

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 VII, nr. 3, septembrie-decembrie 2025

Categoria B⁺

Publicație academică deschisă dialogului dintre idei, tradiții și perspective critice. Prin articole, studii și recenzii, revista aduce în prim-plan cercetări originale dedicate literaturii, istoriei și fenomenelor culturale, punând accent pe interdisciplinaritate, diversitate și circulația valorilor. Destinată 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. Am rezervat un loc aparte, în titlul revistei și în spațiul unor rubrici, literaturii și promovării ei. Promitem să facem gesturi similare și în cazul celorlalte arte

APARE DE TREI ORI PE AN
Anul VII, Nr. 3, 2025

DIRECTOR DE PROIECT ȘI REDACTOR-ȘEF

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

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

Ivana IVANIĆ, doctor în filologie, Universitatea din Novi Sad, Republica Serbia.

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

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

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

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

Aurelian DĂNILĂ, academician, Academia Europeană de Științe și Arte, Salzburg, Austria, doctor habilitat în studiul artelor, Secția de Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Central and Eastern European Online Library



Concepție copertă: N. PROCOP; Pictură: Anatol DANILIȘIN, *Cascadă*, 2020, acril, pânză, 130×130 cm; Foto: Iurie FOCA.
Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.



Acest număr de revistă a fost susținut financiar de Institutul Cultural Român și de Asociația COPYRO din România.

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

An academic publication open to dialogue between ideas, traditions, and critical perspectives. Through articles, studies, and reviews, the journal brings to the forefront original research dedicated to literature, history, and cultural phenomena, with an emphasis on interdisciplinarity, diversity, and the circulation of values. Aimed both at the academic community and at readers interested in contemporary cultural dynamics, Dialogica seeks to become a meeting place for established researchers and young authors alike, strengthening the connection between humanistic research and intercultural dialogue. We reserved a special place in the title of the journal and in the space of some columns, for literature and its promotion. We promise to make similar gestures and for other arts.

APPEARS THREE TIMES A YEAR
Year VII, No. 3, 2025

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.

Ivana IVANIĆ, PhD in Philology, University of Novi Sad, Republic of Serbia.

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

SCIENTIFIC BOARD

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

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

Aurelian DĂNILĂ, academician, European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria, PhD in the Study of Arts, professor, Department of Social, Economic, Humanities Sciences and Arts Section of the Academy of Sciences of Moldova, Chişinău.

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

Aurelia HANGANU, PhD in Philology, associate professor, Moldova State University, Chişinău.

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, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

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

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

Ioan 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, Romanian Academy, Bucharest, Romania.

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

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

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

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

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

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

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

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



Central and Eastern European Online Library



Bookbinding's conception: N. PROCOP; Painting: Anatol DANIILĂŞIN, *Waterfall*, 2020, acrylic, canvas, 130x130 cm; Foto: Iurie FOCA.

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



INSTITUTUL
CULTURAL
ROMÂN

This issue of the magazine was financially supported by the Romanian Cultural Institute and by the COPYRO Association from Romania.

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

DIALOG

Aliona GRATI, Georgeta FILITTI „O româncă făcută, nu născută, dar strașnică femeie” 150 de ani de la nașterea Reginei Maria	6
---	---

INTERTEXT

Simona ANTOFI Ioan Cantacuzino între dimineța (pamfletară a) poezilor, (anti)retorică și lirism ...	19
Diana DEMENTIEVA Tehnici narative de parabolizare a societății totalitare în romanul <i>Biserica neagră</i> de A.E. Baconsky	25
Rodica GOTCA Rezonanțe arhetipale și rezistență estetică: poezia lui Cezar Baltag în contextul literar și politic al generației resurecției lirismului	35
Iuliana BARNĂ Un Sisif atinge nemărginirea – Virgil Tănase	43

ACENTRICE

Elena MUSTEAȚĂ Aspecte de manifestare a domeniului graficii în contextul artelor plastice din Basarabia în perioada de reintegrare a ținutului în componența Regatului României (anii 1918–1940)	48
Rodica URSACHI Proiecția libertății în creația artiștilor plastici contemporani din Republica Moldova	54
Eugen REABENCHI Transformarea funcției modei în spațiul socio-cultural	65

LIANTUL SOCIAL

Lidia PRISAC, Ion Valer XENOFONTOV, Iulian SALAGOR Fondul de arhivă personal al cercetătorului Nicolae Romanenco (1906–2000)	74
Mihai ȚURCANU Relații româno-britanice după 26 iunie 1940: noi surse	82
Asea TIMUȘ Zoologia ca obiect de studiu la trei facultăți. De la Basarabia la Republica Moldova	95
Viorelia PEREBINOS Funcționarea limbii române și transformările curriculare în contextul depolitizării universităților	105

ORAȘUL MEU

Mariana ȘLAPAC, Alla CHASTINA Clădiri interbelice chișinăuene de pe străzile Mihai Eminescu și Veronica Micle	110
Alina COJOCARI Paratextul în decriptarea romanelor lui Aureliu Busuioc	118

GIUVAIERE CULTURALE

Natalia PROCOP Dimensiunile libertății în creația lui Anatol Danilișin	125
---	-----

IMAGINARUL LITEREI

Aliona GRATI Paul Goma despre metoda scrisului său	135
---	-----

CUVÂNTUL CELUILALT (ancheta revistei)

Maria PUTAREVA (CEAVDAR) Între tradiție și contemporaneitate: amintirile unei bulgăroaice din sudul Republicii Moldova	137
--	-----

ABAJUR PENTRU O BIBLIOTECĂ

Vlad Grecu , <i>Pocalul de rubin al elfilor</i>	139
Tatiana Țibuleac , <i>Când ești fericit, lovește primul</i>	141
Vladislav Grati , <i>Influența condițiilor naturale asupra dinamicii și productivității vegetației lemnoase (pe exemplu Întreprinderii Silvocinegetice Strășeni)</i>	143

Content

DIALOGUE

Aliona GRATI, Georgeta FILITTI “A Romanian woman by choice, not by birth, but a formidable one.” 150 Years Since the Birth of Queen Marie 6

INTERTEXT

Simona ANTOFI Ioan Cantacuzino between the (pamphlet-like) dawn of poets, (anti)rhetoric, and lyricism 19

Diana DEMENTIEVA The Narrative Technique of Parabolization of Totalitarian Society in the Novel *The Black Church* by A.E. Baconsky 25

Rodica GOTCA Archetypal resonances and aesthetic resistance: Cezar Baltag’s poetry in the literary and political context of the generation of the resurrection of lyricism 35

Iuliana BARNA A Sisyphus Reaches Infinity – Virgil Tănase 43

ACENTRICS STUDIES

Elena MUSTEAȚĂ Aspects of graphic art expression in the context of the development of fine arts in Bessarabia during the period of reintegration of the region into the Kingdom of Romania (1918–1940) 48

Rodica URSACHI The projection of freedom in the creation of contemporary visual artists from the Republic of Moldova 54

Eugen REABENCHI The transformation of fashion’s function in the socio-cultural space 65

THE SOCIAL LIANT

Lidia PRISAC, Ion Valer XENOFONTOV, Iulian SALAGOR The Personal Archive of Researcher Nicolae Romanenco (1906–2000) 74

Mihai ȚURCANU Romanian-British relations after June 26, 1940: new sources 82

Asea TIMUȘ Zoology as a subject of study at three faculties. From Bessarabia to the Republic of Moldova 95

Viorelia PEREBINOS The Functioning of the Romanian Language and Curricular Transformations in the Context of the Depoliticization of Universities 105

MY CITY

Mariana ȘLAPAC, Alla CHASTINA Chișinău interwar buildings on Mihai Eminescu and Veronica Micle streets 110

Alina COJOCARI Paratextual elements in the interpretation of Aureliu Busuioc’s novels 118

CULTURAL JEWELS

Natalia PROCOP The Dimensions of Freedom in Anatol Danilișin’s Art 125

IMAGINARY OF THE LETTER

Aliona GRATI Paul Goma on His Writing Method 135

THE OTHER’S WORD (journal’s inquiry)

Maria PUTAREVA (CEAVDAR) Between Tradition and Modernity: The Memories of a Bulgarian Woman from the South of the Republic of Moldova 137

THE LAMPSHADE FOR A LIBRARY

Vlad Grecu, *Pocalul de rubin al elfilor / The Elves’ Ruby Goblet* 139

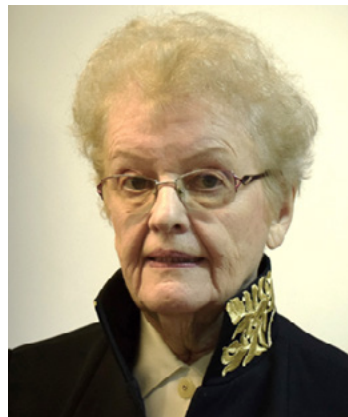
Tatiana Țibuleac, *Când ești fericit, lovește primul/ When You’re Happy, Strike First* 141

Vladislav Grati, *The Influence of Natural Conditions on the Dynamics and Productivity of Woody Vegetation (A Case Study of the Strășeni Forestry and Hunting Enterprise)* 143

„O ROMÂNCĂ FĂCUTĂ, NU NĂSCUTĂ, DAR STRAȘNICĂ FEMEIE” 150 DE ANI DE LA NAȘTEREA REGINEI MARIA



Aliona GRATI



acad. Georgeta FILITTI

„O româncă făcută, nu născută, dar strașnică femeie”. 150 de ani de la nașterea Reginei Maria

Rezumat. Dialogul dintre Aliona Grati și acad. Georgeta Filitti evocă personalitatea complexă a Reginei Maria la 150 de ani de la nașterea sa. Se discută despre trauma Basarabiei sub ocupația sovietică și despre felul în care imaginea monarhiei a fost sistematic ștearsă sau denigrată. Se subliniază rolul excepțional al Reginei Maria în Primul Război Mondial: mobilizarea populației, patronajul a zeci de organizații caritabile, îngrijirea răniților, rezistența și curajul de a rămâne alături de popor. Se descriu evenimente, precum încoronarea de la Alba Iulia; se subliniază implicarea reginei în viața publică, carisma și activismul său, contrastate cu firea rezervată a regelui. Se subliniază influența ei politică și culturală până în 1927, când moartea regelui și a lui Ionel Brătianu, alături de abdicarea lui Carol, aduc instabilitate. Evocările personale ale Georgetei Filitti completează portretul reginei ca femeie puternică, iubitoare de România, model de dăruire, cultură și diplomație, rămasă un reper istoric major.

Cuvinte-cheie: Regina Maria, monarhia română, Georgeta Filitti, Primul Război Mondial, Unirea Basarabiei.

„A Romanian woman by choice, not by birth, but a formidable one.”

150 Years Since the Birth of Queen Marie

Abstract. The dialogue between Aliona Grati and Acad. Georgeta Filitti evokes the complex personality of Queen Marie on the 150th anniversary of her birth. It addresses the trauma of Bessarabia under Soviet occupation and the way in which the image of the monarchy was systematically erased or denigrated. The exceptional role of Queen Marie during the First World War is highlighted: mobilizing the population, patronage of dozens of charitable organizations, caring for the wounded, resilience, and the courage to remain alongside her people. Major events are described, such as the coronation at Alba Iulia, highlighting the Queen's involvement in public life, her charisma and activism, contrasted with the King's reserved nature. Her political and cultural influence up until 1927 is emphasized, when the deaths of King Ferdinand and Ionel Brătianu, together with Carol's abdication, brought instability. Georgeta Filitti's personal recollections complete the portrait of the queen as a strong woman, deeply devoted to Romania, a model of dedication, culture, and diplomacy, who remains a major historical landmark.

Keywords: Queen Marie, Romanian monarchy, Georgeta Filitti, First World War, Union of Bessarabia.

AG: Mult stimată doamnă academician Georgeta Filitti, pentru noi este o deosebită onoare să vă avem printre autorii revistei noastre. Dat fiind că publicația poartă numele *Dialogica*, tradiția noastră este să deschidem fiecare număr cu un dialog realizat cu personalități ale cercetării de prim rang. Am sperat ca, aici, la Vălenii de Munte, în cadrul Cursurilor de Vară ale Universității Populare „Nicolae Iorga”, să avem prilejul de a vă adresa câteva întrebări despre Regina Maria. Iar faptul că ați binevoit să ne acordați acest interviu e un adevărat privilegiu.

GF: Vai de mine, dar eu cu toată plăcerea. Eu am fost măritată cu un basarabean, Iura Kazimir. Era arheolog. Au avut moșii în Basarabia. Soacră-mea a fost domnișoară de onoare la curtea țarului, adică nu erau chiar săraci. Și în momentul când au intrat rușii în '40, ei și-au băgat picioarele în papuci în direcția România. Își aveau turmele destul de aproape de casă. Cum s-a nimerit în clipa aceea, au sărit toți ciobanii lor și au mînat cu oile înainte, cu vaci și boi. Și așa au intrat în țară în ultima clipă, fiindcă rușii au dat un ultimatum pe care nu l-au respectat. Au urmat toate represiunile astea rusești, care eu cred că v-au marcat. Adică Basarabia e o provincie sângerândă, după părerea mea.

AG: Ne-au marcat nu doar fizic, prin deportări și prin dispariția peste noapte a oamenilor care gîndeau liber. Ne-au marcat și prin încercarea de a ne șterge memoria colectivă. Cred că imaginea cea mai grav afectată a fost cea a monarhiei românești. Vă spun din propria mea experiență: fiind născută în Uniunea Sovietică și avînd școala tot acolo, nu am auzit niciodată ca cineva să rostească, de pildă, numele Reginei Maria.

GF: Și să știți că s-a mai întîmplat un lucru: povestea s-a reverberat și în spațiul românesc, în sensul că monarhia a fost percepută ca exploatare, ca un element total negativ – „niște bestii burghezo-moșierești”. Și Regina Maria, femeie foarte energică, foarte pozitivă, o ro-

mâncă făcută, nu născută, dar strașnică femeie, n-a cedat, a mobilizat lumea în jurul ei în timpul războiului. Căsătoria ei a fost una aranjată, cum se făcea. În jurul ei s-a găsit un bărbat, s-a mai găsit un bărbat și din cuvinte rele nu am mai scos-o. Aici s-a exagerat foarte mult. Au fost tăcute toate faptele ei pozitive. Vă rog să mă credeți, nu e vorba să devenim apologeți, că nu e cazul, dar faptele vorbesc. Ea a avut 40 de organizații, societăți și asociații caritabile și culturale pe care le-a patronat. S-a dus și a cerut ajutoare din toate părțile. Putea foarte bine, când a început războiul, să-și ia copiii sau singură și să plece din țară. Mijloacele ei de a pleca nu erau ale omului de rînd. Dar a rămas aici. S-a dus în refugiu. Acolo a organizat un spital, șapte spitale, zece spitale, triaje, scrisori în dreapta și în stînga: „Ajutați-ne... trimiteți-ne”. Asta n-a fost puțin lucru.

AG: Evident, dar noi am fost privați inclusiv de aceste cuvinte urâte despre Regina Maria. Am primit o educație în care numele ei nu era rostit. Dacă ar fi existat măcar critici, ele ne-ar fi trezit curiozitatea să înțelegem cine a fost. În primii ani de școală nici nu știam că am avut regi. Mi se părea că regii aparțin doar poveștilor. Astăzi încercăm să reconstituim faptele bune ale Reginei Maria, să le aducem la lumină.

GF: Să știți că e un lucru destul de anevoios. Lumea e grăbită, nu toată lumea e interesată de istorie. Când ai trăit într-o asemenea mentalitate, e anevoie – trebuie să și vrei să știi. Pentru că vin atâtea informații pe capul nostru pînă să-ți dai seama că asta e important, asta nu e important, ele au venit. Ori, o parte a istoriei noastre, trebuie să o înțelegem, s-a desfășurat, cu bune, cu rele, sub această monarhie. Carol al II-lea n-a fost un rege absolut perfect. A alergat în dreapta, în stînga, a făcut o căsătorie morganatică, nepotrivită. La vreme de război, tu pleci de la conducerea regimentului tău? Dumneavoastră știți că totdeauna capetele încoronate, principii moștenitori, membrii familiilor domnitoare nu sunt așezați chiar în frunte. Ce facem? Că pe urmă-l pierdem, nu? Dar, oficial, Carol era

comandantul unei regiment. Care regiment? El își ia iubita și se duce la Odessa, și se însoară. În vreme de război nu faci chestia asta! Nu?

AG: În acele momente, Regina Maria a dovedit puterea și tăria unui bărbat.

GF: Și atunci Regina Maria l-a certat ea pe fiul său. Se sufoca de indignare: „Nu-ți faci datoria!”. La străduința ei nebunească, l-au întors. Regele Ferdinand era o minune de om, dar un tip indecis. Ei au o discuție pe care Regina o relatează în *Însemnările zilnice* [1]. El îi zice: „Tu n-ai niciodată răbdare, îți trece un gând prin cap, îl și pui în aplicare!” Și ea răspunde: „Da, și ție îți trec tot felul de gânduri și nu le aplici niciodată!” Cam asta a fost. La stăruința ei, l-au pedepsit pe Carol, dar pedeapsa a fost, cum să vă spun – așa, un fel de pedeapsă.

AG: Am vorbit despre Basarabia și despre lipsa de timp și de interes a oamenilor, mai ales a tinerilor, care par tot mai absorbiți de calculatoare și telefoane mobile. Și totuși, anul acesta, chiar în centrul Chișinăului, la insistența istoricilor și, în primul rând, a avocatului Iulian Rusanovschi, a fost ridicat și dezvelit un monument impunător al Reginei Maria. Fiind pe drumul meu zilnic spre serviciu, am observat că oamenii nu trec nepăsători pe lângă el: îl privesc cu atenție, îi citesc inscripțiile. Interesul, iată, există – unii cunosc figura Reginei, alții abia acum o descoperă. Vor avea posibilitatea să se informeze inclusiv din acest interviu, datorită dumneavoastră. Așadar, vă întreb: cine a fost și cine rămâne Regina Maria pentru concetățenii mei, pentru români?

GF: Cred că ar trebui să începem discuția noastră prin a vă exprima convingerea mea că noi suntem un popor norocos. Și spun lucrul acesta pentru că au fost multe momente de cumpănă, ca în istoria tuturor popoarelor. Și unul dintre ele, să știți că a fost la mijlocul secolului al XIX-lea. Când a existat, dacă vreți, o ancorare mai explicită a românilor în Europa. E vorba de Revoluția de la 1848, de diaspora

care s-a constituit imediat după înfrângerea Revoluției și toată această pleiadă de revoluționari români au gândit la unison că trebuie să se unească cele două principate. Nu se gândeau mai mult, dar Moldova și Țara Românească trebuiau să se unească. Și pentru acest lucru au militat. S-a înfăptuit. Cel ales a fost foarte bine ales și șapte ani de zile a urmat un proces de modernizare, de organizare, de debarasare de unele elemente vechi din istorie, până când domnia lui Alexandru Ioan Cuza și-a epuizat toate valențele. Și atunci ce s-a întâmplat? Am avut un moment de mare șansă, de mare noroc, pentru că una dintre ideile directoare ale acestei generații a fost alegerea unui principe străin. De ce un principe străin? Ca să rămână în afara intrigilor și aranjamentelor și nepotismelor ce caracterizau societatea românească. Rezultatul? A venit în fruntea țării un principe abia cunoscut în Europa, dar un om onest, un om muncitor – Carol de Hohenzollern-Sigmaringen –, care în momentul când a pășit pe teritoriul țării, a spus: „Voi fi un bun român!”

Poate Carol I era lipsit de humor și nu era un om foarte lesne comunicativ cu supușii lui, dar era un om excepțional de disciplinat – disciplină prusacă, disciplină germană – și care a înțeles un lucru, a înțeles firea românilor. Pentru că rămâne un lucru esențial această combinație între spiritul gospodăresc al lui Carol și felul nostru de a fi. Noi suntem un popor care ne entuziasmăm foarte repede, suntem foarte deschiși la noutăți tehnice, la să adoptăm tot felul de principii, dar la fel de repede și renunțăm. Ori, motivarea permanentă a românilor ca să rămână în stare, nu de alertă, dar în stare de curiozitate: „Hai să vedem ce se mai întâmplă, ce se mai întâmplă!”, a fost, cred, secretul succesului lui. Pentru că trebuie să fim foarte rezonabili și să ne gândim la un lucru. În momentul când a venit aici, nu știa nimic despre noi și viceversa. Țara era mică, țara era destul de împovărată din punct de vedere financiar. O sumedenie de legi abia apucaseră să fie implementate. Reforma agrară preconizată și decretată de principele Cuza își vădea efectele și bune și rele. Efectele bune au fost eliberarea țăranilor, efectele rele

– să nu le ignorăm – au însemnat fărâmițarea teribilă a proprietăților. Și pe urmă? Pe urmă au apărut așa numiți „însurăței”. Un țăran a fost împroprietărit cu 5 hectare de pământ. Și pe urmă au venit copiii. Ce faci? Împarți această suprafață. Adică societatea a mers înainte. Și lucrurile au devenit dramatice.

Ei bine, Carol ia o țară în această situație și ce face? Încet-încet, cu stăruință nemțească, pune ordine. Nu i-a fost ușor. Chiar coagularea partidelor politice, marile partide care se încheagă acum sunt liberalii și conservatorii. Unii sunt reformatori, e vorba de liberali, ceilalți încearcă să-și păstreze privilegiile. Și el a trebuit să țină cumpăna între aceste două forme. Și să știți că a făcut-o cu mare dibăcie. Vreau să cred că, paralel cu noi, care am învățat să fim supuși disciplinați, a învățat și Carol să conducă o țară. Și au fost câteva evenimente care l-au apropiat sufletește pe acest neamț, neamț pe care, cu spiritul nostru de ironie neiertător, din Hohenzollern l-am făcut „hop în țol”. Iar acest „hop în țol” a știut să se poarte, să ne conducă într-o formă impecabilă în timpul Războiului de Independență. Și asta a făcut ca din domnitor al României să ajungă, în 1883, rege al țării.

S-au mai întâmplat niște lucruri. Pachetul de legi schițate sau chiar aplicate în vremea lui Cuza încep să-și facă efectul acum, în timpul regatului de sub conducerea principelui Carol, în așa fel, încât România ajunge țara cea mai dezvoltată, țară cu o situație internațională prestigioasă în Balcani. Și lucrul se vede. Cum? Din niște cifre explicite. Gândiți-vă că noi nu avem încă o industrie semnificativă, dar ceea ce exportăm, materii prime în primul rând, fac ca balanța comercială să fie excedentară. Exportăm cereale și mai ales aurul negru. Suntem al treilea producător mondial de petrol. Lucrul este absolut excepțional. Și sigur că în această situație, noi prezentăm, discutăm aici mai mult elementele pozitive, sunt încă multe de făcut. Societatea încă este divizată, sărăcia este mare, pelagra face ravagii, legile de protecție socială își fac loc cu greu în Parlament, dar lucrurile merg spre bine. Grijă suveranului se îndreaptă spre un fapt omenesc și anume continuitatea dinas-

tică. Cum s-o asiguri? Perechea Carol – Elisabeta au avut o fetiță care a murit de difterie. Prin urmare, nu era asigurată continuitatea. Să mai precizăm un lucru: dinastia română funcționa, ca majoritatea dinastiilor din Europa, după legea salică. Cu alte cuvinte, succesorul trebuia să fie bărbat. Și atunci, în absența unui moștenitor bărbat, regele Carol a decis să desemneze ca moștenitor al tronului României un nepot, în persoana lui Ferdinand. Și așa se face că un adolescent de 12 ani vine în România și e crescut în așa fel, încât într-o zi să ajungă regele țării.

În acest proces de creștere în educație germană, ceea ce înseamnă mare, foarte mare severitate, s-a mai cuprins un element. O căsătorie. Și această căsătorie se și consumă. Dar între realitate și legendă să știți că e o mică diferență. Și atunci trebuie să spunem un lucru. Că se face un aranjament între Carol I, Regina Angliei și împărăteasa Indiei Victoria. Maria de Marea Britanie și Irlanda de Nord și Ferdinand se căsătoresc. Și sigur căăștia doi, când s-au văzut, s-au plăcut și au fost fericiți. Să fim puțin mai realiști și să ne gândim că a fost o căsătorie aranjată, o căsătorie de interes, dar pe care amândoi au onorat-o. Și o dată în plus este interesant felul cum a reacționat Principesa Maria, care vine într-o țară necunoscută, nu-i cunoaște limba, nu-i cunoaște religia, nu știe nimic despre români. Și problema nu se pune că ea venea dintr-un spațiu mai evoluat și noi eram niște înapoiați. Nu, nu era asta. Era altceva. Ori, marea înțelepciune a acestei tinere, și aici trebuie să omagiem educația britanică, a fost că a înțeles că, dacă vrea să supraviețuiască în spațiu ăsta, trebuie să-l cunoască.

AG: Și poate că puțini români și-au cunoscut țara la fel de bine cum a făcut-o femeia aceasta.

GF: Sigur! Am început discuția cu dumneavoastră spunând că noi suntem o țară norocoasă. Și să știți că norocul ăsta s-a ivit mereu. Știți când s-a mai ivit? Foarte curând după căsătoria ei, pentru că ea a dat naștere unui copil. Obligația oricărei principese era să lase un moștenitor. Putea să facă mai multe fete la rând. Nu, a

făcut un băiat. Prin urmare, a asigurat această continuitate pe care și-o dorea Carol I. Sigur, asta a fost începutul, dar pe zi ce trecea, principesa Maria intra în societatea românească, în spiritul ei. Să ne înțelegem, la curte se vorbea franțuzește, mulți știau și engleză, și germană. Oamenii nu discutau prin semne, nu era o limbă gestuală, Doamne ferește! Dar sentimentul profund al legării principiilor moștenitori de țară – asta nu se realiza de la o zi la alta. Mai ales că regele Carol, sigur că le asigurase condiții excelente de organizație de viață la Palatul Cotroceni, dar, în același timp, înțelegea să rămână suveranul țării. Și asta ce a însemnat? Asta a însemnat că România se orienta încet-încet spre Puterile Centrale.

Acei dintre noi care se pleacă, chiar fără a fi istorici, dar sunt curioși în legătură cu ce se întâmplă în jurul lor, știu foarte bine, așa e făcută istoria: din grupări și regroupări de state care, la un moment dat, ajung să se confrunte. Și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, această configurare internațională prindea contur. Cum? Se grupau de-o parte puterile germane, de altă parte puterile Antantei: Franța, Anglia. Și unora și altora li s-au alăturat ulterior și alte state. România, având în fruntea ei un bun român în persoana lui Carol I, acest bun român totuși era de origine în Germania. Prin urmare, noi am mers cu puterile centrale. Am încheiat un tratat militar în 1883. Așa se face că întreaga noastră orientare, dacă vrei și economică, mergea către Austro-Ungaria și Germania. Numai că lucrul acesta încet-încet venea în contradicție cu nevoile reale, cu aspirațiile noastre naționale. De ce? Să nu uităm că fiind un popor întins pe o arie destul de largă, eram siliți să trăim în provincii istorice, sub altă conducere. O parte din noi eram sub Imperiul Austro-Ungar, Transilvania, Basarabia – sub Imperiul Țarist și Dobrogea, până în 1880, fusese sub Imperiul Turcesc. Toate lucrurile acestea coagulau acest sentiment al nevoii de unire. Se realizase, pentru foarte scurtă vreme, la 1600, sub Mihai Viteazul, o unire mai mult de factură militară, vremelnică, dar rămăsese ca o formă de nostalgie teribilă în mintea românilor de pretutindeni. Se realizase unirea din 1859. Și acum gândul mul-

tora se îndrepta spre unirea întregului spațiu locuit și vorbit de români. Numai că acest sentiment venea explicit în contradicție cu dorința, cu voința suveranului.

Mergând pe calea norocului care face parte din ADN-ul românilor, regele Carol și-a sfârșit viața în 1914 și automat urcă pe tronul țării Ferdinand. Acuma începe o perioadă interesantă în care un rol principal politic, să nu vă mirați, joacă chiar această englezoaică pe cale a deveni o bună româncă. Și lucrul rămâne exemplar, îndrăznesc să spun, doamnă, nu numai pentru noi, pentru români, dar pentru orice formațiune statală care are marea șansă de a avea printre factorii de decizie, printre conducătorii ei, oameni responsabili. Pentru că Regina Maria, o numim de acum astfel, din 1914, era socotita cea mai frumoasă principesa din Europa. Putea să rămână o femeie frumoasă, cochetă – și era –, care se îmbrăca cu niște rochii superbe, care avea niște bijuterii faimoase și atât. Ori, nu s-a întâmplat așa. În momentul când norii războiului se adunau deasupra Europei, când fiecare țară își pune problema care sunt avantajile pentru mine să fiu într-o tabără sau să fiu într-alta, România, prin suveranul ei de până în septembrie 1914, Carol I, părea să meargă spre centrale. Chiar în țară erau destui români care pledau în acest sens. Și atunci s-a creat o fractură în societatea românească, ori, acesta era lucrul cel mai periculos. Era nevoie de unitate. Această unitate spre a merge cu puterile Antantei ne-a dat-o în mod precumpănitor Regina Maria: prin felul cum a stăruit pe lângă soțul ei, prin felul cum i-a primit în calitate de regină pe oaspeții străini veniți să sondeze starea de spirit din România, prin felul cum a corespondat cu țarul Rusiei, cu regele Angliei, cu alți factori de decizie europeni, a îndreptat acest curent pro-antandist pe calea cea bună.

AG: S-a spus atunci că România are un singur om politic de seamă și asta este Regina Maria.

GF: Ea a făcut tot ce a putut. Iar noi, fără să ne autocriticăm, trebuie să spunem că din 1914

până în 1916, când am intrat în război, când știam că vom intra în război, cât am rămas ne-utri, n-am făcut tot ce se putea ca să fim bine pregătiți. Nu o să vă dau prea multe exemple, pentru că, deși sunt foarte concludente, sunt plicticoase. Am făcut achiziții de armament, dar am cumpărat o parte a puștilor dintr-un loc, altă parte dintr-alt loc, fără să ne treacă prin cap să le asamblăm înainte. Și așa că ne-am trezit că începe războiul, avem nevoie de puști și care atunci se dovedesc fiare vechi. Lucrul a fost absolut îngrozitor. N-a existat o evidență la fiecare regiment ce-i trebuie: atâtea puști, atâtea ranițe, atâtea hărți. Și așa se face că după ce a existat acest răstimp al neutralității de doi ani, în momentul când a intrat efectiv în război, România nu era pregătită. Dar acești doi ani de război, să știți, mai sunt marcați de ceva. Sunt marcați de o politică internațională față de țara noastră care nu s-a mai repetat, dar care rămâne pilduitoare pentru ipocrizie, pentru falsitate și pentru felul cum trebuie tu, țară mică, să te raportezi la cei din jur, și anume: curtea nebunească care s-a făcut României să treacă de o parte sau de alta. Că noi am optat pentru o Antantă, avea să se dovedească la sfârșitul războiului (1918–1919) că a fost decizia cea bună. Suntem la sfârșit de anul 1916, războiul a început și după un moment de jubilație, de mulțumire, de freamăt interior, începe drama. Drama care avea să se întindă pe mai mulți ani, în care am fost susținuți moralmente, îndrăznesc să spun hotărâtor, de această străină devenită bună româncă. Cum? Hai să vedem cum.

Cine cercetează viața Reginei Maria ajunge la concluzia că proeminența ei, fără tăgadă, dovedită cu fapte, rămâne în timpul Primului Război Mondial. Așa cum s-a întâmplat cu toată conducerea țării, Regina Maria urmează lungul și tristul convoi al refugiaților în Moldova, în această provincie din răsăritul țării noastre, care de la o zi la alta își înzecește populația și care trebuie să facă față unor probleme foarte, foarte complicate. Pe lângă nenorocirile războiului, foarte curând apar epidemii, epidemii mortale. E vorba de tifosul exantematic și de gripa spaniolă. Astăzi se știe că această gripă

spaniolă, care a fost o realitate pe întregul glob, a făcut mai multe victime decât frontul de luptă propriu-zis. Prin urmare, nu scăpăm nici noi. Și Regina a făcut gripă spaniolă, dar aici iar a fost un dar de la Dumnezeu. Femeia aceasta avea o rezistență și o sănătate de fier și a reușit să supraviețuiască. Și nu numai să supraviețuiască, dar să fie prezentă zi de zi, foarte aproape de front. Prin scrisorile pe care le-a trimis, prin ajutoarele pe care le-a cerut, prin dispozițiile pe care le-a dat, prin solicitările pe care le-a făcut către soțul ei, către ceilalți factori de conducere ai țării, ea a reușit să îndrepte lucruri, să hrănească oameni, să-i adăpostească, să-i ocrotească. Și faptele acestea sunt cu zecile, cu sutele, cu miile. Reies din jurnalul ei, reies din jurnalele celorlalți. Vedeți, la vremuri de restriște, ești bogat sau ești sărac, dar o bombă îți poate distruge totul în orice clipă. Și femeia asta găsește pentru fiecare un cuvânt de alinare. Unui rănit se duce și îi citește la capul patului. Unei băbuțe știrbe se duce și îi oferă o țigară și stau o clipă amândouă să fumeze pe prispa unei căsuțe gata să se dărâme. Regina Maria vorbea românește. Mai anevoie, dar vorbea, fără îndoială. S-a înțeles cu toată lumea. Pentru că, dincolo de cuvinte, erau gesturile, erau privirile, erau aceste bunătăți de neprețuit pe care le aducea. De unde? Cerea tot timpul. Cerea de la toată lumea. Și așa se face că și Crucea Roșie americană trimite, și Crucea Roșie rusească trimite foarte mult.

Să nu uităm totuși că suntem până în octombrie 1917 și e vorba de Imperiu Țarist, de vărul ei, Nicolae II, care îl conducea. Prin urmare, relațiile erau prietenești, să spunem. Și aceste relații, care se concretizau și pe front într-o așa zisă colaborare, odată cu începutul revoluției rusești, adică cu începutul dezagregării acestui colos, se deteriorează și, din prieteni, rușii aflați pe teritoriu Moldovei – la militari mă refer –, din aliați, fără să devină explicit dușmani, ajung, așa spune, niște hoarde dezorganizate. Asta a fost un moment de mare nenorocire pentru toți. Problema nu se pune să caracterizăm acum bolșevismul. E o realitate care avea să se materializeze, dar care, în primul rând, înseamnă haos, înseamnă anarhie, înseamnă lipsă de

disciplină, cu alte cuvinte, un așa-zis aliat până mai ieri în care nu te mai poți încrede. Dimpotrivă, care are izbucniri neașteptate. Și printre ele, să știți că au fost momente repetate, încercări de asasinare, chiar a familiei regale române. Pentru că disciplina este absolut esențială în orice formă de manifestare a vieții, dar mai ales în armată. Și aici este un foarte lung șir de mărturii, din nenorocire confirmate mereu de fapte, al acestei înstrăinări româno-ruse și tot atâtea fapte care au făcut ca rușii să fie încet-încet îndepărtați.

Trebuie să amintim și spiritul patriotic, spiritul foarte corect, care venea de undeva din străfundurile istoriei: această conștiință a românității basarabenilor. Cum s-a exprimat? S-a exprimat în 1918, în martie, când oamenii aceștia și-au dat seama că între a rămâne într-un imperiu care se prăbușea în bucăți, oamenii sfârșindu-se între ei între roșii și albi, singura lor șansă de supraviețuire este unirea cu țara. Este ceea ce au și făcut. Și, fără îndoială, istoria noastră, cine o urmărește așa schematic, constată niște realități surprinzătoare. Normal ar fi fost ca această unire să se opereze în răstimpul unei guvernări liberale în România. Guvernare liberală, deci pro-Antantă. Nu! Unirea se întâmplă într-un moment când Ionel Brătianu se retrage și la conducerea țării este adus Alexandru Marghiloman, membru într-un guvern pro-puterile centrale. Și el este cel care se duce la Chișinău și discută cu noua putere care se coagula acolo. Asta face parte din ciudățeniile istoriei, dacă vreți, dar, în același timp, ne dă nouă prilejul, celor de după evenimente, să le explicăm, să înțelegem că și unii și alții au fost buni patrioți. Și lucrul mi se pare important.

Acum vă spun un lucru legat de familia mea. Până la urmă, știți, istoria este o însumare de fapte ale oamenilor, nu? Socrul meu. Ion Filitti, fusese directorul Direcției Politice din Ministerul de Externe, diplomat prin urmare, și la începutul războiului el se declară pro-central. De altfel, „Filiți” au fost mereu conservatori. Deci, Ion Filitti e împotriva curentului general, explicând foarte clar: „Dacă mergem cu Antanta, automat mergem cu Rusia. În relațiile

noastre cu Rusia n-am avut decât de pierdut. De 200 de ani, ne-au ocupat de nenumărate rânduri, ne-au luat, nu ne-au dat nimica.” Mai mult, făcând parte din această administrație care își avea sediul la București, el este numit prefect de Ialomița, unde îi erau moșiile. A fost directorul Teatrului Național, a fost prefect de Ialomița și la sfârșitul războiului este adus în fața curții marțiale de la Bacău cu o recomandare la moarte: „Un trădător!” Trădător? De ce? Pentru că lucrase pentru administrația centralilor – dușmanii țării noastre. Ori, Filitti a fost, cred, printre puținii români care au avut curajul să se prezinte în fața completului de judecată. Dumneavoastră știți că la vremuri din astea de război e multă zăpăceală și atunci se putea strecura și se putea fugi din țară. Nu! A fost așa de convins de dreptatea gestului său, încât s-a prezentat, a pledat cauza și a câștigat. A spus ce se întâmplă: „Eu n-am făcut gestul ăsta ca să îmi trădez țara, ci ca să mă interpun între ocupant și omul de rând. Dacă eu plecam și ca mine încă câteva mii de români, ce făceau acești oameni simpli?” Și să știți că lucrul iese foarte clar în evidență din jurnalul lui, pe care eu l-am publicat. Adică această interpunere între ocupant și omul de rând era esențială și oamenii l-au înțeles și a fost absolvit de vină.

