția de documente. Volumul II. Autograf, 25 p.).

15. Переводы текстов с русского на румынский язык для сборника. Том II. Автограф. Авторизованная рукопись, 37 с. (Traduceri de texte din limba rusă în limba română pentru colecția de documente. Volumul II. Autograf. Manuscris autorizat, 37 p.).

16. Переводы на румынский язык тек-

стов-оригиналов грамот, осуществленные Богачем Г.Ф., т. II. Авторизованная рукопись, 237 с. (Traduceri în limba română ale textelor originale ale gramotelor, realizate de Bogaci G.F., vol. II. Manuscris autorizat, 237 p.).

17. Именной и географический указатели к сборнику. Том II. Машинопись, 49 с. (Indicele atroponimic și topografic al colecției de documente. Volumul II. Dactilografiat, 49 p.).

18. Примечания к тексту документов и пояснения к отдельным понятиям. Том II. Автограф, 32 с. (Note asupra textului documentelor și explicații ale anumitor termeni. Volumul II. Autograf, 32 p.).

19. Письма и предложения члена редколлегии Пущкарева Л.Н. по комментированию документов сборника. Том II. Авторизован. Рукопись, 12 с. (Scrisori și sugestii din partea membrului Colegiului de redacție L.N. Pușkarev privind comentariile aduse la culegerea de documente. Volumul II. Autorizat. Manuscris, 12 p.).

20. Переводы на русский язык текстов-оригиналов, т.т. II-III. Авторизованная рукопись, 168 с. (Traduceri în limba rusă ale textelor originale, vol. II-III. Manuscris autorizat, 168 p.).

21. Разрозненные материалы к сборнику, т.т. II-III. Автограф. Авторизован. рукопись. Авторизован. Машинопись, 16 с. (Materiale dispersate pentru colecția de documente, vol. II-III. Autograf. Autorizat. Manuscris. Dactilografiere autorizată, 16 p.).

22. Тексты-оригиналы грамот, выявленные для сборника, но не вошедшие в него. Машинопись с правкой, 47 с. (Texte originale ale gramotelor identificate pentru colecția de documente, dar neincluse. Dactilografiat cu corecturi, 47 p.).

23. Открытки от Костэкел В.А., члена редколлегии сборника (Румыния). I шт. (Cărți poștale de la V.A. Costăchel, membru al Colegiului de redacție al colecției de documente (România). 1 unitate).

24. Фотокопии текстов-оригиналов грамот, т. I., 93 с. (Fotocopii ale textelor originale ale gramotelor, vol. I., 93 p.).

25. Фотокопии текстов-оригиналов грамот, т. II., 49 с. (Fotocopii ale textelor originale ale gramotelor, vol. II., 49 p.).

26. Фотокопии текстов-оригиналов грамот с переводом на русский язык, т. III. Автограф, 12 с. (Fotocopii ale textelor originale ale gramotelor cu traducere în limba rusă, vol. III. Autograf, 12 p.).

27. Фотокопии текстов-оригиналов грамот, т.т. I-III, 23 с. (Fotocopii ale textelor originale ale gramotelor, vol. I-III, 23 p.).

28. Фотографии (репродукции) митрополита Дософтея и Б.П. Хаждау, 2 с. (Fotografii (reproduceri) de mitropolitului Dosoftei și B.P. Hasdeu, 2 p.).

II.3. Materiale biobibliografice

1. Отзывы на диссертацию Руссева Е.М. на его статью. Машинопись, 1945–1952, 33 с. (Recenzii ale tezei de doctorat a lui E.M. Russev și ale articolului său. Dactilografiat, 1945–1952, 33 p.).

2. Газета «Советская Молдавия» со статьей И. Шведова, «История одной диссертации» (О диссертации Е.М. Руссева «Летопись Григория Уреке памятник феодальной идеологии Молдавии XVII в.») и ответ на нее Е.М. Руссева. Авторизованная машинопись, 1952, 18 с. (Ziarul „Moldova Sovietică” cu articolul lui I. Șvedov, „Istoria unei teze de doctorat” (Despre disertația lui E.M. Russev „Cronica lui Grigori Ureche – monument al ideologiei feudale a Moldovei în secolul al XVII-lea”) și răspunsul lui E.M. Russev. Dactilograf autorizat, 1952, 18 p.).

3. Письмо-жалоба в Президиум Верховного Совета СССР, ответ на статью И. Шведова «История одной диссертации» в газете «Советская Молдавия» (27 сент. 1952 г.) и сопроводительное письмо Совета Филиалов АН СССР с переадресовкой материала зам. председателя Президиума. МФ АН СССР. Авторизованная машинопись, 1953, 10 с. (Reclamație către Prezidiul Sovietului Suprem al URSS, răspuns la articolul lui I. Șvedov „Istoria unei teze de doctorat” din ziarul „Moldova Sovietică” (27 septembrie 1952) și scrisoare de

însoțire din partea Sovietului Filialelor Academiei de Științe a URSS cu redirectionarea materialului către vicepreședintele Prezidiului. Filiala Moldovenească a Academiei de Științe a URSS. Dactilografare autorizată, 1953, 10 p.).

4. Библиография трудов, опубликованная в журнале «Лимба ши литература молдовеняскэ». Оттиск, 1975, 10 с. (Bibliografia lucrărilor publicate în revista „Limba și literatura moldovenească”. Retipărire, 1975, 10 p.).

Considerații finale. Cercetarea fondului personal al membrului corespondent Eugeniu M. Russev (F. 36) relevă existența unui număr însemnat de dosare. Materialele expuse în unitățile arhivistice relevă aspecte din biografia privată și din activitatea științifică a cercetătorului Eugeniu Russev. Se fac referiri la documente personale, lucrări științifice, dar și colecția de lucrări adunată de la colegii săi de breaslă. Materialul analizat ne permite să constatăm un fond personal relativ valorificat, care a început a fi adunat, dar nu și completat. Nu sunt materiale deteriorate sau care să necesite copiere sau restaurare. Fondul trebuie completat cu documente care reflectă activitățile științifice, organizaționale și sociale ale lui E. Russev, precum și materiale biografice.

Note și referințe bibliografice:

1. Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Moldovei (Infra: AȘCAȘM), F. 1, inv. 3, d. 7068.
2. AȘCAȘM, F. 36, inv. 1.
3. Dragnev, Demir; Manolache, Constantin, Xenofontov Ion Valer, *Academia de Științe a Moldovei: evoluție, instituționalizare, personalități (1946–1961–2021)*. Chișinău, Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, 2021.
4. AȘCAȘM, F. 1, inv. 3, d. 7068.

Citation: Prisac, L.; Xenofontov, I.V.; Salagor, I. The Personal Archival Fonds of Corresponding Member Eugeniu Russev (1915–1982). *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2026, nr. 2, p. 118–126. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.12>

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/>).



E. Russev și A. Lazarev, în discuții.
Fondul fotografic al AȘCAȘM.

5. Dragnev, Demir; Xenofontov, Ion. *Eugen Russev, omul și savantul în contextul epocii sale (100 de ani de la naștere)*. În: „Revista de Istorie a Moldovei”, nr. 4 (104), 2015, p. 5–11.

6. Воронин, П.В.; Петрик, П.П.; Киктенко, В.К.; Корлэтеану, Н.Г. și alții. Евгений Михайлович Руссев. În: „Revista Literatura și Arta”, nr. 21 (1921), 20 mai 1982, p. 3.