Vedeți, un război ridică enorm de multe probleme, de la aceste opțiuni, care pot să fie condamnate sau pot să fie lăudate, până la felul cum a înțeles Regina Maria, până în ultima clipă, să contribuie într-o formă cât mai largă, cât mai benefică, la alinarea unor suferințe. Dar să știți că odată războiul terminat, odată Basarabia declarată ca făcând parte din România, i-a urmat, cum bine știți, Bucovina: la 1 decembrie, ultima mare provincie Transilvania își declară deopotrivă opțiunea firească, normală, în sensul suvoielui istoriei de unire cu țara. Să știți că abia acum începea greutatea. De ce? Pentru că, totuși, acestea fuseseră provincii dezvoltate sub putere străină, cu obiceiurile, cu legile, cu mentalitățile și, aș îndrăzni să spun, cu o politică de stat constantă de negare a elementului și a virtuților românești. Ori, lucrul acesta era extraordinar de important. Și Ionel Brătianu a înțeles

despre ce e vorba. Așa cum se întâmplă după orice război, și după Primul Război Mondial a urmat un lung, laborios, complicat, așa zice cu un termen nu foarte academic – buruienos proces de târguire, de împărțire a lumii. Sigur că am fost și noi parte din el. S-a trimis o delegație la Paris după ce acolo se constituise un comitet românesc: numeroși studenți, foști studenți români la Paris, care se întorc, care pledează pentru țara lor, care discută, care lămuresc opinia publică franceză și internațională despre dorințele noastre. Dar asta să știți că nu era suficient, pentru că cei mari își aveau gândurile lor. Și a mai fost un element importantisim, de care noi nu ținem seama, nici măcar acum. Nu știu să vă spun de ce, dar se vede cu ochiul liber. Și anume, propaganda. Noi nu știm să facem propagandă. Propaganda noastră noi o înțelegem înainte de un eveniment internațional, cu trei zile, dacă nu chiar cu o zi înainte: să aducem niște produse caracteristice din astea de artă populară și să stea un adormit acolo care răspunde anevoie la niște întrebări elementare. În vreme ce, vecinii noștri neprieteni știau ce să facă. Și atunci această disparitate și-a spus cuvântul la Paris, la congres. Prin urmare eram într-un impas.

S-a mai întâmplat ceva. Ionel Brătianu, să știți că era un om foarte intransigent, el știa ce vrea. Și atunci, la Paris, el a bătut cu pumnul în masă, dar a și creat animozități. Nu mergeau lucrurile cum voia el. Și atunci s-a născut o idee din nou fericită, și anume: trimitem la Paris pe cineva care nu-i diplomat, pe cineva care nu poate fi autorizat: pe Regina Maria. Lucrul a fost cu puțință pentru că, dincolo de a fi diplomat, dincolo de a avea hârtii de acreditare, era o femeie frumoasă, celebră, deșteaptă, pe care chiar neiubitorii de femei o admirau. Și să știți că rezultatul a fost hotărâtor. Regina Maria se duce la Paris, nu să-și etaleze toaletele, nu să zâmbească cuceritor în dreapta, în stânga, ci să-și facă datoria. Și asta însemna că, în fiecare dimineață cât ea a stat acolo, veneau diplomați români, veneau cei care manevrau politica noastră și o îndoctrinau dacă vreți, îi spuneau ce trebuie să zică, ce trebuie să spună. Și dialogurile Reginei Maria cu Clemenceau, cu Wilson, cu Lloyd George,

adică cu reprezentanții marilor puteri, au avut un rol decisiv. Și trebuie să spunem că acestea s-au împletit cu pledoariile unor străini filoromâni. Unul dintre ei a fost Sid Watson, altul a fost Saint-Hilaire. Repet, poate plicticos pentru dumneavoastră, ideea norocului pe care noi îl avem, pentru că filoromânii, și pot să vă dau un șir lung de astfel de prieteni ai României, de la Vaillant până la Angelo de Gubernatis, odată cunoscându-ne, se atașează de noi. Unii au ales chiar să rămână definitiv aici; alții au pledat pentru dreptatea României cu mai multă elocvență și înflăcărare decât românii înșiși.

Și așa se face că în cele din urmă, prin tratatul de la Trianon, se încheie această aducere a provinciilor istorice românești sub o singură conducere, în speță, sub conducerea regelui și a reginei. E o realitate? E o realitate de care, așa cum vă spuneam, trădează un fapt. Este o mare realizare, favorizată evident și de rezultatele Primului Război Mondial. Să nu uităm, Unirea era profund deficitară. De ce? Pentru că trebuiau puse în acord, trebuia creată acea legătură organică între provincii. Nu era suficient să avem o limbă comună, să avem un ideal comun de a trăi într-un singur stat. Fiecare venea cu un bagaj de conviețuire în alt sistem politic, cu o altă religie dominantă, cu o altă mentalitate, cu o altă legislație. Am să vă dau un singur exemplu – Cadastrul. În vechiul regat se făcea într-un fel, după proprietar, iar în Transilvania se făcea după proprietate. Și această disparitate, să știți, până în zilele noastre, creează o dificultate în identificarea unui teren și a proprietarilor lui. Ori, toată această operă de armonizare, de asamblare a acestei țări într-un tot unitar, în acea „Românie dodoloață”, cum ne-a plăcut să o numim, privindu-ne noua hartă geografică, nu a fost un lucru ușor. Se întâmplă acum un lucru de care trebuie mereu să ținem seama, și anume: dacă din Basarabia vin câțiva oameni politici care intră și în guvern, care sunt participanți activi, prolifici, interesați, contribuie la discuții, la lămurirea unor situații, vine în schimb și un partid mare, coagulat – Partidul Național Român din Transilvania. Acesta e un partid care vine și cu foarte multe pretenții. În

fruntea lui este Iuliu Maniu. Și regele Ferdinand trebuie să găsească o formulă. O formulă care nu i-a fost ușoară. Pentru că între liberali și ceea ce aveau să se numească încet-încet, „țărăniști”, ca să simplificăm discuția, nu se stabilește o formă de colaborare. Dimpotrivă. Și fără a insista asupra discordiei dintre ei, am să spun un singur lucru: confirmarea Unirii trebuia să se facă prin încoronarea perechii suverane unde va fi spațiul românesc. Era un gest pe care îl așteptau toți românii, era un gest unde voiai să crezi că vor participa toți. Și când spun „toți”, mă gândesc la factorii decidenți, la conducerea țării. Vă vine să credeți? Țărăniștii au refuzat să participe la această încoronare. S-a și întârziat foarte mult până în 1922. Bine s-a ales, și asta a fost un lucru extraordinar, acest loc al încoronării, orașul-simbol al Transilvaniei, Alba Iulia, amintind și de Mihai Viteazul.

În desfășurarea evenimentelor încoronării, să știți că spiritul gospodăresc, spiritul realist, virtuțile feminine ale Reginei Maria s-au dovedit din plin în tot ce s-a întâmplat atunci concret acolo. Chiar de la felul cum i-a fost ei pusă coroana pe cap (regele era catolic și catedrala era ortodoxă și să ridicaseră obiecții religioase): ceremonia s-a consumat în afara catedralei. A urmat o paradă. La această paradă ea a apărut îmbrăcată în splendidul costum de colonel al Regimentului 4 Roșiori, ceea ce și era. Toate lucrurile acestea au făcut ca Regina Maria să capete o aură odată în plus. Eu nu aș vrea să-l diminuez pe regele Ferdinand, dar acesta era un om de cabinet. Era un om foarte cultivat, poliglot, botanist de excepție, om căruia îi plăcea foarte mult să stea închis într-un cabinet să studieze. Puțină lume știe că era și un foarte fin ebenist, adică el a realizat niște piese de mobilier absolut excepționale, cu mâna lui. Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române a beneficiat de asemenea piese, Institut făcut de fiul lor, regele Carol al II, pentru marele istoric care a fost Nicolae Iorga.

Revenind însă la Regina Maria, chiar și după încoronare, să știți că rolul ei în România capătă noi valențe prin felul acesta lucrativ-creator cu care a înțeles să-și onoreze meseria de

regină. Și poate dacă ea n-ar fi avut acel element de disciplinare, ori, mie mi se pare absolut fantastic, exercițiul carnetului, al însemnărilor zilnice, poate că nu ne-am fi dat seama de această revărsare a spiritului creator, de dragostea, de preocuparea ei pentru țară. Regina scrie zi de zi în jurnal. Și atunci înțelegi că vin la ea sute de oameni în audiență, care o informează, care îi cer, care îi spun. Dă la una care cere cu împrumut niște bani, dă la cineva care vine din Basarabia și povestește norocirile care se întâmplă dincolo de Nistru. E absolut prezentă, rezolvă o sumedenie de lucruri. Că e șarmul ei, că este corectitudinea solicitărilor, fără să ceară hatâruri, fără să ceară lucruri absurde, fără răsfățuri, aproape toate solicitările ei, să știți că sunt onorate. Cu alte cuvinte, rezumând, face bine pe unde se poate. Fiindcă ea este în continuu convinsă că asta este obligația de arbitru a suveranului. Și ceea ce nu face Regele Ferdinand, încearcă să facă ea. Și poate că e greu să vorbească cu unul sau cu altul, dar în jurnal mărturisește: „Ferdinand este un om admirabil, dar e un om nehotărât. Când îi pui o problemă în față, o dă deoparte, o temporizează. Ori, ea trebuie rezolvată acum, urgent, într-o formă sau într-alta”. Prin urmare, fără a avansa ideea îndrăzneată că ea ar fi condus la în acest timp țara, trebuie să spunem că a avut un rol extraordinar. Până când? Până în 1927, când se întâmplă o dublă nenorocire: moare Regele Ferdinand. Și moare Ionel Brătianu, un om politic cum rar am avut.

De meserie, Ionel Brătianu era inginer, dar mediul din care venea, educația pe care o primise și plămada lui de bună calitate l-au făcut un om politic impecabil. Sigur că și-a avut și el încăpățânările lui. N-a vrut să cedeze colo, n-a vrut să cedeze dincolo. A mers la Paris într-o formulă, aș zice, care să-l facă pe el să strălucească și ceilalți să fie în plan doi. Sunt lucruri omenești. Ori, dispariția acestor oameni, conjugată cu gestul total reprobabil al fiului ei, al principelui moștenitor Carol de a se căsători, urmată de o căsătorie anulată, renunțare la tron, evoluție în Europa sub numele de domnul Caraiman, totul a lăsat loc unei formule nefericite și anume o formulă palidă, inexpressivă, aș zice

aproape intenționat lăsată să fie inexpresivă, a regenței. Și atunci cine conducea țara? Guvernul. Care guvern? Guverne care se învrăbeau între ele, care se ciondăneau în Parlament și unde își făcea loc tot mai explicit, tot mai clar, personalitatea netăgăduită a lui Iuliu Maniu. Supranumit Sfinxul, Iuliu Maniu nu s-a înțeles cu Regina Maria. Pentru Maniu era clar: rolul ei fusese în război; i-a ajutat pe sărmani de toate felurile, dar n-are ce să caute în politică, poate să stea frumos în castelul ei, să-l primească pe cutare ambasador, să-l hrănească cu nu știu ce minuni, să pună pe masă o față de masă frumos brodată și niște pahare de argint vechi rusești – doar atât. N-are de ce să se bage în politică!

Regina și-ar fi dorit să fie în regență, fără îndoială. În locul ei a fost ales Nicolae, al doilea băiat al ei, un om foarte drăguț, dar un om străin de interesele țării, slab ca bărbat, care s-a aruncat în brațele unei prahovence, Ioana Doretta, care îl toca de bani. Lucrurile nu evoluau frumos. Și în jurnalul reginei răzbate această sufocare a femeii care nu mai e luată în seamă. Să știți că lucrurile aveau să se accentueze în 1930, când Carol, sătul de plimbări pe mapamond, se întoarce în țară, anulează regența în jurul micului principe Mihai, născut în 1921, și, original, cum avea să fie în întreaga domnie, o îndepărtează pe mama lui într-o formă dureroasă, într-o formă jignitoare. Felul cum ea a reușit să facă față acestui răstimp 1930–1938, să știți că te face să nu o mai privești ca pe o regină, ci ca pe o femeie. O femeie chinuită, care își găsește refugiu în amenajarea cât mai frumoasă, cât mai expresivă și, vai, cât mai economicoasă, pentru că, între alte mizerii făcute de fiul ei, este și aceea de a-i tot reduce bugetul. Amenajarea a ceea ce s-au numit locuințele de vis ale ei, adică Balcicul, Cotrocenii, Copăcenii, Scroviștea. Astăzi Balcicul, deși nu mai aparține României, este într-un fel prezentat ca muzeu de bulgari, și Cotroceni, precum se știe, este reședință prezidențială până în zilele noastre, păstrând în mare măsură, în arhitectura lui, în aranjamentul mobilierului, în destinația dată camerelor, ceva din ideile Reginei Maria. Evident, trebuie să adăugăm și Peleşul.

AG: Acum să discutăm ce rămâne? Ce rămâne pentru noi, oamenii de astăzi, din personalitatea acestei străine care a fost să fie adusă de soartă în spațiul românesc?

GF: Rămâne o femeie puternică, o femeie care, pentru a supraviețui, a știut să-și creeze un mod de viață care se traduce printr-o dragoste nețărnută față de noua patrie. În asemenea măsură, încât urmărindu-i ceea ce a scris – este o scriitoare mereu inspirată –, ajunge să vorbească la persoana întâia plurală: „poporul nostru”, „costumele noastre”, „Traian, împăratul nostru”. Își creează un cerc de prieteni pe care îi numește pe numele de alint: Pipilica, Zinca, Mița, Mari. Își judecă cu o severitate neașteptată băieții, care nu sunt foarte corecți din punct de vedere moral. Ba își judecă și fata cea mare, pe Elisabeta, pentru că este foarte arghirofilă. Și face un lucru, care acum a devenit o practică curentă în spațiu românesc – afaceri cu statul. Are niște moșii lăsate moștenire de Regele Ferdinand și le vinde statului cu prețul înzecit. Și Regina Maria nu înțelege cum e cu puțință lucrul acesta. Ea, care odată ajunsă la Paris în timpul congresului de pace, își dă seama că moda s-a schimbat. Toți creatorii de modă, toți bijutierii mari vin la ea în ideea că va cumpăra, va cumpăra. Când își dă seama ce prețuri sunt, sare în sus. Zice: „E imposibil, noi nu avem bani, noi venim dintr-o țară săracă”. Dar a găsit soluția. Își cheamă o croitoreasă, o cusătoreasă mai curând, din țară și aia îi face niște mici retușuri la rochiile ei dinainte de război. Îi strâmtează o mânecă, îi lărgește niște poale, îi pune un fermoar nu știu unde și arată foarte bine. Ori, nu putea înțelege să se facă niște cheltuieli anapoda. Și vedeți, lucrul acesta, odată în plus, o arată o bună româncă, o femeie rezonabilă. Uneori scrie pagini și pagini întregi, relatând frumusețea florilor din grădina ei de la Balcic sau din București, de la Peleş, de la Bran. Poartă corespondență cu lumea întreagă pentru nu știu ce semințe, ea însăși ajungând la o cunoaștere din punct de vedere botanic a spațiului nostru ca și Regele Ferdinand, într-o măsură absolut remarcabilă.

Ce rămâne pentru noi astăzi? Rămâne o femeie plină de sensibilitate, care a iubit România, care s-a identificat cu românii și pe care, dincolo de a fi în sufletul nostru monarhiști sau republicani, fiecare cu opțiunile lui, cu pledoaria lui într-un sens sau într-altul, trebuie să o cunoaștem, trebuie să-i înțelegem, să-i aflăm modul de viață, modul de a acționa ca fiind pilduitor: ca mamă, ca suverană, ca reprezentantă din România a unei țări mici care, așa cum spunea Mihail Kogălniceanu, nu are șansă să se mențină în lume decât prin două elemente: prin cultură și prin diplomatie. Ori, ea și într-un domeniu și în altul a strălucit. A strălucit prin cărțile pe care le-a scris, a strălucit prin prezența ei, prin vizita pe care a făcut-o în America și dacă parcurgeți cartea care s-a scris pe tema asta și vedeți sutele de fotografii de acolo, sunt niște manifestări mai numeroase pe stradă decât la alegerile a lui Trump. Este un personaj, așa zice, de însemnătate planetară. Și avem toate motivele să ne mândrim cu ea.

AG: Și această sinteză a esenței Reginei Maria se conturează chiar acum, pe fundalul muzicii de fanfară, venită dinspre Piața Centrală a Primăriei Vălenii de Munte, unde, ca de fiecare dată, de sărbătoarea Sfintei Marii, se desfășoară tradiționala Parada a Portului Popular.

GF: Să știți că Regina Maria a fost prima femeie aleasă de Academia franceză, de fapt de Collège de France. A fost și membră a Academiei Române și, în genere, cât a trăit, chiar dacă a avut din partea fiului ei momente de răutate, de meschinărie chiar în comportamentul oficial, a rămas mereu un personaj în prim-planul scenei noastre politice. Și cred că trebuie să ne întoarcem spre ea, parcurgându-i jurnalul, parcurgându-i *Povestea vieții mele* [2], cu sentimentul că avem mereu ceva de învățat. A fost o femeie și jumătate. Sigur că au fost și lucruri pe care parcă te ferești să le spui. În refugiul de la Iași merge și Iorga. Nicolae Iorga rămâne un istoric foarte mare și contribuția lui, și felul absolut românesc, absolut patriotic, în care s-a comportat în zeci de împrejurări, este în afară de discuții.

Dar își avea și ciudățeniile lui, pentru că în mizeria generală de la Iași, în care te gândeai să supraviețuiești, el îi scrie reginei că nu are pâine. Și regina îi răspunde pe margine: „Știam că sunt regina domnului, nu brutăreasa lui”. Sigur, putea să fie mai severă, dar ea s-a amuzat. Mai are ceva. Sunt oameni care protestează față de un lucru sau altul, sunt oameni care o critică. Panait Istrati o face praf și îi pune în cârcă niște lucruri foarte urâte, care s-ar fi întâmplat la Coțofenești, unde ea a avut o casă, nu știu ce. Dar Panait Istrati se îmbolnăvește de TBC și nimește într-un spital. Și ea făcând vizite aproape sistematic la toate spitalele astea, ducând țigări, bomboane, flori, cruciulițe, citind, făcând tot ce era de natură să atenueze puțin chinul omului de pat, îl vede pe Panait Istrati și vorbește cu el. Apoi scrie în jurnal: „Mi-a venit să râd că am stat cu el de vorbă. Oare își mai amintea cum m-a înjurat?” Pentru că dacă parcurgi ziarele de stânga de după Primul Război Mondial, să știți, doamnă, că rămâi uimit de limbajul lor împotriva celor bogați.

AG: Doamnă Georgeta Filitti, în familia dumneavoastră se vorbea despre Regina Maria?

GF: Păi hai să vă spun. Mama mea era croată, născută la Peleş. Odată, bunica mea [3], care era suedeză și făcea o călătorie în jurul lumii, de rău ce îi era, se oprește cu vaporul cu care mergea într-un port al Mării Adriatice, unde, pe mal, era un flăcău. Ăla când a văzut-o, a căzut jos. Asta era o leșinată de asta blondină; tipul – brunet, mustăcios. S-au cunoscut și el i-a spus foarte clar: „Te împușc, dacă nu te măriți cu mine!”. Ea a fost foarte impresionată de gest. S-au căsătorit. Și el era, mă rog, hai să-i spunem sculptor. Eu l-am perceput mai mult așa, ca un meșter pietrar, cu mult talent. Însă întâmplarea a făcut ca el să vină în țară și să se apropie foarte mult de Palatul Regal. În asemenea măsură încât bunica mea a devenit o guvernantă a principesei Elisabeta, fata cea mai mare a perechii moștenitoare. Mama mea e născută la Peleş. Adică ei au fost în anturajul familiei regale și îndrăznesc să spun că și bunicul a fost prieten cu Carol, o

prietenie ca între bărbați tineri. Nu era vorba să apară braț la braț în întâlniri oficiale, că asta era un om din serviciul lor, în vreme ce celălalt era principe. Și bunica foarte repede a căpătat un statut de favoare, pentru că, de exemplu, Minion, cealaltă fiică a regelui care vorbea tot timpul românește cu taică-su, îi spunea Regelui Ferdinand „Păicu”, în loc de „Tăticu”. „Păicule, hai la doamna Jeršić să mâncăm...” nu știi ce. Și bunica, care și ea era străină de lumea asta românească, avea grijă totdeauna în casă să existe mălai smântână, lapte, că veneauăștia să mănânce. Adică cam asta era povestea. Ce a fost la mijloc, nu știu, dar Regina Maria a avut o veghe, permanentă până în 1938, față de mama mea, în sensul că mereu i-a trimis diverse lucruri. Carol face călătoria aia în jurul lumii cu Zizi și ia luat de peste tot lucruri pentru toată lumea. Ia și pentru Aurelia Jeršić un colier pe care eu îl am – perle mici și peruzele. E o drăgălășenie, se asortează foarte bine cu perlele mai mari, cu nu știu ce. Adică am avut această legătură.

Pe de o parte, când m-am măritat cu Manole Filitti, bunicul lui a fost aghiotant al lui Cuza și, cum se întâmplă la noi: de la Cuza a trecut la Carol. A avut un băiat și băiatul o fată – Ella Filitti, verișoara lui Manole. Fata asta a fost marea dragoste de tinerețe a lui Carol al II-lea. Jurnalul lor l-am publicat; e foarte frumos. Ea scrie, scrie și el adnotează. Ea e mai rezonabilă decât el. Zice: „N-avem nicio șansă”. Și el: „Nu, nu, nu, te iubesc, te iubesc!” O pagină întreagă așa: „Te iubesc, te iubesc, te iubesc, te iubesc!” Vine războiul și Ferdinand își dă seama că aici se coace o idilă care poate să-l facă să sufere pe Carol, cum suferise el din cauza Elenei Văcărescu. Căsătoria aia neconsumându-se și asta pe calea să... Și atunci l-a chemat pe tatăl fetei care era nenea Nicolăiță senator: „Domnule senator, te rog să pleci din țară”. Și atunci el își ia fata de toartă și pleacă din țară. Ella e în tren cu tatăl său. Pe peron e Carol cu prietenii; erau ei o gașcă, „Birjăria” se chema. Și în gașca asta e Zizi Lambrino. Și Ella îi zice: „Zizi, te rog să ai grijă de Carol”. Aia s-a încurcat a doua zi cu Carol. Ella nu s-a încurcat cu el: erau niște reguli de o moralitate respectată. Zizi n-a avut asemenea

scrupule și s-a întâmplat ce s-a întâmplat. Dar în jurnal ea zice: „Probabil că nu o să putem să fim niciodată împreună, dar dacă voi avea un băiat, îmi dai voie să îi pun numele Carol?”. Și a făcut un băiat, dar nu i-a zis Carol, i-a zis Tudor. Regina Maria o privea cu multă bunăvoință, dar bunăvoința ținea de prietenie, nu de oficializare și nici familia Filitti nu s-a gândit la chestia asta. Ella a avut un frate și fratele ăsta a fost aghiotantul lui Carol al II-lea și prieten la cataramă. Atât de prieteni, încât a plecat cu Carol în exil, în '40. Nu s-a înțeles însă deloc cu Lupeasca. Lupeasca era foarte autoritară. Bărbat sau femeie, oricine era în preajma lui Carol era o primejdie, că numai ea să fie cea care să-l manipuleze.

Astea toate au făcut ca noi să fim foarte legați – și prin soț și prin mama – de familia regală. Când Mihai a venit în țară, Simina Mezincescu și alții au zis: „Voi sunteți casa cea mai aristocratică. La voi vine regele Mihai”. Doamna, în '91-'92 să-ți vină în vizită regele într-o casă în care pe hol aveai un răpănos de aragaz, o butelie jengoasă. Asta era realitatea. Nu e o bucurie. Îmi zic: „Cum să-l primesc?” Că noi stăteam într-o casă în care intrarea principală era aia de serviciu. Cum să-l primești pe rege? În trei zile știți cum arăta casa noastră?

AG: Și v-a făcut o vizită Regele Mihai?

GF: Și ne-a făcut o vizită Regele Mihai pe intrarea principală, care arăta foarte frumos. Și toate treburile astea s-au rezolvat în trei zile, că a sărit toată lumea și ne-a ajutat. Și ne-am distrat grozav. Pe urmă, eu m-am împrietenit sau, cum se cuvine spus, Regina Ana s-a împrietenit cu mine foarte cald. Era colosală și foarte practică. „Văd că tu ai aici niște scaune. Eu știu să fac scaune de-astea, că am făcut scaune de-astea pentru grădinițe”, mi-a spus ea. Adică era de o modestie și de o cumsecădenie aparte. Și era foarte drăguță, și treaba a mers foarte frumos, eu fiind poftită toată ziua la ei. Cu tot respectul, doamnă, să mă înțelegeți, nu mi-o luam în cap, nu așteptam nimica.

Eu trebuie să vă spun că regele a avut față de mine – m-a și decorat – o îngăduință pe care

eu cred că n-aș avea-o față de nimeni. Pe mine m-a deranjat foarte mult felul cum a fost ținută inima Reginei Maria. Ea a decis să fie la Balcic. Pierdem Balcicul și o ducem la Bran. Branul e spart, inima aruncată pe jos. O recuperează cineva, o bagă într-o casetă, o aduce la București și stă, cum se stă de mii de ani la București, într-o cutie pe un pervaz [4]. Și de câte ori mă duceam acolo: „Majestate, ce faceți cu inima?” „Mă gândesc”. Până când îndrăznesc, parcă mi-a luat Dumnezeu mințile, să zic: „Majestate, eu la Belu am pe alea principală un cavou. Îmi dați mie inima?” Acum, când mă gândesc, dacă mie mi-ar fi spus cineva așa ceva, îl înjuram de nu se vedea. Dar Regele a zis foarte calm: „Nu se poate”. Și pe bună dreptate. Și în cele din urmă, în 2018, s-a decis să se pună provizoriu la Pelișor, în fața camerei unde a murit ea, așezată pe o tribună. Nu e bine. Noi suntem buni creștini: e o bucată de trup omenesc. „Din pământ ai venit, în pământ te întorci”. Eu zic că nu se cuvine, dar nu e treaba mea.

AG: Doamnă academician, vă mulțumesc din suflet pentru această veritabilă prelegere, o adevărată conferință, care m-a copleșit. Mărturisesc că nu mai sunt în stare să vă adresez vreo întrebare, atât de mult m-a fascinat ceea ce ați împărtășit. Sunt convinsă că și cititorii noștri vor fi la fel de captivați de relatările dumneavoastră.

GF: Eu vă mulțumesc foarte mult. Dar să știți, concluzia istoriei e foarte frumoasă. Bate realitatea, bate ficțiunea. De cele mai multe ori, bate ficțiunea. Și să știți că rămân lucruri necunoscute și mereu mai află unul ceva, mai spune altul ceva. Trebuie să confrunți, să vezi. E și multă fabulație: fiecare trage spuza pe turta lui. Noi totdeauna ne precipităm: ori e albă, ori e neagră. Noi nu admitem că există nuanțe.

Note și referințe bibliografice:

1. *Însemnări zilnice adună filele de jurnal al Reginei Maria între 1919–1933*. Editura Omnium a lansat ediții recente, precum *Însemnări zilnice 1930, 1931 și 1932*, cu traducere din limba engleză de Georgeta Filitti.

2. *Regina Maria a României, Povestea vieții mele (1934–1936)*. Scrisă în perioada interbelică, această lucrare memorialistică a fost publicată în trei volume între 1934 și 1936. Fragmente din *The Story of My Life* au fost publicate anterior în presa britanică și americană.

3. Vancu, Ana, Interviu cu Georgeta Filitti: „Bunica lucra ca lectoriță e lângă regina Elisabeta” [online]. [Accesat: 18.08.2025]. Disponibil pe Internet la adresa <https://historia.ro/sectiune/portret/georgeta-filitti-istoric-bunica-lucra-ca-573473.html>

4. Filitti, Georgeta. *Drumul inimii Reginei Maria a României* [online]. [Accesat: 18.08.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://vorbitorincii.ro/general/reginei-maria-inima-georgeta-filitti/>

*Interviul apare în cadrul subprogramului științific 010402 „Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, Universitatea de Stat din Moldova.

Citation: Grati, A.; Filitti, G. „A Romanian woman by choice, not by birth, but a formidable one.” 150 Years Since the Birth of Queen Marie. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, nr. 3, p. 6-18. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.01>

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



Copyright:© 2025 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/>).

IOAN CANTACUZINO ÎNTRE DIMINEAȚA (PAMFLETARĂ A) POETILOR, (ANTI)RETORICĂ ȘI LIRISM

Doctor, profesor universitar coordonator de doctorat în domeniul Filologie, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați și cercetător în cadrul Institutului „G. Călinescu”, Academia Română. Direcții de cercetare – *Literatura română* și *Literatura comparată*, *Teoria literaturii*, *Studii de imagologie*, *Studii exilice*, *Diaspora Studies*. 5 volume de autor, peste 100 de studii și articole publicate în reviste din fluxul internațional principal. Coautor al *Enciclopediei literaturii române vechi* – volumul a primit Premiul „Titu Maiorescu” al Academiei Române. Coautor al *Cronologiei vieții literare românești 1970–1979* – volumul a primit Premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” al Academiei Române.



Simona ANTOFI

Ioan Cantacuzino între dimineța (pamfletară a) poezilor, (anti)retorică și lirism

Rezumat. Acest articol tratează viața și opera poetului român Ioan Cantacuzino, un reprezentant al unei epoci de tranziție complexe din cultura română (sfârșitul secolului XVIII – începutul secolului XIX). Formele lirismului practicat de Ioan Cantacuzino în volumul intitulat *Poezii noi* implică o multitudine de reurse (inclusiv prin traduceri și adaptări), instrumente retorico – stilistice și opțiuni tematice dintre care se evidențiază unele texte care ilustrează disponibilitatea scriitorului pentru pamflet, ironie și chiar pentru parodie. Faptul este de natură să demonstreze nu doar racordarea scriitorului la dinamica ideilor și a structurilor literare occidentale ale epocii, ci și capacitatea – asumată explicit, în *Predislovia* volumului, de a inova, la toate nivelurile textului, cu deplină conștiință a gratuității actului de creație. Articolul analizează particularitățile stilistice și tematice ale creației lui Ioan Cantacuzino, precum și utilizarea pamfletului și a oximoronului în construirea portretelor feminine și a discursului ironic, evidențiind originalitatea sa în contextul epocii.

Cuvinte-cheie: Ioan Cantacuzino, pamflet, parodie, ludic, anti-retorică, creație literară.

Ioan Cantacuzino between the (pamphlet-like) dawn of poets, (anti)rhetoric, and lyricism

Abstract. This article examines the life and work of the Romanian poet Ioan Cantacuzino, a representative of a complex transitional period in Romanian culture (late 18th – early 19th century). The forms of lyricism practised by Ioan Cantacuzino in the volume entitled *Poezii noi* involve a multitude of resources (including translations and adaptations), rhetorical and stylistic instruments, and thematic choices. Some texts stand out, illustrating the writer's penchant for pamphleteering, irony, and even parody. This demonstrates not only his connection to the dynamics of Western ideas and literary structures of the time, but also his ability – explicitly stated in the volume's foreword – to innovate at all levels of the text, fully aware of the gratuitous nature of the creative act. The article analyzes the stylistic and thematic particularities of Cantacuzino's work, as well as his use of the pamphlet and oxymoron in constructing female portraits and ironic discourse, highlighting his originality within the context of his era.

Keywords: Ioan Cantacuzino, pamphlet, parody, jocular, anti-rhetoric, literary work.

Poet reprezentativ pentru o epocă de tranziție complexă din cultura română – sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Ioan Cantacuzino este cel dintâi poet român cu volum tipărit – volumul, intitulat *Poezii noo*, este tipărit în Moldova, între 1791 și 1796. Personalitatea dinamică și multivalentă a scriitorului – politician de vocație, așa cum se arată în *Dicționarul General al Literaturii Române*, cu fire aventuroasă și nestatornică [1, p. 39], pune în lumină o scriitură aflată „la confluența anacreontismului cu clasicismul și preromantismul” [1, p. 39] ce reflectă atât efervescența spațiului cultural românesc însuși, cât și o serie de opțiuni tematice și de structură artistică care îl identifică pe Ioan Cantacuzino drept un scriitor cultivat și complex. Asociindu-l trubadurescului transferat în literatură, ca stare de spirit și tip de discurs, și inclus, ca ilustrator al acestuia, într-o familie de spirite înrudite din care mai fac parte poezii Văcărești, Costache Conachi, Nicolae Dimachi și Alecu Beldiman, Nicolae Manolescu enumeră particularitățile spirituale și de creație ale acestora: „boieri, instruiți, subtili, ironici, senzuali, cinici, dar idealizând femeia, văicăreți peste poate în madrigalele lor pe cât de cochete, pe atât de nerușinate, inspirați direct de poezia cultă grecească, franceză și engleză”, la care se adaugă „expresii luate din repertoriul lăutăresc al cântecului de lume”. [2, p. 98]

La rândul său, Paul Cornea sintetizează direcțiile de interes ale scriitorului și – foarte important în contextul cultural menționat – ale traducătorului Ioan Cantacuzino, care alege să se auto-singularizeze printre confrăți, intitulându-și volumul de versuri *Poezii noo* – noutatea semnificând, aici, cu certitudine, un suflu poetic nou, modele literare (relativ) noi, ori tratate diferit acum, prin pana traducătorului. Criticul literar echivalează această noutate cu modernitatea culturală emergentă în întreg spațiul românesc, dar și cu fenomenul de *ardere a etapelor*, respectiv cu amestecul de vârste și de repere literare ce se reflectă, aici, prin opțiunile de traducător al lui Ioan Cantacuzino – autorii tălmăciți ilustrează clasicismul, raționalismul iluminist, nuanțează o serie de acorduri preromantice, de

sentimentalism elegiac și de idilă. [3, p. 125-127] Diversitatea amintită mai sus este reflectată de alegerea lui Metastasio, din care traduce *Stihuri după italienește*, o *Eleghie* și o cântonetă, *La Partenza*, de transpunerea liberă pe care o realizează după *Description poétique du matin*, a cardinalului de Bernis, devenită *Dimineața poeticească*, de *Lăcașul morții* – tălmăcire după Thomas Grey, de versurile intitulate *Satiră. Omul* – traduse și adaptate după Alexander Pope, de versiunea îndrăzneată pe care o dă transpunerii în limba română a *Cântării cântărilor* ș.a. [4, p. 161]

Observația cu privire la orientarea către o modernitate occidentală a scriiturii literare a lui Ioan Cantacuzino, în deplină consonanță cu spiritul epocii, nu este nouă. O regăsim, de pildă, la George Ivașcu, potrivit căruia „atât volumul tipărit, cât și traducerile rămase în manuscris aruncă, dintr-odată, o vie lumină asupra epocii, descoperind și în acest poet (...) un spirit cu desăvârșire occidental, mult mai evoluat decât al celor trei Văcărești contemporani.” [5, p. 338] În studiul dedicat preromantismului românesc, Mircea Anghelescu remarcă, de asemenea, comentând versurile lui Alecu Văcărescu și pe cele ale lui Ioan Cantacuzino, o „alinie remarcabilă cu poezia europeană a epocii”, o „cunoaștere nemaiîntâlnită până acum a liricii europene” și o evidentă autonomizare a discursului liric „față de sarcinile didactice, religioase sau istorice de până acum.” [6, p. 76] Mircea Scarlat observa, la rândul său, drept o particularitate a acestei perioade, identificabilă și în scriitura literară a lui Ioan Cantacuzino, diversitatea de *idei primite* și *maniera prelucrării acestora*. [7, p. 192] Iar în situația particulară a acestui scriitor, vede un „caz tipic de începător care intuiește doar ce este de făcut și definește ceea ce alții vor face”. [7, p. 194]

Admirator binecunoscut al acestui poet de tranziție, cu bune și fertile intuiții de tematică și perspectivă lirică, cu lecturi solide, bine angrenat în dinamica formelor literare europene și capabil să preia, sub răsrângerea unor nevoi culturale ale epocii și, în egală măsură, plăceri literare personale, diferite tipuri de discurs literar susceptibile a fi autohtonizate cu succes sau de a se constitui în texte literare originale,

Eugen Simion inventariază, mai întâi, în studiul pe care i-l dedică [8, p. 24], traduceri și adaptările pe care le face Ioan Cantacuzino. Așadar, pe lângă *Dimineața poetică*, traducerea din *Eseul asupra omului*, al lui Alexander Pope, și traduceri, respectiv adaptări după Metastasio, menționate deja, sunt amintite: prima traducere din spațiul românesc de cultură a textului lui Jean-Jacques Rousseau, *Narchis sau îndrăgostitul dă însuș de sine*; *Numa Pompilius, al doilea crai al Romii* – tălmăcire după Florian; *Ismena, istorie din partea Răsăritului* – traduce după Montesquieu ș.a. [8, p. 27]

În ceea ce privește volumul de *Poezii noo*, cuprinzând 22 de texte, dintre care 13 sunt originale, criticul argumentează nu doar relevanța inovatoare a acestora, sintetizată în adjectivul *noo*, ci și elementele de lirism autentic, corelative unor stihuri diverse sub aspect tematic și retoric – stilistic – „stihuri satirice, erotice, reflexive, văicărețe, idilice”. [8, p. 28] Nu lipsesc elementele de metadiscurs, explicabile dată fiind conștiința de sine a acestui scriitor care știe cu exactitate că inovează, cât și mai ales cum, în pofida unei regretabile înapoieri a limbii române literare, pe care o admite, dar o și depășește cu mult talent. Versurile din arta sa poetică, *Răsuflare*, care încheie în mod ilustrativ volumul, asociază dispoziția spre lirism cu starea de început a oricărui neam, cea dintâi fiind, așadar, genuină („Verge neam ce-n lume vie/Are îndemn la stihurghie”), propun o definiție a poeziei, drept traducere lirică a „spiritului unui neam, a modului lui de a gândi și a vedea lumea” sau drept pricepere în a construi versiuni imaginare ale realității prin meșteșug poetic („Iar noroade pricepute/Au fătat cu multe cute/Chibzuirea lor cea-nnaltă/Dând poeziii drum dă saltă/Piste munți, pântre flori/Piste ape, pântre nori./Au întrupat nentrupiri,/Au iconit nevediri.”). Și, totodată, admit starea de incipiență a limbii române literare („Limba noastră prea puțină/Nu-i a nimui proastă vină,/Căci însoață rău cu vântul/În pârlejul ce dă gândul./Mai cu vreme și cine știe./Prisosire poate să vie,/Că scriitorii împodobesc/Limba, patria-și slăvesc./Fie această acuză cercare/Mustră altor spre-ndemnare.”)