7. Ciocanu, Vasile. *Eminent cercetător al cronografiei moldovenești (80 de ani de la nașterea lui Eugeniu Russev)*. În: „Revista Moldova Literară”, nr. 40, 20 decembrie, 1995, p. 3.

8. Xenofontov, Ion Valer; Malcoci, Iulia. *Eugeniu Russev (1915–1982) – istoric între filologi, filolog între istorici*. În: „Sesiunea științifică a departamentului Istoria românilor, universală și arheologie: In memoriam Ion Niculiță”, 27 mai 2022, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Centrul Editorial-Poligrafic al USM, 2022, Ediția VIII, p. 69–70.

*Articolul este elaborat în cadrul proiectelor/programelor instituționale, 010201 „BASADAT – Cercetări științifice interdisciplinare în vederea elaborării enciclopediei cronologice „Basarabia în date: 1812–1918”, Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan” a USM și 010402 „CPCSRP – Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, Institutul de Istorie a USM.

SECTORUL CULTURAL INDEPENDENT DIN CHIȘINĂU. GRUPUL IZM

Doctor în studiul artelor și culturologie, artist plastic, membru al Secției de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei; lector, cercetător științific coordonator la Facultatea Arte Plătice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Domenii de preocupare: arta decorativă, pictură, design vestimentar.



Natalia PROCOP

Sectorul cultural independent din Chișinău. Grupul IZM

Rezumat. În articol este analizată activitatea de creație a Grupului IZM, una dintre grupările reprezentative din perioada anilor 2000 care a influențat și apropiat arta alternativă din Republica Moldova cu cea din spațiul european. Sunt examinate proiectele și expozițiile membrilor grupului Alexandru Raevschi, Victor Cuzmenco, Irina Francova, Dumitru Ermurachi, Iurie Ermurachi și Tatiana Fiodorova, evidențiindu-se preocuparea lor spre experiment, libertatea creației și depășirea convențiilor artistice tradiționale. Studiul analizează conceptul grupului, axat pe problematica crizei valorilor, violenței, conflictelor geopolitice, vulnerabilității umane etc. O atenție deosebită este acordată utilizării materialelor și tehnicilor neconvenționale, instalației, art-obiectului, performanței și intervenției prin care artiștii reușesc să construiască un discurs critic. Activitatea grupului a contribuit la diversificarea și modernizarea scenei artistice contemporane, iar libertatea de creație promovată de membrii acestuia a influențat tânăra generație de artiști care se forma în acea perioadă în mediul artistic din Chișinău.

Cuvinte-cheie: Grupul IZM, arta alternativă, instalație, art-obiect, performance, libertate.

The independent cultural sector in Chișinău. IZM Group

Abstract. The article examines the creative activity of the IZM Group, one of the representative artistic groups of the 2000s, which contributed to bringing alternative art in the Republic of Moldova closer to contemporary artistic practices in the European cultural space. The projects and exhibitions of the group's members – Alexandru Raevschi, Victor Cuzmenco, Irina Francova, Dumitru Ermurachi, Iurie Ermurachi, and Tatiana Fiodorova – are examined, highlighting their interest in experimentation, creative freedom, and the overcoming of traditional artistic conventions. The study analyzes the group's artistic concept, focused on issues such as the crisis of values, violence, geopolitical conflicts, human vulnerability, and other challenges of contemporary society. Particular attention is paid to the use of unconventional materials and techniques, as well as installation, art objects, performance, and artistic intervention, through which the artists construct a critical discourse on reality. The group's activity contributed to the diversification and modernization of the contemporary art scene, while the creative freedom promoted by its members influenced the younger generation of artists emerging at that time within the artistic milieu of Chișinău.

Keywords: IZM Group, alternative art, installation, art object, performance, creative freedom.

Perioada anilor 2000 reprezintă o etapă deosebit de importantă în evoluția artelor vizuale din Republica Moldova. Artiștii își asumă tot mai explicit, ca direcție programatică, sincronizarea cu arta europeană, orientându-se spre libertatea de expresie, diversificarea genurilor și explorarea unor noi problematici ale limbajului și comunicării artistice. Aspirația de recunoaștere și de apropiere de spațiul artistic european transformă experimentalismul într-o veritabilă „strategie a integrării”, prin intermediul căreia artiștii își revendică libertatea de a experimenta, de a depăși formulele consacrate și de a se conecta la tendințele artei contemporane internaționale [1].

Având posibilitatea de a recurge la practici artistice independente, neconvenționale și adesea marginale în raport cu instituțiile oficiale, artiștii explorează teritorii noi ale creației, apelând tot mai frecvent la formele artei alternative. Prin aceste opțiuni, ei își asumă o poziție de distanțare și, uneori, de opoziție față de modelele artei oficiale, promovând formule estetice și modalități de expresie neconvenționale. Această orientare este desemnată prin conceptul de „alternativ”. Tipul de artă reunește mai multe forme de expresie, având ca punct de pornire experimentul, libertatea creației și critica valorilor, în special, sociale și politice. Printre principalele practici asociate artei alternative și reprezentative pentru spațiul artistic al Republicii Moldova se numără arta conceptuală, performance-ul, happening-ul, instalația, intervenția în spațiul public, land art, body art, arta digitală, video art, arta ecologică ș.a.

Una dintre grupările artistice, care se constituie în această perioadă și care susține direcția schimbării și a experimentului în artele vizuale, este „Grupul IZM”. Gruparea se afirmă pe scena artistică alternativă începând cu anul 2004 și bucurându-se de o vizibilitate deosebită până în 2007. Conceptul grupării pornește de la constatarea unei crize profunde a valorilor în societatea contemporană, determinată de conflicte, violență și extinderea fenomenelor de insecuritate la nivel global [2]. Noțiunile de „art-tragism” și „art-terorism” sunt asumate drept repere conceptuale ale demersului artistic. Acestea reflectă preocuparea membrilor grupului – Alexandru Raevschi, Victor Cuzmenco, Irina Francova, Dumitru Ermurachi, Iurie Ermurachi și Tatiana Fiodorova – pentru investigarea traumelor colective și a tensiunilor care marchează lumea contemporană. Prin proiectele sale, „Grupul IZM” depășește statutul artei ca simplă experiență estetică, transformând creația într-un instrument de analiză, interogare și reflecție critică asupra realităților sociale, politice și existențiale ale prezentului. Deși activitatea grupului a fost relativ scurtă, membrii săi au reușit să se impună în mediul artistic printr-o serie de proiecte, expoziții și acțiuni publice cu pronunțată dimensiune civică. Printre acestea se numără instalațiile realizate în clădirea fostei fabrici de bere „Bohemia” din Chișinău, în cadrul evenimentului „Cityscape”, expoziția „Relax.S.O.S.actia”, precum și proiectul 06.02.2007.16:00:00, desfășurat la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” al Uniunii Artiștilor Plastici, alături de alte inițiative care



Alexandru Raevschi



Victor Cuzmenco



Dumitru Ermurachi



Tatiana Fiodorova

au contribuit la afirmarea artei alternative în spațiul cultural din republică.

Nonconformismul acestor artiști se exprimă prin utilizarea unor medii și materiale diverse: polietilenă, materiale plastice, sticlă și plexiglas, folie, metale, lemn, hârtie manuală, fragmente de mecanisme, fotografie, video, elemente olfactive și sonore, precum și prin recurgerea la forme de expresie specifice artei contemporane: instalație, performance, intervenție și alte practici experimentale.

Unul dintre cele mai importante proiecte, care au influențat evoluția scenei artistice independente și au contribuit la afirmarea Grupului IZM, este „Cityskape” (2004), organizat de Asociația Oberliht. Expoziția s-a desfășurat în incinta fostei fabrici de bere „Bohemia” din Chișinău, o clădire industrială aflată într-o stare avansată de degradare. Conceptul proiectului a vizat transformarea unui spațiu abandonat într-un cadru al intervenției artistice, oferind, totodată, un prilej de reflecție asupra relației dintre patrimoniu, transformările urbane și consecințele tranziției postsovietice. Artiștii invitați urmau „să se detașeze de practica obișnuită a lucrului în atelier și să experimenteze cu forme noi de exprimare artistică” [3].

Instalațiile realizate de artiști au pornit de la particularitățile arhitecturale și simbolice ale spațiului, reinterpretând infrastructura industrială ca suport al memoriei colective. Prin intervențiile artistice în spațiul urban, proiectul a adus în prim-plan procesele de transformare socioeconomică a Chișinăului, degradarea edificiilor industriale și memoria fostei fabrici. În

acest fel, demersul a demonstrat capacitatea artei contemporane de a atrage atenția comunității asupra unor spații marginalizate și de a le conferi noi semnificații prin intervenții estetice.

Expoziția de fotografie „E(x)tindere” (2004), organizată în cadrul salonului EuroFotoArt de Asociația Tinerilor Plasticieni din Moldova „Oberliht”, a reunit lucrările membrilor Vladimir Us, Angela Candu, Ștefan Eșanu, Andrei Gamarț, Irina Leahu și ale altor participanți. La eveniment au participat și membri ai grupului IZM, care au intervenit asupra fotografiilor realizate în cadrul proiectului, reinterpretându-le prin propriul limbaj plastic. Prin această abordare, artiștii au experimentat forme de interferență între fotografie și artele vizuale, generând un dialog interdisciplinar și extinzând posibilitățile de expresie ale imaginii fotografice.

Un loc important de manifestare pentru artiștii care practică arta alternativă în Republica Moldova a fost tabăra și platforma de artă contemporană „CarbonART”, organizată anual începând cu anul 1996 [4, p. 60]. Ediția din 2004, desfășurată sub genericul „Coridoarele memoriei”, a fost organizată de Centrul pentru Artă Contemporană KSA:K în colaborare cu Colegiul de Arte „Al. Plămădeală”, reunind artiști din domeniul artei contemporane. Autorii au reprezentat parcursul individual sau colectiv, evocând memoria ca spațiul simbolic al traversării trecutului.

La această ediție au participat și membrii Grupului IZM, care au prezentat proiecte inspirate din experiențe personale, transformând spațiul „expozițional” al Colegiului într-un me-



Iurie Ermurachi



Irina Francova

diu de investigare a dimensiunilor psihologice și simbolice. Proiectul „O seară” de Alexandru Raevschi a fost conceput ca o intervenție spațială inspirată de tema *Cina cea de Taină*. Scopul a fost de a vizualiza tensiunea dintre impulsul viu al credinței și forma înghețată a tradiției instituționale. Douăsprezece busturi de ipsos, dispuse de-a lungul perimetrului sălii, sunt gardieni simbolici ai dogmei: severi, nemișcați, separați de privitor prin piedestaluri. Ele întruchipează aspectul exterior al credinței, care riscă în timp să devină o structură rece și dezumanizată. Compoziția centrală a grinzilor de lemn așezate haotic simbolizează conținutul interior – energia brută, elementară a spiritului din care se naște sensul. Această structură seamănă simultan cu ruinele unui templu vechi și cu un șantier de construcții al viitorului, întruchipând procesul constant de distrugere și creație. Schela cu o scară care duce spre vârf simbolizează călătoria eternă a ascensiunii umane de la haosul materiei la claritatea spiritului. Intrând în acest spațiu, privitorul se regăsește inevitabil în cercul studenților, devenind participant la eveniment. Instalația transformă privitorul în participant activ, propunând o experiență de meditație asupra memoriei și a sensurilor culturale.

Expoziția de grup „Relax.S.O.S.actia” a fost organizată la Centrul Expozițional „C. Brâncuși” în perioada 1-15 decembrie 2004, având expu-

se pe simeze instalații, art-obiecte și alte forme de expresie specifice practicilor contemporane. Titlul evenimentului conferă o dimensiune conceptuală și critică. Expoziția poate fi interpretată ca o reflecție a contradicțiilor societății post-sovietice, asupra tensiunilor generate de transformările culturale, politice etc. Vizitatorii sunt invitați să se detașeze de problemele cotidiene și să descopere deplina armonie cu lumea.

Lucrarea „Pătratul decrepit al lui Malevici” de Victor Cuzmenco reinterpretează într-o manieră critică și ironică una dintre cele mai reprezentative opere moderniste: „Pătratul negru” al lui Kazimir Malevici. Cuzmenco renunță la geometrie, înlocuind pătratul cu o structură „carbonizată” executat din cofraj din carton pentru ouă vopsit în negru, sugerând degradarea simbolică a unui model estetic. În centrul acestei structuri erodate este amplasat portretul lui Osama bin Laden, artistul deplasând subiectul la problemele geopolitice. Autorul generează un contrast între utopia avangardei și realitatea violentă. În unul din cadranele din partea stângă a compoziției este scris un dialog între Victor Cuzmenco și Kazimir Malevici în care este evocată reevaluarea critică a semnificațiilor „pătratului negru” și ironizată tendința de a căuta explicații existențialiste. Replica finală se încheie cu „Pur și simplu explozia unei bombe nucleare este un spectacol foarte frumos”. În



Victor Cuzmenco, *Pătratul decrepit al lui Malevici*, 2004, tehnică mixtă, 88×71×11 cm.

partea superioară este agățată o sticlă din plastic în forma unei rachete cu inscripția „Peace-13”, amplificând discursul păcii și cel al violenței.

În lucrarea „Viața ca joc”, artista Tatiana Fiodorova transpune existența umană într-o formă circulară, asemănător cadranelor unui ceas sau unei roți a vieții. Pe acest traseu simbolic sunt indicate diferite ipostaze și experiențe ale existenței: responsabilitate (viața – lucru), satisfacția (faci ce vrei – viața în plăcere), sentimentele profunde (viața – o enigmă – dragostea) etc. Cercul sugerează repetitivitatea experiențelor umane, transformând viața în joc ale cărui reguli sunt impuse de existență.

„Dogma informațională” de Alexandru Raevschi este un asamblaj conceptual. Suprafața sculpturală asemănătoare unui totem are pe suprafață fragmente de ziare tipărite care păstrează urmele producției și consumului, iar firele și componentele tehnice apropie lucrarea de tehnologie și informațional. Autorul lucrării aduce în prim-plan transformarea informației într-un sistem de autoritate și credință. Crucea, simbol al dogmei religioase, este reinterpretată prin intermediul cablurilor. Autorul critică societatea aflată la intersecția dintre moștenirea ideologică și noua cultură informațională pe care individul nu-l mai poate controla.

Instalația „Compasiune” de Victor Cuzmenco poate fi interpretată ca o reflecție asupra vulnerabilității umane. Lucrarea este alcătuită din mai multe fragmente de lemn și ramuri, suspendate vertical peste care sunt fixate sârmă, cuie, fragmente metalice, funii, bandă adezivă și alte materiale, accentuând un contrast între natural și artificial.