Volumul de versuri se deschide cu o *Predislovie* în care scriitorul recunoaște deschis lipsa unei motivații serioase a acestor texte literare, dezinteresul față de o eventuală bună primire a publicului și, ușor ironic, a abatere de tinerețe de la drumul vieții – acela asumat cu înțelepciune –, marcată de ludic și de buna dispoziție pe care o dau faptele comise în taină: „Toate acestea s-au făcut mai mult pentru petrecere dă vreme și nu cu gând a fi lucruri pă placul multora, sau cu gând de a vesti o osteneală cu toată săvârșirea meșteșugului poeticesc. Scriitorul, petrecând ceasurile sale cele netrebnice în oareșcare răsfățare a chibzuirii, acum arată și oareșcum ființa tinerețilo, și șegile sale cele petrecute prin taină.” Simion vede, aici, „o bucurie a spiritului, o osteneală plăcută, în fine, o petrecere cu cuvinte, nu pentru alții, ci doar pentru sine.” *Un răsfăț estetic, o răsfățare chibzuită*, „adică petrecerea timpului cu lucruri frumoase și gratuite.” [8, p. 31] Poate cel mai percutant argument care, din interiorul volumului, susține aceste idei, se regăsește la nivelul tematic și retoric utilizat în texte precum *Pocitanie* (boierul hulpav moare înneecat cu friptura de gâscă și, semn al unui exces fără limite, cere, agonizând, să i se aducă și ultima bucată de friptură rămasă), sau *Cântec bețivesc* – „un prim cântec de lume în lirica muntenească, cultivat, cum se știe, de Anton Pann și, după el, de un lung șir de poeți până la Miron Radu Paraschivescu și, într-o notă ironică, demitizantă, de Geo Dumitrescu.” [8, p. 33]

Un text cu totul deosebit, în această ordine de idei, este *Măgulire soțiii cei pocite*. Formă explicită de ironizare a frumuseții feminine canonice, textul deschide un dialog polemic ferm cu modelul de frumusețe feminină cultivat de romantici (înainte ca în literatura română să se fi stabilizat acest model), respectiv cu ansamblul binecunoscut de stereotipuri figurativ – retorice potrivit cărora asocierea reprezentărilor feminine cu delicatețea, angelitatea, puritatea, sursa inspirației creatoare etc., etc. sunt de la sine înțelese. Un portret în revers negativ, așadar, apreciat ca atare de către Eugen Simion, pentru care poezia reprezintă un „pamflet liric

dedicat unei muze care cumulează toate cusururile, beteșugurile, negativitățile femeii.” [8, p. 35] Mecanismul de elaborare a acestui portret – și a textului care îl poartă – este sintetizat de critic și așezat pe coordonatele retorico – stilistice ale unui pamflet care anunță discursul arghezian similar: „pamflet în stil arghezian, scris cu fantezie în limba de la sfârșitul secolului al XVIII-lea”, în care se face portretul femeii urâte prin intermediul a două oglinzi – una *virtuală*, a *reveriei*, și cealaltă *reală*, *crudă*, *demitizantă*. Tehnica pentru care optează scriitorul este cea a „oximoronului dezvoltat”. [8, p. 34]

Un scurt *intermezzo*, acum, cu privire la pamflet și mai ales la relevanța acestuia în literatură și în ceea ce privește poezia lui Ioan Cantacuzino de care ne ocupăm aici. Într-un studiu clasic referitor la pamflet ca discurs literar, Cornel Munteanu identifică principalele particularități ale pamfletului și modul de funcționare a acestuia – în sensul asocierii cu o serie de figuri retorice de predilecție – în discursul literar. Mai întâi, pamfletul „valorifică precedee artistice inedite”, căci „dozează ironia, invectiva și sarcasmul în texte cu caracter negator”. Vehemența pamfletară este echivalentă, așadar, cu o „revoltă, ruptură în raport cu diferite convenții și norme” literare. Iar procedeele utilizate în acest scop sunt ironia, caricatura, imprecizia, hiperbola, efectul fiind acela de „dimensionare semnificativă sau chiar anulare prin limbaj a țintei alese.” [9, p. 49] La rândul său, Ion Vasile Șerban, în articolul intitulat *Pamfletul între fond și formă*, evidențiază spiritul anticanonic și, tocmai de aceea, inovator al pamfletului, enumeră procedeele retorice favorite ale acestui tip aparte de discurs literar – invectiva, insulta, injuria, caricatura, cu o mențiune specială pentru cea dintâi: „există o pasiune a agresiunii verbale” care face manifestă „disponibilitatea estetică a injuriei”. O ultimă observație se cuvine adăgată aici – „toate interdicțiile, licențele, exagerările și schimbările de ton dovedesc pregnanța artei literare.” [10, p. 9]

Textul poeziei *Măgulire soțiii cei pocite* atrage atenția, de la bun început, prin regimul condițional – optativ al verbelor și prin elemen-

tele de pamflet care au drept consecință imediată suspendarea referinței, respectiv dinamitarea efectului de constituire a portretului – cel negativ și cel pozitiv – al unei femei. Una a cărei urâtenie reprezintă o opțiune tematică cel puțin neobișnuită a scriitorului. Portretul acesteia pare a se construi, pe de o parte, prin emfatarea trăsăturilor și a năravurilor acesteia – rezultând, astfel, *sluțenia*, portretul *real*, iar pe de altă parte, rezultă imaginea femeii așa cum aceasta s-ar cuveni să arate și să se comporte, potrivit unui ideal de frumusețe canonic. De fapt, *sluțenia* - obiect al pamfletului, este asociată, cum spuneam, condițional – optativului și parodiei. La nivelul discursului, însă, verbele la acest mod suspendă portretul femeii urâte și, totodată, semnalează ca fiind imposibil portretul femeii frumoase. Altfel spus, pamfletul și parodia converg în a anula imaginea femeii slute – incompatibilă cu reprezentarea frumuseții feminine canonice, iar aceasta din urmă este prezentată drept o altă imposibilitate – căci este exact ceea ce femeia slută nu poate fi. Rezultatul este anularea, la nivelul discursului, a ambelor versiuni ale feminității: „Dă n-ai fi urâtă, ai fi prea frumoasă/D-aș fi un netot, ai fi prea frumoasă;/Dă n-ai fi dă gheață/Aș fi tot dă foc;/Dă nu m-ai degera/Ar fi să mă coc.”

Parodia se slujește, așadar, de instrumentele retorice ale pamfletului – insulta, imprecizia, caricatura, hiperbola, căci negativitatea, în raport cu imaginea femeii frumoase, se instituie, ipotetic, drept urâtenie amplificată. Femeia urâtă este de gheață, clipește des și rânjește, în loc să zâmbească, are tenul închis la culoare, e *târcavă* (cu sprâncene nefiresc de subțiri), soioasă, are gura asemănătoare cu gura urâtă a somnului, are *țâțoaie*, e moșoroaie (are forma indecisă a unui mușuroi), nu stă bine în pat și afectează grav, din acest motiv, apetitul sexual al bărbatului, umblă ca racul, emană un miros urât, *blejește* ochii (ii are moleșiți, asemenea unui om extrem de obosit sau beat), e strâmbă și pocită, inspirând groază: „Dă n-ai fi dă gheață, aș fi tot dă foc;/Dă nu m-ai degera, ar fi să mă coc;/Dă n-ai clipi ochi, ai fi bute-ntreagă;/Dă n-ai rânji dinții, ai fi numai șagă;/Dă n-ai fi prea neagră,

ai fi albă caș;/Dă n-ar fi nasul pumn, ar fi drăgălaș;/Dă n-ai fi târcavă, ai fi încondeiată;/Dă n-ai fi soioasă, ai fi ca-mbăiată;/D-ar fi gura mică, ar fi ca de baboi;/Dă n-ar fi cât dă somn, n-ai striga ca un motoi;/D-ai avea țâțițe, n-ai avea țâtoaie;/D-ai fi mai strujită, n-ai fi moșoroaie;/D-ai ședea mai bine, n-ai fi broască-n pat;/ D-ai umbla mai drept, ar fi racul uitat;/Dă n-aș avea nas, ai fi mirodie;/Dă n-aș bleji ochii, t-aș plânge dă vie;/Dă n-ai fi cam strâmbă, ai fi foarte-ntreagă;/Dă nu mi-ai fi groază, mi-ai fi foarte dragă.”

Defectele fizice sunt caricaturizate, hiperbola slujește de minune acest efect stilistic, iar ironia îmbracă întregul text. Prin avalanșa de insulte sunt vizate reperele standard ale frumuseții feminine canonice – ochii, pielea, gura, mersul, sânii, la care se adaugă o serie de abateri, neprevăzute în codul retoric al femeii ideale – efecte de natură olfactivă, lipsa de apetit sexual, chiar prostia. În acest mod, poetul inovează și, implicit, parodiază frumusețea feminină standardizată, căci portretul slutei este completat cu detalii extra – literare de mare efect. Mai mult, se poate spune că portretul frumoasei este afectat în egală măsură, căci istețimea nu reprezintă un punct de interes pentru portretizarea feminității ideale.

Frumoasa trebuie să fie, așadar, pasională, veselă, cu pielea albă, cu nas drăgălaș, încondeiată corespunzător, cu gura mică, să aibă *țâțici*, să fie bine alcătuită la trup, știind de minune cum să stea în pat pentru a spori apetitul sexual al bărbatului, cu umblet frumos, emanând un miros plăcut, cu ținută dreaptă, într-un cuvânt, *minunată*. Acest portret este, însă, suspect, în perfecțiunea lui retorică, părând a fi o construcție textuală menită să ilustreze o femeie nu atât frumoasă, după canoanele literare binecunoscute, ci perfect compatibilă – și disponibilă – cu ideea de senzualitate.

La nivel retoric, se cuvine remarcat faptul că textul poeziei se construiește printr-un paralelism sintactic și semantic amplu, asociat cu o rupere ostentativă – marcată insistent prin virgulă – a fiecărui vers în două emistihuri. Acest mekansim este anticipat, de altfel, și de titlu, care funcționează ca o antifrază ironică – *Măgulire soțiii cei pocite*.

Verbele la condițional optativ, mai întâi la forma negativă, apoi la cea afirmativă, construiesc două reprezentări aflate într-un raport de specularitate reciproc răsturnată ale unor componente ale acestei femei urâte: „Dă n-ai fi prea neagră, ai fi albă caș;/Dă n-ar fi nasul pumn, ar fi drăgălaș;/Dă n-ai fi târcavă, ai fi încondeiată;/Dă n-ai fi soioasă, ai fi ca-mbăiată.”

Verbele devin, astfel, instrumentele principale inedite ale unei duble circumscrieri metaforice a unei *realități* care, în fond, nu are nicio relevanță – caricatura injurioasă și ofensatoare, exacerbarea unor trăsături fizice sau a unor apucături ale femeii slute construiește, aici, o interesantă emoție negativă, al cărei efect este intensificat prin reprezentarea – ipotetică – a versiunii „pozitive” a nasului, de exemplu, sau a posturii: „Dă n-ai fi cam strâmbă, ai fi foarte-ntreagă.”

De fapt, aparent disjuncte ca semnificație, verbele la condițional optativ converg în a construi o i-realitate deplină – căci femeia aceasta urâtă nici nu există. Ea nu face obiectul unei descrieri, rămânând suspendată, ca reprezentare, la nivelul discursului. Prin acest mecanism semantic de dublă recuzare – „de n-ai fi..., ai fi...”, portretul femeii nu se constituie. Dar se construiește o emoție de o intensitate aparte, o emoție negativă, bazată pe acea „pasiune a agresiunii verbale” a invectivei, mai înainte amintită.

Construcția discursului liric – evident oximoronic – denotă o plăcere anume a constatării urâteniei și o veritabilă bucurie a transferării acesteia în discurs. Altfel spus, femeia slută – însăși alegerea temei poetice invocă suspendarea unei interdicții – sau cutume – retorice, după cum spuneam – rămâne suspendată între două ipoteze discursive, ca rezultat al privirii poetice marcate de o emoție intensă, distructivă. Sunt, aici, cumulate, atribute fizice, efecte vizuale, olfactive, tactile, emoții afectând privitorul ipotetic al acestui portret textual. Caricatura este multiplicată – întrucât hiperbolizarea nu vizează un defect, ci un cumul de defecte. Sunt defecte fizice, după cum am semnalat deja, căci nasul este mare și urât, tenul este închis la culoare, iar femeia nu este doar *pocită* –

ilustrând un superlativ absolut al urâteniei datorat dizarmoniei ca regulă principală de alcătuire – ci și proastă, lipsită de pasionalitate erotică, chiar dezgustătoare, soioasă, emană un miros neplăcut.

Și, totuși, actul poetic negativ, *hula* poetică înnobilează prin ne-uitare, iar jocul pe referință are drept rezultat un portret feminin constant recuzat, mereu pe punctul de a se constitui, dar neconstituindu-se.

Dimensiunea textuală care se adaugă aici, și care îmblânzește pamfletul, este ludicul. Joaca retorică are o doză substanțială de neseriozitate ce place, binedispune și participă la constituirea unei emoții aparte. Tocmai de aceea femeia aceasta, slută cum ni se spune că este, nu este lăsată să se constituie ca atare, ci este definitiv așezată sub semnul optativului, al ipoteticului corelat cu disponibilitatea estetică a injuriei. Căci emoția negativă, datorată sluteniei anume supralicite, este rezultatul unui joc retoric ce implică, în mod evident, reguli, dar și o anume gratuitate. Așa cum specifică scriitorul însuși în *Predislovie*. Negativitatea, adică slutenia acestei ipotetice femei, este nu doar contrabalansată prin efectul de specularitate al versiunii feminine frumoase, ci capătă și un inedit efect benefic. Căci jocul acesta binedispune – adresându-i-se femeii slute, injuriind-o, vocea instanței textuale se amuză. Ca și autorul însuși. A cărui conștiință artistică se revelează în ultimul vers al poeziei, din care rezultă că imortalizarea prin discurs a femeii slute – prin *hulă* poetică, cum altfel? – este calea către estetizarea acesteia, cu

instrumentele poetice (ne)specifice, anti-canonice, ale pamfletului: „Dă n-ai fi pocită, ai fi minunată;/Dă nu t-aș și huli, ai fi tot uitată.”

Între antifraza ironică din titlu și ultimul vers – care evidențiază tocmai disponibilitatea pamfletului de a estetiza urâtul cu mijloacele potrivite, se construiește, cu resursele de atunci ale limbii române literare, prima poezie notabilă din literatura noastră dedicată femeii *pocite*.

Referințe bibliografice:

1. *Dicționarul General al Literaturii Române, C/D*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 39.
2. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*, vol. I. București: Editura Minerva, 1990, p. 98.
3. Cornea, Paul. *Originile romantismului românesc*, Cartea românească, 2008, p. 125-127.
4. *Enciclopedia literaturii române vechi*. București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2018, p. 161.
5. Ivașcu, George. *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Științifică, 1969, p. 338.
6. Angheliescu, Mircea. *Preromantismul românesc*. București: Editura Minerva, 1971, p. 76.
7. Scarlat, Mircea. *Istoria poeziei românești*, vol. I. București: Editura Minerva, 1982, p. 192, 194.
8. Simion, Eugen. „Dimineața poetică” a lui Ioan Cantacuzino (1757–1828). *Poezia ca „oareșcare răsfățare a chibzuirii”*. „Au întrupat nentrupiri” și „au iconit nevederi”. În: *Dimineața poezilor. Eseuri despre începuturile poeziei române*. Ediția a V-a. Ediție definitivă, București: Editura Univers Enciclopedic Gold, 2014, p. 27-28, 31, 33-35.
9. Munteanu, Cornel. *Pamfletul ca discurs literar*. București: Editura Minerva, 1999, p. 49.
10. Șerban, Ion Vasile. *Pamfletul între fond și formă*. În: „Observator cultural”. Nr. 50, 2001, p. 9.

Citation: Antofi, S. Ioan Cantacuzino between the (pamphlet-like) dawn of poets, (anti)rhetoric, and lyricism. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 19-24. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.02>

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



Copyright:© 2025 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/>).

TEHNICI NARATIVE DE PARABOLIZARE A SOCIETĂȚII TOTALITARE ÎN ROMANUL *BISERICA NEAGRĂ* DE A.E. BACONSKY

Doctor în filologie, cercetător științific superior, Universitatea de Stat din Moldova. Domenii de preocupare: literatura română; teoria, istoria și critica literară; teoria lecturii; folclor contemporan; legende urbane. Cărți publicate: *Calidoscopul lecturii: Principalele direcții ale teoriei lecturii din secolul al XX-lea* (Chișinău: Tipografia centrală, 2021); *Critica orientată către cititor*, În: Aliona Grati, Elisaveta Iovu, Oxana Popa, Diana Dementieva, Rodica Gotca. *Opera literară ca dialog și relație. Noi modele critice: Dialogica, Imagologia, Sociocritica, Critica orientată către cititor, Ergocritica* (Chișinău: Știința, 2021); *Chișinău. Cultura promovării orașului*, monografie colectivă, coord.: Aliona Grati, Diana Dementieva (Chișinău: Știința, 2023).



Diana DEMENTIEVA

Tehnici narative de parabolizare a societății totalitare în romanul *Biserica neagră* de A.E. Baconsky

Rezumat. Articolul investighează tehnicile narative prin care A.E. Baconsky parabolizează imaginea societății totalitare în romanul *Biserica neagră*. Scriitorul recurge la parabolă ca strategie narativă, comunicând despre datele realității istorice printr-un cod semiotic ce solicită cititorului să decodifice multiplele straturi de sens și să actualizeze potențialul subversiv al operei. Opțiunea pentru parabolizare i-a permis autorului să denunțe natura opresivă a societății totalitare nu printr-o critică directă, ci printr-o codificare semiotică a efectelor sale asupra individului. Mecanismele de opresiune – ilustrate prin procese precum dezrădăcinarea, deumanizarea și uniformizarea – sunt explorate prin intermediul unui personaj-narator anonim, a cărui intrigă existențială reflectă direct lupta conștiinței umane împotriva unui sistem dictatorial. Demersul de față explorează procedeele specifice prin care dimensiunile totalitarismului se configurează la nivel narativ în roman. Prin transfigurarea realității istorice (a României comuniste) într-o parabolă, evenimentele, locurile și personajele nu mai funcționează ca simple reprezentări fidele, ci devin elemente purtătoare de semnificații profunde și universale.

Cuvinte-cheie: A.E. Baconsky, romanul-parabolă *Biserica neagră*, parabolizare, societate totalitară, mecanisme de opresiune, condiție umană, codificare semiotică, deschidere semantică.

The Narrative Technique of Parabolization of Totalitarian Society in the Novel *The Black Church* by A.E. Baconsky

Abstract. The article investigates the narrative techniques through which A.E. Baconsky parabolizes the image of totalitarian society in the novel *Biserica neagră* (*The Black Church*). The writer uses parable as a narrative strategy, communicating historical facts through a semiotic code that requires the reader to decode the multiple layers of meaning and actualize the subversive potential of the work. The choice of parable allowed the author to denounce the oppressive nature of totalitarian society not through direct criticism, but through a semiotic codification of its effects on the individual. The mechanisms of oppression – illustrated through processes such as uprooting, dehumanization, and uniformity – are explored through an anonymous narrator-character, whose existential intrigue directly reflects the struggle of human consciousness against a dictatorial system. This study explores the specific processes through which the dimensions of totalitarianism are configured at the narrative level in the novel. By transfiguring the historical reality (of Communist Romania) into a parable, the events, settings, and characters no longer function as simple faithful representations, but rather become carriers of profound and universal significance.

Keywords: A.E. Baconsky, the parabolic novel *The Black Church*, parabolization, totalitarian society, mechanisms of oppression, human condition, semiotic coding, semantic openness.

Delimitări preliminare. În timpul regimului comunist din România, scriitorii s-au confruntat cu o dilemă etică și estetică definitorie. Pe lângă o minoritate care s-a opus deschis regimului, exprimându-și critica inclusiv prin operele publicate în exil, majoritatea scriitorilor s-a scindat între două direcții: unii au ales să servească Partidul, aliniindu-se discursului oficial și producând literatură de propagandă, în timp ce alții au recurs la strategii de ambiguitate, aluzie și disimulare tocmai pentru a evita obligația conformării la dogma ideologică. Nici măcar etapa 1965–1971, caracterizată printr-o relaxare aparentă a controlului politic, nu a eliminat necesitatea unor strategii sofisticate de camuflare a mesajului artistic sau, cel puțin, de evitare a instrumentalizării literaturii în scopuri doctrinare [1, p. 146]. Printre multiplele mijloace narative utilizate – precum alegoria, satira, intertextualitatea, fantasticul, onirismul, absurdul sau fragmentarismul –, parabola modernă s-a impus ca un instrument esențial de exprimare literară.

Discursul aluziv, simbolic și polisemantic practicat în proza modernă își are antecedentele în creațiile unor autori reprezentativi ai secolului XX, cum ar fi Franz Kafka (*Procesul*, *Castelel*), Albert Camus (*Ciuma*), Jorge Luis Borges (*Biblioteca din Babel*) ș.a. În contextul literaturii române, parabola existențială a devenit o strategie narativă indispensabilă, oferindu-le autorilor posibilitatea de a abstractiza și universaliza realitățile constrângătoare. Aceasta a constituit o formă subtilă de evaziune de sub rigorile ideologice, creând un cadru propice pentru abordarea temelor sensibile și facilitând transmiterea unui discurs paralel, menit să ocolească mecanismele cenzurii. Funcția esențială a parabolei în literatura epocii comuniste este confirmată și de cercetările critice recente. De exemplu, Ligia Duruș, în lucrarea sa *Perspective parabolice ale puterii totalitare* (2025), realizează „o cercetare analitică a modului în care romanele-parabolă, scrise și publicate în țara noastră în perioada comunistă, reflectă dimensiunea istorică a comunismului, tipologiile și fenomenologia puterii totalitare” [2, p. 19]. Printre numeroasele opere pe care le analizează cecetătoarea – ca *Vânătoa-*

rea regală de Dumitru Radu Popescu, *Lumea în două zile* de George Bălăiță, *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, *Viața pe un peron* de Octavian Paler, *Animale bolnave* de Nicolae Breban, *Perimetrul zero* de Oana Orlea ș.a. – se numără și *Biserica neagră* a scriitorului de origine basarabeană A.E. Baconsky.

În acest peisaj al prozei parabolice, romanul *Biserica neagră* se impune nu doar ca unul dintre primele de acest tip, ci și ca un exemplu elocvent, fiind recunoscut ca o parabolă a opresiunii, a absurdului și a degradării umane sub regim dictatorial. Opera explorează în profunzime mecanismele subtile de control și înstrăinare exercitate de sistemul totalitar asupra individului. Baconsky evidențiază mai multe procese de opresiune care subminează spiritul uman și anihilează identitatea personală, cum ar fi *dezrădăcinarea* (ruperea legăturilor cu originile culturale și familiale), *dezumanizarea* (deposedarea omului de calitățile sale esențiale), *uniformizarea* (anularea diversității și impunerea conformismului) ș.a. În felul acesta, scriitorul demonstrează că regimul totalitar suprimă nu doar libertatea fizică, ci și identitatea, transformând societatea într-o masă omogenă și supusă. Pornind de la aceste premise, analiza de față urmărește să determine procedeele prin care dimensiunile totalitarismului se configurează la nivel narativ în *Biserica neagră*. Demersul se focalizează pe modul în care Baconsky adoptă parabolizarea ca strategie epică pentru a releva impactul acestor dimensiuni asupra condiției umane.

Cadrul teoretic și metodologic: parabolizarea ca strategie de codificare. Strategia lui Baconsky este întemeiată pe natura intrinsecă a genului, deoarece parabola, ca modalitate literară, transformă realitățile concrete în pilde morale sau meditații filosofice, conferind textului o semnificație universală. Această viziune se aliniază concepției lui Friedrich Hegel, potrivit căreia parabola folosește întâmplări obișnuite din viața de zi cu zi pentru a transmite o semnificație mai profundă și general [3].

O astfel de perspectivă este aprofundată și de Dan Horațiu Popescu, care, în volumul său

Efectul de parabolă: eseu teoretic (2006), investigatează multiple interpretări ale parabolei, printre care se numără și cele propuse de Tudor Vianu și Ion Vlad. Vianu consideră parabola, alături de fabulă, o categorie narativă închisă, cu sensuri clar cristalizate, în care comparația dintre termenii săi este ușor de recunoscut, iar semnificația este stabilă și accesibilă. În schimb, Vlad atribuie parabolei un rol mai complex și dinamic: aceasta regenerează substanța epică, intensifică tensiunea narativă și lărgeste câmpul semantic al povestirii. Deși continuă să o plaseze, asemenea fabulei, într-un plan structural de bază al construcției epice, Ion Vlad privilegiază parabola pentru capacitatea ei de a recrea mitul în funcția sa semnificantă și de a deschide multiple posibilități interpretative [4, p. 16-21].

Tensiunea respectivă între închidere și deschidere își găsește o rezolvare teoretică în concepția lui Umberto Eco. În studiul său *Lector in fabula*, Eco afirmă că: „Nimic nu este mai deschis decât un text închis. Doar că deschiderea lui este efectul unei inițiative externe, a unui mod de a întrebuința textul, nu de a fi întrebuințat de el cu plăcere.” [5, p. 90]. Prin urmare, diferența dintre abordările celor doi critici români rezidă mai curând într-o chestiune de perspectivă decât într-o contradicție de fond: textul (și anume parabola, în contextul acestui demers) este structural închis, dar dobândește o pluralitate de sensuri (sau devine deschis) doar prin intervenția activă și interpretativă a cititorului – factorul unic ce poate actualiza potențialul său semantic profund.

Conform teoriei receptării a lui Eco, interpretarea unui text este un proces infinit și deschis, dar în același timp ghidat de un cadru riguros stabilit de autor. Ceea ce înseamnă că soarta interpretativă a textului face parte din propriul său mecanism generativ, impunând cititorului o cooperare activă, dar dirijată [5, p. 86-87]. Autorul construiește textul referindu-se la un Cititor Model care posedă aceleași competențe semiotice ca și el, adică cunoaște aceleași coduri lingvistice și culturale. Așadar, după Eco, „nu există niciodată pură comunicare lingvistică, ci activitate semiotică în sens larg” [5, p. 84].

Totodată, semioticianul italian argumentează că sememul (unitatea minimă de sens) trebuie înțeles ca un text virtual, deoarece „un text nu este altceva decât expansiunea unui semem” [5, p. 47]. Procesul semiotic – explică Eco pornind de la teoria lui Charles Sanders Peirce – este definit de ideea că sensul nu este niciodată fix, ci este generat printr-o semioză nelimitată, adică o regresie infinită în care „fiecare semn interpretează un alt semn” [5, p. 66]. În acest lanț, interpretantul devine o „construcție metasemiotică tranzitorie”, acționând temporar ca *explicans* pentru semnul precedent, dar fiind el însuși un nou *explicatum* interpretabil [5, p. 74-75].

Așadar, în contextul acestui studiu, concepțiile lui Eco privind „opera deschisă”, „Cititorul Model” și „semioza nelimitată” oferă un cadru teoretic relevant pentru analiza structurii parabolei a romanului *Biserica neagră*. Logica narativă a lui Baconsky funcționează astfel: autorul codifică un mesaj central – condiția umană sub regim totalitar (sememul de bază) – pe care îl dezvoltă și îl amplifică într-un edificiu narativ complex (reflectând astfel conceptul textului ca expansiune a unui semem). Această strategie îi permite scriitorului să evite denunțul direct și să activeze semioza nelimitată, solicitând cititorului avizat (prin intermediul Cititorului Model proiectat în structura textului) să decodifice activ multiplele straturi de sens și să actualizeze potențialul subversiv al operei.

Astfel, prin transformarea realității istorice a României comuniste într-un cod semiotic, evenimentele, locurile și personajele nu mai funcționează ca simple reprezentări fidele, ci devin elemente ale unei povești purtătoare de semnificații profunde și alegorice. În acest scop, autorul folosește grotescul și absurdul pentru a exagera și a distorsiona realitatea totalitară, scoțând în evidență aspectele ei opresive și ilogice.

Focalizarea internă: codificarea semiotică a parabolei. În romanul *Biserica neagră* Baconsky continuă stilul poetic și temele abordate în proza sa anterioară. Atât în roman, cât și în povestirile din *Echinouxul nebunilor*, se regăsește aceeași atmosferă dezolantă, transpusă

de un personaj-narator fără nume. În roman, personajul-narator reprezintă condiția intelectualului într-o societate totalitară, iar parcursul său este mai degrabă unul interior, marcat de o serie de stări de conștiință. Acest narator este o proiecție a autorului însuși și ilustrează propriile metamorfoze sub presiunea regimului comunist [6].

O prezentare succintă a subiectului este esențială pentru a corela ulterior sensurile ce reies din analiza procesului de parabolizare. Așadar, acțiunea romanului se desfășoară într-un oraș de pe malul mării, un spațiu lipsit de referințe istorice și geografice concrete, unde un tânăr sculptor, personajul-narator, se întoarce la baștina tatălui său după o lungă perioadă petrecută în străinătate. În timp, înțelege că orașul este controlat de Liga Cerșetorilor, o societate opresivă al cărei centru ideologic este Biserica Neagră. Primind în una din zile o invitație misterioasă la sediul Ligii, personajul traversează o serie de conflicte interioare, culminând cu o tentativă eșuată de a evada la bordul unei corăbii. Din acel moment, Liga îi răpește progresiv viața privată și individualitatea, pentru a-i impune o nouă identitate. Prin invazia constantă a unor prezențe insidioase în viața sa, este lipsit de spațiul său privat și de orice urmă de intimitate. Mai întâi, este mutat într-o casă de lângă Biserica Neagră, moment care marchează începutul procesului de asimilare în sistem. Pe măsură ce avansează în ierarhia sistemului, personajului i se impun noi funcții absurde și, odată cu ele, o altă vestimentație și locuință, toate devenind semne ale identității sale artificiale. Supus mereu unor probe inițiatice de deumanizare, fostul artist își încheie metamorfoza într-un „om nou”, fiind deposedat de toate adevărurile sale, inclusiv de propria existență. Condamnat la această pierdere totală a sinelui, el este obligat să se întoarcă în casa paraciserului din cimitirul Bisericii Negre, pentru a parcurge din nou același cerc vicios al degradării.

Personajul-narator se confruntă cu o realitate ale cărei resorturi îi sunt complet străine. În schimb, se inoculează subtil impresia că ce-

lelalte personaje cunosc absolut totul, mișcându-se într-o armonie tăcută, ca și cum totul s-ar fi înțeles de la sine, printr-un cod tacit, accesibil doar inițiaților sau celor integrați perfect în sistem. Discrepanța între percepția limitată a naratorului homodiegetic și cunoașterea implicită a celorlalți accentuează sentimentul de izolare și alienare al protagonistului. Lipsa insurmontabilă de claritate este o caracteristică permanentă a romanului, generând o stare de nervozitate constantă. Prin viziunea îngustă a personajului-narator, cititorul este plasat în aceeași poziție vulnerabilă de incertitudine și neînțelegere a realității. Astfel, atmosfera sufocantă, ambiguă și profund neliniștitoare nu este doar o descriere a unui loc, a orașului-stat, ci o stare de spirit persistentă care învăluie atât instanțele intratextuale (personajele, naratorul), cât și cele extratextuale (cititorii).

Focalizare narativă internă este o tehnică esențială, prin care Baconsky urmărește nu să documenteze explicit adevărul istoric, ci să simuleze experiența psihologică a opresiunii prin destinul tragic al personajului-narator. Așa cum observă și Eugen Simion, intenția autorului a fost să sugereze „o existență trăită *à rebours*” [7, p. 11]. Așadar, întrucât în *Biserica neagră* intriga nu este una evenimentială, ci profund existențială, în continuare, analiza va urmări procesul de transformare interioară a protagonistului, al cărui destin devine o parabolă a condiției umane sub regim totalitar.

Parabolizarea controlului opresiv. În *Biserica neagră*, Baconsky mobilizează întregul arsenal literar pentru a construi o parabolă coerentă a totalitarismului, în care nimic nu este întâmplător. Fiecare detaliu funcționează ca un semn al existenței umane sub un astfel de regim și contribuie la edificarea unui univers cu valențe profunde. Fiind un proces complex, parabolizarea controlului opresiv asupra individului se realizează prin inserția semnelor la diferite niveluri ale textului.

În primul rând, povestea romanului (fabula) depășește simpla succesiune cronologică

de evenimente, devenind, în viziune semiotică, un sistem complex de semne care configurează nucleul ideatic al operei (sememul). Prin decodificarea acestor semne – precum relocarea frecventă a protagonistului, îndeplinirea sarcinilor absurde impuse și invazia continuă a „informatoarelor” – se dezvăluie modalitățile prin care controlul totalitar anulează intimitatea și autonomia individului.

Suprimarea intimității devine un prim scop al organelor de control. Dacă în distopia lui Evgheni Zamiatin, *Noi*, locuitorii Statului Unic trăiesc în case de sticlă pentru a fi permanent supravegheați, în romanul lui Baconsky, personajul principal este lipsit de intimitate nu doar prin invadarea constantă a spațiului său personal de către reprezentanții puterii (generalul, paracliserul, servitoarea, hamalii, milogii din atelier ș.a.m.d.), ci și prin schimbările frecvente și impuse ale domiciliului (casa proprietăresei, casa paracliserului, biserica, clopotnița, bordeiul, internatul). Mai mult chiar, după pierderea spațiului fizic – camera închiriată și atelierul –, protagonistul este depozat și de bunurile personale, care sunt înlocuite cu altele noi, standardizate – „*dulapuri roșii*”, „*figuri din ghips*”, „*cărți de buzunar*”. Deși nu le înțelege funcționalitatea, el le percepe ca pe o prezență amenințătoare și constantă, ce invadează fiecare spațiu al noii sale vieți. Când procesul de transformare într-un „om nou” i s-a încheiat, libertatea sa este anulată în totalitate. Spațiul personal este înlocuit de un mediu comunal, în care chiar și patul – loc definitoriu al intimității – nu-i mai aparține. Interpretarea acestor semne de la nivelul fabulei evidențiază modul în care pierderea progresivă a spațiului personal și intim devine o reprezentare parabolică a instaurării controlului totalitar, proces ce subminează treptat libertatea individului.

Pe lângă aceste semne legate de acțiune, și semnele descriptive – descrierile de spațiu (orașul închis, clădirile în ruină), de înfățișare (haine ponosite, figuri grotești), de limbaj (aberații verbale, tăcere), de natură (peisaje dezolante, vânături agresive) și ale stărilor interioare (anxietatea

difuză) – nu au ca scop redarea fidelă a realității, ci încărcarea ei cu multiple sensuri ascunse. Odată decodificate, aceste semne întregesc parabola condiției umane sub control opresiv.

De asemenea, din punct de vedere compozițional, romanul lui Baconsky se distinge printr-o serie de elemente structurale (semne ale discursului), care contribuie esențial la conturarea unei parabole autentice a societății totalitare, precum: narațiunea homodiegetică, intriga non-evenimentială, structura circulară, configurația specifică a sistemului de personaje ș.a.

Este important, mai întâi, să observăm că pasivitatea individului impusă de controlul opresiv al regimului, adică neputința de a întreprinde acțiuni și a se manifesta liber în plan social sau personal, este parabolizată prin minimalizarea acțiunii romanului, care este mutată în spațiul interior al conștiinței protagonistului. Totuși, personajul nu beneficiază de libertate nici măcar în spațiul interior al propriei conștiințe, întrucât totalitarismul suprimă gândirea critică și cultivă frica exprimării ideilor, pentru a preveni orice formă de trădare.

Dat fiind caracterul ocult al regimului, personajul-narator este împiedicat să formuleze interpretări critice, explicații ori completări asupra situațiilor și evenimentelor, întrucât nu are acces la informații suficiente. În acest context, „felul în care semnele sunt interpretate de către eroul central ilustrează teoria cititorului model” [8, p. 36]. Apelând la conceptele lui Eco, personajul-narator din *Biserica neagră* funcționează el însuși ca un „cititor model”, interpretând lumea ficțională în care trăiește. Această instanță intratextuală transmite cititorului real, aflat în afara textului, o serie de indicii fragmentare, pe care acesta din urmă le decodează pentru a construi o imagine coerentă a societății totalitare și a descoperi sensul parabolic profund al romanului. Astfel, prin neputința naratorului de a înțelege evenimentele, Baconsky ilustrează inabilitatea oricărui individ de a descifra mecanismele absurde și misterioase ale sistemului. Prin urmare, perspectiva limitată a naratorului la persoana întâi devine o strategie narativă prin care se parabolizează condiția

individului lipsit de capacitatea de a înțelege și interpreta realitatea.

În aceste condiții, acțiunea romanului se mută din planul evenimentelor concrete în cel al introspecției, concentrându-se, în principal, pe meditații profunde asupra existenței umane. Introspecția este însoțită de un spectru larg de stări intense – angoasă, agitație, alienare, confuzie, neputință, dezorientare și resemnare – toate transpuse în senzații fizice și psihice prin termeni evocatori precum „*somn mizerabil*”, „*luciditate istovitoare*”, „*amețeală*”, „*oboseală*”, „*nopti nedormite*”, „*gânduri pustii*” etc.

Așadar, narațiunea lui Baconsky nu se limitează la denunțarea controlului opresiv, ci îl face pe cititor să-l resimtă direct, la toate nivelurile: lexical, stilistic, narativ, semiotic, tematic și metatextual. În felul acesta, autorul evidențiază că, sub un regim totalitar, individul își pierde complet controlul asupra propriei existențe, devenind o simplă piesă interschimbabilă în mecanismul sistemului.

Parabolizarea dezrădăcinării individului. Dezrădăcinarea – o altă formă de opresiune practică de regimul totalitar – este profund explorată în *Biserica neagră*. Fiind martor cu o sensibilitate aparte al unei societăți comuniste, Baconsky surprinde acest mecanism opresiv și-l transpune artistic.

În universul ficțional distorsionat, dezrădăcinarea individului este transformată într-o parabolă a efectelor distructive ale totalitarismului asupra memoriei individuale și colective. Metamorfoza personajului-narator exemplifică pertinent modul în care se distrug și se falsifică treptat memoria, istoria și, respectiv, identitatea. Prin decodificarea mai multor niveluri de semnificație ce construiesc evoluția protagonistului, cititorul poate înțelege procesul prin care regimul anihilează legătura unui individ cu trecutul și cu valorile autentice.

Anihilarea memoriei individuale devine un instrument esențial prin care regimul totalitar contribuie la dezrădăcinare. Într-un moment de luciditate, în timp ce încă mai caută o cale de a se sustrage sistemului, protagonistul își amin-

tește de viața sa anterioară, conștientizând astfel contrastul puternic dintre un trecut autentic și un prezent gol și alienant. Însă, pe măsură ce procesul de dezumanizare se accelerează, iar existența se reduce la un simplu automatism, personajul încetează să-și mai evoce amintirile, abandonându-se unei realități pe care nu o mai poate depăși. Memoria, care ar fi putut deveni o sursă de revoltă și un bastion al identității, pur și simplu se estompează din cauza falsității insidioase pe care puterea o impune la toate nivelurile: „*Simțeam că uit sau că știu lucruri false, inventate de o pseudo-memorie trădătoare.*” [9]. Protagonistul se simte tot mai incapabil să acționeze, astfel ajunge să capituleze, iar efectul nu se lasă așteptat: „*rareori îmi mai aduceam eu însumi aminte de mama și de cei doi frați ai mei*”.

Un alt mijloc prin care regimul totalitar contribuie la dezrădăcinare este ștergerea identității individuale. Personajul auster, o alegorie a dictatorului, exprimă această lege fundamentală a opresiunii: „*ceea ce e important nu sunt adevărurile noastre personale, ci setea de adevăr a mulțimii*”. Această frază pune în opoziție adevărul personal, o construcție autentică bazată pe amintiri și experiențe individuale, cu adevărul fabricat de sistem.

În mod paradoxal, unica posibilitatea de a supraviețui în această lume este uitarea. La finalul romanului, scrisoarea primită de protagonist de la tânărul evreu – care reușise între timp să plece din oraș – șochează cititorul printr-o constatare fatală, ce demonstrează imposibilitatea evadării de sub opresiune: „*Pe aici cerșetorii s-au înmulțit simțitor în ultima vreme*”. Acest detaliu subliniază că dictatura devine omniprezentă și nu mai este limitată de hotarele sale fizice. Mai mult, puterea sa, în cheie alegorică, transcende granițele vizibile, exercitând un control subtil, dar total, asupra spațiului interior al individului, unde chiar și gândirea devine captivă. Concluzia tânărul evreu este că orice încercare de a explica mecanismele sistemului echivalează cu acceptarea propriei morți spirituale. Din această cauză, îl îndeamnă pe protagonist să accepte uitarea impusă: „*– Uită-te chiar pe tine care ai fost și năzuiește să te identifici cu cel ce devii pe zi ce trece*”.

Avertismentul autorului este că, într-o societate totalitară, singura formă posibilă de „salvare” este supraviețuirea fizică, obținută prin compromis, dar care implică inevitabil sacrificiul complet al dimensiunii morale și spirituale a individului.

Parabolizarea dezumanizării și a uniformizării individului. Bineînțeles, mecanismele de dezumanizare și uniformizare a individului într-o societate totalitară se reflectă cel mai clar prin „involuția” personajului-narator. Transformarea protagonistului, tot mai înstrăinat și conformist, constituie o parabolă a omului depozat de toate calitățile umane esențiale. În contrast, personajele secundare, concentrate în jurul protagonistului și lipsite de identitate proprie, devin o parabolă a forțelor impersonale ale regimului, care exercită presiune asupra personajului principal pentru a-l supune procesului de alienare, în vederea uniformizării și integrării sale în structura sistemului.

Autorul nu-și construiește personajele ca individualități distincte, ci ca „personaje-semn hipercodificate”, susține Diana Câmpăan [10, p. 331]. Prin aceasta tehnică, romanul stabilește corespondență cu alte distopii din literatura universală (*Noi* de Zamiatin sau *1984* de Orwell), în care rețeaua de personaje este construită după principiul uniformizării indivizilor. Totodată, Baconsky se diferențiază de marii creatori de contrautopii prin faptul „își transformă personajele într-un fel de mituri personale, metaforizându-le, subtil, toate esențele cu care acestea se infiltrează în narațiune” [10, p. 331-332].

Personajele lui Baconsky nu au nume, nici „identitate civilă”, observă Corin Braga [11, p. 97]. Naratorul le identifică exclusiv prin funcția pe care o îndeplinesc sau printr-o trăsătură dominantă, o abordare ce subliniază procesul de dezumanizare. Astfel, figuri precum *bătrânul profesorul, proprietăreaș, fosta dansatoare, servitoarea, paracliserul, cei trei gropari, generalul, falsul frate, personajul auster, tânărul evreu, tipul sordid, hermafroditul* ș.a. nu reprezintă individualități complexe, ci simple funcții, reduse la esența lor socială. În felul acesta, Baconsky nu

lasă spațiu pentru unicitate particulară. Personajele devin anonime, fiind definite nu de o psihologie elaborată sau de o evoluție personală, ci de un statut impus de sistem. Odată ce sunt depozitate de nume și de trăsături distincte ele se transformă în tipologii. Faptul că personajul-narator nu poate reține fizionomia celor din jur arată că, într-o lume în care individul are „înfățișare incertă”, oamenii devin simple figuri ale unei mase omogene. Detaliile sumare legate de vestimentație sau de înfățișare devin simple mărci exterioare ale unei stări de degradare, nu trăsături care să le diferențieze cu adevărat, deoarece, într-un proces opresiv de uniformizare, orice caracter distinctiv – fie numele, genul sau înfățișarea – este anihilat. Singura trăsătură distinctivă a personajelor-semne este umilința, care nu reprezintă doar un tipar comportamental, ci o caracteristică definitorie a existenței lor, vizibilă în: înfățișare („*un aspect slugarnic*”, „*aer de milog insolent*”) și în vorbire („*limbaj slugarnic*”, „*o formulă de mulțumire servilă*”).

O altă trăsătură esențială a „personajului omogen” este incapacitatea de a vorbi, de a se exprima. În romanul lui Baconsky comunicarea între personaje este pur și simplu anulată. „Din acest punct de vedere, A.E. Baconsky se desparte de ficțiunea lui George Orwell, la scriitorul român criza de comunicare fiind trecută sub simbolul muțeniei sau, în câteva rânduri, al vorbirii echivoce, fără tâlc verificabil, un fel de vorbire-clovn, epurată de sens, dar lăsând impresia unui conținut stratificat, de consistență ideologică fătuișă.” [10, p. 229-230]

Paradoxal, într-o societatea totalitară, tăcerea devine singura formă de comunicare autentică: „*Tăcerea noastră era o convorbire mută în care fiecare replică devenea contrariul a ceea ce ne-am fi spus unii altora cu glas tare.*” Iar atunci când nu tac, personajele din *Biserica neagră* abia „*bâlbâie o formulă*”, fie articulează discursuri „*bombastice*” și aberante. Astfel, limbajul, devenind un instrument al ideologiei, se golește de sens, iar capacitatea de vorbire a individului se atrofiază treptat. Protagonistul, încercând să adopte modul de exprimare al celorlalți – un limbaj „*cu un vocabular parcă anume creat*” –,

se lovește de o barieră lingvistică insurmontabilă, ceea ce-i subliniază izolarea. Sabotarea comunicării – prin tăcerea impusă sau prin folosirea unui limbaj standardizat și lipsit de sens – evidențiază procesul de dezumanizare.

Așadar, Baconsky construiește în *Biserica neagră* o parabolă puternică a dezumanizării și uniformizării individului sub regimul totalitar, ilustrând, prin structura personajelor și lipsa comunicării autentice dintre ele, modul în care calitățile umane fundamentale – empatia, individualitatea, liberul arbitru și conștiința de sine – sunt anihilate, iar standardizarea devine norma impusă.

Parabolizarea decadenței morale. Baconsky parabolizează decadența morală a „societății-surogat” printr-un proces de dezintegrare fizică a lumii înconjurătoare. Mizeria materială devine un cod prin care se transmite un mesaj puternic despre natura imorală a regimului totalitar, al cărei sistem de valori este corupt, bazat pe minciună și opresiune.

La nivelul textului, parabolizarea se realizează prin grotesc și absurd. Caricaturizarea și deformarea halucinantă a realității în toate dimensiunile sale intensifică imaginea unei lumi în declin, în care întreaga existență este redusă la absurd. Limbajul poetic și metaforic, de asemenea, devine un mijloc de parabolizare a decadenței morale, fiindcă Baconsky urmărește mai degrabă să sugereze decât să descrie direct. Forța de sugestie a expresiei artistice depășește simpla relatare factuală, permițând autorului să atingă un impact mai profund asupra cititorului, care nu doar citește despre decadență, ci o resimte la nivel senzorial și emoțional.

De exemplu, etapele decăderii progresive a personajului principal se parabolizează inclusiv prin schimbarea sugestivă a veșmintelor, impuse la fiecare nouă funcție. Acestea nu sunt simple haine, ci uniforme ce semnifică etapele pierderii moralității. Mai întâi, pentru a-și îndeplini funcția de organizator al groparilor, primește „un costum negru ponosit, murdar, o pălărie slinoasă și o pereche de pantofi atât de jupuiți...”, prin care marchează un prim pas în pierderea

demnității sale. Urmează veșmintele preoțești, croite din „imitație grosolană de brocart, dublat pe dinăuntru cu piele de oaie proaspăt tăbăcită, încât răspândea un miros neplăcut”, care devin o mască a coruperii sale morale, mirosul neplăcut relevând ipocrizia sistemului deghizat în valori înalte. Ulterior, îmbracă hainele fostului clopotar: „un caftan lung de postav negru, o pereche de opinci din piele de porc cu păr cu tot, ciorapi groși, obiele călduroase și o căciulă”, fiind funcționale și rudimentare, acestea semnifică o etapă de coborâre în ordinar, de renunțare la individualitate și de integrare într-o lume uniformizată. La următoarea treaptă a regresului este îmbrăcat în „haine din recuzita teatrului”, ceea ce sugerează că viața sa a devenit o simplă reprezentare absurdă, în care nu mai acționează din proprie voință, ci joacă un rol impus. Procesul de degradare se încheie atunci când primește: „un cojoc lung și larg din blană de iepure, ce urma să-mi fie unic veșmânt, folosindu-mi și drept acoperitoare pe timpul nopții”, acest unic veșmânt semnifică pierderea totală a identității, a intimității și a demnității. Ultima ținută subliniază ideea că sistemul reduce individul la o existență subumană.

Mizeria, atât morală cât și materială, nu este un episod singular, ci o constantă a vieții în orașul-stat. Imoralitatea este omniprezentă, făcându-se vizibilă prin fiecare detaliu. De pildă, straiile personajelor secundare sunt descrise ca fiind peticite și improvizate: *haine ponosite, roase, murdare; epoleți decolorați; o mantie ce fusese cândva albă, dar acum era aproape cenușie și plină de petice; un fel de încălțăminte din papură împletită stângaci; obiele murdare și umede* etc. Intensitatea acestor imagini nuanțate sugerează existența jalnică a locuitorilor/cetățenilor de rând, dezumanizați și aserviți sistemului. În schimb, conducătorii Ligii, deși adoptă o vestimentație care mimează sărăcia, menită să transmită un mesaj de egalitate și uniformitate, se bucură de un lux mascat. Un exemplu elocvent este descrierea personajului auster din sediul Ligii, care „purta pantaloni și cămașă dintr-o țesătură ce imita pânza de sac, dar se vedea a fi un postav scump adus din țări străine”. Acest grotesc vestimentar ilustrează

ipocrizia flagrantă a conducătorilor din sistem.

Aceeași dezintegrare morală se reflectă și în înfățișarea grotescă a locuitorilor din orașul-cetate: fosta dansatoare arată ca o „*pisică murdară*”; insul care-i invadase atelierul are „*ochi cleioși de pește mort*”; altul are fața „*ca o fesă alungită și violent păroasă*”; groparii adormiți în cimitir au „*înfățișare de înecați, aduși la țarm*”; slujbașii de pe promontoriu au „*ochi albaștri încercuiți de riduri pergamentoase*”; copiii apar mereu „*zdrênțaroși cu priviri încrucișate și ostile, tăcuți, murdari, sălbatici*”; iar fosta proprietărea-sa, la ultima sa apariție, „*avea în ochi o exaltare de vestală nebună*”. Prin caricaturizarea trăsăturilor fizice se subliniază că depravarea a atins un nivel atât de profund, încât a denaturat însăși forma umană. Până și protagonistul bănuiește că a suferit o deformare fizică, drept consecință a compromisurilor sale morale. Spre deosebire de eroul lui Oscar Wilde, a cărui vină morală este purtată, metaforic, de un portret ascuns, personajul lui Baconsky resimte direct consecințele coruperii interioare, oglinda acestei degradări devenind chiar propriul chip. În acest context, se conturează clar inversarea arhetipului faustian: într-un sistem totalitar omul nu mai are libertatea de a alege – deciziile îi sunt impuse, iar pactul nu este rezultatul voinței, ci al constrângerii.

Existența primitivă dintr-o societate totalitară este parabolizată inclusiv prin obiceiurile alimentare ale personajelor. Consumul de resturi de mâncare „*scoase dintr-o cârpă*” și episoadele de beție devin semne ale unei existențe reduse la nevoile primare, biologice, în care individul – transformat într-un organism instinctual, lipsit de voință și reflecție – devine ușor de controlat.

În fine, în *Biserica neagră* decadența morală a societății totalitare este parabolizată prin articularea în spațiul narativ a diverselor imagini dezolante, precum: atmosferă apăsătoare, străzi goale, clădiri în ruine, încăperi standardizate, obiecte lipsite de bun gust, înfățișări grotești, veșminte zdrênțuite, obiceiuri bizare, limbaj de lemn, gesturi ciudate, acțiuni invazive, purtări excentrice, ritualuri absurde, ceremonii false, discursuri artificiale ș.m.a. Reluarea lor epuizează cititorul, provocând nu doar dezgust ci

și un sentiment de sufocare, de repulsie fizică în fața unei lumi a cărei prăbușire este ireversibilă și atotcuprinzătoare. În viziunea autorului, decadența morală într-o societate opresivă este atât de profundă, încât corupe și descompune până și structura fizică a lumii. Degradarea fizică devine astfel un limbaj, o parabolă prin care autorul transmite ideea că sistemul corupe totul, de la suflet la aparență.

Delimitări finale. Analiza de față evidențiază faptul că, în romanul *Biserica neagră*, A. E. Baconsky nu povestește, ci construiește cu o subtilitate remarcabilă o parabolă a societății totalitare. Prin strategia de parabolizare, autorul depășește nu doar critica politică directă, ci și limitele contextului său istoric (România comunistă), explorând efectele subtile și devastatoare ale oricărei forme de totalitarism asupra individului. Astfel, narațiunea devine o parabolă cu valențe universale, în care realitatea nu este descrisă explicit, ci este semantizată și transformată într-un limbaj codificat. Decip-tarea acestui cod semiotic oferă cititorului, dincolo de intriga narativă, o înțelegere profundă a condiției umane sub opresiune.

Mecanismele de control, dezumanizare, uniformizare și dezdădăcinare, analizate în acest demers, nu sunt simple artificii narative, ci devin oglinda fidelă a unui proces de degradare interioară. Prin folosirea grotescului, a absurdului, a alegoriei și a metaforei, Baconsky creionează un univers în care lumea exterioară se dezintegrează, reflectând astfel prăbușirea morală și spirituală a omului. Se demonstrează, așadar, că într-o societate totalitară cea mai tragică pierdere nu este libertatea fizică, ci esența însăși a umanității.

Lucrarea are o valoare incontestabilă și din perspectivă metatextuală, fiind o reflecție asupra rostului artei și asupra condiției creatorului într-un regim dictatorial. În plus, prin funcția metanoică specifică parabolei ca formă narativă, *Biserica neagră* devine un avertisment profund pentru cititor, care este invitat să reevalueze constant propria realitate pentru a putea recunoaște primele semne ale opresiunii – o amenințare la fel de relevantă și în societățile contemporane.

Dincolo de critica regimului totalitar, opera devine o profundă meditație asupra sensului existenței în condiții de alienare și neputință. Datorită dimensiunii sale filosofice și existențiale, romanul invită la o reflecție asupra libertății interioare, a identității și a compromisului moral. Prin destinul său, protagonistul devine o parabolă a oricărui individ care se simte neputincios în fața unor forțe ce depășesc sfera individuală – fie ele politice sau ontologice.

În fine, romanul-parabolă *Biserica neagră* funcționează ca o strategie prin care A.E. Baconsky realizează o veritabilă expansiune narativă a unui semem (conform teoriei lui Umberto Eco). Prin acest mecanism de codificare semiotică, mediul narativ și personajele se transformă în rețele de interpretanți (în sens peircean) care propagă sensuri latente. Tocmai această complexitate structurală conferă textului o deschidere semantică notabilă, permițând interpretarea pe mai multe niveluri, de la cel istoric-politic – ca reflecție critică asupra realității totalitare – până la niveluri simbolice, filosofice și existențiale, care interoghează condiția umană în general. Astfel, textul impune cititorului o cooperare activă, mesajul fiind accesibil doar prin mediere hermeneutică, datorită gradului superior de abstractizare specific structurii parabolice.

Note și referințe bibliografice:

1. Cătănuș, Ana-Maria. *Scriitorii disidenți și regimul comunist din România în anii 1980*. În: „Cuvintele puterii: Literatură, intelectuali și ideologie în România comunistă”, coord.: Mioara Anton, Bogdan Crețu, Daniel Șandru, Institutul European, 2015, p. 147-161.
2. Duruș, Ligia. *Perspective parabolice ale puterii totalitare*. Baia Mare: Acteon Books, 2025.
3. Friedrich Hegel, În *Prelegeri de estetică*, apro-

pie parabola de fabulă, argumentând că prima cuprinde „evenimente din cercul vieții cotidiene, cărora le atribuie o semnificație mai generală și superioară, parabola urmărește să facă inteligibilă această semnificație cu ajutorul unor întâmplări care, considerate pentru sine, sunt de toate zilele”. Citat apud Dinu Pillat. În: „Dicționar de termeni literari”, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 316.

4. Popescu, Dan Horațiu. *Efectul de parabolă: eseu teoretic*. Oradea: Editura Universității din Oradea, 2006, 200 p.

5. Eco, Umberto. *Lector in fabula*, traducere în românește de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991.

6. Dementieva, Diana. *Metamorfozele scriitorului și omului A.E. Baconsky în regimul totalitar din România*. În: „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății de mâine”, Iași-Chișinău, 2024, vol. 8, p. 173-181.

7. Simion, Eugen. *Romanul parabolic*. În: „România literară”, XXIII. Nr. 23, 1990, p. 11.

8. Dementieva, Diana. *Un model de lectură sincretică ilustrat în baza romanului „Numele trandafirului” de Umberto Eco*. În: „Dialogica, revista de studii culturale și literatură”. Nr. 1, 2021, p. 32-43.

9. Toate secvențele și exemplele din roman utilizate în acest articolul au fost extrase din ediția: Baconsky, A.E. *Biserica neagră, Echinoxul nebunilor și alte povestiri*; pref.: Crina Bud. București: Curtea Veche Publishing, 2011, p. 30-145.

10. Câmpan, Diana. *Gâtul de lebădă – utopiile răsturnate și confesiunile mascate ale lui A.E. Baconsky*. Cluj-Napoca: Dacia, 2003.

11. Braga, Corin. *A.E. Baconsky*. În: „Dicționar analitic de opere literare românești, vol. I, A-D, coord. și rev. șt.: Ion Pop. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1998, p. 97.

*Articolul este elaborat în cadrul subprogramului științific 010402 „Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, Universitatea de Stat din Moldova.

Citation: Dementieva, D. The Narrative Technique of Parabolization of Totalitarian Society in the Novel *The Black Church* by A.E. Baconsky. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 25-34. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.03>

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



Copyright:© 2025 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/>).

REZONANȚE ARHETIPALE ȘI REZISTENȚĂ ESTETICĂ: POEZIA LUI CEZAR BALTAG ÎN CONTEXTUL LITERAR ȘI POLITIC AL GENERAȚIEI RESURECȚIEI LIRISMULUI

Doctor în Filologie, cercetător științific, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău. Domenii de preocupare: teorie, istorie și critică literară; literatură digitală ergodică, TIC, ergocritică.

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



Rodica GOTCA

Rezonanțe arhetipale și rezistență estetică: poezia lui Cezar Baltag în contextul literar și politic al generației resurecției lirismului

Rezumat. Acest articol tratează poezia generației șaizeciste românești, cu un accent special pe opera lui Cezar Baltag, explorând modul în care lirica a devenit un spațiu al rezistenței culturale și estetice într-o perioadă dominată de cenzură și dogmatism ideologic.

Poezia lui Cezar Baltag, reprezentativă pentru generația șaizecistă, a fost o formă de rezistență estetică. Prin structuri arhetipale complexe, care au îmbinat revolta, refuzul și progresul, poetul a reușit să reflecte drama poporului român din anii comunismului și să contribuie decisiv la reînnoirea liricii române. Articolul analizează modul în care imaginile artistice, concepute într-o manieră complexă și arhetipală, au permis poetului să exprime revolta, ironia și reflecția filosofică asupra realității, păstrând în același timp autenticitatea și valoarea estetică a liricii românești.

Cuvinte-cheie: Imaginar poetic, structuri arhetipale, Cezar Baltag, generația șaizecistă, regim comunist.

Archetypal resonances and aesthetic resistance: Cezar Baltag's poetry in the literary and political context of the generation of the resurrection of lyricism

Abstract. This article examines the poetry of the Romanian 1960s generation, with a special focus on the work of Cezar Baltag, exploring how lyricism became a space for cultural and aesthetic resistance during a period dominated by censorship and ideological dogmatism.

Cezar Baltag's poetry, representative of the sixties generation, was a form of aesthetic resistance. Through complex archetypal structures, which combined revolt, refusal, and progress, the poet managed to reflect the drama of the Romanian people during the years of communism and to contribute decisively to the renewal of Romanian lyricism. The article analyzes how artistic images, created in a complex and archetypal manner, allowed the poet to express revolt, irony, and philosophical reflection on reality, while maintaining the authenticity and aesthetic value of Romanian lyric poetry.

Keywords: Poetic imaginary, archetypal structures, Cezar Baltag, the sixties generation, communist regime.

Lirica a fost din totdeauna oglinda cea mai fidelă și precisă a realităților culturale, istorice, politice și de oricare altă natură, deoarece gama variată de conotații și semnificări ale limbajului acesteia i-a permis de nenumărate ori să scape ca printre degete din brațele de fier ale cenzurii. Un exemplu elocvent este poezia semnată de generația șaizecistă, care a reușit printr-un imaginar complex, încifrat și chiar ermetic să-și păstreze fiorul poetic, ideile inedite și senzația de o minimă fidelitate în fața propriilor principii morale, publicând, ieșind la rampă ori chiar și pe eșafod, în fața unei lumi stăpânite de teroarea regimului care, ori reducea la tăcere, ori mutila vocea scriitorului de atunci.

Printre reprezentanții acestei generații, aflate într-un context de cenzură și marginalizare, se numără și Cezar Baltag, care, alături de Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu ș.a., a reușit o autentică resurrecție a lirismului românesc. Astfel, poezia readuce în prim plan, ca element primordial al operei – valoarea estetică și se întoarce la temele dintotdeauna ale lirismului, tratate într-o tonalitate intens subiectivă, în care ritmurile interioare ale eului se armonizează cu cele existențiale și cosmice. Această transfigurare de la epicul exterior, festivist, la un lirism profund interiorizat, a reprezentat o schimbare extrem de importantă și fecundă din punct de vedere valoric, atât pentru literatură, cât și pentru conștiința națională.

Revigorarea lirismului, într-o perioadă dominată de dogmatismul ideologic, este văzută ca un act de rezistență, deoarece se face o înlocuire subtilă a poeziei proletcultiste, lipsite de fior afectiv și de profunzime ideatică, transformată într-un simplu instrument de propagandă [1], cu o lirică în care poeții generației '60 readuc trăirea autentică și viziunea filosofică asupra realității imediate în atenția cititorului. Alături de congenerii săi, Cezar Baltag revalorifică, în poeziile pe care le publică, imaginea artistică, servindu-se de ea ca de un instrument de voalare a realității transpus prin sisteme complexe de semne [2]. Conform lui J. Burgos, imaginea literară depășește o simplă reprezentare. Ea se de-

finește ca un sens incipient, prin care un cuvânt familiar capătă o semnificație inedită. Mai mult decât atât, imaginea literară trebuie să fie îmbogățită de un „onirism nou”. Astfel, dubla funcție a imaginii literare constă în a atribui o nouă semnificație și a genera un nou tip de vis [3].

Scriitorii șaizeciști astfel și-au făcut opera să reziste – prin dublă semnificare a imaginilor artistice din ea, oferindu-i o a doua respirație liricii române, sufocate în ghearele cenzurii. Prin aceste sisteme arhetipale complexe, în care imaginile artistice aparent apolitice, au semnificație dublă, autorii au reușit să realizeze subtile paralele cu adevărul istoric, social și cultural al timpului, având posibilitatea de a iniția o tendință ce ducea spre o scriitură mai liberă, chiar dacă această libertate era mai mult o aparență.

Așadar, în acest articol intenționăm a interpreta structurile arhetipale ce au stat la temelia constituirii imaginii poetice al liricii semnate de Cezar Baltag – un reprezentant important al generației șaizeciste și un poet de incontestabilă valoare, care a contribuit nemijlocit la resurrecția lirismului românesc. Studiul poeziilor acestuia s-a realizat pornind de la ideea că imaginea artistică este văzută ca un element ce transcende stadiul inspirațional/inconștient al conștiinței, clarificând anumite senzații, percepții ori reprezentări. Astfel, imaginea întâlnită în paginile semnate de el este un instrument de voalare a realității, transpus prin varii sisteme complexe de semne, pe care ne propunem a le descifra. [2]

Demersul științific se îndreaptă, deci, spre acele reprezentări dincolo de semnificarea cotidiană a realității, într-o perioadă istorică a tăcerii, la care era redusă literatura. Anume prin revalorificarea imaginii artistice, ca instrument de apărare împotriva cenzurii, generația șaizecistă a poeților români și-a putut păstra originalitatea, lirismul și principiile estetice care o fac astăzi recognoscibilă.

Datorată unei imaginații bogate, imaginile primare s-au metamorfozat în artistice, ștergând conexiunile cu percepțiile uzuale și stabilind altele noi [3], capabile să păstreze mesajul operei și, în același timp, să camufleze o

încercare de a revoluționa literatura prinsă între pietrele de moară ale unui regim ce o voia angajată totalmente și fără drept de replică.

Anume comprehensiunea integratoare a poeziei acestei generații a resurecției liricii românești le-a permis să își poată concentra percepțiile legate de mediul în care trăiesc, de realitatea politică și de aspectul spiritual/moral al experiențelor individuale și colective trăite.

O asemenea concentrație a ideilor poetice în imagine artistică, la un nivel de organizare arhetipal: păstrând maniera generației, dar identificându-se net de reprezentanții acesteia, atestăm la Cezar Baltag, care parcă radiografiază estetic conștientul și inconștientul eului colectiv din perioada cEAUȘISTĂ.

Analizând elementele de structură și tehnicile de alcătuire a imaginarului poetic din scrierile sale, am remarcat că acestea pot fi studiate prin intermediul celor trei scheme ale lui J. Burgos, care își propune, în studiul său „Pentru o poetică a imaginarului”, să identifice structuri ale imaginarului în cele trei genuri literare: epic, liric, dramatic. El trasează trei direcții de cercetare a imaginarului artistic, prin intermediul a trei scheme:

1) *schema cuceririi*, tip de imaginar ce se caracterizează prin revolta în fața trecerii timpului, umplerea spațiului în toate dimensiunile sale și la toate nivelurile, încremenirea timpului într-un prezent etern;

2) *refuzul*, care exacerbează astfel de trăiri ale imaginarului cum sunt constituirea și amenajarea unor refugii. Caută perenitatea nu în timp, ci în afara timpului cronologic;

3) *progresul* – o formă de imaginar care acceptă desfășurări inevitabile, simulează împăcarea cu timpul însuși, cu repetarea ciclică.

Pornind de la aceste trei scheme, J. Burgos distinge trei tipuri de scriitură:

1) scriitura revoltei și regimul antitetic, cărora le corespunde schema de cucerire și timpul prezent. Scriitura revoltei propune o viziune globală, cu totul abstractă, asupra lumii și a lucrurilor, o viziune ironică nepotrivindu-se, pentru mult timp sau niciodată, cu realitatea sensibilă;

2) scriitura refuzului și a regimului eufemistic, care conține scheme de retragere, ea are ca timp dominant trecutul, fiind totodată scriitura antieroului, a celui ce caută un spațiu pentru refugiu și urmărește instalarea în acest spațiu;

3) scriitura vicleșugului și a regimului dialectic – îi corespunde schema progresului, are ca timp dominant viitorul. Scriitura vicleșugului are o imagistică variată, predominante fiind imaginile însămânțării, cele ale germinării, ale coacerii, a focului regenerator, a reînceperii și veșnicei reîntoarceri. Are ca dominantă timpul global și timpul istoriei, nu dă cronologia peste cap și conferă un sens oricărui lucru [3].

Clasificarea lui Burgos, conform genurilor literare și trasarea celor trei scheme: a cuceririi, refuzului și progresului, pare a fi una simplistă, dar poate fi raportată eficient la arhetipurile atestate în lirica lui Cezar Baltag, care le cuprinde și relevă astfel acele fețe ascunse ale imaginarului poetic.

Revolta împotriva temporalității, realității și sinelui. Interpretând această structură arhetipală a imaginarului, observăm că poezia lui Cezar Baltag se constituie ca un spațiu al unei continue tensiuni și revolte, o explorare neîncetată a limitelor și a contradicțiilor existenței. Imaginarul poetic, departe de a fi un tărâm al armoniei, devine o scenă a conflictului, în care eul liric se confruntă cu implacabila condiție umană, cu trecerea ireversibilă a timpului, cu prezența-absența divinității și cu o realitate sensibilă adesea incongruentă, chiar ostilă.

Timpul este o temă recurentă care se manifestă ca un catalizator al revoltei în lirica lui C. Baltag. Eul poetic se simte adesea captiv într-un prezent etern sau, dimpotrivă, se revoltă împotriva fluxului inexorabil al clipei. Acest sentiment de neputință în fața timpului este exprimat prin imagini puternice, ce sugerează o ruptură cu trecutul și o disperare în fața viitorului.

Astfel, în poemul „Cheie uitată”, revolta este îndreptată împotriva uitării și a îndepărtării de la origini: „Lumina – / cerc de demult / din care am ieșit / fără voie” [4, p. 204]. Aceași

revoltă împotriva trecerii timpului, care corupe inocența, se regăsește și în „Noapte senină”: „Unde ești, inocența și vinovăția mea, / unde ești, întrebare...?” [4, p. 208].

În poeziile ulterioare, această revoltă se extinde și devine o nemulțumire generală față de viață: „Nu ești mulțumit de zilele tale, / sufletul meu? Sperai mai mult?” [4, p. 222]. Această întrebare retorică subliniază frustrarea eului liric, care simte că viața sa nu a atins potențialul visat. Ajungând, în „Pervazul ferestrei”, poetul să ceară oprirea timpului și a irosirii ființei: „Opriți turma / veșnic rătăcitoare... / opriți sângele care mi se scurge din trup nevăzut” [4, p. 256].

Revolta împotriva trecerii timpului este ilustrată și prin negarea jocului sau a caracterului efemer al tinereții, precum în „Bella Madre de'fiori”, unde eul liric afirmă: „Eu nu mă joc” [4, p. 216], la care primește o replică brutală din parte primăverii – simbol al tinereții – că ea are un rol umil – „te înfloresc numai... / Alta te scutură”, accentuând o viziune ironică asupra inevitabilității trecerii.

De asemenea, ironia este atestată și datorită faptului că imaginarul lui Cezar Baltag este populat de paradoxuri și contradicții, care subliniază o viziune ironică și adesea absurdă asupra lumii. Poetul se revoltă împotriva unei realități care nu corespunde stereotipurilor, o lume sensibilă în care granițele sunt blurate, iar logica este răsturnată.

Poemul „Zicere asupra” ilustrează pe deplin această inversiune a logicii: „Ca și cum / toiagul ar mișca / pe cel ce-l ridică. / Ca și cum / piatra ar fi voința / celui ce / aruncă cu ea.” [4, p. 66], care se regăsește și în „Starostea”, unde antiteze precum „cântă, cucule, osana / că mă-nșor cu coțofana” [4, p. 123] subliniază o perspectivă distorsionată și critică a realității.

De asemenea, acest sistem arhetipal de imagini artistice este completat și de motivul revoltei împotriva unei lumi „alb-negru”, a unei „logici binare”, identificat ca motiv central în poemul „Ca soarele”, unde eul liric denunță limitarea alegerilor umane la un simplu „Da?” sau „Nu?”, cerând inventarea unui „termen mediu”, care ar

permite neutralitatea [4, p. 172]. Această opoziție este explicitată și în „Logică binară”, unde poetul se simte „condamnat / să mor și să trăiesc / între da și nu” [4, p. 213], simțindu-se captiv într-o stare de „inimă exilată în alternativă”.

O altă stare a eului liric reprezentativ pentru această structură arhetipală, pe lângă revoltă, este sensibilitatea maximă la realitate, care-l determină să perceapă lumea ca fiind alterată sau distorsionată. De exemplu, în poezia „De-a râsul”, apar „câinii ruginii” și „lumea bătrână” [4, p. 120], sugerând o decadentă, o distrugere a realității. Revolta împotriva necunoscutului este exprimată și prin ironia din „Sicut in coelo”: „ca și cum / toți orbii ar vedea” [4, p. 187], sugerând o viziune falsă, o percepție iluzorie a lumii.

Chiar dacă este amplă, atotcuprinzătoare, revolta din poezia lui Cezar Baltag nu este una prin care poetul își etalează niște nemulțumiri în fața lumii, ci este una ce are rădăcini profunde și în ființa eului liric. Astfel, ea marchează și relația acestuia cu propriul său corp, cu divinitatea și cu libertatea de a fi. În „Odihnă în țișpăt”, poetul se revoltă împotriva cenzurii de orice fel și a limitelor impuse: „Am fost adus aici / cu ochii legați, / în cuvintele / gurii tale” [4, p. 70].