Suspendarea ramurilor în spațiu accentuează impresia de fragilitate și instabilitate a ansamblului. Un element foarte expresiv este proiecția umbrelor pe perete. Umbrele devin aproape autonome față de obiectele care le produc, multiplicând vizual structura și accentuând senzația de tensiune. Umbra poate fi interpretată simbolic drept o extensie a suferinței, o urmă sau o memorie a experienței trăite. Ea introduce și o dimensiune metafizică, sugerând

că trauma nu se limitează la corpul material, ci lasă o „urmă” asupra spațiului și memoriei.

Lucrarea „Beslan” se apropie, prin utilizarea materialelor recuperate și reutilizate, de estetica asamblajului. Autorul Alexandru Raevschi nu urmărește să ofere o imagine documentară a atacului terorist cu luarea de ostatici de la Școala nr. 1 din Beslan, ci transformă un ansamblu de obiecte recuperate într-un semn al traumei colective. Ansamblul amintește un vehicul sau un mecanism, însă asamblarea lui disfuncțională anulează funcția practică a unei construcții mecanice. Lucrarea poate fi privită ca o metaforă a unei lumi afectate de violență și de mecanismele terorii. Aglomerarea de obiecte metalice ascuțite creează o asociere vizuală cu violența și amenințarea.

În anul 2005 a avut loc acțiunea „Clisma” („клизма”), care a inclus o serie de performanțe și intervenții în spațiul public din Chișinău. Denumirea este construită prin jocul grafic dintre „ИЗМ” și cuvântul rusesc *клизма* („clismă”), sugerând o abordare bazată pe ironie, provocare, absurd și deconstrucția limbajului artistic. Intervențiile au abordat atât tema moștenirii comuniste a țării, cât și problematici ale societății contemporane.

Printre acestea s-a numărat și o acțiune critică la adresa publicității. Proiectul „Fericirea e aproape” urmărea să determine consumatorul



Alexandru RAEVSCHI, *Dogma informației*, 2003.

să conștientizeze că nu utilizează produsul propriu-zis, ci imaginea și simularea acestuia.

„Acțiunea anonimă”, realizată de Ghenadie Popescu, Andrei Gamarț, Alexandru Raevschi și Tatiana Fiodorova, a valorificat, de asemenea, referințe la moștenirea comunistă și la problemele societății moldovenești contemporane.

Proiectul realizat în cadrul Centrului Expozițional „Constantin Brâncuși” 06.02.2007. 16:00:00 pornește de la dorința artiștilor de a expune vidul. Totodată este o reflecție critică asupra suprasaturației informaționale și a proliferării excesive a semnificațiilor în societatea contemporană. Artiștii reduc gestul creator la esență, transformând absența, golul și vidul într-un principiu conceptual central al demersului expozițional. În centrul spațiului expozițional a fost amplasat un cub monumental din polietilenă, care delimita simbolic două dimensiuni ale existenței contemporane: „vidul interior” și „vidul exterior”. În jurul cubului era dispusă o bandă continuă de text, alcătuită din fragmente dispartate provenite din mediul digital – rezultate ale căutărilor online, texte optimizate SEO (Search Engine Optimization), traduceri automate și mesaje generate de sisteme informatice. Caracterul fragmentar, aleatoriu și aparent absurd al acestor enunțuri transforma instalația într-o metaforă a excesului comunicațional contemporan, evidențiind dezordinea semantică și pierderea sensului într-un spațiu dominat de fluxuri informaționale permanente. Prin această intervenție, membrii grupului formulează o critică ironică a mecanismelor pieței de artă și ale societății de consum, în care ambalajul, imaginea și strategiile de prezentare ajung adesea să

dobândească o valoare superioară conținutului propriu-zis. La această etapă a activității sale, grupului i se alătură tânărul Max Cuzmenco.

Deși perioada de activitate a Grupului IZM a fost relativ scurtă, membrii acestuia au reușit să dinamizeze prin proiectele lor scena artistică independentă din Republica Moldova. Prin experimentalism, libertatea expresiei, atitudinea civică critică, grupul a contribuit la sincronizarea discursului artistic local cu practicile contemporane europene și la consolidarea artei alternative locale.

Note și referințe bibliografice:

1. Dan, Călin; Kiraly, Iosif; Oroveanu, Anca ș.a. *Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului*. București: UNArte, 2016, p. 218, după Titu, Alexandra. *Experimentul în arta românească*, p. 53.

2. Arhiva Grupului IZM, oferită de Alexandru Raevschi.

3. Paladi, Marina; Us, Vladimir. *Asociația Oberliht. Rolul inițiativelor culturale independente în procesul democratizării spațiului public din Republica Moldova The Oberliht Association. The Role of Independent Cultural Initiatives in the Process of Public Space Democratization in the Republic of Moldova*. În: „Revista ARTA arte vizuale/ visual arts” #66-67, 2024, p. 52.

4. Ursachi, Rodica. *Proiecția libertății în creația artiștilor plastici contemporani din Republica Moldova*. În: „Dialogica. Revista de studii culturale și literatură”, nr. 3, 2025, p. 60.

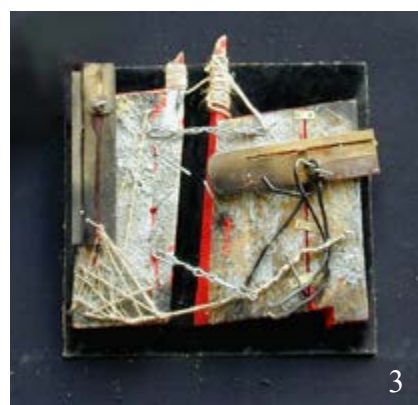
*Articolul este elaborat în cadrul proiectului Stimularea excelenței cercetărilor științifice 2025–2026, 25.80012.0807.62SE „Arta ca formă excelentă de reprezentare a libertății: imaginea libertății în pictura și literatura din Republica Moldova”, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Citation: Procop, N. The independent cultural sector in Chisinau. IZM Group. In: Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal, 2026, nr. 2, p. 127-132. <https://doi.org/10.59295/DIA.2026.2.13>

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/>).



Expoziția *Relax.S.O.S.actia*, 2004.
1. Alexandru Raevschi, *Beslan*.
2. Victor Cuzmenko, *Vita I, Vita II*, diptic.
3. Irina Francova.



Proiectul 06.02.2007. 16:00:00, Centrul Expozițional „C. Brâncuși”.



Alexandru Raevschi, *O seară, „CarbonART”* 2004



Tatiana Fiodorova, instalație în clădirea fostei fabrici de bere Bohemia din Chișinău, „Cityscape”, 2004.
Foto: Iurie Ermurachi.



Iurie Ermurachi, instalație în clădirea fostei fabrici de bere Bohemia din Chișinău, „Cityscape”, 2004.
Foto: Iurie Ermurachi.



Dumitru Ermurachi, instalație în clădirea fostei fabrici de bere Bohemia din Chișinău, „Cityscape”, 2004. Foto: Iurie Ermurachi.



Alexandru Raevschi, instalație în fața clădirii fostei fabrici de bere Bohemia din Chișinău, „Cityscape”, 2004. Foto: Vladimir Us.



Iulian CIOCAN

Iulian Ciocan s-a născut pe 6 aprilie 1968 la Chișinău. Este prozator, publicist și critic literar. Romane publicate: *Înainte să moară Brejnev* (Editura Polirom 2007), *Tărâmul lui Sașa Kozak* (Editura Tracus Arte 2011; Ediția a doua, ARC 2024), *Iar dimineața vor veni rușii* (Editura Polirom 2015; Ediția a doua, 2024), *Dama de cupă* (Editura Polirom 2018) și *Clovnul* (Editura Polirom 2021).