O altă relație pusă în valoare prin imaginarul baltagian este cea cu Dumnezeu. Căutarea, și uneori eșecul ei, a divinității, este o altă sursă majoră de revoltă. Poemul „Monada”, spre exemplu, descrie un „Dumnezeu astenic în crinul ce presimte / necroza paradisului din el” [4, p. 56], sugerând o divinitate slăbită, amenințată. Aceasta nu-i mai inspiră încredere eului liric, astfel că distanțarea de sacru se accentuează, în special în „Nihil sub sole, Domine?”, unde poetul se revoltă împotriva „pierderii divinității”, punând întrebări fundamentale: „De ce te-ai lăsat fără chip, / Doamne, / ca să pot vedea? ... De ce te-ai ascuns / ca să fiu?” [4, p. 248]. Prin aceste interogații retorice, poetul își manifestă și revolta împotriva faptului că se simte apăsător de responsabilitatea care-i este atribuită din cauza absenței protecției divine.

Putem astfel afirma că revolta lui Cezar Baltag este o constantă a imaginarului său

poetic. Ea nu este un strigăt gol, ci un motor al creației, o forță care modelează un univers liric marcat de paradox, de ironie și de o profundă sensibilitate față de condiția umană. Eul poetic se revoltă pentru a-și afirma prezența, pentru a-și explora limitele și, în cele din urmă, pentru a se reinventa, chiar și într-o lume în care „seceră trandafirii” [4, p. 95] și în care „toți orbii ar vedea” [4, p. 187].

Refuzul identității și retragerea în imărginarul spațiilor atemporale. Pe lângă revoltă, poezia lui Cezar Baltag, dezvoltă și o tematică a refuzului sau a retragerii, ce se manifestă ca o evadare eufemistică din realitatea cotidiană într-o lume imaginată. Această distanțare nu este o simplă negare, ci o strategie de supraviețuire spirituală, o construcție a unor spații alternative, fie ele mitice, onirice sau pur interioare. Refuzul lumii exterioare devine un act de auto-conservare, o căutare a unui sens într-un univers perceput ca fiind ostil sau lipsit de substanță.

Unul dintre principalele mecanisme este refugiul în lumea visului, a mitului și a basmului. Această lume alternativă, deși poate fi plină de pericole, oferă o libertate de care realitatea nu este capabilă. Eul liric se plasează în afara logicii și a timpului cronologic, apelând la arhetipuri și la simboluri străvechi, având puteri supranaturale și amplasându-se în diferite cronotopuri fantastice.

Astfel, în poezia „Un zeu pe jumătate sunet”, poetul are puterea de a crea lumi în care „văzduh și ape împânziri / suavii zei pe care el / aievea îi isca din liră” [4, p. 49]. Prin actul poetic, realitatea se transformă, iar personajele mitice precum „nimfe-fecioare și „cirezile de minotauri” coexistă, sugerând o realitate paralelă, guvernată de alte legi. Această alternativă este atât de ademenitoare, încât eul liric, revenind la realitate se simte confuz, deoarece în vis lumea este mai plăcută decât la trezie, iar viața îi pare mai reușită. Confuzia aceasta poate fi identificată explicit în poezia „Geometria unui vis”, în care eul se întreabă „Unde-s? mi-am zis. În care vis” [4, p. 62], sugerând dificultatea de a

discerne realitatea și oniricul, care s-au împletit deja, devenind confundabile.

După cum putem observa și în alte poeme ale lui Cezar Baltag, spațiul oniric este un refugiu predilect, un tărâm al metamorfozei și al eliberării pentru eul liric. În „Muream sau visam și m-am trezit”, visul este unul „(...) al materiei / care și-a uitat pentru o lungă vreme / spiritul” [4, p. 215], insinuând o separare între trup și suflet. Această desprindere de sine este accentuată și în versurile poemului „Decalaj”: „Ca zborul / care și-a părăsit pasărea” [4, p. 186], conturând o imagine a eliberării de constrângerile fizice, care-i permit eului liric să acceadă în lumea visului, în care mintea, eliberată de trup, devine stăpâna propriei vieți.

Pe lângă refuzul lumii întregi, observăm și o altă formă de refuz – cea a sinelui, manifestată printr-o negare a propriei identități, care devine o formă de autodistrugere simbolică. Eul liric se ascunde de sine, se dizolvă în peisaj sau se transformă în altcineva, indicând o imposibilitate de a se regăsi în realitatea dată, de a se complăce cu ceea / cine este. Astfel, în poezia „Ceasornicul”, imaginea oglinzii distorsionate înlocuiește imaginea identitară a eului, care nu mai are o față în oglindă, ci o oglindă în locul unei fețe: „Fața mea-i / oglindă rea, / îi dizolvă chipu-n ea” [4, p. 43]. Oglinda, care ar trebui să reflecte o identitate, o dizolvă, sugerând un refuz al eului de a se recunoaște. Această negație a sinelui este amplificată în alt poem, cu un titlu reprezentativ – „Oglinda”: „Nu, eu nu sunt al oglinzii de aici. / Cel pe care îl văd mi-e străin” [4, p. 264], în care se merge mai departe, spre o respingere a propriei imagini ca semn al unei lipse de orgoliu și al unei umilințe profunde.

Personalitatea eului liric nu doar că este văzută de el distorsionată, ci e distrusă de-a binelea de acesta, deoarece în poemul „Tu înaintea mea”, prin imaginea păianjenului care „își uzurpă singur / pânza sa” [4, p. 81], putem subînțelege o autodistrugere simbolică, provocată de disprețul eului către realitatea în care trăiește și către persoana care este. Această acțiune ilustrează un gest de retragere, un refuz

al lumii prin distrugerea propriei construcții, a propriului refugiu.

Refuzul prezentului se manifestă adesea și prin idealizarea trecutului sau prin construcția unor spații imagine, atemporale. Tehnică ce în poezia lui Cezar Baltag contribuie la crearea spațiilor precum lumea copilăriei, a cimiliturilor și a jocului, care devine un port sigur în fața brutalității prezentului. Asemenea retrageri atestăm în poeziile: „An, dan, dez...”, „Uitarea” ș.a., în care „S-a ascuns vremea când eram ochi-bazauchi” [4, p. 112], iar „departele” este o proiecție a unui loc imaginar, un „Eldorado dorit și așteptat” [4, p. 73], unde „e bine acolo unde nu suntem noi”. Acest refugiu în inocență este un refuz categoric al maturității și al unei realități ce a pierdut magia, căci „Totul este demult. Totul este / departe” [4, p. 93], practic pierdut și necompensat de următoarea treaptă a vieții. Marcat de această pierdere, eul liric se refugiază într-un spațiu al absenței, unde „nimeni / călătorește cu nimeni” [4, p. 94], creând, astfel, o imagine a detașării totale.

Ceea ce trebuie de remarcat, în cadrul acestei structuri arhetipale, este faptul că refuzul în poezia lui Cezar Baltag nu este un simplu act de negare pasivă, ci o formă activă de construcție a unui imaginar protector. Fie prin refugiul în mit, vis sau copilărie, fie prin negarea propriei identități, eul liric își creează o lume interioară ce-i permite să depășească constrângerile și durerea lumii exterioare. Această atitudine de retragere și de evaziune devine o componentă esențială atât a lirismului baltagian, cât și a întregii generații șaizeciste, deoarece este un remediu eficient de a rezista și de a supraviețui într-un univers perceput ca fiind fundamental ostil.

Progresul: între resemnarea în fața vieții și speranța învierii prin cuvânt. În imaginarul poetic al lui Cezar Baltag, alături de temele revoltei și ale refuzului, se conturează o a treia schemă arhetipală: dialectica progresului. Această perspectivă nu presupune o evoluție liniară, ci o mișcare circulară, o tendință de a părăsi lumea imaginată pentru a construi un viitor mai palpa-

bil, o utopie credibilă. Progresul este, în esență, un ciclu continuu de renaștere, de metamorfoză și de resemnare în fața unor legi cosmice.

Astfel, în textele marcate de această structură a imaginarului identificăm eul liric în ipostaza de transformare continuă, fiind pe un „grabnic drum / menit să nu mă mai întoarcă”, de transcendere a unor etape în devenirea sa – moment ce se realizează printr-un conflict interior, deoarece „Cel ce devin și cel ce sunt / se devastează reciproc” [4, p. 45], fiind mai dinamic, parcă mânat de o forță ce-l poate aduce într-o nouă stare de a fi, mult mai agreabilă decât cea în care este la moment.

Metamorfoza devine un motiv central, iar poezii precum „Număr secerător”, descriu un intens proces de transfigurare: „oasele mele / s-au înnegrit / ca și cum ar trebui / să nasc soarele” [4, p. 82]. Această imagine a nașterii unui nou sine, aproape divin, prin sacrificiu (secerarea) și suferință, sugerează că progresul este adesea un act dureros, dar necesar. Progresul înseamnă și „deconstruirea lumii pentru a se reconstrui” [4, p. 77] sau „renașterea lumii din ruină” [4, p. 83], fiind în esență un proces ciclic.

Asemenea circuite existențiale sunt identificate și în alte poezii ale lui Cezar Baltag, în care progresul este intrinsec legat de ciclul etern al naturii și al existenței. Nu este o evadare din timp, ci o acceptare a acestuia ca pe un fluviu al transformării. Această viziune ciclică se regăsește în „Răsfrângere de dragoste”, unde logodna dintre „Țărâna și Timpul” ilustrează o succesiune continuă a nașterii, maturității și morții. Acest ciclu este „o singură pereche de aripi” [4, p. 51], sugerând o unitate a existenței.

Ideea de ciclicitate este subliniată și în alte poeme, precum „Sămânța”, unde prin „ireversibilă coacere” [4, p. 147] se sugerează un progres inevitabil spre finalitate, urmat de o nouă germinare. Chiar și moartea este văzută ca o trecere spre o nouă stare de a fi, un „zbor neterminat” [4, p. 165], nu un punct final, ci o continuare a călătoriei. Poeziile „În prag” [4, p. 162] și „Vad” [4, p. 163] interpretează moartea ca pe o „mare liniște” [4, p. 163], o împăcare și o contopire cu

un flux etern, în timp ce viața, în opoziție, „nu stagnează”.

Astfel, în ciuda conștientizării limitelor și a ciclurilor inevitabile, eul liric își găsește speranța în numeroasele acte de reîncepere și regenerare, ce au rădăcini în folclor și pornesc în literatură din basme și mituri. De altfel, „Pattern de basm” este nu doar un titlu de poem, ci și un element al structurii arhetipale, prin care scriitorul anunță o serie de imagini artistice fundamentale din cadrul imaginarului liricii sale.

De asemenea, afinități cu basmele identificăm și în formule de incipit, care devin titluri sau refrene, precum este în cazul expresiei catalane „Això era i no era” ce echivalează cu „A fost odată ca niciodată”, sugerând o contradicție care introduce ascultătorul într-o lume a ficțiunii, separată de realitate, deoarece, literal, fraza se traduce: „Asta era și nu era”

Motivele specifice basmului, cum ar fi cel despre Făt-Frumos [4, p. 175] și mitul lui Orfeu [4, p. 191], sunt utilizate pentru a ilustra capacitatea de a reîncepe și posibilitatea unei veșnice reîntoarceri, care îi poate asigura eului o „învier” [4, p. 222], în urma căreia el poate redobândi sensul vieții și al lumii, ultragiat de realitatea dușmănoasă în care trăiește.

Pe lângă speranță, structura arhetipală a progresului este fundamentată și pe imaginea cuvântului ca cel mai important instrument al poetului. În poezia „Cuvintele”, eul liric se identifică cu actul creator prin lexemele care-i exprimă atât sentimentele și atitudinile, cât și acțiunile: „Cuvinte care ard. / Cuvinte care spală morții. Cuvinte care învie” [4, p. 222], sugerând că progresul nu este doar o evoluție fizică sau temporală, ci o regenerare spirituală, prin care eul poetic își poate „recăpăta calul / și spada” [4, p. 175] și „învia” [4, p. 222].

Este evident că progresul în poezia lui Cezar Baltag este o dialectică complexă, ce se manifestă prin dinamismul interior al eului, prin acceptarea ciclurilor vieții și prin credința în puterea regeneratoare a creației. Această viziune arată atât o resemnare în fața destinului, cât și o speranță activă de a-l transfigura, de a-l tre-

ce într-un registru fizic, construind un viitor ce se naște continuu din cenușa prezentului.

Concluzii. Generația șaizecistă, astfel, exemplificând și prin poezia semnată de Cezar Baltag, demonstrează o încercare de rezistență estetică prin crearea unor structuri arhetipale specifice, care înglobează serii de imagini artistice ale căror semnificații rezonează cu adevărurile ce se cereau spuse în contextul literar și politic al timpului.

Revigorarea lirismului se realizează treptat, printr-o îndepărtare subtilă de expresia proletcultistă, dominată de realismul socialist, care impunea o poezie care să cânte transformările socialiste în industrie și agricultură, așa cum dicta partidul unic, comunist [1]. Atât Cezar Baltag, cât și congenerii săi, pentru a nu-și lăsa scriitura impregnată de trăsăturile acestui discurs politicizat, pun accentul pe valoarea estetică a textului, pe temele fundamentale și pe ritmurile care conturează, prin conotațiile confesive, armonia dintre eul creator și stihii.

În ansamblul generației șaizeciste, care a fost partizană a unei poetici a naturalului și care resimțea dureros artificialitatea textului literar, Cezar Baltag se distinge ca o voce autentică și profund originală [5, p. 270]. Ca reprezentant tipic al generației, el a valorificat teme tradiționale, contribuind la resurecția lirismului „pur” și la deconstrucția canonului poeziei proletcultiste [6, p. 131]. Poezia sa este un act de sinceritate, alimentat cu seva stărilor interioare și percepțiilor filosofice ale lumii, intenționate ca fiind subiective.

Cezar Baltag iese în evidență printr-o scriitură ermetică, în care înmagazinează modul său profund de a înțelege și prezenta lumea, creând un limbajul artistic în care a îmbrăcat idei originale și impresionante. El nu doar a scris, ci s-a aflat mereu în epicentrul scriiturii sale, încercând diferite ipostaze ale eului liric. Poezia sa, deopotrivă a revoltei, a refuzului și a progresului, este o mărturie a rezistenței estetice și a puterii cuvântului de a conserva și transforma, pe de o potrivă, o literatură.

În timp ce întreaga generație a început cu o lirică de „identificare afectivă, caracterizată de un declarativism ingenuu și tineresc, de un entuziasm factic artistic” (deși profund motivat sociologic) și de recurența câtorva teme (cândoea, adolescența, natura descătușată, datoria față de părinți, care simbolizau adevărata tradiție interioară), lirica lui Baltag a evoluat spre o complexitate arhetipală, care a permis o viziune profundă asupra eului și a lumii [5, p. 266].

Acest poet se manifestă ca o voce lirică remarcabilă, deoarece a dat expresie unor drame interioare de o mare profunzime și a integrat în poezia sa atât muzicalitatea structurală, cât și complexitatea unui sistem filosofic, exprimat prin structuri arhetipale

Note și referințe bibliografice:

1. Popescu, Alina Iuliana. *Ana Blandiana și deconstrucția canonului. Poezia interzisă din perioada comunistă* [online]. [Accesat: 16.05.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <http://fictiuni.ro/2014/09/eseuri/>

ana-blandiana-si-deconstructia-canonului-poezia-interzisă-din-perioada-comunista/alina-popescu/

2. Jucan, Marius. *Antropologia imaginarului* [online]. [Accesat: 18.01.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <http://documents.tips/documents/antropologia-imaginarului.html>

3. Burgos, Jean. *Pentru o poetică a imaginarului*. București: editura Univers, 1988.

4. Baltag Cezar. *Scrieri. Poezie. Eseistică*. Studiu introductiv de Bogdan Crețu. Ediție îngrijită de Mihai Papuc. Colecția „Moștenire”. Chișinău: Editura Știința, p. 424, 2003.

5. Manolescu, Nicolae. *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. 1. Poezia*. București: editura AULA, 2002.

6. Boldea, Iulian. *Ana Blandiana. Revelațiile poeziei*. În: „Limba română”, (Chișinău). Nr. 7-8 (181-182) iulie-august 2010, p. 130.

*Articolul este elaborat în cadrul subprogramului științific 010402 „Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, Universitatea de Stat din Moldova.

Citation: Gotca, R. Archetypal resonances and aesthetic resistance: Cezar Baltag's poetry in the literary and political context of the generation of the resurrection of lyricism. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 35-42. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.04>

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



Copyright:© 2025 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/>).

UN SISIF ATINGE NEMĂRGINIREA – VIRGIL TĂNASE

Doctor în Filologie, conferențiar universitar la Departamentul de literatură, lingvistică și jurnalism din cadrul Facultății de Litere a Universității „Dunărea de Jos”, Galați. Este titulară a cursurilor de *Ideologie politică și impact cultural*, *Literatura exilului românesc*, *Dramaturgia românească postbelică*, în cadrul programelor de licență și masterat. Domenii de competență: filologie, teologie, didactică, educație timpurie, educație integrată, educație psihomotorie. A publicat numeroase articole științifice cu implicații inter-, trans- și pluri-disciplinare, prezentate la conferințe din țară și străinătate. Este autoarea cărții *Playing Tag with the Death. The Portrait of a Romanian Provincial*, publicată la Lambert Academic Publishing, 2020 și coautoare la volumele: *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică 1965*, *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică 1963–1964*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2017, 2012; *Metodica activităților instructiv-educative din grădiniță*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 2017; *Tactul pedagogic și tactul social*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 2011; *Psihopedagogia jocului*, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, 2006; *Îndrumar metodic pentru practică pedagogică*, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, 2006.



Iuliana BARNA

Un Sisif atinge nemărginirea – Virgil Tănase

Rezumat. Acest articol este despre romanul romanul lui Virgil Tănase, care aparține unei literaturi inventate în modul cel mai pur și mai liber, o literatură în care descoperim o lume a jocului artistic, unde se acordă deplină libertate cuvintelor, trecând astfel dincolo de aspectul „artificial” pe care îl reclamă autorul însuși. Odată inițiat în scriitura sa, remarcăm o arhitectură aparte, poetică și tulburătoare totodată, care se înalță prin varietatea procedeele stilistice: „Un livre à démonter comme une horlogerie subtile” (*Cartea poate fi dezmembrată precum o ceasornicărie fină*), iată percepția criticii literare franceze. Înzestrat cu un penetrant spirit de observație, scriitorul Virgil Tănase redă prin ochii naratorului, veridicitatea lumii sale, realizând astfel o construcție literară bine asamblată, conturbată din când în când de o serie de scene halucinante, devenite convertiri ale realității. Virgil Tănase a decedat pe 25 iunie 2025, la vârsta de 79 de ani, la Paris.

Cuvinte-cheie: identitate, personajele lui Virgil Tănase, realitate sau convenție literară, oniric, imaginea romanului.

A Sisyphus Reaches Infinity – Virgil Tănase

Abstract. This article is about Virgil Tănase’s novel, which belongs to a literature invented in the purest and freest sense, a literature in which we discover a world of artistic game, where words are given total freedom, going beyond the „artificial” aspect that the author himself claims. Once we are introduced to his writing, we can notice a particular architecture, that is both poetic and disturbing at the same time, elevated by the variety of stylistic procedures: „Un livre à démonter comme une horlogerie subtile”, such is the perception of French literary critics. Gifted with a penetrating spirit of observation, the writer Virgil Tănase renders through the narrator’s eyes the veracity of his world, thus creating a well-assembled literary construction, occasionally disturbed by a series of hallucinatory scenes that become conversions of reality. Virgil Tănase passed away on June 25, 2025, at the age of 79, in Paris.

Keywords: identity, Virgil Tănase’s characters, reality or literary convention, oneiric, the novel’s image.

Pentru cel care a citit mai mult de trei romane ale lui Virgil Tănase, scriitor ce s-a afiliat grupului oniric în anii '70, observă fără echivoc dorința autorului de a nu înțepeni într-o formulă a scriiturii sau într-un gen anume al romanescului. Pare că oroarea sa supremă ar fi tocmai autopastișa. Tănase dezvoltă în scriitură un adevărat cult al „metamorfozei”, astfel încât, fiecare nouă creație a sa devine un alt pariu cu sine. Crezul său: să inventeze „*un altfel de roman*”. [1, p. 13] Personalitate emblematică a exilului românesc la Paris, romancier prin excelență, opozant al regimului comunist, Virgil Tănase s-a născut în Galați în luna lui Cuptor, 16 iulie 1945, într-un oraș în care Dunărea tronează peste întreg teritoriul, iar susurul ei anunță neîncetat posibila ieșire din adâncuri a unei noi valori. Abil constructor de ficțiune, un bun cunoscător al limbii române („limba șugubeață cu gustul șerbetului de vișine”), V. Tănase scrie cu expresivitate române, „cronici ce redau cele două mari convulsii cunoscute de secolul nostru: totalitarismul – fascist și comunist, fiind obsedat de rapiditatea care a dus la succedarea celor două terori și antrenarea la dramă a întregului continent, și face astfel o radiografie corectă a societății în mers, fără nici un fel de concesiune, dar privind totul cu detașarea și cu luciditatea unui intelectual adaptat la o cultură mare”. [2]

Privită în adâncime, scrierea lui merge dincolo de autoreprezentarea condiției scriitorului sau a creatorului în genere. Ea se înalță prin acea interogație obsesivă asupra menirii noastre în acest univers.

Romanul lui Virgil Tănase este un roman al întrebărilor, al nedumeririlor și al mistereilor. Scriitorul nu caută să ne ofere răspunsuri, ci ne pune în față probleme și multe semne de întrebare. Proza sa, analitică și speculativă, se configurează ca o adevărată partitură onirică, alcătuită cu ajutorul tehnicilor moderne și post-moderne: introspecția conștiinței și a sufletului, autoanaliză, autorefecție, psihologism, fragmentarism, biografism.

La Virgil Tănase construcția onirică se conturează astfel: obținerea unor sensuri noi, prin aranjarea după o logică proprie, a unor bu-

căți de real; în vise, persoanele concrete, perfect identificabile, se întâlnesc în situații cunoscute, deși ele n-au trecut niciodată prin acele locuri.

Scriitorul deține libertatea absolută de a se juca cu regulile literare, de a lăsa să răzbată negânditul, inimaginabilul, obligație fundamentală a artei literare. [3, p. 101]

Asemenea lui Kafka, Virgil Tănase recurge la „*o imaginație generatoare de metafore onirice*” [4, p. 164], dar spre deosebire de modelul retrospecției oferit de Proust sau de Joyce (căci pe ambii îi simte aproape în actul creării), actualizarea în planul conștiinței a trăirilor autentice izvorăște din zona subconștientului. În romanele lui Virgil Tănase ne putem aștepta aproape la orice. Totul se poate întâmpla oricui, oricând, oriunde. Un personaj se poate transforma pe nesimțite într-un altul, fără a deveni cu totul acesta din urmă, rămânând, în parte măcar, cel dinainte. Un iubit, o iubită, un copil răsar pe neașteptate din pământ, din iarbă verde. Într-un cuvânt, Virgil Tănase manifestă în scrierile sale o voință deliberată de a ieși din paradigmă, de a sparge toate tiparele, o neabătută înverșunare de a se sustrage tuturor obligațiilor de sens prestabilite, mai ales dacă acestea sunt „de la sine înțelese”.

Autorul ne propune un fel de ambiguitate creatoare împletită cu o continuă suspiciune atât față de personaj, cât și față de naratorul care-i dă viață.

Firește, confruntat cu această acumulare de metamorfoze, cititorul riscă, și mai mult, să se piardă în labirintul pe care i-l țese *diligent* imaginația autorului. Senzația care ne copleșește este aceea a unei povestiri care se naște din sine, o povestire a cărei intrigă se hrănește din ea însăși, născocindu-se pe măsură ce istoria avansează: altfel spus, ceea ce se întâmplă decurge din logica scriiturii, și nu a realității relatate. Mai întâi ar trebui să căutăm în procedeele de stil, și nu în vreo motivație psihologică sau social-politică. Procedul este cu atât mai deconcertant cu cât Virgil Tănase are harul unei desăvârșite măiestrii inventive, reușind de fiecare dată să ne convingă că născocirile sale cele mai extravagante sunt cât se poate de... logice și chiar

firești. Despre Virgil Tănase ne vorbește Cioran, care își aducea aminte nu atât cu ironie, cât cu o nesfârșită tandrețe: *specimen exemplar al unei „latinități balcanice”*, termen care definește cel mai bine, în opinia mea, spiritul românesc cu care suntem atât de înrudiți. „Ceea ce face fără doar și poate din Virgil Tănase continuatorul cel mai neîndoielnic al tradiției românești a nonsensului, din care s-a născut, pe vremuri, mișcarea dadaistă. Și atunci acest Virgil Tănase, homo ludens, nu era, oare, unul din măestrili acestui gen tipic care este romanul picaresc, o epopee care nu se ia în serios și care nu-și poate duce existența decât în sferile înalte ale ironiei”. [5, p. 19] Acest specimen înzestrat cu noblețea celor pentru care, după pilda lui Shakespeare din *Macbeth*, viața este întotdeauna „o istorie spusă de un idiot, plină de zgomot și de furie, și care nu vrea să însemne nimic”, reflectă înțelept asupra condiției umane.

Personajele lui Tănase aparțin lumii realității, sunt individualități, nu dețin o mare înălțime așa cum sunt cele tragice. Sunt oameni obișnuiți. Aceste personaje sunt structurate, atât în proză cât și în teatru, pe o tipologie socială, profesională (întâlnim profesori, soldați, soții, amanți, văduve, artiste), dar și pe o dimensiune psihologică sau morală, precum: devoțiunea, voința, perfidia, iubirea, nonconformismul, ratarea, izolarea. Prin ultimele își subsumează ceva din dominanta unui caracter. Deci, tipul social se îmbină cu caracterul. În teatrul lui Virgil Tănase, personajele dramei realist psihologice nu sunt lipsite de generalitate umană; ea rezultă din problematica pe care o încorporează și din sondarea în profunzimea complexă a psihicului uman.

Analiza psihologică uneori se dovedește infinitezimală. Personajele se înfățișează contradictoriu, profilate din fragmente șovăitoare, indecise, sfâșiate. Există o permanentă oscilație între viciu și virtute, între cultură și instinct, între trecut și prezent. Odată pătruns în intimitatea textului, lectorul asistă la o recompunere a eului proiectat în variate măști auctoriale.

Virgil Tănase acordă deplină libertate naratorilor, care sunt, în esență, niște copii, niște

avatari ai vocii auctoriale, disimulată în structurile subiacente ale textului. Opera lui este o metaforă a căutării identității eului artistic.

Scriitorul – eroul povestirii. Iată câteva proiecții narative ce includ elemente biografice din viața unui scriitor în plină ascensiune: copilul inventiv, năzbâtios, dar cu o gândire matură și ironică din romanele de aventuri *Le bal autour du diamant magique* și *Le bal sur la goélette du pirate aveugle* (*Balul în jurul diamantului magic* și *Balul pe nava Piratului orb* – două romane pentru copii), „nu vreau să fac un inventar complet pentru că nu sunt Balzac, autor care pentru a-și plăti datoriile, umplea pagini întregi ale cărților sale cu liste de obiecte”. În romanul *Zoia*, Haralamb, *dublura autorului*, alege calea exilului. *Haralamb făcea parte din acei scriitori considerați tineri pentru că de-abia începeau să se facă cunoscuți profitând de dezghețul ultimilor ani. Artiști al căror dosar nu era impecabil și a căror opere nici ele nu puteau fi considerate ireproșabile din punct de vedere ideologic ieșeau, timid, din umbră. Haralamb era duplicitar nu din calcul meschin, ci ca urmare a felului de-a înțelege lumea, considerând că simțămintele și gândurile noastre aparțin unui univers aparte, cu alte legi, fără legătură cu realitatea haotică și vulgară a vieții de zi cu zi, unde soarta noastră depinde de bunăvoința unor animale sociale a căror singură calitate e ferocitatea.* [6, p. 127]

Miron, profesorul universitar din piesa de teatru *De Crăciun, după Revoluție*, și Luca, din piesa *Veneția mereu*, trăiesc aceeași dramă a intelectualului abandonat de sistem căruia nu-i mai rămâne decât să-și accepte propria condiție sau să sfârșească tragic. Miron nu este doar victimă și ales al iubirii, ci și emigrantul culpabil. Investigațiile dramaturgului tind să descopere rădăcina răului de a te fi născut, iar personajul pe care îl cunoaște cel mai bine este el însuși. De aici, ai impresia că piesele lui Virgil Tănase se derulează în permanență sub aceeași formulă, de subiectivitate patetică, de autoscopie transferată în personaje.

Identitățile multiple ale autorului nu cuplează doar o „construcție de lumi trăite”, ci

au și o motivație intrinsecă: un fel de „interpretare de sine prin sine însuși”. Intriga povestirilor biografice se situează între istorie și ficțiune.

Anonimul solitar. În romanul *Apocalipsa unui adolescent de familie*, eul anonim rătăcește între două lumi posibile, între halucinație și realitatea terifiantă: „și ei mă legau la mâini în timp ce eu încercam să explic că n-am știut la cine să mă duc. Animalele acelea verzui din tavan cu picioarele lungi și unduitoare ca niște plante de apă mă loveau cu călcâiul încălțat în bocanc greu în burtă și izbitura pocnea asurzitor, zgomotul explodând fierbinte în gură și în gât, dinții țiuiind apoi lung (...) M-au dus așa gol și m-au întins în cameră pe divan, iar legăturile de la mâini se înroșeau văzând cu ochii (...) Oricum încercam să mă apăr, oricum încercam să mă ascund, totul era la fel de real și nici nu mai puteam deosebi când eram cu ochii închiși sau dimpotrivă”. [7, p. 51-52] Comunismul a însemnat negarea individului, triumful spiritului de turmă, îndepărtarea ființei umane de realitate și a făcut posibilă transformarea istoriei în utopie. Gânditorul aflându-se în incapacitatea de a se realiza pe deplin este condamnat la latență.

Un alt anonim ce rătăcește în paginile lui Virgil Tănase este *L'enfant d'un siècle colossal* (*Copilul acestui secol extraordinar*) din piesa cu același nume. Apărută în volumul *Teatru* la editura Eminescu, piesa pare a fi la început plină de acțiune, de întâmplări neobișnuite, cu multă vervă, dar aproape de final, în scena 12, ni se dezvăluie un copil anonim, fără vârstă, care monologhează asupra propriului destin. Pe scurt: patetism, autoscopie, existențialism. „Eu sunt copilul acestui secol extraordinar. Nenăscutul ... Poate că dacă mai așteptăm oleacă... nu se știe niciodată, soarta e uneori ciudată! Vreun ultim tren, poate doar un vagon sau două, sau o drezină..., vreo corabie rătăcită, o goeletă pe care a scos-o furtuna în drumul ei.... Orice vehicul care să ne ia, să ne ducă, de care să ne putem agăța... Vrem atât de mult să trăim, să trăim!...” [8, p. 309-310]

Protagonistul romanului *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* (*Portret de om cosind în peisaj marin*) este un soldat fără nume despre care nu aflăm mai nimic, în afară de faptul că săvârșește o călătorie. Cum nu este caracterizat direct sau indirect de autor sau de celelalte personaje, eroul rămâne pentru noi un mister; acest soldat necunoscut nu dorește decât să-și restabilească universul confortabil, de care a fost privat în timpul războiului.

Se pare că personajele lui Virgil Tănase se strecoară intempestiv în decorul epic sau dramatic, polemizează, apoi dispar la fel cum au venit.

Despre o viață nenăscută...

Sub povara unei epoci de incertitudine axiologică, cu stații uneori fără sens, Virgil Tănase proiectează un *mers al trenurilor*. Din fragmente, ciorne, planuri și glasuri amestecate, se naște un roman arborescent, masiv, ingenios, desenat cu pasiune și cu vorbe nătânge – „romanul vieții” lui Virgil Tănase. [9] *Scriu de câțiva ani la acest roman, poate să apară și postum, dar o scriu în românește și aș vrea să apară aici. De la Franța nu mai aștept nimic, mi-am jucat cartea.* [10]

Virgil Tănase locuiește acum dincolo de stele, păstrând cu loialitate mireasma veritabilă a literaturii poetice. Și acolo, departe de lumea profană, există probabil o altă insulă a creației. Acolo va renaște. În mod paradoxal, se pare că moartea este cea care umple vidul lipsei de identitate a eului în existent. În fapt, ea este momentul libertății totale. „Nimic în jur, doar amărăciunea unui prunc care se simte singur în hăul nemărginirii. Un boț de om în mijlocul unei imense foi de desen albă, albă, un alb nesfârșit, mai cumplit decât noaptea când poți nădăjdui că te-nșală întunericul care-ți ascunde existențele dimprejur. Aici nimic, nimic! Poate că ochiul nu ne-a fost dat decât ca să privim acest abis imaculat (...) puțină culoare ici, puțin desen dincolo, cortinete pentru teatru de păpuși și care, mărginite și restrânse, până la urmă nu acoperă nimic, nici cât stelele de pe cer care mai mult dezvăluie goliciunea rușinoasă a bolții...” [11, p. 29]

Referințe bibliografice:

1. Soare, Oana. *Romanul – scoică. Zoia*. În: „Caiete critice”. Nr. 9, 2005.
2. Iliescu, Nicolae. *Meseria de cititor. Viata de-a doua*. În: Ziarul „Cronica Română” din 6 martie 2006.
3. Barna, Iuliana. *O explozie reflexivă asupra condiției umane: Ils refleurissent, les pommiers sauvages* COMMUNICATION INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE. Nr. 1 (25), 2018, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
4. Enescu, Radu. *Franz Kafka*, monografie, ediția a II-a, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
5. Bollon, Patrice. *Un latin balcanic*. În: „Caiete Critice”, Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă. Nr. 1(207), 2005.
6. Tănase, Virgil. *Zoia*. București: Editura Allfa, 2003.
7. Tănase, Virgil. *Apocalipsa unui adolescent de familie*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1992.
8. Tănase, Virgil. *Teatru*, Editura Eminescu, 1996.
9. Rachieru, Adrian Dinu. *Virgil Tănase, un onirist pe cont propriu (I)*. În: „Scriptor”, Anul XI, 129-130 (septembrie-octombrie), 2025 [online]. [Accesat: 1.07.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://editurajunimea.ro/scriptor/virgil-tanase-un-onirist-pe-cont-propriu-i/>
10. Șimonca, Ovidiu, *Nu cred că intelectualii răscolesc lumea și fac istorie*, Interviu cu Virgil Tănase. În: „Observator cultural”. Nr. 794, 2015 [online]. [Accesat: 1.07.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.observatorcultural.ro/articol/nu-cred-ca-intelectualii-rascole-sc-lumea-si-fac-istorie/>
11. Tanase, Virgil. *Mersul trenurilor din gara Fumărei*. Editura Junimea, 2025.

Citation: Barna, I. A Sisyphus Reaches Infinity – Virgil Tănase. In: Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal, 2025, nr. 3, p. 43-47. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.05>

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



Copyright:© 2025 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/>).

ASPECTE DE MANIFESTARE A GRAFICII ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII ARTELOR PLASTICE DIN BASARABIA ÎN PERIOADA DE REINTEGRARE A ȚINUTULUI ÎN COMPONENTA REGATULUI ROMÂNIEI (ANII 1918–1940)



Elena MUSTEAȚĂ

Cercetător științific, Agenția Națională pentru Cercetare și Dezvoltare.
Lector la Catedra Pictură a Facultății Arte Vizuale și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Domenii de preocupare: grafică, design grafic, istoria și teoria artelor vizuale.

Aspecte de manifestare a graficii în contextul dezvoltării artelor plastice din Basarabia în perioada de reintegrare a ținutului în componența Regatului României (anii 1918–1940)

Rezumat. În perioada anilor 1918–1940, arta plastică modernă din ținut atestă o predominare a influențelor cultural-artistice românești și celor vest-europene asupra celor din est. Un rol deosebit l-au avut, în acest context, așa curente artistice ca post-impresionismul, expresionismul și Art Nouveau, ale căror principii de abordare pot fi urmărite în creația plasticienilor basarabeni de până în 1940: Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Pavel Piscariov, Grigori Fiurer, Vladimir Doncev, Șneer Cogan ș.a. Simbioza orientărilor stilistice est- și vest-europene s-a făcut simțită și în domeniul graficii. Creația graficienilor din perioada vizată s-a remarcat atât prin manieră stilistică expresionistă, ca în cazul stampelor lui Șneer Cogan și Gheorghe Ceglocoff, cât și prin tendințe caracteristice grupului *Arta 1900*, elocventă fiind menționarea creației artiștilor Theodor Kiriacoff, Moissey Kogan și Elisabeth Ivanovsky.

Cuvinte-cheie: arta plastică modernă, influențe post-impresioniste și expresioniste, Art Nouveau, grupul *Arta 1900*, grafică, gravură.