Romanele sale au fost traduse în limbile engleză, franceză, italiană, germană, neerlandeză, maghiară, sârbă, cehă, bulgară și slovacă. Premiul Coup du Coeur la Salon du Livre des Balkans, Paris, 2018. Nominalizare la Premiul European Jean Monnet, 2020. În aprilie 2024 Televiziunea franco-germană ARTE TV a difuzat un documentar despre cele trei romane ale lui Iulian Ciocan publicate în Franța și Germania.

Invitat la Festivalul Pen World Voices, New York, 2011, la Noaptea Literaturii din Amsterdam, 2016, și la Festivalul Internațional de Literatură Vicino/Lontano din Udine, Italia, 2023. Și-a lansat romanele la următoarele Târguri Internaționale de Carte: Praga (2011, 2022), Paris (2017, 2023), Sofia (2019), Belgrad (2022), Torino (2023), Bruxelles (2024), Budapesta (2024), Viena (2025) și Leipzig (2026).

LICA

(fragment din romanul cu același titlu, în curs de apariție)

Ploua cu găleata. La orizont, ploaia făcea ca dealurile – spre care înainta cu perseverență cimitirul *Doina* – să se confunde cu cerul plumburiu. Alergam pe drumulețul mărginit de coloane de cruci și de lespezi de marmură, cu umbrela scofălcită de vântul puternic, alergam spre o margine a acestui cimitir întins pe o suprafață de două sute de hectare, cel mai mare cimitir din sud-estul Europei. Într-un târziu, am trecut pe lângă cele două microbuze ale căror acoperișuri bubuiau ca tobele de fanfară sub răpăitul ploii, apoi i-am văzut: o mână de oameni zgribuliți, părinții Licăi, câteva rude foarte apropiate, știrista care îmi adusese vestea și groparii cu măștile ude bleașcă sub bărbii, cu pelerine de ploaie, sprijiniți în lopeți, așteptând nerăbdători să coboare sicriul în mormânt. Jigodia de Ceapă nu venise. De fapt, nu mai avea niciun rost să-l afurisesc, era doar o constatare fugitivă care nu mă putea consola sau ajuta în situația aceea în care absolut nimic nu mai putea să mă consoleze sau să-mi dea satisfacție. Abia când

am părăsit drumulețul, pentru a mă apropia de groapă, și când pantofii mi s-au înfundat în noroi, am văzut că toți oamenii din jurul sicriului aveau cizme de cauciuc. Dar mai putea oare atunci să-mi pese de faptul că îmi murdăream pantofii de glod? Când m-am lăsat în pirostria lângă sicriul cu gemuleț, nimeni nu s-a întors spre mine, nimeni nu mi-a spus nimic, de parcă aș fi fost invizibil. Numai domnul Veniamin îmi aruncă o privire buimacă. Vântul rece îmi sfichiuia fără milă fața, iar stropii mari de ploaie se izbeau de capacul sicriului, de sticla prin care încercam să deslușesc chipul iubitei mele. Și i-am văzut buzele livide, crispate de ultima ei spaimă, o spaimă înfiorătoare, buzele ei reci ca mărele polare, buzele de pe care dispăruse cu desăvârșire acel inconfundabil surâs enigmatic, derutant și seducător deopotrivă. Și am izbucnit în plâns. Lacrimile îmi șiroiau pe obraji, amestecându-se cu stropii de ploaie, iar o întrebare, la care nimeni nu ar fi putut să-mi răspundă, îmi sfredelea creierul: „De ce, Licuța?! De ce nu

ți-ai dat seama imediat cât de periculos e acest virus blestemat? De ceeee?!!” Nu mai știu câtă vreme am stat aplecat deasupra sicriului. Țin minte doar că îmi pierdusem umbrela și eram ud learcă, fără să mai simt frigul, atunci când unul dintre gropari își puse mâna pe umărul meu și îmi spuse: „Gata, domnule, trebuie s-o îngropăm, mai avem comenzi...”

În timp ce sicriul era coborât în groapă, ploaia s-a oprit brusc, iar cerul se limpezi puțin, de parcă Divinitatea s-ar fi îndoit câteva clipe de justețea cruzimii sale. Prima care a aruncat o mână de pământ peste coșciug a fost știrista, apoi mama Licăi s-a apropiat de marginea

gropii, tânguindu-se, ridicând brațele spre cer, iar groparii și-au luat lopețile și au început să arunce bulgări de noroi cleios peste fata cu care am cunoscut toate nuanțele plăcerii. După ce groparii au fixat crucea și au bătut pământul cu dosul lopeților, se năruí ceva în mine. Atunci am înțeles că nu mai sunt eu, că o parte importantă din ființa mea a rămas ascunsă în pământ, în sicriul cu gemuleț. Când ieșeam din cimitir, m-am oprit și am cercetat cu privirea peisajul dezolant, ca și cum aș mai fi sperat că totul a fost o farsă pusă la cale de ingenioasa și irepetabila mea iubită. Dar nu, nu era o farsă, firește. Era adevărul crud.

Dialog cu Paola ABDULA, născută în anul 1976, în Argentina, în localitatea Villa Minetti, provincia Santa Fe, în prezent locuitoarea or. Villa Trinidad, provincia Santa Fe, conferențiar universitar la Universitatea Națională din Santiago del Estero.



Paola ABDULA

Bulgarii din Argentina: destinul familiei Abdula

În anul 2026, comunitatea bulgară din Republica Moldova și Ucraina marchează un moment important al memoriei sale istorice: împlinirea a 100 de ani de la începutul migrației bulgarilor basarabeni către America Latină. În cadrul documentării pentru o monografie consacrată satului Stoianovca (raionul Cantemir), am elaborat un chestionar adresat locuitorilor, în care am inclus și întrebări privind fenomenul migrației. Demersul a permis recuperarea unor informații valoroase despre familiile originare din localitate care au emigrat în Brazilia, Argentina și Uruguay, precum și despre destinele și memoria lor familială.

Cea mai importantă descoperire a cercetării a fost însă stabilirea, prin intermediul rețelilor de socializare, a unei legături cu doamna Paola Abdula, descendenta unei familii de bulgari basarabeni stabilite în Argentina. Interviuul de față își propune să readucă în atenție un episod puțin cunoscut al istoriei migrației bulgarilor din Basarabia, privit prin prisma memoriei și experienței familiei Abdula. Povestea sa reconstituie, din perspectiva unei istorii de familie, o parte din istoria mai amplă a comunității bulgarilor basarabeni din Argentina.

M.M.: Paola, vă mulțumesc că ați acceptat invitația de a vorbi despre migrația bulgarilor basarabeni în America Latină în perioada interbelică și că sunteți dispusă să împărtășiți cititorilor noștri istoria familiei dumneavoastră. Pentru început, vă rog să vă prezentați și să ne spuneți câteva cuvinte despre dumneavoastră și despre legătura pe care o aveți cu comunitatea bulgarilor basarabeni din Argentina.

P.A.: Numele meu este Paola Abdula și sunt descendenta unor emigranți bulgari din Basarabia. M-am născut în anul 1976, în Argentina, în localitatea Villa Minetti, provincia Santa Fe. În prezent locuiesc în orașul Villa Trinidad, provincia Santa Fe, și sunt conferențiar universitar, cadru didactic la Universitatea Națională din Santiago del Estero.