Aspects of graphic art expression in the context of the development of fine arts in Bessarabia during the period of reintegration of the region into the Kingdom of Romania (1918–1940)

Abstract. Between 1918 and 1940, the modern fine arts in the region demonstrated the predominance of Romanian and Western European cultural-artistic influences over Eastern ones. A special role in this context was played by Post-Impressionism, Expressionism, and the Art Nouveau artistic movement, whose principles of approach can be traced in the work of Bessarabian artists until 1940 Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Pavel Piscariov, Grigori Fiurer, Vladimir Doncev, Șneer Cogan, and others. The symbiosis of Eastern and Western European stylistic orientations was also felt in the field of graphics. The work of graphic artists from the targeted period was notable both for its expressionist stylistic manner, as in the case of the prints by Șneer Cogan and Gheorghe Ceglocoff, and for tendencies characteristic of the “Arta 1900” group, eloquently exemplified by the work of artists Theodor Kiriacoff, Moissey Kogan, and Elisabeth Ivanovsky.

Keywords: modern fine art, post-impresionist and expressionist influences, Art Nouveau, Arta 1900 group, graphics, engraving.

Formarea genurilor artei plastice în spațiul basarabean a evoluat sub influența proceselor cultural-artistice din Rusia și Ucraina, precum și a celor din România și Europa de Vest. Evoluția artei în ținut a fost marcată, într-un mod indispensabil, de evenimentele și schimbările de regim, prin care a trecut Basarabia în diferite perioade istorice: atunci când a făcut parte din Rusia țaristă, cu statut de gubernie (1812–1918), când a fost reintegrată în Regatul României (1918–1940) sau când a devenit, după anul 1940 (și 1944), RSS Moldovenească în componența Uniunii Sovietice (URSS).

Începuturile artei moderne basarabene datează cu anii '90 ai secolului al XIX-lea, odată cu întemeierea primei Școli de desen din Chișinău (1887) și inițierea instruirii profesionale în domeniu. Către începutul secolului al XX-lea s-au constituit principalele genuri ale artelor vizuale: pictura, sculptura și grafica, acestea fiind marcate de influențele artistice ale *itineranților* (*pered-vijnicilor*) ruși, precum și de tendințele stilistice occidentale. La configurarea domeniului graficii au contribuit artiștii plastici: Pavel Șilingovski, Șneer Cogan, Grigore Fiurer, Nicolae Gumalic, Lidia Arionescu-Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, Toma Railean ș.a.

Cea de-a doua etapă constitutivă a artelor plastice moderne din Basarabia este cuprinsă între anii 1918–1940 și se caracterizează – în contextul schimbărilor politice și social-economice ce au avut loc în urma unirii Basarabiei cu România – prin influențe ale culturii artistice românești și vest-europene. Printre procesele favorabile acestei evoluții la etapa respectivă, se enumeră fondarea, în anul 1921, la Chișinău, a *Societății de Arte Frumoase din Basarabia*, la inițiativa artiștilor plastici Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre, Vladimir Doncev și a membrilor fostei *Societăți a Amatorilor de Arte* [3, p. 48]. Grație acestor procese, s-au deschis noi oportunități pentru artiștii plastici basarabeni de a-și urma studiile de specialitate în Europa, de a participa direct la evenimentele cultural-artistice din marile centre culturale din Occident (Paris, München, Amsterdam, Bruxelles) și, în mod special, la expozițiile de artă din cadrul Sa-

loanelor *Oficiale* din București [7, p. 66]. Acest fapt a condiționat, în mare măsură, formarea profesională și orientările stilistice ale potențialului artistic creator din perioada menționată și a influențat, într-o anumită măsură, etapele următoare ale evoluției artelor plastice din Moldova, inclusiv în perioadele interbelică și postbelică.

Astfel, în primul deceniu al secolului al XX-lea, Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Lidia Arionescu au studiat în atelierele și școlile particulare din Paris. În următoarele două decenii, în cadrul Școlii de Arte Decorative din Paris, și-au făcut studiile Elena Barlo, Natalia Brăgalia, Tania Baillayre și Tatiana Sinchevici. Frații Șneer și Moisey Kogan (pe lângă perioada studiilor de la Odessa și activitatea artistică de la Paris) studiază, la începutul secolului al XX-lea, la *Academia de Arte din München* [1, p. 58]. Între anii '20–'30, la Bruxelles, un alt centru cultural de importanță în epocă, este absolvit de elevii lui Auguste Baillayre de la Școala de Arte Frumoase din Chișinău: Moisei Gamburd, Elizabeth Ivanovsky, Claudia Cobizev, Afanasie Modval.

Este relevant faptul că unii dintre artiștii plastici basarabeni (A. Baillayre, Ș. Cogan, E. Maleșevschi, C. Cobizev ș.a) și-au făcut studiile în cadrul a două instituții de artă, aflate în diferite centre culturale și țări. O particularitate distinctivă a artiștilor din Basarabia în ceea ce privește formarea lor profesională este predilecția pentru exercitarea simultană a câtorva domenii sau genuri artistice. Unii dintre ei, pe lângă pictură, profesau scenografia sau/și grafica de carte și de șevalet, sculptura, critica de artă.

Astfel, datorită faptului că mulți dintre artiștii plastici ai timpului și-au format abilitățile profesionale peste hotarele țării, asimilând diverse viziuni și accepții artistice vest și est-europene, creația acestora comportă, de la caz la caz, reminiscențe ale mai multor curenți moderniste.

În acest context, menționăm activitatea de creație, în genul picturii, a plasticienilor Pavel Șilingovski (*Sărbătoare*, anii 1920; *Cireadă de vaci*, anii 1920; *Portretul soției*, anii 1930), Alexandru Climașevschi (*Margine de pădure*, anii 1920; *Cărărușă în pădure*, anii 1930; *Sătuc*,



Șneer Cogan, *Casă în Chișinăul vechi*, 1932, hârtie, acvaforte, acvatinta, MNAM.



Grigori Fiurer, *Chișinăul vechi. Biserică*, anii 1930, hârtie, acvaforte, MNAM.

1930; Seară, 1937), Ana Baranovici (*Portretul lui Nicolae Oprea*, 1936), Mihail Berezovschi (*Peisaj marin în lumina lunii*, 1933) ș.a. În lucrările acestora sunt abordate, ca și în etapa precedentă, subiecte artistice realizate în genurile peisajului și portretului.

O dezvoltare mai amplă o capătă, în această perioadă, compoziția tematică, elocventă fiind, în acest context, menționarea compozițiilor de gen ale lui Moisei Gamburd: *Prânz în camp*, *Odihna*, *Seara în curte*, *Cosașii* (1935), *Țărancă cu ulcior* (1935), *Familie* (1938), *Maternitate* (1939), *Șezători* (1940) ș.a.

Un alt aspect relevant al formării artei plastice și decorative moderne din Basarabia îl constituie faptul că, în perioada respectivă, au proliferat preponderent genurile sculpturii și artei decorativ-aplicate. Astfel, printre artiștii de forță preocupați de sculptură pot fi nominalizați: A. Plămădeală (*Sappho*, 1920; *Tors*, 1922; *Ștefan cel Mare*, 1927; *Nud*, 1933; *Portretul O. Plămădeală*, anii 1930; *Vară sau Nud feminin*, 1938), C. Cobizev (portretul *Ana-Maria*, 1939; basorelieful *Maternitate*, anii 1930), L. Dubinovschi (*Portretul profesorului C. Holban*, 1934; *Muncitorul rănit*, 1936), N. Colun (*Portretul restauratorului I. Croitoru*, anii 1920), M. Kogan (*Portret*, 1927; *Nud*, 1929) ș.a. Printre temele promovate cu predilecție ale acestora se înscriu, cu prioritate, portretul, nudul, elemente figurative sculpturale. Unele dintre lucrările plasticienilor, precum cele realizate de Alexandru

Plămădeală, Claudia Cobizev și Nichifor Colun, atestă influențe ale artei moderne occidentale.

În arta decorativ-aplicată, apariția formelor artistice specifice domeniului scenografic – a costumului și a decorului teatral – a avut loc grație activității creatoare a lui Theodor Kiria-coff (schiță de costum pentru spectacolul *Barbă albastră* de M. Maeterlink, 1922; schiță de costum *Cazacul bogat*, 1923), Natalia Brăgalia (*Schiță pentru costum*, 1931); Elizabeth Ivanovsky (schiță de costum pentru spectacolul *Zâna viselor*, anii 1930), Boris Nesvedov, Elena Barlo ș.a. În lucrările decorative ale artiștilor se observă, într-un mod deosebit de relevant, influențele modernismului occidental (în special, cel francez și german), – fenomen generat, mai întâi de toate, de faptul că mulți dintre aceștia și-au făcut studiile în marile centre culturale ale Europei.

Genul artei grafice este promovat în continuare, acesta devenind mai complex, ca urmare a extinderii subgenurilor (ilustrația de carte, grafică publicitară, grafica aplicată) și a tehnicilor de figurare grafică. Astfel, se remarcă ilustrațiile de carte ale lui T. Kiriakoff pentru poemul *Călătoriile lui Cristofor Columb* (xilogravură, anii 1930); ciclul de acuarele *Apocalips* (șase lucrări, anii 1930–1936) ș.a.

Creația grafică a lui Gh. Ceglokoff se evidențiază prin faptul că plasticianul, care profesază de regulă diverse tehnici de figurare grafică – litografia, linogravura, acvaforte, xilogravura – realizează numeroase stampe, în



Șneer Cogan, *Icoană*, 1925, caton, acvaforte, acvatinta, MNAM.



Teodor Kiriakoff, *Apocalipsa. Îngerul negru*, 1936, acuarela, MNAM.

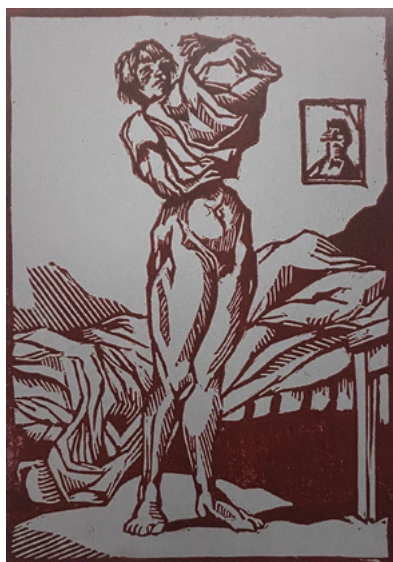
care abordează, într-o manieră expresionistă, portretul (*Autoportret, Țărancă, Bătrână*, anii 1930), peisajul (*Peisaj*, 1938, *Peisaj architectural*, 1937, *Poartă. Arcul noaptea*, 1937) și compoziția tematică, cu chipuri ale țăranilor, muncitorilor sau cu subiectul muncii (*Minerii, La uzină, La mină, Secția de tăbăcire*, anii 1940).

Lucrările de grafică aplicată și de carte elaborate de E. Ivanovsky în anii '20–'30 ai secolului trecut atestă atât predilecție pentru constructivism (*Schiță pentru copertă, Felicitare de Anul Nou*, 1934 ș.a.), cât și reminiscențe moderniste ale *Stilului 1900* (*Schiță pentru program*, 1927; *Ilustrație la poveste*, 1927) în soluționarea compozițional-artistică a imaginii. De altfel, influențele stilistice occidentale pe care le denotă creațiile grafice ale lui Gh. Ceglokoff, T. Kiriakoff, E. Ivanovsky se explică prin faptul, că plasticienii și-au desfășurat studiile de specialitate peste hotare – la Dresda (Gh. Ceglokoff) și Bruxelles (T. Kiriakoff și E. Ivanovsky).

Mult mai cunoscute sunt stampele lui Șneer Cogan elaborate în anii 1930. Acestea se relevă prin aceeași expresivitate și valorație texturală, prin buna organizare compozițională a suprafețelor grafice, caracteristice pentru creația artistică a graficianului din perioada precedentă. Or, peisajele lui Ș. Cogan realizate în tehnicile acvaforte, acvatinta în perioada dată (*Balcic. Moscheie; Casă în Chișinăul Vechi*,

1932; *Constantinopol. Curtea Moscheii*, 1934; *Biserica Mazarache*, anii 1930), sunt încadrate, în marea lor parte, în formate apropiate de pătrat. Acestea se disting prin compoziție echilibrată, statică a imagisticului, prin construcție perspectivală frontală a desenului și prin expresii de decorativism, iar în unele cazuri, de monumentalism, caracteristice compozițiilor artistice. „Spațiile grafice uniformizate și diferențierea distinctă a luminii și umbrei, diapazonul tonal reținut al lucrărilor, frecvent integrat printr-o nuanță de cafeniu, expresivitatea vădită a liniei de contur a formei și o impregnare minimală a clarobscurului – denotă maniera stilistică proprie graficianului, amprentată de influențele modernismului și postimpresionismului european – francez și german, unde a călătorit sau și-a efectuat studiile autorul. Aceasta nu este decât o completare a stilisticii postmoderniste a graficianului, în care se atestă, într-o manieră specifică, elementul decorativității și a simbolismului imaginii” [2, p. 58].

Atmosfera calmă și solitară ce domină peisajele citadine din ciclurile dedicate *Chișinăului, Balcicului* sau *Constantinopolului* este un alt element definitoriu al lucrărilor graficianului Ș. Cogan. Acestea sunt lipsite de siluete figurative sau detalii auxiliare, iar structura compozițională și modul de operare cu elementele limbajului vizual sunt similare. Starea de



Teodor Kiriakoff, *Femeie nuda îmbrăcându-se*, 1927, xilografură [1].



Elizabeth Ivanovsky, *Schiță pentru program*, 1927, MNAM.



Moisey Kogan, *Femeie cu cerb*, 1926, linografură, Museum of Modern Art New York.

singurătate, sugerată de majoritatea dintre gravurile lui Ș. Cogan, îi plasează pe privitor în postura unui observator imparțial, inducându-l efectiv în ambianța imperturbabilă a imagisticului. Diapazonul tonal apropiat și armonic al lucrărilor, cu accente luminoase plasate pe elementul arhitectural, creează o atmosferă specific crepusculară și amprentează în mod distinct maniera artistică a lucrărilor sale.

Trăsături compoziționale similare prezintă portretele lui Șneer Cogan intitulate: *Icoană* (1925), *Bătrâna (Vânzătoarea de răsărită)* (1935–1936), *Portretul unui evreu bătrân* (1935). Siluetele evlavioase sunt încadrate în formatul pătrat, iar poziția ușor înclinată a capului și privirea stinsă a ochilor acestora, adesea întredeschiși sau închiși, creează o compoziție închisă, cu o dinamică orientată spre interiorul câmpului vizual. Sugestivitatea specifică a lucrărilor este amplificată de raporturile tonale apropiate și de nuanțarea ocru-brună, ce ordonează echilibrat suprafețele generalizate ale figurativului.

În ansamblu, creația grafică a lui Șneer Cogan se remarcă prin manieră distinctă de organizare compozițională a câmpului vizual și, în special, prin expresii artistice inedite, obținute grație particularităților tehnologice de figurare grafică, utilizate de către autor. Stampele graficianului impresionează prin lirism și sugesi-

vită, obținute prin modelarea subtilă a semitonurilor și armonizarea tonală a suprafețelor. Aceste elemente asigură coerența și claritatea compozițiilor sale artistice.

În final conchidem că, în constituirea artei moderne din Basarabia (anii '90 ai secolului al XIX-lea – '40 ai secolului XX), atestăm influențe ale diferitor societăți și curente artistice din Rusia și Europa Occidentală. Un rol deosebit l-au avut, după părerea criticului de artă Tudor Stăvilă, societatea *Mir iskusstva*, *Stilul 1900*, post-impresionismul, expresionismul și *Art Nouveau*, ale căror principii de abordare pot fi urmărite în creația plasticienilor basarabeni de până la 1940. „Creațiile E. Maleșevski, ale lui P. Piscariov, G. Fiurer, V. Doncev, Ș. Cogan, dar mai ales cele ale lui A. Plămădeală și A. Bailayre, care au marcat prin operele lor tendințele principale ale dezvoltării artei basarabene până la sfârșitul anilor '40, constituie o mărturie elocventă a evoluției procesului artistic din Basarabia” [3, p. 94].

Este necesar de menționat că, în cea de-a doua etapă a evoluției artei moderne din Basarabia, în perioada anilor 1918–1940, arta plastică modernă din ținut a evidențiat predominarea influențelor cultural-artistice românești și vest-europene asupra celor din est, ceea ce a avut un rol deosebit în constituirea graficii

naționale ca gen. Simbioza orientărilor stilistice est- și vest-europene s-a resimțit și în domeniul graficii. Creația artiștilor din perioada respectivă s-a remarcat atât prin manieră stilistică expresionistă, cum se poate observa în stampele lui Șneer Cogan și Gheorghe Cegloff, cât și prin tendințe caracteristice grupului *Arta 1900*, elocvent fiind exemplul creației artiștilor Theodor Kiriacoff, Moisey Kogan și Elisabeth Ivanovsky.

Referințe bibliografice:

1. Livșiț, M. *Iskusstvo Sovetskoi Moldavii*. Moscova: Iskusstvo, 1958.

2. Musteață, Elena. *Contribuții la studiul creației grafice a lui Șneer Cogan*. În: „Revista de etnologie și culturologie”, Vol. XV. Chișinău: Tipogr. Garamont, 2014, p. 46-48.

3. Stavilă, Tudor. *Arta plastică din Basarabia de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX*. Chișinău: Literatura Artistică, 1990.

4. Stavilă, Tudor. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000, 160 p.

5. Stavilă, Tudor. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*. Vol. I, Chișinău: ARC, 2019, 368 p.+il.

6. Stavilă, Tudor. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*. Vol. II, Chișinău: ARC, 2020, 340 p.



Moisey Kogan, *Trei nuduri*, anii 1926–1929, linogravură, Museum of Modern Art New York.

7. Toma, Ludmila. *Pictura R.S.S.M. în perioada presiunii ideologice (anii '40)*. În: „Arta '95”, seria Artă plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, p. 65-74.

Citation: Musteață, E. Aspects of graphic art expression in the context of the development of fine arts in Basarabia during the period of reintegration of the region into the Kingdom of Romania (1918–1940). In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 48-53. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.06>

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



Copyright:© 2025 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/>).

PROIECȚIA LIBERTĂȚII ÎN CREAȚIA ARTIȘTILOR PLASTICI CONTEMPORANI DIN REPUBLICA MOLDOVA



Rodica URSACHI

Doctor în studiul artelor cu o teză de doctorat susținută la Facultatea Istoria și Teoria Artei a Academiei de Arte „Nicolae Grigorescu” din București.

Conferențiar la Catedra Pictură a Facultății Arte Vizuale și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Domenii de preocupare: pictura, grafica etc.

Lucrări publicate: *Artă preistorică în spațiul românesc*. Chișinău: Epigraf, 2024, 175 p.

Proiecția libertății în creația artiștilor plastici contemporani din Republica Moldova

Rezumat. În acest articol este analizată arta contemporană națională care se dezvoltă în concordanță cu viziunile și curentele artistice internaționale. În Republica Moldova libertatea de expresie artistică se întâlnește inițial (anii '60-'70), îndeosebi în tratarea plastică, iar tematica rămâne cea specifică artei tradiționale. Treptat, artiștii experimentează și recurg la tehnici și materiale diferite. Ei se familiarizează cu principiile artistice ale pop-art-ului, op-art-ului, fotorealism-ului ș.a., pe care le aplică în lucrările lor. La începutul anilor '80-'90 are loc o înnoire a limbajului plastic și a viziunii conceptuale, se observă o rupere de la stereotipurile tradiționale. Anii 2000 prezintă o perioadă de inovații și ruptură radicală față de modul de viață și de cunoaștere a lumii anterioare, în domeniul artistic se adoptă tehnologiile electronice și mijloace alternative – video, computere, instalații, happening, *performance* etc. În al doilea deceniu al anilor 2000 apare o nouă estetică, a artei impregnate tot mai mult de imagini realizate la computer.

Cuvinte-cheie: artă contemporană, libertate, creație, artist, expresie plastică.

The projection of freedom in the creation of contemporary visual artists from the Republic of Moldova

Abstract. This article analyzes contemporary national art, which develops in accordance with international artistic visions and movements. In the Republic of Moldova, freedom of artistic expression initially appeared (in the 1960s–1970s) mainly in the plastic treatment, while the themes remained specific to traditional art. Gradually, artists began to experiment and resort to different techniques and materials. They became familiar with the artistic principles of Pop Art, Op Art, Photorealism, and others, which they applied in their works. At the beginning of the 1980s–1990s, a renewal of the artistic language and conceptual vision took place, marking a break from traditional stereotypes. The 2000s represent a period of innovation and radical rupture from the previous way of life and perception of the world. In the artistic field, electronic technologies and alternative means – video, computers, installations, happenings, performances, etc. – were adopted. In the second decade of the 2000s, a new aesthetic emerged, characterized by art increasingly infused with computer-generated imagery.

Keywords: contemporary art, freedom, creation, artist, plastic expression.

Se consideră că arta este o formă de manifestare a spiritului creator, îngemănată cu expresia liberă a Eul-ui personal. Dar această libertate în gândire, în expresia emoțiilor și sentimentelor, a purtat un caracter iluzoriu timp de milenii, chiar dacă până la noi au ajuns mii de monumente și opere de artă antică, medievală, renașcentiste etc. Indiferent de epocă, artistul își creează operele sale fiind condus și reglementat de anumite canoane impuse de viziuni religioase, politice, ideologice etc., de gustul și voința comanditarului. Deci, nu se pune problema intenției și alegerii libere a subiectului reprezentat, artistul eliberându-se de dogme și cerințe ale publicului abia în a doua jumătate a secolului XIX. Iar o libertate în gândire și expresie plastică se observă în secolul XX, în perioada modernă când, pe arena culturală, apar diverse curente artistice – fovism, cubism, expresionism, abstracționism ș.a. Aflate într-o permanentă perindare temporală și geografică, aceste curente, când revin, când se transformă sau se completează, oscilând totuși în perimetrul unor „ism-e” – expresionism abstract, modernism etc.

Cotitura de anvergură în arta contemporană se realizează la sfârșitul anilor '60, și anume în 1968 când în Franța au loc proteste ale tinerilor împotriva războiului din Vietnam și care au luat amploare și în alte țări. Drept rezultat al protestelor (deși inițial înăbușite) a fost obținerea dreptului la libera exprimare, după care au apărut diverse mișcări – „hippy”, „revoluția sexuală” ș.a. – cu accent pe corpul uman și variatele sale „componente” – sexualitatea, crizele psihologice (de isterie, afecțiune), cu rezonanțe și în cultura artistică americană și vest-europeană (*performance*, artă acțiune ș.a.). Cu certitudine, ecoul artei underground a ajuns și în cultura din spațiul est-european, doar că arta, spre exemplu, din spațiul românesc mai păstrează și direcția tradiționalistă îmbogățită cu „elemente” neo-moderniste.

Și în Republica Moldova, în perioada respectivă (anii '60–'70) libertatea de expresie este țesută pe o canava tematică specifică artei tradiționale – peisaj, compoziție tematică, natură statică ș.a., – evitându-se subiectele politice

globale (problema identitară de *gender*, șomajul, ecologia ș.a.) sau locale și preferându-se o artă fără „excese”. Prima lucrare picturală din spațiul român-basarabeian realizat într-o stilistică radical diferită de tot ce era preferabil la mijlocul secolului XX, este tabloul *Fetele de la Ciadâr-Lunga* (1959–1960) (Fig. 1) de M. Grecu, unde artistul a încercat să se elibereze de canonul realismului socialist și să transpună liber viziunea sa artistică. Este cunoscut faptul cât l-a costat pe artist această libertate, tabloul fiind de nenumărate ori criticat și scos din expoziție. Opunându-se și rezistând presiunilor din exterior, artistul a pus bazele gândirii și exprimării „libere” în arta națională, fiind urmat de colegi, iar mai târziu și de generația tânără.

Într-o cheie „libertină” sunt create și tabloul *Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni* (1959–1960) de Valentina Rusu Ciobanu, *Hidrocentrala de la Dubăsari* (1960) de Rostislav Ocușco, *Dimineața pe Nistru* (1960) de N. Bahcevan ș.a., care se caracterizează printr-un limbaj plastic ușor decorativ, forme stilizate, planimetrie bidimensională, structuri compoziționale specifice artei monumentale și format neobișnuit al tabloului.

Anii '60–'70 au fost foarte prolifici în plan cultural-artistic, „dar, din cauza că spațiul român-basarabeian la acea vreme este izolat teritorial și informațional artiștii nu au acces la varietatea de curente și mișcări artistice internaționale, de manifestări (happening) ale timpului” etc. În linii mari, artiștii își creează operele lor oscilând în aria curentelor de artă modernă de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX – postimpresionism, fovism ș.a. (*Ospitalitate* (1967), *Recruții* (1965), *Istoria unei vieți* (1967), M. Grecu, *Compoziție decorativă IV* (1964), *Femeie în fotoliu* (1964), *Focuri de artificii* (1964), *Portretul regisorului Emil Loteanu* (1965), *Setea* (1966), *Robot II* (1968–1969) (Fig. 2), *Roboții* (1966–1969), *Tinerețe* (1967), *Portretul E. Pogolșa* (1969), V. Rusu Ciobanu, *Fericirea lui Ion* (1967), Igor Vieru, *Mărgăritare* (1967) (Fig. 3), *Gaudeamus* (1968), Ada Zevin, *Floarea soarelui* (1964), Vinghelmina Zazerscaia, *Portretul poetului Emilian Bucov* (1968), Elena Bontea ș.a.).



Fig. 1. M. Grecu, *Fetele de la Ciadâr Lunga*, 1960.



Fig. 2. V. Rusu Ciobanu, *Robot II*, 1968, foto autor

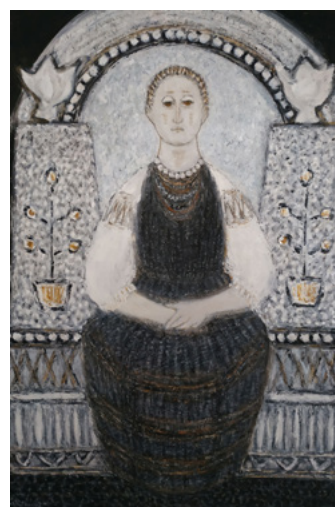


Fig. 3. A. Zevin, *Mărgăritare*, 1967, foto autor

Începând cu anii '70 ai secolului XX, arta națională se îmbogățește cu noi mijloace artistice, grație, pe de o parte, taberelor de creație desfășurate în Țările baltice, și pe de alta, călătoriilor peste hotarele țării (țări din lagărul socialist) ale artiștilor noștri. Artiștii se familiarizează cu principiile artistice ale pop-art-ului, op-art-ului, fotorealismului ș.a., pe care le aplică în lucrările lor (Grigore Vieru (1972), *Dualitate* (1973), *Autoportret cu ochelari* (1974), *Saltimbancul* (1975-1976), V. Rusu Ciobanu, *Paleta* (1977-1978), *Proiecție* (1977), Andrei Sârbu ș.a.).

Deși, în creația unor artiști, se resimte o libertate în exprimarea plastică, subiectele rămân încă ancorate în tematica tradițională, deseori impusă și reglementată. Indiferent de impulsul creativ propriu, artiștii aleg subiectele pe „înțelesul” publicului (*Vizita medicului* (1971), V. Rusu Ciobanu, *Găgăuzoaică* (1972), A. Zevin, *Moara veche* (1975), M. Grecu, *Vânturi basarabene* (1979), I. Vieru ș.a.). Libertatea artistului este rezumată la varietatea interpretării plastice ale acestor subiecte, ei recurg la tehnici diferite, experimente tehnologice și de materiale, la reprezentări iluzioniste a diferitor obiecte (tuburi de vopsea, sticle de ulei, pensule etc.). Astfel de procedee empirice cu diverși pigmenți (praf de aluminiu, bronz, argint, lacuri, bitum etc.), aplicații de pânză, ziar, diverse obiecte de dimensiuni mici se întâlnesc pe larg în creația lui M. Grecu, care după cum s-a menționat deja,

a fost promotorul mișcării de înnoire spirituală, dar și de expresie plastică în arta vremii (*Tragica Veneție* (1970), *Luna la Orheiul Vechi* (1975), *A fost război* (1975), *Masa pomenirii* (1976), *Ciutura de aur* (1976), *Descoperirile Orheiului Vechi* (1977), (Fig. 4), *Geneza* (1978), *Luna la Butuceni* (1979), ciclul „Porților” (continuate și în anii '80) – *Poarta inimii*, *Porțile păcii*, *Poarta privirii*, *Poarta strămoșilor*, *Poarta celor două lire* ș.a., – ciclul „peștilor”, *Băltoacă* (1976), A. Zevin, *Atelier I* (1974-1977), *Natură moartă* (1974-1977), *Toamnă I* (1980), (Fig. 5), Andrei Sârbu ș.a.).

În aceeași ordine de idei putem relata că, o viziune aparte asupra artei se observă în creația pictorului M. Țăruș, format la școala „academică” din Sankt Petersburg (Leningrad), dar și cu studii la „Academia clandestină” (1971) a lui Vladimir Sterligov, discipolul lui Kazimir Malevich. Pentru perioada respectivă opera sa denotă o gândire artistică revoluționară, ea fiind tratată într-o viziune abstractizată cu forme geometrificate la maximum, ajungând în pragul suprematismului (*Concert*, *Viorist*, *Compoziție* (1979) ș.a.). Artistul practică colajul, relieful în ghips pe pânză, diverse materiale adiționale (ciclul *Relief-obiect* (1976-1980), *Forme în zbor* (1979-1995), *Fruct* (1977), *Rodie neagră* (1980), *Compoziție* (1980) ș.a.). Creația sa poate fi clasificată drept minimalistă și ocupă un loc minoritar în arta națională, iar artistul fiind considerat



Fig. 4. M. Grecu, *Descoperirile Orheiului Vechi*, 1977, foto autor

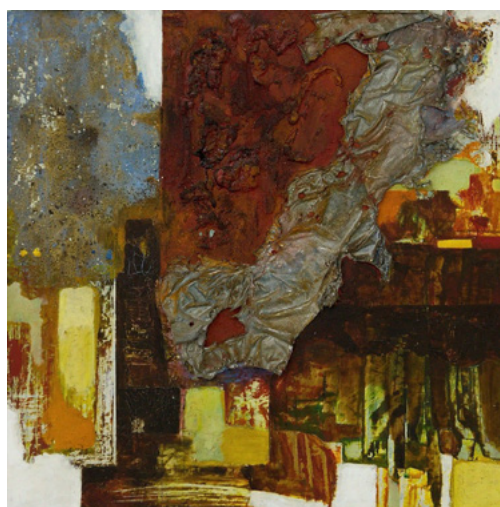


Fig. 5. A. Sârbu, *Toamnă*, 1980, foto autor

promotorul abstracționismului în pictură (*Primăvară* (1975), *Autoportret* (1979–1995) ș.a.).

Anii '80 în Republica Moldova prezintă o perioadă ambiguă pentru societate și cultura artistică. Acest segment istoric este marcat de o perioadă de stagnare și rezistență la noi mijloace artistice (începutul anilor '80) și totodată de înnoire a limbajului plastic și a viziunii conceptuale, de rupere de la stereotipurile tradiționale „de lagăr” (sfârșitul anilor '80) (Proiectul „Rugina&Co” (1984–1985), de la Bariera Sculeni, autori Nicolae Ischimji, Valeriu Moșcov, grupările artistice „Fantom”, „Grupul zece” (formate după 1989 și dispărute după 2-3 ani de existență) [1, p. 105], *Portretul poetului V. Hlebnikov* (1985), Iury Horovski, colajele în stil pop-art ale lui A. Sârbu ș.a.).

Sfârșitul anilor '80 – începutul anilor '90 prezintă o perioadă confuză când se amestecă tradiționalul cu modernismul, convenționalismul cu provocarea (*Amintire* (1982), 1990. *Anno Domini* (1990), V. Rusu Ciobanu, *Iarna copilăriei* (1987), Iurie Platon, *Moara roșie* (1987), *Copii și merele* (1989), Vasile Moșanu, *Pe aripile dragostei* (1988), Ion Zderciuc ș.a.). Această perioadă de transformări sociale și politice („perestroika” sovietică) coincide cu revenirea în țară a unor tineri absolvenți ai instituțiilor superioare artistice atât din spațiul post-sovietic, cât și din cel est-european (Ungaria, cu o cultură mult mai eterogenă decât în USSR și mult mai

liberală). Deși acești tineri artiști mai păstrează în comportament acel strat psihologic germinativ din care au pornit, creația lor reflectă deja alte concepte, alte realități, înnoind șabloanele vechi de gândire și înlocuind modelele culturale sovietice – în artă se resimte germenul libertății. Dacă artiștii din generația de vârstă matură nu se încumetă să riște, fie din inerție, fie că au multe de pierdut, tinerii fiind la început de cale, încearcă cu „îndrăzneală” să schimbe climatul cultural al țării (*Butuceni* (1983), A. Sârbu, *Dialog* (1987), *Eclipsă* (1988), *Amintire* (1988), *Altarul* (1988), *Meditație* (1989), Andrei Mudrea, *Limba noastră*, *Roșu*, Andrei Negură ș.a.).

Chiar dacă tinerii artiști aduc un suflu nou în arta națională, se poate spune că, în linii mari, această racordare la principiile artistice avangardiste rămâne totuși a fi minoritară – unii artiști s-au adaptat la programul estetic „inovator”, alții nu. Tinerii plasticieni experimentează tot mai mult în direcția nonconformismului, încercând să evadeze din clișeele artistice standardizate (*Bocancii Maxim și Fiodor*, 1988, Mark Verlan, *Povara I* (1990), *Noi și voi* (1991), *Procesiune* (1991), Vasile Moșanu, *Miriște* (1990), *Amurg* (1991), *Zbor planat* (1991), *Lumină în adâncime* (1991), Dumitru Bolboceanu, *Cetatea albă*, *Geneza*, *Mărțișor* (Fig. 6), *Spații albe*, Andrei Negură ș.a.). Aceasta se datorează și posibilității de participare la diverse manifestări artistice din străinătate. Apar opere



Fig. 6. A. Negură, *Mărțișor*



Fig. 7. A. Sârbu, *Cerul înstelat*, 1991



Fig. 8. A. Mudrea, *Sub semilună*, 1987, foto autor

„moderniste” geometric-abstracte, dar datorită subiectelor abordate familiare, publicul „neinițiat” le acceptă (*Zodiac* (1990), *Compoziție* (1990), *Fereastra unui vis* (1992), Andrei Mudrea, *Parada planetelor* (1990), Veceaslav Ignatenco, *În memoriam* (1988), Anatol Lazarev, *Vis* (1990), Nina Șibaeva, *Biserica albă* (1992), Petru Jereghia ș.a.).

Astfel sunt și lucrările picturale ale plasticianului Andrei Sârbu (format în atelierul lui Mihai Grecu) care se particularizează printr-un subiectivism puternic de factură conceptuală. Creația sa cu un caracter experimental-novator poate fi catalogată ca anti-tradiționalistă. Imaginile sunt

redușe la câteva forme puternic geometrizeate, artistul fiind interesat de puterea de sugestie a obiectului-formă și nu de înfățișarea propriu-zisă a obiectului (*Sonet* (1989), *Cerul înstelat* (1991) (Fig. 7), *Linie violetă* (1995) ș.a.). El experimentează cu vopsele și materiale netradiționale, utilizează forme hiperbolizate în formatul pânzei (fructe, flori), contraste cromatice (*Fruct cu floarea soarelui* (1986), *Mere* (1987), *Gutuie* (1988), *Natură moartă cu vioară* (1986), *Câmpul verde* (1989) ș.a.). Un curaj aparte în rezolvarea plastică a tablourilor prin metode experimentale cu culoarea se observă în creația altui discipol al lui Mihai Grecu, Andrei Mudrea. Lucrările din această perioadă sunt bazate pe raportul „exagerat” al culorilor intense și sonore ce formează un covor vizionar în planul tabloului (*Compoziție* (1991), *Amintire din Paris* (1991), *Luminile Parisului* (1992), *Dezlănțuire* (1992) ș.a.).

În anii '90 în societatea noastră s-au produs fenomene, care la nivel ideologic au avut un impact considerabil asupra artei naționale. Apare fenomenul de cenaclu, interpătrunderea artelor (literatură, muzică, pictură, ceramică, tapiserie etc.), crește spiritul patriotic al cetățenilor. Astfel, în mentalitatea artistică se infiltrează idei și concepte precum „patrie”, „credință”, „mântuire”. Apar noțiuni ce nu mai fusese întâlnite până atunci – „transcendență”, „sacru”, „spiritual” ș.a., se tinde către

sacralitate, conștiință înaltă, memorie istorică etc. Tot mai mult se pune accent pe prolema reflectării asupra valorilor de neam, istorie, morală și receptării acestora într-un plan metafizic (*Sub semilună* (1987) (Fig. 8), *Meditație* (1988), *Amintire* (1989), *Mersul pe ape* (1991), *Motiv biblic* (1991), *Despărțirea luminii de întuneric* (1991), *Cina cea de Taină* (1999), Andrei Mudrea, *Metamorfoze* (1989), Ghenadie Tâciuc, *Mihai Eminescu* (1999), *Sfânta treime* (1999), *Arheologie* (1992–1999), *Pasăre* (1999), Tudor Cataraga, ciclul *Păsările* (cocostârci, boboci ș.a.) (1980–2000), *Fiii risipitori* (1999), *Roata vieții* (2002), Dumitru Verdianu, *Respirația pământului* (1988), *Renaștere* (1999), Alexandra Picunov-Târțau, *Lupoaica* (1992), Simion Zamșa ș.a.).

Arta de la răscrucea mileniilor prezintă ruptura radicală de la viziunea artistică anterioară. În anii '90 are loc o deschidere spirituală și mentală față de valorile de orice fel. Libertatea de creație este percepută diferit – libertate de exprimare plastică, tematică etc. Apare tendința de sincronizare mondială, de înnoire prin import a mijloacelor de expresie și tehnici de lucru netraditionale (*Femeie-cactus* (1991), *O poveste despre cactuși* (1997–1998, tehnică mixtă; subiect preferat, întâlnit și în anii 2000), *Cactus în ploaie* (2017), Valentin Virtosu, *Arhitectură țărănească* (1993), *Prohod* (2000), *Pisanie* (2001), *Scârta* (2001), *Ritual* (2003); tehnică mixtă: hârtie, paie de grâu, stofă, Anatol Lazarev, *Manole* (1995), *Arca lui Noe* (1998), *Obiect subacvatic* (1998), Tudor Cataraga, *Fii risipitori* (1999), Dumitru Verdianu, *Ancestrală* (sticlă, metal), Virgil Tecuci, *Sacrificarea Eu-lui* (2001, metal, sticlă), Ioan Grecu ș.a.). În arta națională se observă un cult al originalității, o diversitate de stiluri individuale (*Mama* (1996), *Sursa de infecție II* (2010) (Fig. 9), Iurie Matei, *Carmen*, *Repetiție* (1996), Vasile Dohotaru, *Parcul de agrement* (1988), Inessa Țâpin, *Ritmuri III* (1998), Tudor Zbârnea, *Toamnă provincială* (1991), Iurie Platon ș.a.). Acest fenomen se desfășoară într-un mediu artistic format din grupuri aproape omogene pe categorii de vârstă, fapt ce denotă un interes și o motivație de exprimare a individualității subiective, deși se poate spune că unii



Fig. 9. I. Matei, *Sursa de infecție*, 2010



Fig. 10. E. Samburic, *Aurul te face mut*, 2018, foto autor



Fig. 11. F. Breazu, *Maluri de Prut*, 2016

artiști totuși imită stilistica artei internaționale. Ei lucrează într-o stilistică expresionistă, utilizând o interpretare extrem de liberă și caracter emoțional – *Peisaj Marin*, *Ultimul Lanț* (2004),



Fig. 12. G. Popescu, *Soția III*, 2004
[2, p. 41]

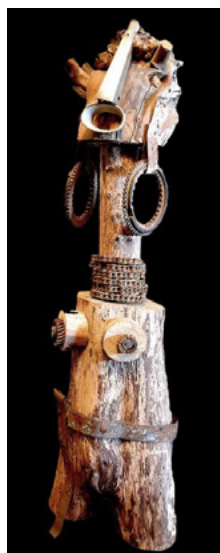


Fig. 13. I. Morărescu,
Fată cu cercei



Fig. 14. A. Mudrea, *Don Quijote*,
2017-2019, foto autor

Autoportret cu dulău (2013), Ion Morărescu, *A treia zi de paști* (2020), *Poarta bunelului* (2022), Gheorghe Șoitu; abstracționistă – *Reflecții* (1991), D. Bolboceanu, *Poartă II* (1999), A. Sârbu, *Compoziție* (1993), V. Palamarcu, *Memorie zdruncinată* (1998), Florentin Leancă, *Contraformă-contrapunct* (1998), *Semn Gri* (1999), *Semn Or, R, Vi* (1999), *Semn R, R, AL, Vi* (2000), *Fâșii* (2001), Mihai Țăruș, *Manifest* (2015), *Piramida timpului* (2016), *Spre armonia supremă* (2017-2018), *Setea de absolut* (2019), *Aurul te face mut* (2018, ceramică pictată), (Fig. 10), Elena Samburic, *Maluri de Prut* (2016) (Fig. 11), *Rezonanța gestului II* (2022), *Particule VII* (2020), Florina Breazu, *Perlă* (2019), A. Mudrea, *Drum spre necunoscut* (1993), *Metamorfoze III* (2015), Valeriu Herța, *Durere* (1991), Ion Bolocan, *Tron medieval* (2000), *Întâlnire în spațiu* (2002), Tudor Cataraga, *Început și sfârșit* (2000), *Madona, Dragoste eternă, Meșterul Manole*, Ion Zderciuc, *Pom cosmic* (2002), Mihai Damian, *Partea nevăzută a zborului, Chei de boltă* (2007), *Pasărea din noi* (2001), *Soare călător* (2009), Ioan Grecu, *Amprentă* (2009), N. Procop ș.a.).

Anii 2000 prezintă o perioadă de inovații și ruptură radicală față de modul de viață și de cunoaștere a lumii anterioare (apar galerii particulare – *ART-Aorta*, *Acordeon și Sfredel*, *ATP*

Oberliht ș.a.). În domeniul artistic se adoptă tehnologiile electronice, lumea este contemplată prin prisma noilor tehnologii. Unele genuri ale artelor vizuale poartă un caracter de noutate absolută, fapt ce face ca percepția și evaluarea lor să fie posibilă doar în cazul când publicul este inițiat. Deși încă la mijlocul anilor '90 în Republica Moldova au fost utilizate diverse mijloace tehnice, video, computere, instalații etc., în cadrul unor evenimente organizate de Centrul SO-ROS pentru Artă Contemporană CSAC/ KSA:K (1996) – expoziții, simpozioane internaționale, tabere anuale de artă contemporană (Carbon ART) ș.a. În cadrul acestor tabere participă îndeosebi artiști tineri cu vârstă între 20-30 ani din țară și de peste hotare, fapt ce a accelerat schimbarea de opinii și mentalitate a artiștilor de la noi. Aceste evenimente au contribuit la crearea unei mișcări de alternativă în artele vizuale din Republica Moldova. Chiar dacă noile tehnologii (pentru anii 1990) au contribuit la extinderea intereselor artiștilor spre alte forme și modalități de exprimare artistică, manifestarea lor era posibilă doar în cazul accesului la acest „instrumentaj” (instalația video „*News*” (1997), Igor Scerbina, instalația interactivă „*Ghilotina*” (1997, cu televizor în loc de cuțit), Iurie Cibotaru ș.a.). În acest context remarcăm că deși utilizarea tehnologiilor contemporane oferă o mai mare libertate

de exprimare artistică și de manifestare, această libertate este una relativă, fiind constrânsă de probleme de ordin financiar (la Simpozionul internațional de *Performance* din 1996 mijloacele tehnice (computere) au fost asigurate de CSAC care acorda susținere artiștilor care nu făceau parte din UAP).

Arta contemporană bazată pe mijloace alternative are o relație distantă față de publicul larg, datorită „intelectualizării” sale excesive. Lucrările exprimă asociații subtile de natură diversă (socială, existențială, metafizică etc.), chiar dacă uneori trimit la anumite arhetipuri cunoscute (pomul, apa ș.a.). În acest context menționăm că unii artiști care utilizează mijloace alternative (instalații, happenning ș.a.) au o orientare spre înnoire artistică proprie și nu întotdeauna îi deranjează neînțelegerea publicului, chiar dacă scopul final este impactul social (*Navigația pe râul Bâc* (2008), *Soția III* (Fig. 12), *Cartea de căpătâi*, *Peisaj în curs de restaurare*, Ghenadie Popescu, performance-ul *Brejnev iubește mămăliga* și *Mămăliga îl iubește pe Brejnev* – s-a reprodus rețeta supei și mămăligii, apoi s-a distribuit în public, Ștefan Rusu ș.a.). [3, p. 150] Pentru ei contează experiența artistică, posibil și efectul șocului și noutății asupra publicului. Spre exemplu, Igor Svernei în proiectul „Omagiu lui Nietzsche” (2005) a realizat o serie de pânze în stil abstracționist pictate „cu mâna cadavrelor” de la morgă (prezentate în format video ca o documentare a procesului). O tentativă rară și după noi, imorală, un joc la modă care a provocat critică, comentarii și diverse învinuiri. Practică care poate și oferă o satisfacție estetică și spirituală autorului, dar nu și una morală pentru spectator. În această ordine de idei, menționăm că libertatea în creație nu întotdeauna este un „confort”, ea presupune asumarea unor riscuri morale sau chiar de ordin juridic.

Spiritul inventiv este propriu și artiștilor din generația mai în vârstă care tind să fie în pas cu timpul și încearcă să experimenteze, să metamorfozeze obiecte „ieșite din uz”, transformându-le în sculpturi „exotice”. Astfel, sunt lucrările realizate de Ion Morărescu și Andrei Mudrea din diverse obiecte triviale sau deșeuri

(robinete, fier de călcat, sârmă, șuruburi, buioane etc.), pe care le articulează, le assemblează, le rotesc formând structuri constructiviste și corpuri „monstruoase” asemeni unor eroi din poveste (art-obiectele *Țipăt*, *Zâmbet*, *Fata cu cercei* (Fig. 13), I. Morărescu, *Don Quijote* (Fig. 14), *Calul Troian* (2017–2019), A. Mudrea ș.a.). Piese respective sunt produsul unei gândiri excepționale și ingenioase, eliberată de orice prejudecăți, artiștii elaborând serii de lucrări (*Oportunități IX-XIV* (2010), *Orchestra* (2012, borcan de sticlă, ulei), Tudor Fabian ș.a.).

Altă formă de exprimare cu mijloace alternative este *Performance*-ul ce reprezintă o artă acțiune și reiese din happening (1959). *Performance*-ul este o reprezentație „teatralizată” cu implicarea publicului și încorporează adesea elemente de șoc, sunete, mișcare. De obicei, artiștii se manifestă în direct fără vreo repetiție, dar în baza unui scenariu (*Transformarea sunetului în imagine și a imaginii în sunet* (1997), Lilea Dragnev, Lucia Macari ș.a.). În acest gen de manifestare artistică mijloc de expresie plastică sau obiect de artă devine corpul uman (corpul propriu al artistului) care este antrenat într-o acțiune ce implică dans, practici spirituale, prezentare teatralizată, fotografii etc. (*APHROS* (1996 (Fig. 15); acțiune cu participarea publicului în cadrul proiectului „Kilometru 6” – trei nuduri feminine acoperite cu spumă), Lilea Dragnev, Lucia Macari, *Dansul șamanic* (1996), *Funeraliile păpușii Barbie* (2005), Mark Verlan, *Bocetul* (1998; acompaniat de sunete de tobă și



Fig. 15. L. Dragnev, L. Macari, *APHROS*, 1996 [4, p. 18]



Fig. 16. A. Tinei, *Bocetul*, 1998 [4, p. 16]



Fig. 17. V. Rață, *Spargerea păcatului*, 1998, foto V. Rață

bocetul ritualic de înmormântare al geților interpretat de surorile Osoianu) (Fig. 16), Alexandru Tinei, *Zboruri* (2007, acțiune filmată), Veaceslav Druță, *Furnicar* (1996, acțiune la tabăra Carbon ART; artistul adâncește fața într-un furnicar), Pavel Brăila, Mark Verlan ș.a.). Corpul poate deveni suport pentru pictură („Body art”/arta corporală – care apare la noi mult mai târziu decât în alte zone geografice), tatuaje sau este utilizat în calitate de material pentru realizarea ideilor artistice (*Spargerea păcatului* (1997) (Fig. 17), Vasile Rață, *Giotto* (1996), Alexandru Tinei, *Păstorii de lun* (2000), Iurie Cibotarul, *Nu faceți gălăgie* (2004, performance realizat în cadrul proiectului City Scape de Asociația Tinerilor Plasticieni „Oberliht”), Vladimir Us, *Noi, teatrul și biogeneza* (2012), Natalia Ciornaia ș.a.).

Arta începutului de mileniu este tot mai mult supusă unui larg proces de ajustare la limbajul artei contemporane mondiale și deschidere spre pluralismul ei, îndeosebi în rândul tinerii generații care tinde să rupă barierele artei tradiționale. Artiștii recurg la experimente îndrăznețe, elaborează proiecte cu orientări conceptuale în spații mai puțin convenționale (edificii abandonate – halele fabricii de bere Vitanta din Chișinău, Biserica de la Țâpova, pădure, stradă etc.), la mijloace de expresie artistică neobiș-

nuite, alternative, instalații, acțiune (happening) etc. (*Apartament deschis strada București 68/1* (2009), Ștefan Rusu, *Pichup-ul lui Foucault* (1996), *Bicicleta beată* (1997), *Scrânciobul* (2004), *Oud* (2007), Veaceslav Druță, *Cadre* (2004), Vladimir Us ș.a.). Artiștii noii generații pun accent pe inovație, originalitate, creativitate și sunt preocupați mai mult de efectul pe care îl produce opera lor decât „calitatea” estetică a acesteia (*Cele patru anotimpuri. Peisaj* (2000), *Efectul domino* (2000), Vladimir Us, *Fără titlu* (2001), Mark Verlan ș.a.).

Deseori manifestările artiștilor contemporani ce utilizează mijloace alternative de expresie artistică au un caracter „activist” și sunt orientate pe probleme sociale, de mediu, de ordin existențial etc. Prin lucrări ei își poziționează atitudinea față de probleme majore și îndeamnă la conștientizarea lor și acțiune (*Intervenție. Bulvardul Ștefan cel Mare și Sfânt* (2011), Vlad Us – a montat pe fațada Primăriei un tablou-panou cu toate denumirile bulevardului de la începutul secolului XIX – secolul XXI; *Timpul în mișcare* (2004), Tatiana Fiodorova – foto plăcuței bulevardului Traian, *Cronicile lui Ghenadie Popescu* (2006; pelerinaj cu scop de protest față de accelerarea din lume), *Global fără globalizare* (2008, 2012; acțiune de durată de la 5 până la 12 zile),

(Fig. 18), Ghenadie Popescu ș.a.). Uneori lucrările lor au caracter ironic, uneori cinic și trezesc umor sau nostalgie. Drept exemplu pot servi lucrările „îndrăznețe” prin materialele non-artistice utilizate (produse comestibile, saci/ pânză de sac ș.a.) ale artistului nonconformist, care apare ca o curiozitate în lumea artistică de la noi – Ghenadie Popescu – *Obiecte MM* (2008–2011; cu mămligă), *Taxatoarea* (2003; tehnică mixtă – papier mache, colaj din tichete de troleibus), *Zebrofonii* (2005), *Cartea de câpătâi* ș.a. Ghenadie Popescu recurge deseori la unele dintre cele mai puternice simboluri – pâinea/ mămliga, dar îl reduce mai degrabă la un truc narativ, care conferă publicului senzația de „deja vu”. Creația acestui artist „rebel” fără diplomă (obține mai multe distincții, premii, burse de excelență a Fundației Soros (2004–2005) [5, p. 14] etc.) demonstrează că nu există limite în procesul de căutare a noilor posibilități de expresie, el transformând obiecte, materiale de diferită predestinație în produs artistic. Printre artiștii nonconformiști din generația tânără se poate numi și Valeria Barbas, care se poziționează ca artist-activist. Ea promovează proiecte cu impact social, comunitar, existențial. Pentru V. Barbas nu întotdeauna contează valoarea artistică în sine a lucrării, ci impactul social al ei asupra publicului. În lucrările sale artista încearcă să atenționeze asupra unor probleme majore sociale sau pericolul izolării individului în timpul pandemiei etc. Originalitatea gândirii, curajul și libertatea în expunerea ideilor îi permite V. Barbas să realizeze lucrări cu un conținut profund conceptual și valoare artistică incontestabilă („*Feel Harmony*”, triptic (2020), *Performance muzical în stradă* ș.a.).



Fig. 18. G. Popescu, *Performance*, 2008

Revenind la manifestările artistice ale tinereii generații de artiști care practică extrema neoavangardistă a artei contemporane, remarcăm activitatea lor în cadrul taberelor de creație CarbonART (1996–2003), ce îmbină diverse aspecte – artă abientală, land-art, artă spațială, *Performance* etc. Lucrările realizate în cadrul acestor tabere de creație, ce au drept scop relația omului cu spațiul ambiental – au fost fixate în format video și fotografic (*Galeria naturală* (1996), L. Dragnev, L. Macari, *Nașterea din măduva copacului* (1996), I. Cibotaru, *Pomul înmugurit* (cu aripi pe crengi) (1997) (Fig. 19), *Probe de fertilitate* (1997), *Gropi în cer* (1998), V. Rață, *Lacul* (1996), *Plantarea oaselor în pământ* (2000), *Lacul* (2001), Igor Scerbina, *Scutul electric* (2002, Ungheni; s-a documentat după ritualuri șamanice siberiene), Ștefan Rusu ș.a.).

Treptat, în al doilea deceniu al anilor 2000 apare o nouă estetică, a artei impregnate tot mai mult de imagini realizate la computer. În peisajul artistic din Republica Moldova arta digitală profesionistă apare mai târziu (deși la nivel internațional este cunoscută încă din anii 1980), și are un caracter mai restrâns. Bazată pe programare matematică ce are la bază arta fractală, arta realizată la computer (grafică de computer) prezintă imagini spectaculoase ce amintesc peisaje cosmice hipnotizante sau creaturi stranie, structuri geometrizate și se află la interferența cu arta abstractă din a doua jumătate a secolului XX. Acest vector specific este apanajul graficienilor și a celor ce cunosc la nivel profesionist posibilitățile „artistice” ale programelor de calculator (grafică digitală – *Motiv marin* (2001), *Roșu și negru* (2004), Valeriu Herța, *Secunda în colaps* (2009), *Extaz* (2009), (Fig. 17) Alexandru Ermurache ș.a.). Lucrările sunt axate îndeosebi pe aspectul estetic, formele redată într-o mișcare continuă, distorsionată sunt lipsite de suport narativ și nu necesită interpretare. Ceea ce contează este efectul acestor imagini fantastice asupra percepției spectatorului, care devine tot mai versat grație apariției inteligenței artificiale și imaginilor generate de AI în spațiul virtual.

Perioada contemporană a deschis pentru arta din Republica Moldova noi orizonturi în

plan estetic și a oferit artiștilor libertate în exprimarea de sine (artistică, plastică, conceptuală etc.), o mare diversificare a manifestărilor artistice, transformând aspectul ei și plasând-o în aria pluralismului cultural european.

Note și referințe bibliografice:

1. Dragnev, L. *Manifestări artistice în cadrul Centrului pentru Artă Contemporană din Chișinău*. În: „Arta”, 2002, p. 105.
2. Bulat, Vladimir. *Ghenadie Popescu*. București: ARTBOR, 2019, 79 p.
3. Dragnev, L. *Martor sau martir? Mesaje violente în practicile artei contemporane din Republica Moldova*. În: „Arta”, 2016, p. 146.

4. Malanețchi, V. *Arta corporală în spațiul dintre Prut și Nistru*. În: „Atelier”, nr. 1-2, 2000, p. 16.
5. Marius, V. *Ghenadie Popescu, un absolvent fără licență*. În: „Atelier”, 2004, p. 13.

*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.



Fig. 19. *Pomul înmugurit*, 1997, V. Rață, foto V. Rață



Fig. 20. *Compoziție digitală*, 2020, A. Ermurache

Citation: Ursachi, R. The projection of freedom in the creation of contemporary visual artists from the Republic of Moldova. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 54-64. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.07>

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



Copyright:© 2025 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/>).

TRANSFORMAREA FUNCȚIEI MODEI ÎN SPAȚIUL SOCIO-CULTURAL

Asistent universitar, Facultatea Arte Vizuale și Design, doctorand Școala Doctorală „Științe ale ducației”, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă” din Chișinău.



Eugen REABENCHI

Transformarea funcției modei în spațiul socio-cultural

Rezumat. Acest articol își propune să analizeze în profunzime modul în care funcția modei a evoluat și s-a transformat în spațiul socio-cultural de-a lungul secolului XX și la începutul secolului XXI. Punctul de plecare îl constituie recunoașterea faptului că moda nu este doar un fenomen estetic sau un simplu mecanism de acoperire a corpului, ci o expresie complexă a dinamicilor sociale, politice, economice și tehnologice. Ea poate fi înțeleasă ca un limbaj cultural, capabil să transmită valori, ierarhii, apartenențe și poziționări identitare, dar și ca un instrument de inovație artistică și tehnologică. Cercetarea urmărește să stabilească în ce măsură moda și designul vestimentar, împreună cu ramurile conexe ale designului textil, au contribuit la remodelarea spațiului socio-cultural global, dar și la consolidarea unor identități vizuale locale. Funcția modei prin intermediul procesului (design vestimentar) în spațiul sociocultural se extinde continuu, iar rolul pedagogiei artistice în designul vestimentar și textil devine crucial. Această abordare holistică asigură continuitatea evoluției modei ca fenomen social, cultural și tehnologic, reflectând dinamica și interconectarea lumii în care trăim.

Cuvinte-cheie: Modă/ design, funcție socio-culturală, design textile, identitate vizuală, sustenabilitate, inovație tehnologică, educație artistică.

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

Abstract. This article aims to thoroughly analyze how the function of fashion has evolved and transformed within the socio-cultural space throughout the twentieth century and at the beginning of the twenty-first century. The starting point lies in recognizing that fashion is not merely an aesthetic phenomenon or a simple mechanism for covering the body, but a complex expression of social, political, economic, and technological dynamics. Fashion can be understood as a cultural language capable of transmitting values, hierarchies, belonging, and identity positions, but also as a tool for artistic and technological innovation. The research seeks to establish to what extent fashion and clothing design, together with related fields of textile design, have contributed to reshaping the global socio-cultural space, while at the same time strengthening specific local visual identities. The function of fashion through the process (fashion design) in the sociocultural space is continuously expanding, and the role of artistic pedagogy in fashion and textile design becomes crucial. This holistic approach ensures the continuity of fashion's evolution as a social, cultural, and technological phenomenon, reflecting the dynamics and interconnectedness of the world we live in.

Keywords: Fashion/Design, Socio-cultural Function, Textile Design, Visual Identity, Sustainability, Technological Innovation, Artistic Education.

Moda în contextul design-ului vestimentar nu poate fi redusă la o simplă funcție utilitară a îmbrăcăminteii; în sens larg, aceasta operează ca un sistem de semne și practici care comunică identitate, apartenență și valori sociale. În context academic, moda prin design (vestimentar inclusiv) este analizată atât ca limbaj cultural, cât și ca industrie, ceea ce impune o abordare interdisciplinară (semiotică, istorică, socio-economică și tehnologică). Demersul prezent urmărește să pună în evidență modul în care funcțiile modei s-au diversificat în relație cu transformările tehnologice, economice și culturale, cu un accent special pe rolul designului textil ca vector al inovației estetice și materiale.

De-a lungul istoriei, ca limbaj cultural și spațiu al identității sociale a fost un indicator puternic al statutului social. În epoca medievală și renașterii, vestimentația era reglementată prin legi sumptuare, care stabileau cine ce materiale sau culori putea purta, reflectând ierarhiile sociale și puterea politică. Modelele, culorile și ornamentele textile erau simboluri vizuale clare ale apartenenței la o anumită clasă sau grup social. Aceste reguli stricte asigurau coeziunea socială, dar și perpetuarea ordinii sociale. Pe măsură ce revoluția industrială a transformat metodele de producție, democratizarea accesului la haine și textile a permis extinderea modei către mase. Astfel, moda a devenit un teren al individualizării, al exprimării personale și al contestării unor norme tradiționale. În secolul XX, mișcările artistice și sociale (avangarda, punk, feminism, drepturile civile) au folosit moda ca mijloc de exprimare și activism (Fig. 1) iar cea de la începutul secolului XXI a trecut cumva atent în lumea virtuală și de gândire digitală ca un pretext de economie și previzualizare a viitorului artei creării vestimentației și componentelor de producție și postproducție. În contemporaneitate, moda nu mai este doar un indicator al statutului social sau un mijloc de exprimare artistică, ci devine un ecosistem complex în care converg tehnologia, economia, cultura digitală și sustenabilitatea [5, p. 6]. Transformările recente în designul vestimentar au fost profund influențate de digitalizare, de

utilizarea inteligenței artificiale și de automatizarea proceselor de producție, ceea ce a permis nu doar personalizarea produselor, ci și experimentarea rapidă cu materiale, forme și texturi. Designerii contemporani integrează tehnici digitale în fazele de cercetare și dezvoltare a colecțiilor, folosind software avansat pentru simularea drapajelor, combinarea cromatică și analiza comportamentului textilelor în diverse condiții de utilizare. În acest sens, designul vestimentar devine o veritabilă interfață între creativitate și inginerie, estetică și funcționalitate.

Rolul designului textil, în acest context, este crucial. Materialele devin nu doar suportul unei idei estetice, ci și vectori de inovație tehnologică: fibre inteligente, textile responsabile ecologic sau materiale modulare permit designerilor să exploreze dimensiuni noi ale confortului, durabilității și interacțiunii cu utilizatorul. Aceste inovații nu sunt doar tehnice, ci și simbolice, reflectând preocupările societale contemporane privind sustenabilitatea, consumul responsabil și estetica conștientă. În plus, designul textilelor devine o platformă de cercetare interdisciplinară, în care se întâlnesc ingineria materialelor, chimia, artele vizuale și sociologia consumului, oferind astfel o perspectivă holistică asupra modului în care moda modelează și este modelată de societate.

În plan socio-cultural, moda contemporană funcționează ca un limbaj fluid, capabil să negocieze identități multiple și să medieze relații complexe între individ și comunitate. În mediul urban digital, subculturile, mișcările de gen și comunitățile online dezvoltă coduri vizuale proprii, transformând moda într-un instrument de comunicare rapidă și simbolică. În acest context, vestimentația nu mai este percepută doar ca obiect de consum, ci ca un sistem de semne care poate exprima apartenență, ideologie, atitudine față de mediu sau poziționare culturală. Această capacitate de comunicare simbolică face ca moda să fie un teren de cercetare important în studiile culturale și în analiza trendurilor globale. Pe plan economic, industria modei și al designul vestimentar reprezintă un sector strategic, cu impact asupra pieței

globale, în care inovația, brandingul și marketingul digital joacă un rol central. Previziunea trendurilor, analiza comportamentului consumatorului și capacitatea de a integra feedback-ul digital devin elemente-cheie pentru succesul unei colecții sau al unui brand [3, p. 5]. În această „ecologie economică”, moda devine o combinație de creativitate și strategie, iar designerii trebuie să navigheze între libertatea artistică și cerințele pieței globale, între inovația estetică și sustenabilitatea proceselor de producție. Astfel, funcțiile designului vestimentar contemporan se extind de la utilitar și simbolic, la educativ, activist, economic și digital. „Scena modei” devine o platformă de experimentare și comunicare complexă, integrând trecutul și tradiția cu noile tehnologii și perspective sociale. În această paradigmă, designerul vestimentar nu mai este doar creator de haine, ci curator al experiențelor culturale și tehnologice, iar moda însăși devine un fenomen multidimensional, capabil să reflecte și să modeleze valorile și identitățile societății contemporane.

În era globalizării și a comunicațiilor digitale, moda nu mai este limitată la spațiul geografic sau cultural tradițional, ci se extinde prin rețele globale de influență, trenduri și colaborări interculturale. Această expansiune transformă designul vestimentar într-un instrument strategic al modei, prin care creativitatea individuală devine parte a unui discurs global. Designerul contemporan acționează simultan ca artist, cercetător și manager, adaptând limbajul estetic la cerințele pieței internaționale și la noile platforme de comunicare vizuală. Prin colecțiile sale, designerul nu doar interpretează tendințele, ci și le generează, exercitând un rol activ în formarea gustului public și în modelarea preferințelor consumatorilor.

În acest context, designul vestimentar funcționează ca un mecanism de mediere între producție și consum, între estetică și funcționalitate. Procesul de creare a unei colecții presupune cercetare, experimentare și testare – de la selecția materialelor și elaborarea schițelor până la prototipare și prezentarea finală. Această structură metodologică face din designul vesti-

mentar un instrument central al modei, permițând traducerea tendințelor socio-culturale și tehnologice în produse concrete, care comunică identitate, statut sau valori estetice. În același timp, prin intermediul platformelor digitale, designerii pot testa receptivitatea publicului, ajusta proporțiile, culorile sau texturile și chiar personaliza produsele în timp real, consolidând astfel legătura dintre design (ca proces), modă (ca metodă) și consumator (ca o deprindere). Globalizarea aduce și provocări semnificative pentru acest domeniu. Diferențele culturale și sociale impun adaptarea esteticii și funcționalității vestimentației, iar sustenabilitatea devine o condiție imperativă pentru succesul pe termen lung al unui creator (artist) de vestimentație. Modelele tradiționale de producție în masă sunt treptat înlocuite de sisteme flexibile unicate, integrate digital, care permit reducerea risipei, creșterea eficienței și inovarea materialelor. Designerii devin astfel actori esențiali în tranziția industriei spre practici responsabile, utilizând designul vestimentar ca un instrument al modei nu doar pentru expresie estetică, ci și pentru impact social și ecologic. Mediul digital, la rândul său, transformă radical modul de percepție și consum al modei. Rețelele sociale, platformele de e-commerce și tehnologiile de realitate augmentată permit circulația rapidă a imaginilor și ideilor, creând o interdependență între creatori și public. În acest ecosistem, designul vestimentar capătă valoare multiplă: devine limbaj vizual, suport pentru storytelling de brand și instrument de influențare a culturii vizuale globale. Prin colecții digitale, prezentări virtuale sau NFT-uri vestimentare, designerii extind granițele modei dincolo de materialitatea obiectului, explorând dimensiuni noi ale experienței estetice și sociale.

Astfel, în contemporaneitate, trebuie să înțelegem că designul vestimentar nu este doar o componentă tehnică a modei, ci un instrument esențial prin care moda își exercită funcțiile complexe – de comunicare, expresie identitară, activism cultural și inovare industrială. În relație cu globalizarea și mediul digital, designul devine mediator, traducător al tendințelor

și generator de sensuri, iar moda se afirmă ca un fenomen multidimensional, care integrează tradiția, inovația tehnologică și dinamica socială într-un continuum cultural în continuă transformare. Astfel, moda contemporană se manifestă ca un fenomen complex, multidimensional și dinamic, în care designul vestimentar funcționează ca principal instrument de comunicare, inovare și interpretare culturală [9, p. 10]. Evoluția sa istorică, de la semn al statutului social în epocile medievale și renaștere, la expresie artistică și activism social în secolul XX și până la ecosistem digital și globalizat în prezent, demonstrează capacitatea modei de a se adapta continuu la transformările socioculturale, tehnologice și economice. Designul vestimentar nu se limitează la crearea obiectelor de îmbrăcăminte, ci facilitează traducerea valorilor și ideologiilor în forme vizuale, materiale și experiențiale, generând legături între creator, consumator și societate. În contextul actual, caracterizat de globalizare, sustenabilitate și revoluție digitală, designerul devine un mediator cultural și tehnologic, iar moda, prin intermediul acestui instrument, reușește să exprime identități, să anticipeze tendințe și să modeleze comportamente, demonstrându-și astfel relevanța ca obiect de studiu interdisciplinar și ca vector al progresului social și artistic. Această perspectivă subliniază necesitatea unei abordări academice care să integreze analiza estetică, socio-culturală și tehnologică, consolidând moda și designul vestimentar ca domenii fundamen-

tale pentru înțelegerea și modelarea identităților și valorilor contemporane [6, p. 7].

Studiul modei ca limbaj cultural își trage rădăcinile din analize semiotice și sociologice. Roland Barthes a conceptualizat îmbrăcămintea ca un text ce poate fi citit, iar sociologii contemporani au extins această paradigmă pentru a încorpora aspecte ale consumului, globalizării și medierii estetice [1, p. 5]. Lucrarea de față pleacă de la aceste premise teoretice și le coroborează cu cercetări recente privind sustenabilitatea și integrarea tehnologiilor în textile (revizii recent publicate) [2, p. 5]. Revoluția industrială a facilitat producția în masă a textilelor și a permis extinderea accesului la articole vestimentare pretențioase. Această democratizare a dus la redefinirea funcției modei: de la mijloc de marcaj al elitelor la instrument de exprimare individuală. Totodată, mecanizarea a introdus o tensiune între reproducere și unicitate, iar formarea instituțională a designului vestimentar a profesionalizat planificarea esteticii pentru producția industrială. Designerii contemporani, fapt bineștiut, operează la intersecția dintre artă și industrie, transformând vestimentația într-o formă de artă aplicată, ce comunică identitate, valori și atitudini sociale. Arta vestimentației, ca disciplină, explorează posibilitățile expresive ale materialelor, croielilor și ornamentațiilor, dar și modul în care acestea se raportează la corpul uman și la mediul socio-cultural. Această abordare pune accent pe conceptul de „haine ca mesaj”, unde fiecare creație devine un semn vizual,



Fig. 1. Transformarea funcției modei cu implicarea metodologiei creative digitale.

încărcat de semnificații simbolice și socio-politice. Cercetările internaționale recente subliniază rolul designerului ca mediator între tradiție și inovație. În țări cu industrii vestimentare consolidate, cum ar fi Italia, Franța sau Japonia, studiile se concentrează pe integrarea tehnologiilor digitale în procesul creativ, de la design asistat de calculator (CAD) la imprimarea 3D a textilelor și utilizarea inteligenței artificiale în predictibilitatea trendurilor sau generarea ideilor noi. În paralel, există o preocupare constantă pentru sustenabilitate, care determină reevaluarea materialelor, reducerea deșeurilor și promovarea ciclurilor de producție circulare. În acest context, designul vestimentar devine un vehicul al responsabilității sociale și ecologice, influențând atât percepția consumatorului, cât și politicile industriei textile globale.

Din perspectivă socio-culturală, moda contemporană reflectă și stimulează dinamici complexe ale identității. Studiile comparative arată cum expresia vestimentară variază în funcție de contextul cultural, istoric și economic, dar și cum globalizarea facilitează schimburi interculturale rapide. Fenomene precum moda digitală, metaversul și avatarele virtuale deschid noi teritorii de cercetare, unde estetica și funcționalitatea vestimentației coexistă cu realitatea augmentată. Designerii nu mai creează doar pentru corpul fizic, ci și pentru reprezentări digitale, ceea ce extinde semnificația artei vestimentației și redefinește noțiunea de autenticitate. În paralel, modul de predare și formare a designerilor vestimentari se adaptează la aceste transformări. Universitățile și școlile de artă vestimentară integrează metode interdisciplinare care combină cercetarea teoretică, practica digitală și analiza socio-culturală. Accentul se pune pe dezvoltarea gândirii critice, înțelegerea semnificațiilor culturale și capacitatea de a propune soluții inovatoare pentru provocările contemporane. Astfel, designul vestimentar devine un instrument al modei, capabil să interpreteze și să modeleze cultura vizuală, să influențeze percepțiile sociale și să genereze noi norme estetice.

Un alt aspect de perspectivă urmărit de cercetările mondiale se referă la diversitate și

incluziune. Industria modei contemporane explorează reprezentarea diferitelor corpuri, identități de gen, etnii și clase sociale, iar designul vestimentar funcționează ca un mijloc de democratizare și afirmare a diversității culturale [7, p. 8]. Această abordare transformă vestimentația într-un dialog continuu între individ și comunitate, între tradiție și modernitate, între global și local. De asemenea, accentul pe artă vestimentară și design sustenabil stimulează creativitatea, responsabilitatea și sensibilitatea socială a publicului, contribuind la evoluția unei industrii mai conștiente și mai incluzive. Arta designul vestimentar (de la creativ la funcțional intersectat), privite ca limbaj cultural și artă aplicată, sunt instrumente complexe care reflectă și modelează realitățile socio-culturale globale. Studiul lor necesită o abordare interdisciplinară, care să integreze teoria semiotică, analiza sociologică, inovațiile tehnologice și preocupările ecologice. Designerul vestimentar contemporan devine astfel nu doar un creator de haine, ci un arhitect al culturii vizuale, capabil să influențeze percepții, să stimuleze schimbări sociale și să propună estetici inovatoare, în armonie cu dinamica globală și cu nevoile societății.

Exemplele practice ale cercetării internaționale subliniază modul în care designul vestimentar influențează percepțiile sociale și culturale. În Milano, Institutul Marangoni și Domus Academy explorează proiecte de „fashion innovation” care integrează realitatea augmentată și inteligența artificială în dezvoltarea colecțiilor, studiind impactul acestora asupra consumatorului global [4, p. 5]. Designerii studiază nu doar forma și funcția, ci și narativele culturale asociate fiecărui articol vestimentar, transformând procesul într-un mediu educativ și reflexiv [13; 14]. În Londra, Central Saint Martins dezvoltă programe interdisciplinare de cercetare în care arta vestimentației se intersectează cu arhitectura, performanța și tehnologiile digitale, iar studenții creează colecții care explorează teme sociale precum migrația, schimbările climatice sau identitatea de gen [15].

Pe continentul asiatic, în Japonia și Coreea de Sud, designul vestimentar contemporan

se concentrează pe minimalism, sustenabilitate și integrarea tehnologiilor avansate. Proiectele de fashion tech includ textile interactive, care schimbă culoarea sau textura în funcție de mediu sau starea emoțională a purtătorului, extinzând conceptul de artă vestimentară într-o dimensiune experiențială. Astfel, vestimentația nu mai este doar un obiect estetic, ci un mediu interactiv de comunicare între individ și societate.