M.M.: Din ce generație a descendenților bulgarilor basarabeni stabiliți în Argentina faceți parte?

P.A.: Fac parte din cea de-a treia generație a familiei noastre stabilite în Argentina.

M.M.: Cum a început istoria emigrării fa-

miliei dumneavoastră în America Latină? Ce împrejurări i-au determinat pe strămoșii dumneavoastră să părăsească Basarabia?

P.A.: Povestea a început atunci când bunicul meu, Afanasii Abdula, și bunica mea, Ana Abdula, au plecat, asemenea multor alte familii de bulgari basarabeni, în America Latină, în căutarea unei vieți mai bune și a unor oportunități de câștig. În anul 1926, bunicii mei au pornit spre Brazilia cu vaporul, împreună cu cei doi fii ai lor, Trifon și Petru. Despre această călătorie mărturisește pașaportul emis pe numele lui Afanasii Abdula, care conține o fotografie comună a tuturor celor patru membri ai familiei. Documentul se păstrează și astăzi în arhiva familiei. Tatăl meu mi-a povestit foarte puține lucruri despre perioada petrecută de bunici în Brazilia. Totuși, știu că acolo locuia unul dintre frații bunicului și că în Brazilia au rămas și alți membri ai familiei noastre, cu care păstrăm legătura.

M.M.: Cum au ajuns strămoșii dumneavoastră în Argentina? Ce cunoașteți despre traseul călătoriei lor, despre condițiile în care au emigrat și despre primele experiențe pe care le-au trăit odată ajunși pe continentul sud-american?

P.A.: După o perioadă petrecută în Brazilia, bunicii s-au întors în România în anul 1928. Un al doilea pașaport al bunicului, emis în anul 1929, conține deja o viză pentru Argentina, însă doar pe numele lui Afanasii Abdula.

M.M.: Și cum a reușit bunica dumneavoastră să ajungă în Argentina?

P.A.: Este o poveste deopotrivă impresionantă și tragică. Mătușa mea mi-a transmis un scurt text consemnat în anul 1978, pe baza relatărilor bunicii mele, Ana. Potrivit acestuia, Ana, născută la 10 aprilie 1898 și soția lui Afanasii Abdula, a plecat din București spre Argentina la 20 noiembrie 1933, pentru a se reuni cu soțul ei. În această călătorie urmau să o însoțească cei patru copii ai lor, născuți în România: Melania

(n. 1916), Trifon (n. 1918), Petru (n. 1920) și Nicolae (n. 1928). Cu puțin timp înainte de imbarcarea pe vaporul transatlantic care trebuia să-i ducă în Argentina, medicii au depistat conjunctivită la cei doi copii mai mari. Din acest motiv, Melania și Trifon au fost opriți în carantină, iar bunicii i s-a promis că vor putea pleca cu următorul vapor. Din păcate, această promisiune nu a fost niciodată îndeplinită. Nu știm cine a avut grijă de ei în acea perioadă, întrucât erau încă foarte tineri atunci când s-au petrecut aceste evenimente. Dintre cei patru copii, doar doi au ajuns în Argentina: Petru (Pedro) și Nicolae (Nicolás). Nicolás și-a pierdut viața la vârsta de 12 ani în timpul unei furtuni. Pedro a murit în urma unui accident, însă el fusese căsătorit și avusese, împreună cu soția sa, Maria, trei copii: Juan, Nicolás și Rosa.

M.M.: Din câte am reușit să reconstituim împreună pe parcursul cercetării noastre, fica cea mare, Melania, care nu a mai ajuns în Argentina alături de mama sa, a rămas în Basarabia. După atingerea majoratului, s-a căsătorit în satul Stoianovca, unde și-a întemeiat o familie și și-a petrecut întreaga viață.

P.A.: Da, iar datorită rețelelor de socializare am reușit să stabilesc legătura cu rudele mele din Moldova, din ramura familiei Melaniei.

M.M.: Revenind la istoria familiei dumneavoastră în Argentina, aș dori să vă întreb cât a durat călătoria bunicii dumneavoastră?

P.A.: Destul de mult. Ea a ajuns în Argentina abia la 21 martie 1934.

M.M.: După reunificarea familiei în Argentina, în anul 1934, cum s-a desfășurat viața strămoșilor dumneavoastră?

P.A.: Pe lângă cei doi fii cu care bunica Ana a ajuns în Argentina în anul 1934, bunicii mei au mai avut acolo încă trei copii. În urma cercetărilor pe care le-am întreprins, am aflat că primul dintre aceștia a fost tatăl meu, Demetrio,



Abdula Demetrio și Olga.

născut la 16 martie 1935. Ulterior s-au născut Elena și, în cele din urmă, Ana.

M.M.: Ați avut posibilitatea să comunicați cu bunicii dumneavoastră în timpul vieții lor? I-ați cunoscut personal?

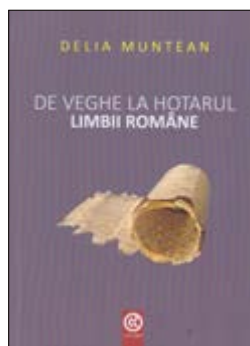
P.A.: Sunt cea mai mică dintre cei trei copii ai lui Demetrio. Motivul pentru care nu i-am cunoscut este faptul că m-am născut în anul 1976. Bunicul meu a decedat în anul următor, în 1977, iar bunica a murit câțiva ani mai târziu.

M.M.: S-a păstrat în familia dumneavoastră ceva legat de cultura și tradițiile poporului bulgar?

P.A.: În casa noastră s-a vorbit întotdeauna atât limba bulgară, cât și limba rusă. Mama mea, Olga, care a fost de origine rusă, vorbea în limba rusă, iar tata vorbea în limba bulgară. Frații mei mai mari înțelegeau ambele limbi, însă le vorbeau mai puțin. Ei au avut însă posibilitatea să comunice direct cu bunica Ana și cu bunicul Afanasii. Părinții mei vorbeau adesea

în limbile lor materne atunci când nu doreau ca musafirii să înțeleagă despre ce discutau. În familia noastră s-au gătit întotdeauna multe bucate tradiționale aduse din patria strămoșilor noștri și continuăm să le gătim și astăzi. Eu le pregătesc pentru familia mea și le povestesc copiilor mei despre bunicii și străbunicii lor, despre pământul din care proveneau și despre viața de acolo, așa cum mi-a fost descrisă de tatăl meu. Visez să văd cu ochii mei locurile în care au trăit, să descopăr peisajele de care le era atât de dor și despre care vorbeau atât de des. Mă întreb adesea dacă este adevărat ceea ce povestea bunica despre lalele. Tatăl meu îmi spunea că ea își numea patria „țara lalelelor”. Bunica avea o grădină plină de flori, iar astăzi am și eu una, mică, dar dragă sufletului meu.

M.M.: Vă mulțumesc pentru acest dialog și pentru deschiderea cu care ați împărtășit povestea familiei dumneavoastră. Vă doresc din toată inima ca visul dumneavoastră să se împlinească și să aveți ocazia de a vizita patria strămoșilor, locurile de unde își au originea rădăcinile familiei dumneavoastră.



În peisajul criticii literare românești contemporane, **Delia Muntean** și-a construit, cu discreție și consecvență, un profil intelectual distinct. Fără să urmărească afirmarea prin titluri sau prin vizibilitate excesivă, ea a rămas fidelă lecturii atente, dialogului cu literatura și promovării valorilor autentice. Eseistă, critic literar, traducătoare și editoare, este prezentă de peste două decenii în revistele culturale importante din România, iar volumele sale de critică și numeroasele ediții îngrijite mărturisesc o pasiune autentică pentru literatură. Tocmai această modestie intelectuală, dublată de rigoarea lecturii și de constanța preocupărilor sale pentru aspectele necunoscute, face ca scrisul Deliei Muntean să merite o atenție sporită și să ocupe un loc firesc în

dialogul critic al culturii române contemporane.

Volumul *De veghe la hotarul limbii române. Vol. I* (Editura ICRV, Zrenjanin, 2025) confirmă consecvența Deliei Muntean în explorarea fenomenului literar românesc din perspective insuficient investigate de critica literară. De această dată, interesul autoarei se îndreaptă spre literatura română din Serbia, mai exact spre spațiile Voivodinei și Văii Timocului – teritorii aflate la marginea geografică a românității. Privită dintr-o perspectivă geocritică, cartea recuperează un spațiu literar de frontieră, demonstrând că limitele politice nu coincid cu granițele culturale. Literatura română din Serbia apare relativ târziu, după cel de-Al Doilea Război Mondial, deși manifestări izolate ale culturii scrise în limba română există cu mult înainte. Aceasta s-a constituit într-un spațiu istoric și cultural aparte, rezultat al evoluției unor comunități românești care s-au format prin schimbările succesive ale frontierelor și ale configurației politice din sud-estul Europei. Românii din Voivodina reprezintă populația românească istorică a Banatului, rămasă în afara granițelor României după împărțirea acestei provincii în urma Primului Război Mondial. La rândul lor, românii din Valea Timocului își au rădăcinile în vechile comunități românești sud-dunărene, consolidate de-a lungul timpului și prin mișcări de populație din spațiul nord-dunărean. În ambele cazuri, nu oamenii au trecut granițele, ci granițele au trecut peste oameni. Această realitate istorică explică rolul fundamental pe care literatura l-a dobândit în păstrarea identității naționale și culturale a comunităților românești.

Volumul reprezintă primul dintr-un proiect amplu consacrat scriitorilor români din Serbia. În argumentul introductiv, autoarea își fundamentează demersul pe convingerea că literatura reprezintă una dintre cele mai importante forme de conservare și exprimare a identității unei comunități. Dincolo de valoarea estetică, creația literară reflectă modul în care un popor își înțelege destinul, își construiește memoria și își apără continuitatea spirituală, mai ales în contexte istorice care îi amenință existența culturală. Autoarea nu formulează un rechizitoriu politic și nici nu își propune o reevaluare polemică a istoriei, ci urmărește să redea acestei literaturi locul firesc în patrimoniul literaturii române. Demersul său pledează pentru integrarea creației scriitorilor români din Serbia în istoria literară națională, în programele universitare, în fondurile bibliotecilor și în circuitul critic românesc, răspunzând astfel aspirației acestor autori de a fi recunoscuți în cultura limbii în care se exprimă artistic.

Mai important este faptul că Delia Muntean își asumă rolul de critic și istoric literar ca pe o veritabilă datorie morală față de creatorii români din afara granițelor, considerând că demersul critic poate contribui la consolidarea imaginii unei literaturi mature, care nu mai poate fi evaluată exclusiv prin prisma statutului său de literatură minoritară. Cei cincisprezece scriitori ale căror

portrete critice sunt reunite în acest volum după criteriul alfabetic – Slavco Almăjan, Ioan Baba, Mărioara Baba, Olimpiu Baloș, Vasa Barbu, Vasile Barbu, Ion Bălan, Petru Cărdu, Nicu Ciobanu, Ioan Flora, Pavel Gătăianțu, Valentin Mic, Ion Miloș, Ileana Ursu și Mihailo Vasilevici – aparțin unor generații și formule estetice diferite. Autoarea urmărește biografiile lor, mecanismele interioare ale creației, filosofia existențială și resorturile („cartea interioară”) care le modelează scrisul și îi apropie pe cititori de adevărul profund al creației lor. Cartea se adresează unui public larg, de aceea, discursul îmbină rigoarea cercetării literare cu un ton empatic și interpretativ, apropiat de critica creativă. Cu instrumentele istoriei literaturii, analiza urmărește transformările succesive ale discursului poetic. Dacă prima generație de scriitori de după 1945, afirmată odată cu apariția revistei „Lumina”, cultiva o poezie încă tributară tradiționalismului și unui lirism de tonalitate festivă, generațiile ulterioare depășesc treptat aceste formule estetice. Un moment de referință îl constituie afirmarea lui Slavco Almăjan, considerat autorul care modifică paradigma estetică a literaturii române din Serbia. Alături de Ioan Flora, Petru Cărdu și de ceilalți reprezentanți ai generației de mijloc, Almăjan impune un limbaj poetic modern, un imaginar artistic novator și o deschidere amplă spre experimentele literaturii contemporane. Generația următoare, ilustrată de Pavel Gătăianțu, Nicu Ciobanu, Mariana Dan, Vasa Barbu și Vasile Barbu, valorifică direcțiile postmodernismului, diversificând registrele expresive.

Așadar, unul dintre argumentele fundamentale care se desprind din demersul Deliei Muntean este necesitatea reintegrării literaturii române din Serbia în istoria generală a literaturii române, nu doar din considerente de recuperare identitară sau de corectare a unei geografii literare fragmentate, ci, mai ales, în virtutea valorii estetice a operelor create în acest spațiu. Reintegrarea nu trebuie, prin urmare, să fie înțeleasă ca un gest administrativ sau ca o simplă revendicare culturală. Ea trebuie să se producă firesc, prin criteriul valorii, același criteriu care legitimează includerea oricărei opere într-o istorie literară. Calitatea scriiturii, originalitatea formulelor estetice, dialogul cu marile paradigme ale literaturii române și europene, precum și capacitatea operelor de a exprima experiențe individuale și colective conferă acestei literaturi dreptul de a ocupa un loc în istoria literaturii române. Tocmai această condiție de exterioritate față de centrul cultural românesc i-a oferit, în anumite momente, o perspectivă distinctă asupra unor teme precum identitatea, memoria, comunitatea, migrația, relația cu spațiul natal și experiența alterității.

Pentru cititorii din Republica Moldova, volumul prezintă un interes aparte, deoarece pune în lumină experiența unei alte comunități românești aflate în afara granițelor României, confruntată, la rândul ei, cu provocările păstrării limbii, identității și memoriei culturale. Înainte de a încheia această scurtă prezentare a cărții, aș dori să evoc poemul „Pachet pentru Basarabia” de Pavel Gătăianțu, un text construit sub forma unei epistole poetice adresate românilor de peste Prut: „Bine v-am găsit, dragi români, scrie într-o filă atașată,/ D-zeu nu m-a îngăduit mai mult de cinci decenii/ Să vă scriu, dacă vă scriam, scrisoarea mea ar fi ajuns la Moscova/ La ce bine./ Am putut să vă trimit în anii cincizeci un pachet modest/ Cu o cutie de marmeladă, slănină și tutun,/ Dar asta se trimite deținuților și mi-a fost rușine/ Să trimit un pachet dintr-o țară întemnițată/ Într-o țară închisată./ În anii dezghețului la început de secol, am vrut/ Să trimit un unghi de cer albastru și o rază de soare,/ Dar era prea puțin pentru sufletele voastre dornice/ De atâtea speranțe și așteptări./ Acum aveți și voi de toate și vă atașez o carte/ Cu drepturile omului/ Din răspuțeri să luptați în continuare, voi știți cum,/ Precum noi aici în Țara Românească” (din vol. *Subiect rezervat*, 2014).

Aliona GRATI



Lucrarea profesorului Tom Nichols, *Sfârșitul competenței. Discreditarea experților și campania împotriva cunoașterii tradiționale* (282 p.), publicată în 2017 de Oxford University Press, tradusă în limba română și **editată la Polirom în 2019**, reprezintă un studiu teoretic de o actualitate irecuzabilă, care aduce în prim-plan un subiect sensibil, voalat într-un titlu cu semnificații profund interpretabile și prezentat într-o abordare mai degrabă civică și existențială decât strict științifică. Background-ul academic al autorului, care este profesor de securitate națională la Colegiul Naval de Război din Statele Unite ale Americii și expert în relații internaționale, împreună cu priceperea sa de a surprinde mecanisme subtile ale funcționării societății de rând cu fenomenele și procesele sociale, a facilitat operaționalizarea conceptelor precum „competența”, „ignoranța” și „expertiza”, elucidând dimensiuni modest cercetate până în prezent în spațiul academic autohton.

Lucrarea este structurată în șase capitole, fiecare compartimentat în mai multe subcapitole, cu un fir logic pe care autorul îl păstrează consecvent, atenționând asupra interferențelor dintre cunoaștere, educație, media, internet și politică. Laitmotivul existențial străbate fiecare capitol: de ce cetățeanul obișnuit a ajuns să respingă expertiza și să confunde opiniile personale cu faptele verificate? Concluzia autorului, deși alarmantă prin implicațiile sale democratice, este formulată cu o claritate dezarmantă: nu se are în vedere o criză a informației, ci o criză profundă a atitudinii față de cunoaștere ca valoare civică.

Internetul continuă să alimenteze o armată numeroasă de „experți de canapea”, cu care discuțiile în contradictoriu sunt lipsite de sens, deoarece, incompetenți în subiectul dezbaterii, aceștia se dovedesc versați în retorică de marketing și în construcția mărcii personale. Ce armă îi poate sta împotriva unui om de știință, fie el ecologist, imunolog sau resuscitator, educat și competent, dar fără „marca personală” cerută de algoritmii platformelor digitale? Absurdul acestei realități constă în faptul că pe internet poți găsi confirmare pentru orice opinie, oricât de bizară, multitudinea platformelor publicitare și pseudoștiințifice golind termenul de „verificare” de orice conținut. Aceasta este erudiția specifică erei spațiului cibernetic (*cyber space*): navighezi până când găsești rezultatul dorit.

Gândirea critică este, de asemenea, interpretată pervers în spațiul public contemporan. La urma urmei, ce este gândirea critică? Capacitatea de a explora informații noi și idei alternative fără *pathos*, logic și fără judecată emoțională sau personală. Această abordare necesită o „mintă rece”, capacitatea de a analiza, de a trage concluzii, de a verifica și de a verifica dublu, ceea ce reprezintă o muncă plictisitoare și monotona, incompatibilă cu economia atenției bazată pe dopamină electronică. În epoca dependenței de stimulente digitale, ascuțită în primul rând pentru un răspuns emoțional, doar câțiva sunt capabili să gândească cu adevărat critic și să tragă concluzii pe baza faptelor, nu a rezonanței afective.

Anterior, funcția de arbitru epistemic era îndeplinită de jurnalism. Totuși, mass-media s-a retras cel mai rapid din acest rol, substituind conținutul pe care publicul ar trebui să-l studieze cu cel pe care îl dorește, iar scopul oricărui text mediatic a devenit satisfacerea interesului cititorului, menținând în același timp clasamentele și numărul de accesări. De ce, așadar, oamenii rămân hotărât ignoranți și neinformați, chiar și atunci când toate resursele cunoașterii le sunt livrate aproape fără efort? Deoarece acum există prea mult din toate și toate acestea sunt subsumate divertismentului. Oamenii caută constant defecte în cunoștințele experților care să le permită să ignore concluziile și recomandările profesioniștilor care nu le sunt pe plac.

În carte, autorul dedică un spațiu consistent problemei învățământului superior, care a alunecat insidios în logica „clientul are întotdeauna dreptate” și a încetat să cultive specialiști înfomețați de știință. Disponibilitatea pe scară largă a educației universitare, în mod paradoxal, îi face pe

mulți să creadă că au devenit mai inteligenți, când de fapt au dobândit doar cunoaștere iluzorie, susținută de o diplomă de merit îndoielnic. Colegiile și universitățile ar trebui să urmărească formarea unor absolvenți cu pregătire autentică într-o disciplină specifică, cu dorința de a continua să învețe toată viața și cu capacitatea de a fi cetățeni activi. Or, instituția academică a substituit formarea critică cu *gestionarea anxietății clientului-student*, consecințele propagându-se difuz, dar ireversibil, în societate.

Poziția autorului poate fi interpretată, la prima vedere, ca una valabilă exclusiv pentru Statele Unite ale Americii, deoarece abordează cu precădere experiența americană și, chiar dacă uneori atrage sfera politică în analiză, ideile sale se disting prin logică și consistență. Din cauza fenomenului globalizării, situația din majoritatea statelor lumii este similară cu cea din SUA: disputele publice nu mai sunt suficient argumentate și principiale, nivelul cunoștințelor fundamentale a scăzut dramatic, străbătând și limita „ignorantului”, dar și pe cea a „dezinformatului”, îndreptându-se către abisul „agresiv delirant”. Oamenii nu doar cred în diverse ineptii, ci opun activ rezistență procesului de învățare și nu vor să renunțe la convingerile lor eronate, colonizând universul mondial al cunoașterii cu teorii ale conspirației, documente false și citate atribuite greșit.

Autorul oferă și recomandări concrete despre cum să fi înșelat mai puțin, deoarece imposibilitatea de a nu fi înșelat deloc este recunoscută cu onestitate. Toate se rezumă la ascultarea opiniei experților concomitent cu verificarea informației, la rezistența față de ceea ce pare cel mai atractiv și la evitarea căii celei mai puține rezistențe cognitive. Caracterul aplicativ al demersului este completat de analize de caz și exemplificări din viața cotidiană, care fac ca lectura să fie accesibilă și publicului nespecializat, fără a sacrifica rigoarea argumentației. Cercetătorul Tom Nichols nu întinde capcanele confortului intelectual, ci deranjează și provoacă, indiferent de orientarea ideologică a cititorului său.

Studiul realizat de Tom Nichols reprezintă una din cele mai pregnante analize contemporane despre declinul epistemologic și rolul expertizei în democrație, având la bază sociologia cunoașterii, psihologia socială și teoria comunicării, atingând confluența cu filosofia și educația civică. Este de apreciat spiritul de observație al autorului și capacitatea sa de a familiariza publicul larg cu fenomene atât de comune, dar atât de puțin înțelese în profunzimea lor. Fiecare exemplu, caz sau situație adusă în discuție clarifică și îmbogățește demersul analitic, oferindu-le celor interesați accesul la rădăcinile unui fenomen care redefineste democrația în era post-faptică. Prezentarea rezultatelor se distinge prin accesibilitate și competență, iar mesajul lui Tom Nichols rămâne valabil pentru orice comunitate care aspiră la o cultură a dialogului fundamentat pe cunoaștere autentică și responsabilitate civică.

Ruslana GROSU,
doctor în științe politice, conferențiar universitar

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. 2, 2026, 146 p.