În SUA, studiile de la Parsons School of Design și Fashion Institute of Technology analizează relația dintre design vestimentar și comportament social [11]. Cercetările se concentrează pe influența modei asupra percepțiilor de statut, incluziune socială și reprezentare identitară. În paralel, există proiecte dedicate modei sustenabile, cum ar fi „Zero Waste Fashion” și utilizarea materialelor reciclate sau regenerabile, care ilustrează cum designul vestimentar poate răspunde provocărilor ecologice globale fără a sacrifica creativitatea [8, p. 9].

Din perspectivă europeană, Franța rămâne un centru de excelență pentru arta vestimentației și heritage-ul modei, iar Institutul Francez de Modă și École de la Chambre Syndicale explorează integrarea tehnologiilor digitale în modelele clasice, promovând simultan tradiția artizanală. Această abordare combină estetica clasică cu inovația tehnologică, subliniind rolul designerului ca mediator între trecut și viitor, între cultura materială și cea digitală [12].

Un fenomen emergent la nivel mondial este moda digitală și metaversul. Mărci de lux precum Gucci, Balenciaga sau Dolce & Gabbana experimentează colecții virtuale, NFT-uri și avatare vestimentare, explorând noi forme de artă vestimentară care nu implică materiale fizice. Aceasta redefinesc conceptul de „posesiune” și „exprimare” în modă, dar oferă și oportunități de cercetare privind consumul digital, identitatea virtuală și relația dintre corpul fizic și reprezentarea digitală.

Totodată, tendințele internaționale subliniază importanța incluziunii și diversității. Proiecte în SUA, Marea Britanie și Australia promovează design vestimentar pentru corpuri diverse, persoane cu dizabilități și identități non-binare,

integrând principii de accesibilitate și adaptabilitate în procesul creativ. În context est-european, instituțiile naționale – precum Universitatea Națională de Arte din București și Lviv National Academy of Arts – mențin programe tradiționale de arte textile, îmbinând formarea practică cu cercetarea istorică a motivelor locale. În Republica Moldova, designerii emergenți din regiune recuperează motive folclorice și le reinterprează digital, generând un discurs estetic care conectează patrimoniul cu piețele contemporane. Exemple recente de branduri și creatori ucraineni, polonezi și români evidențiază această tendință de resursare a identității locale ca valoare comercială și culturală. Secolul XX și mai ales începutul secolului XXI a introdus noi forme de teatralizare și politizare a vestimentației. Curente avangardiste și mișcările sociale au folosit moda ca limbaj al contestării – de la estetica androgină modernistă la simbolismul punk sau practicile performative asociate feminismului și drepturilor civile. Astfel, moda și designul textil s-au convertit nu doar în formă de expresie, ci și în instrumente de activism cultural. În această paradigmă, designerii vestimentari au devenit veritabili creatori de discurs social, folosind colecțiile ca mijloc de comunicare și comentariu politic. Spre exemplu, în anii 1970, estetica punk, cu accentele sale anti-consumiste și DIY („Do It Yourself”), a transformat hainele și accesoriile într-un cod vizual al rebeliunii și al opoziției față de normele sociale dominante. Simultan, mișcările feministe au valorificat vestimentația pentru a contesta constrângerile tradiționale de gen, promovând libertatea corporală, androginia sau reinterpretarea simbolurilor feminine în contexte non-convenționale. În aceste situații, designul vestimentar nu mai servea doar funcției estetice sau comerciale, ci devenea un instrument activ de redefinire a rolurilor sociale și a relațiilor de putere. Începând cu finalul secolului XX și intrarea în secolul XXI, discursul politic al modei s-a amplificat datorită globalizării, digitalizării și interconectivității mediatice. Colecțiile vestimentare au început să fie prezentate nu doar în cadrul sălilor de defilare, ci și prin campanii digitale, social media și

proiecte interactive, atingând un public global și favorizând mobilizarea opiniei publice asupra unor teme precum sustenabilitatea, drepturile minorităților sau justiția climatică. Branduri și designeri contemporani – precum Vivienne Westwood, Stella McCartney sau Marine Serre – au transformat mesajele ecologice și sociale în elemente integrale ale creațiilor lor, demonstrând că moda poate funcționa ca platformă de educație civică și activism cultural.

De asemenea, se remarcă o tendință de colaborare între designeri, artiști și organizații non-guvernamentale, ceea ce evidențiază caracterul interdisciplinar al modei ca discurs politic. În arta vestimentației contemporane, colecțiile devin performative și experimentale, explorând simboluri vizuale, texturi și materiale inovatoare pentru a transmite idei critice. De exemplu, textilele reciclate sau piese vestimentare transformabile pot fi interpretate ca comentarii asupra consumului excesiv, poluării și responsabilității sociale. La nivel global, cercetările recente evidențiază modul în care moda participă la construirea identității culturale și la negocierea normelor sociale. În mediul academic și în cercetarea interdisciplinară, studiile privind moda politică și activismul vestimentar analizează cum hainele devin mijloc de comunicare între individ și comunitate, între tradiție și inovație, între identitate personală și responsabilitate socială. Această perspectivă reconfirmă rolul designului vestimentar ca instrument al transfor-

mării culturale și al reflecției critice asupra lumii contemporane. Astfel, în secolul XX și începutul secolului XXI, designul vestimentar au depășit statutul de obiect estetic sau comercial, asumând rolul de limbaj socio-politic, performativ și activist. Ele reflectă, interpretează și modelează realitățile sociale, devenind veritabile instrumente prin care identitatea, ideologia și valorile comunității se exprimă vizual și simbolic.

Implicații pedagogice artistice pentru formarea viitorilor designeri, se recomandă curricula integrată care cuprind: (1) cunoaștere istorică și simbolică a motivelor textile [10, p. 11]; (2) competențe tehnice în țesut, tricotaj, broderie, generare digitale de indei și imprimare digitală; (3) module privind sustenabilitatea și economia circulară; (4) laboratoare de textile inteligente și colaborări cu centre de cercetare; (5) proiecte interdisciplinare care conectează moda cu designul interior, artele vizuale și tehnologia. În perspectiva pedagogică, integrarea acestor componente în procesul educațional al designului vestimentar stimulează dezvoltarea gândirii critice, a creativității și a abilităților practice ale viitorilor designeri. Studiul motivelor textile istorice și simbolice nu doar că le permite studenților să înțeleagă evoluția estetică și culturală a modei, dar îi ajută să dezvolte o sensibilitate față de diversitatea tradițiilor vestimentare și a contextelor sociale. Prin analiza semiotică a culorilor, formelor și texturilor, studenții învață să interpreteze vestimentația ca

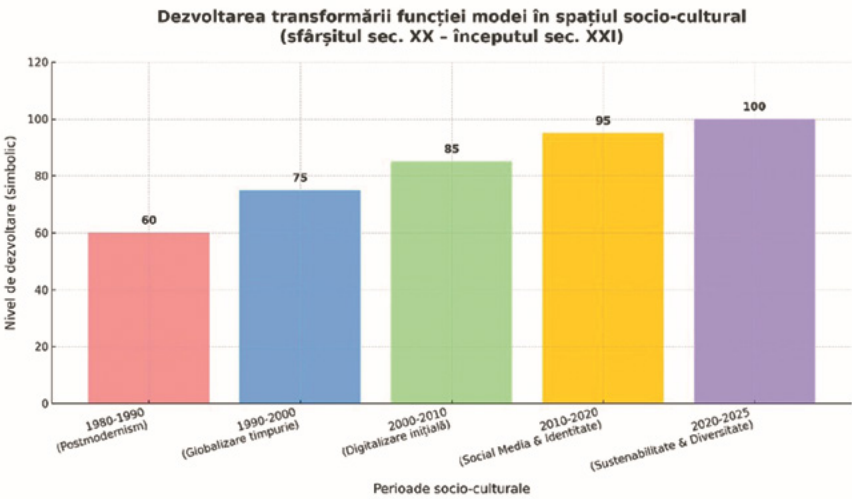


Fig. 2. Dezvoltarea transformării funcției modei în spațiul socio-cultural. sursă elaborată de autor

un limbaj cultural și să aplice aceste cunoștințe în creații originale care comunică idei și valori.

Dezvoltarea transformării funcției modei în spațiul sociocultural, de la reglementările sumptuare până la moda sustenabilă și tehnologică din prezent, valorile lor reprezintă un exemplu general ca nivel estimat de impact socio-cultural la fiecare etapă istorică. Competențele tehnice reprezintă un pilon esențial în formarea profesională. Exercițiile practice în țesut, tricotaj, broderie și imprimare digitală permit studenților să experimenteze materialele și tehnicile, consolidând capacitatea de a transforma conceptele creative în produse tangibile. În paralel, instruirea în domeniul textilelor inteligente și al tehnologiilor digitale îi familiarizează pe tineri cu inovațiile contemporane, cum ar fi materialele reactive la mediu, textilele interactive sau imprimeul 3D aplicată pe țesături, pregătindu-i pentru provocările și oportunitățile industriei modei moderne. Sustenabilitatea și economia circulară trebuie să fie integrate transdisciplinar în curricula de design vestimentar, nu doar ca module teoretice, ci și prin proiecte aplicative care impun studenților să creeze colecții responsabile, utilizând materiale reciclate sau regenerabile și reducând deșeurile de producție. Această abordare contribuie la formarea unei conștiințe ecologice și sociale, transformând designul vestimentar într-un domeniu cu impact pozitiv asupra comunității și mediului. Proiectele interdisciplinare constituie un alt element central. Colaborările cu designul interior, artă decorative, artele vizuale, performanța, arta digitală și tehnologia permit studenților să dezvolte o gândire flexibilă și holistică, capabilă să abordeze probleme complexe și să genereze soluții inovatoare. De exemplu, un proiect care combină moda cu instalații interactive sau artă video poate dezvolta competențe de storytelling vizual și de comunicare a conceptelor artistice către publicuri diverse, consolidând rolul vestimentației ca instrument expresiv și cultural.

Din perspectiva pedagogică, este recomandată și utilizarea evaluării formative și colaborative, care să stimuleze reflecția critică și autoevaluarea. Criticile constructive, prezentările/

vizionări periodice și feedback-ul din partea mentorilor și colegilor contribuie la dezvoltarea unei gândiri autonome și a abilităților de colaborare, esențiale în practica profesională a designerului. De asemenea, integrarea parteneriatelor cu centre de cercetare, ateliere de producție și industrii textile permite studenților să fie expuși la standardele profesionale actuale și să dezvolte proiecte cu relevanță practică. Această experiență practică crește gradul de employabilitate (angajare), dar și capacitatea de a inova, transformând cunoștințele teoretice în soluții creative aplicate pentru o formare completă a viitorilor designeri, pedagogia artei creării vestimentare trebuie să combine tradiția cu inovația, cunoașterea istorică cu tehnologiile moderne, estetica cu responsabilitatea socială și ecologică, precum și competențele tehnice cu proiectele interdisciplinare. Această abordare nu doar că dezvoltă abilități creative și tehnice, ci și construiește o gândire critică și o sensibilitate culturală, pregătind designerii pentru provocările și oportunitățile unui domeniu globalizat și în continuă transformare.

Concluzii. Transformarea funcției modei în spațiul socio-cultural reflectă o dinamică complexă: designul ca parte integrală a artei funcționează simultan ca limbaj identitar, industrie și laborator tehnologic. Evoluțiile istorice – de la reglementările sumptuare la democratizarea prin industrializare și până la politicizarea din secolul XX – ilustrează capacitatea modei de a media schimbările sociale. În prezent, convergența dintre designul textil, sustenabilitate și tehnologie indică direcții noi de cercetare și practică. Educația în domeniu trebuie să răspundă acestor provocări prin programe care să privilegieze experimentul, responsabilitatea și competențele transdisciplinare. În contextul începutului secolului XXI, moda continuă să se redefinească, trecând de la un simplu obiect de consum la un mediu complex de exprimare culturală și socială. Digitalizarea, globalizarea și apariția noilor tehnologii – de la textile inteligente și imprimare 3D până la realitatea augmentată și moda virtuală – transformă vestimentația într-un spațiu experimental și interactiv, în care estetica,

funcționalitatea și mesajul social se întâlnesc. Această evoluție amplifică rolul designerului nu doar ca și creator estetic, ci și ca mediator între cultură, tehnologie și responsabilitate ecologică.

Modele internaționale de educație artistică în design vestimentar, care combină studiul istoric, arta vestimentației, inovația tehnologică și principiile sustenabile, relevă necesitatea unei abordări pedagogice integrate. Programele care promovează colaborarea interdisciplinară, proiectele experimentale și conștientizarea impactului social și ecologic al modei pregătesc viitorii designeri pentru provocările unei industrii în continuă schimbare. Această formare holistică reflectă nu doar nevoia de competențe tehnice, ci și dezvoltarea gândirii critice, sensibilității culturale și capacității de a genera soluții inovatoare și responsabile. Convergența dintre designul vestimentar, artă, tehnologie și responsabilitate socială subliniază că moda nu mai este doar un fenomen estetic, ci un limbaj cultural, un instrument de reflecție critică și un agent de schimbare. În secolul XXI, vestimentația devine un mijloc prin care identitatea, valorile și ideologiile pot fi exprimate și negociate, iar industria modei, în colaborare cu mediul academic și cercetarea interdisciplinară, oferă cadrul pentru dezvoltarea unor practici inovatoare și durabile.

Astfel, concluzionăm că funcția modei prin intermediul procesului (design vestimentar) în spațiul sociocultural se extinde continuu, iar rolul pedagogiei artistice în designul vestimentar și textil devine crucial. Prin programe educaționale care integrează tradiția, tehnologia, sustenabilitatea și explorarea creativă, viitorii designeri sunt pregătiți să transforme moda într-un instrument de comunicare, artă și responsabilitate, capabil să răspundă provocărilor complexe ale societății

contemporane. Această abordare holistică asigură continuitatea evoluției modei ca fenomen social, cultural și tehnologic, reflectând dinamica și interconectarea lumii în care trăim.

Referințe bibliografice:

1. Barthes, Roland. *Sistemul modei*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
2. Niinimäki, Kirsi et al. *Sustainable Fashion: New Approaches*. Helsinki: Aalto ARTS Books, 2020.
3. Fletcher, Kate. *Fashion and Sustainability: Design for Change*. London: Laurence King Publishing, 2021.
4. Fletcher, Kate; Tham, Mathilda. *Earth Logic: Fashion Action Research Plan*. London: The J J Charitable Trust, 2022.
5. Lipovetsky, Gilles. *Imperiul efemer: moda și societățile moderne*. București: Polirom, 2005.
6. Pistoletto, Michelangelo. *The Third Paradise*. Biella: Cittadellarte Edizioni, 2012.
7. Antonelli, Paola. *Items: Is Fashion Modern?* New York: Museum of Modern Art, 2017.
8. McQuillan, Holly. *Zero Waste Fashion Design*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2018.
9. Manzini, Ezio. *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge: MIT Press, 2015.
10. Galițov, Dmitri. *Arta Plastică a Moldovei Sovietice*. Chișinău: Timpul, 1987.
11. *Faculty* [online]. [Accesat: 15.09.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.newschool.edu>
12. *Cycles préparatoires lycéens en Fashion Design* [online]. [Accesat: 14.09.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.ifmparis.fr>
13. *Key figure for the fashion system* [online]. [Accesat: 13.09.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.istitutomarangoni.com/en>
14. *Cross-disciplinary* [online]. [Accesat: 13.09.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.domusacademy.com/courses/fashion/>
15. *University of the Arts London* [online]. [Accesat: 13.09.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.arts.ac.uk>

Citation: Reabench, E. The transformation of fashion's function in the socio-cultural space. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 65-73. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.08>

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



Copyright:© 2025 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/>).

FONDUL DE ARHIVĂ PERSONAL AL CERCETĂTORULUI NICOLAE ROMANENCO (1906–2000)



Lidia PRISAC



Ion Valer XENOFONTOV



Iulian SALAGOR

Date despre autori găsiți la p. 81

Fondul de arhivă personal al cercetătorului Nicolae Romanenco (1906–2000)

Rezumat. Studiul reprezintă un material de informare a comunității științifice privind structura și conținutul fondului de arhivă personal al cercetătorului Nicolae Romanenco (1906–2000), care a fost atât specialist în științe energetice, cât și un reputat hasdeolog. Nicolae Romanenco a fost preocupat de energia eoliană, oferind o analiză detaliată a regimului eolian din punct de vedere al capacității energetice pentru Moldova. La inițiativa și sub îndrumarea lui, pentru prima dată, au fost efectuate cercetări asupra viței de vie supuse încălzirii electrice, rezultate aplicate, ulterior, la scară largă în RSS Moldovenească. Totodată, Nicolae Romanenco a fost pasionat de istoria literaturii, literatura artistică și de traducerea în limba română a celor mai de seamă opere artistice și social-politice. În ceea ce privește fondul personal Nicolae Romanenco, acesta conține un singur inventar ce include 18 unități de păstrare (u.p.), documentele fiind datate cu anii 1950–1966.

Cuvinte-cheie: Nicolae Romanenco, științe energetice, istoria științei, arhivistică, biografie științifică, Academia de Științe a RSS Moldovenească, RSS Moldovenească.

The Personal Archive of Researcher Nicolae Romanenco (1906–2000)

Abstract. The study represents an information material for the scientific community regarding the structure and content of the personal archive of the researcher Nicolae Romanenco (1906–2000), who was both a specialist in energy sciences and a renowned hasdeologist. Nicolae Romanenco was concerned with wind energy, providing a detailed analysis of the wind regime from the point of view of the energy capacity for Moldova. At his initiative and under his guidance, for the first time, research was carried out on grapevines subjected to electric heating, results that were subsequently applied on a large scale in the Moldavian SSR. At the same time, Nicolae Romanenco was passionate about the history of literature, artistic literature and the translation into Romanian of the most important artistic and socio-political works. As for the personal archive of Nicolae Romanenco, it contains a single inventory that includes 18 storage units (u.p.), the documents being dated from 1950–1966.

Keywords: Nicolae Romanenco, energy science, science history, archivist, scientific biography, Moldavian Academy of Sciences, Moldavian SSR.

Preliminarii. Studiu de față, care este unul de informare a comunității științifice din Republica Moldova, completează suita de articole focusate pe prezentarea patrimoniului arhivistic în domeniul științei. Fondul personal al doctorului în științe energetice Nicolae Romanenco a intrat în posesia Arhivei Științifice Centrale a AȘM în anul 2011. În urma prelucrării științifice și tehnice, Fondul Nicolae Romanenco (sub nr. 62) a fost constituit din 18 unități de păstrare (u.p.), documentele fiind datate cu anii 1950–1966. Fondul include date personale privind viața și activitatea științifică a dr. Nicolae Romanenco, inclusiv realizările științifice ale acestuia. Materialele de arhivă sunt completate cu surse iconografice personale, cu lucrări și diverse documente privind montarea și funcționarea instalațiilor eoliene pe teritoriul RSS Moldovenească.

Repere biografice. Specialist în științe tehnice, istoric literar și hasdeulog, Nicolae Romanenco (26 martie 1906–2000) s-a născut în orașul Eisk-Krasnodar (Imperiul Rus) pe malul Mării Azov, într-o familie înstărită. Mama acestuia a activat în cadrul Școlii Eparhiale de Fete din Chișinău, iar tata – în cadrul Comisiei (Upravei) Zemstvei județului Orhei [1]. În Chișinău, Nicolae Romanenco avea în proprietate două case cumpărate din resursele moștenire de la părinți. În 1922, Nicolae Romanenco a absolvit Liceul Real din Comrat, iar în 1927 – Școala Politehnică din Timișoara. În perioada 1928–1940 a lucrat inginer-electrician la diferite întreprinderi tehnice din București și Ploiești.

Între 1934 și 1940, a fost membru al Partidului Comunist din România, activând în ilegalitate, participând la diseminarea propagandei comuniste. Pentru a nu fi deconspirat, între 1937 și 1940, a purtat familia de Romanescu în loc de Romanenco. În iunie 1940 s-a transferat la Chișinău unde a lucrat la o tipografie, ocupând funcția de traducător de literatură străină. Din 1942 până în 1948 a fost instructor politic, lector, redactor la ziarul Свободный голос (1943), Дивизия Тудор Владимиреску

(1944–1945), director adjunct la ziarul Новый голос (1946–1948), editate de Direcția politică a Armatei Sovietice [2, f. 106-109, 118; 3, f. 34].

În cadrul Bazei/Filialei Moldovenești a AȘ a URSS [4, p. 236-242], Nicolae Romanenco a început să activeze din 1948, în calitate de cercetător științific stagiar (până în 1954). În această calitate a studiat resursele locale de energie alternativă și utilizarea ei în producția agricolă, participând la dezvoltarea unui plan pe termen lung al colhozul din rn. Bulboaca (astăzi Anenii Noi) în cadrul Secției de mecanizare și electrificare în agricultură. Timp de doi ani, a executat și funcția de secretar științific al Filialei Moldovenești. În legătură cu închiderea secției și încetarea lucrărilor de studiere a resurselor energetice locale s-a angajat la Institutul Agricol din Chișinău, Catedra de electrificare în agricultură (1954–1956). Din august 1956, a revenit la Filiala Moldovenească a AȘ a URSS ca șef al Secției energetice [5]. În această perioadă, Nicolae Romanenco a făcut cercetări în domeniul utilizării energiei eoliene în agricultura din RSS Moldovenească și de utilizare a energiei electrice în producția agricolă, prezentând la Chișinău, Kiev și Moscova rapoarte de studiu la diverse sesiuni științifice și conferințe tehnico-științifice [3, f. 26].

Din 1961, după înființarea Academiei de Științe a RSS Moldovenești, Nicolae Romanenco a fost numit secretar științific al Secției de Științe ale Naturii și Tehnice a AȘ a RSSM și cercetător științific stagiar al Secției de cibernetică energetică. Iar în anul 1966 a susținut teza de doctor în științe tehnice cu tema *Bazele calculelor în energia eoliană și folosirea energiei eoliene în condiții de relief accidentat* (Основы ветроэнергетических расчетов и ветроиспользования в условиях пересеченной местности), consultant științific fiind membru corespondent G.V. Cealîi [3, f. 29]. Din 1969 s-a stabilit la Moscova, în calitate de consultant la Uniunea Scriitorilor din URSS și, mai târziu, locțiitor al președintelui Consiliului Unional pentru Literatură din Republica Moldova [6, p. 645; 7, p. 113-114; 8, p. 381-382; 9, p. 199-214].

Activitatea științifică. Nicolae Romanenco începe cercetările sale pornind de la faptul că măcinarea cerealelor la începutul secolului XX era realizată cu ajutorul morilor de vânt, iar cu trecerea timpului acestea au devenit inefficiente. Potrivit datelor de epocă [10], pe teritoriul Basarabiei la începutul anului 1901 existau 6.208 mori de vânt, repartizate pe județe în felul următor: Hotin – 328, Bălți – 299, Soroca – 371, Orhei – 626, Chișinău – 980, Bender – 907, Akkerman – 1 304, Ismail – 1 393. Spre 1921 numărul acestora a scăzut până la 477, fiind înlocuite cu morile cu abur, înlocuite și acestea treptat cu morile mecanice de vânt (instalații eoliene) [11].

Potrivit lui Nicolae Romanenco, funcționarea instalațiilor eoliene pe teritoriul Moldovei sovietice (de fapt, Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească) a început încă în perioada dintre cele două războaie mondiale, la o fermă zootehnică de colhoz din localitatea Vladimirovca, r-nul. Râbnița, instalația fiind utilizată pentru alimentarea fermei cu apă, dar și pentru măcinarea cerealelor [12, f. 2, 29].

Începând cu anul 1950, mai multe colhozuri și sovhozurile din RSSM au început să achiziționeze instalații eoliene, a căror producție a fost reorganizată. În perioada 1950–1959, în fermele zootehnice din raioanele Râbnița, Târnova, Bălți, Cimișlia ș.a. au fost montate cca 350 de instalații eoliene, care permiteau prelucrarea nutrețului și pomparea apei la ferme în mod mecanizat. Ulterior, după electrificarea fermelor, instalațiile eoliene cu pompe de apă cu piston au fost înlocuite cu instalații electrice mai eficiente, fiind dotate cu pompe centrifuge [3, f. 114; 13, p. 1].

Unul din motivele de utilizare proastă a instalațiilor eoliene de către colhozuri era lipsa de personal. Prin Hotărârea din 19 martie 1953, Sovietul de Miniștri al RSSM obliga Ministerul Agriculturii al RSSM să creeze echipe specializate de montaj și reparații la mai multe stații de mașini și tractoare pentru montarea, reparația și punerea în funcțiune a instalațiilor eoliene [14, f. 44].

În contextul instruirii personalului tehnic din sovhozurile și colhozurile RSSM însăși Ni-

colae Romanenco acorda asistență metodologică și practică, participând cu prelegeri publice, întruniri tehnico-științifice și conferințe. Acesta a realizat o serie de lucrări privind cercetarea resurselor energetice locale și electrificarea în agricultură, inclusiv elaborarea unor noi proiecte de instalații electrice de încălzire pentru intensificarea culturii puietilor de legume și tutun [14, f. 29].

În anii 1960 Nicolae Romanenco a efectuat cercetări în domeniul utilizării energiei electrice în domeniul viticulturii, prin elaborarea unei metode de stratificare de altoire a unor soiuri de viță-de-vie prin folosirea încălzirii electrice. Cercetările au fost aplicate în RSS Moldovenească, RSS Ucraineană și RSS Gruzină, inclusiv în afara URSS. Rezultatele cercetărilor au fost distinse cu premii și diplome, certificate de la Expoziția Realizărilor Economiei Naționale (БДНХ) a RSSM și o medalie de argint de la Expoziția Realizărilor Economiei Naționale (БДНХ) a URSS [15, p. 10; 16, p. 3; 17, p. 3-5; 18, p. 5].

Nicolae Romanenco a fost printre primii care a alcătuit și descris un cadastru fiabil al energiei eoliene pentru Moldova și a oferit o analiză detaliată a regimului eolian din punctul de vedere al capacității lui energetice. Explorând potențialul energetic al regimului eolian pentru regiunile Moldovei, Nicolae Romanenco a venit cu recomandări specifice pentru utilizarea energiei eoliene în producția agricolă [19, f. 10].

Activitatea literară. Deși nu a avut studii filologice, Nicolae Romanenco a fost pasionat de istoria literaturii, fiind preocupat de una din temele majore ale culturii românești – valorificarea moștenirii literare și științifice a familiei Hasdeu [8, p. 381-382], chiar dacă personalitatea lui Hasdeu s-a bucurat de atenția cercetătorilor și publiciștilor din Basarabia, inclusiv în perioada interbelică.

Prin studiile sale cu referire la moștenirea lăsată de Hasdeu, Nicolae Romanenco a impulsionat din anii 1950 procesul de cercetare și editare la Chișinău a operei marelui clasic român. Monografia lui Nicolae Romanenco *Bogdan Petriceicu Hasdeu. Viața și opera (1836–1907)*

a apărut la Editura de Stat a Moldovei (1957), într-un tiraj de 5.000 de exemplare, numărând 195 de pagini. Lucrarea cuprinde *O succintă prefață, scriitor, publicist, om de știință și capitoarele: Fragmente biografice* (anii tinereții; perioada ieșeană; avântare în luptă și creație); *Creația artistică* (pentru o literatură norodnică și realistă; lirică și satiră socială; Răzvan și Vidra; Ioan-Vodă cel Cumplit); *Activitatea publicistică* (continuator al tradițiilor pașoptiste; apărătorul intereselor țăranimii; patriot și umanist); *Opera științifică (istoria critică; filologie comparativă; cuvinte din bătrâni; dicționarul limbii istorice și poporane)*, inclusiv *Addenda* (lucrările lui B.P. Hasdeu tipărite în ediții aparte, 1864–1897 [23 de surse]; Ziare și reviste redactate de B.P. Hasdeu [10 titluri]; Literatura folosită [scrierile lui B.P. Hasdeu – Lucrări publicate în timpul vieții și Ediții postume comentate]) [20, p. 64-65]. Varianta în limba rusă Богдан Петричейку Хашдеу a fost mai extinsă și a apărut în anul 1959 [21, p. 454-455].

Pe lângă aceste două monografii, Nicolae Romanenco a mai scris și publicat opt broșuri de popularizare a științei, două articole în culegerea colectivă *Însemnări critice*, peste 30 de articole în reviste științifice și științifico-tehnice, inclusiv cca 10 articole în presa centrală și un articol în Jurnalul Francez. Nicolae Romanenco a participat activ la viața social-politică. A fost implicat în alegerile pentru sovietele locale și Sovietul Suprem, fiind președintele unei organizații primare în cadrul Academiei de Științe a RSSM.

Structura și conținutul Fondului. Oferite spre păstrare Arhivei Științifice Centrale a AȘM în anul 2011, materialele documentare cu referire la viața și activitatea cercetătorului Nicolae Romanenco datate cu anii 1950–1966 au fost incluse în Fondul (62) personal. Documentele au fost repartizate în 18 u.p., care au format un singur inventar.

Lucrările științifice (1950–1966) prezintă:

- teza de doctor în științe tehnice cu tema *Bazele calculelor în energia eoliană și folosirea*

energiei eoliene în condiții de relief accidentat (1966) (Основы ветроэнергетических расчетов и ветроиспользования в условиях пересеченной местности) (1966);

- reeditări ale lucrărilor științifice, articole științifice decupate din mass-media publicate în periodice, printre care: *Utilizarea instalațiilor eoliene în producția din colhozuri* (1950); *Instalațiile eoliene în fermele zootehnice* (1952); *Să folosim mai pe larg motoarele de vânt* (1952); *Folosirea energiei vânturilor în colhozuri* (1952); *Instalații energetice pentru fermele de vite* (1953); *Problema folosirii motoarelor de vânt* (1953); *Energia vântului – în slujba agriculturii* (coaut. P. Clevannîi) (1954); *Instalația eoliană D-12 (Д-12)* (1955); *Utilizarea pe deplin a energiei vântului* (1956).

Desfășurătorul lucrărilor științifice

1. *Bazele calculelor în energia eoliană și folosirea energiei eoliene în condiții de relief accidentat* (Основы ветроэнергетических расчетов и ветроиспользования в условиях пересеченной местности) teza de doctor în științe tehnice, 1966.

2. Caracteristica energetică a regimului eolian al RSS Moldovenești. Raport, 1959.

3. Caracteristica tehnică a aparatului Электромеханический самописец ветра, 1958.

4. Roza-vânturilor pe unele zone ale RSSM, 1945–1956.

5. Histograme de frecvență a vitezei vântului în localitățile Olănești și Cornești. Fotografii ale instalațiilor eoliene instalate (1947–1956).

6. Expediția de verificare a instalațiilor eoliene din RSSM, vara anului 1953.

7. Fișe de înmatriculare a instalațiilor eoliene de tip D-12 la colhozurile și sovhozurile din RSSM, 1953–1956.

8. Instalații eoliene de tip D-12 la fermele zootehnice din RSSM, 1957.

9. Buletin informativ privind schimbul de experiență științifică și tehnică privind instalația eoliană de tipul D-12 (coautor I.A. Șeglov), 1957.

10. Tabelele de producere anuală medie energiei mecanice a instalațiilor eoliene D-12, anii 1950.

11. Schemele de exploatare a sistemelor eoliene, anii 1950.

12. Măsurile de implementare a motoarelor eoliene tipice pentru mecanizarea aprovizionării cu apă a colhozurilor din RSSM, 1950–1957.

13. Expediția de verificare a stării de utilizare a motoarelor eoliene în colhozurile din RSSM, 1958.

14. Raport privind planul de lucru pentru punerea în funcțiune a instalației eoliene D-12 (coautor I.A. Șeglov), 1958.

15. Instalații eoliene de tip D-12 la colhozurile și sovhozurile din RSSM (coautor I.A. Șeglov), 1957–1958.

16. Articolele cercetătorului științific N.N. Romanenco publicate în ediții periodice, 1950–1956.

17. Recenzii și sugestii la lucrările științifice ale lui N.N. Romanenco și articolele lui privind lucrările altor persoane, anii 1960.

18. Colecții de fotografii (120 u.p.).

Concluzii. În urma studierii materialelor depozitate în Fondul personal al cercetătorului Nicolae Romanenco putem conchide faptul că acesta prezintă indubitabil valoare științifică. Mai mult, în baza documentelor stocate poate fi refăcută istoria morilor de vânt amplasate pe teritoriul Basarabiei, dar și evoluția acestora în altă formă și anume în urma montării instalațiilor eoliene din perioada sovietică. Totodată, trebuie să menționăm faptul că deși hasdeologul Nicolae Romanenco a fost preocupat, în timpul său liber, de istoria literaturii române, fondul personal nu atestă materiale care ar confirma acest lucru, cu excepția notificărilor decupate din mass-media perioadei sovietice.

Note și referințe bibliografice:

1. Construit la sfârșitul secolului XIX, la îndemnul președintelui Zemstvei Orhei, Alexandru Cotruță, în cadrul edificiului s-a votat la 25 martie 1918 Moțiunea de Unire a Basarabiei cu România. După 1919, sediul a găzduit Prefectura și Tribunalul județului Orhei (Coarccea, V.; Calcea, A. *Orhei – vatră de istorie și civilizație*. Chișinău: Tipogr. Reclama, 2018, p. 409-410).

2. Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Moldovei (infra: AȘCAȘM), F. 1, inv. 3, d. 3524,

f. 3, 106-109, 112, 118.

3. AȘCAȘM, F. 62, inv. 1, d. 1, f. 1-2, 26, 29, 34, 96, 97, 98, 114, 114a.

4. Xenofontov, Ion Valer. *Constituirea Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a URSS (1949–1950)*. În: *Studia Universitatis Moldaviae*. Seria „Științe umanistice”, nr. 10 (110), 2017, p. 236-242.

5. Secția de Mecanizare și Electrificare în agricultură din cadrul Filialei Moldovenești a fost reorganizată în 1956, în Secția Energetică.

6. Ciocanu, V. *Romanenco, Nicolae*. În: *Dicționarul general al literaturii române*. București: Univers Enciclopedic, 2006, p. 645.

7. Perju, Elena. *Nicolae Romanenco (1906–2000)*. În: *Calendar Național 2006*, Chișinău, BNRM, 2006, p. 113-114.

8. Zbârciog, Vlad. *Romanenco, Nicolae*. În: *Dicționarul scriitorilor români din Basarabia (1812–2006)*, Chișinău: Prut Internațional, 2007, p. 381-382.

9. Matei, Valeriu. *Bătălia pentru legiferarea limbii române și a alfabetului latin în Basarabia (1986–1989)*. În: *Revista de Istorie și Teorie Literară*, anul XVII (serie nouă), ianuarie–decembrie 2023, p. 199-214.

10. Обзор Бессарабской губернии за 1901 год (Прилож. ко всеподдан. отчету Бессарабского губернатора), Кишинев, Бессараб. губ. стат. ком., 1902, 116 с.

11. În programul PCUS, adoptat de Congresul al XXI-lea, se vorbea despre necesitatea utilizării eficiente a resurselor naturale ca una dintre condițiile pentru realizarea principalei sarcini economice de creare a bazei materiale și tehnice a comunismului. Resursele naturale includeau și resursele de energie regenerabilă precum energia eoliană, energia curenților de aer și energia hidroenergetică, pe care orice teritoriu le are într-o măsură mai mare sau mai mică. Energia alternativă era utilizată într-o foarte mică măsură. Atenția principală continua să fie acordată resurselor naturale de combustibil de petrol, gaze combustibile și cărbune. Dar rezervele se epuizau treptat, iar utilizarea lor pe scară largă în scopuri energetice, într-un fel sau altul, poluau atmosfera. În plus, acești combustibili naturali erau din ce în ce mai solicitați pentru industria chimică. Prin urmare, sursele de energie regenerabile, practic inepuizabile (apă, soare și vânt) în perioada sovietică prezentau la acel moment interes teoretico-științific, mai puțin practic. Problemele de utilizare a energiei eoliene pe scară largă în economică națională au început să fie studiate sistematic atât în URSS, cât și în multe alte țări. Instalațiile eoliene aveau o importanță deosebită în zonele care nu aveau suficiente resurse energetice, printre care intra și RSS Moldovenească (AȘCAȘM, F. 62, inv. 1, d. 13, f. 1-2, 96-97).

12. AȘCAȘM, F. 62, inv. 1, d. 13, f. 2, 29.

13. Романенко, Н. Фолосиря енежией вын-
турилор ын колхозурь. În: Цэранул Советик, Ки-
шинэу, № 17 (814), 7 februarie 1952, p. 1.

14. AȘCAȘM, F. 62, inv. 1, d. 6, f. 26, 29, 44.

15. Postolati, V. *Institutul de Energetică: Rezulta-
tele științifice principale pe perioada 1955–2006*. Chiș-
nău: Tipogr. AȘM, 2006.

16. Романенко, Н.Н.; Тихвинский, И.Н. *Елек-
тростатификаря буташилор де вицэ де вие алто-
ицъ*. Кишинэу: Едитура де Партид а Комитетулуй
Чентрал ал ПК ал Молдовей, 1966.

17. Романенко, Н.Н.; Тихвинский, И.Н. *Фор-
царя вицелор алтоите прин ынкэлзире електрикэ*.
Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1968.

18. Чалый, Г.В. *ОЭК отдел энергетической ки-
бернетики*. Кишинев: Тимпул, 1984.

19. AȘCAȘM, F. 62, inv. 1, d. 17, f. 10.

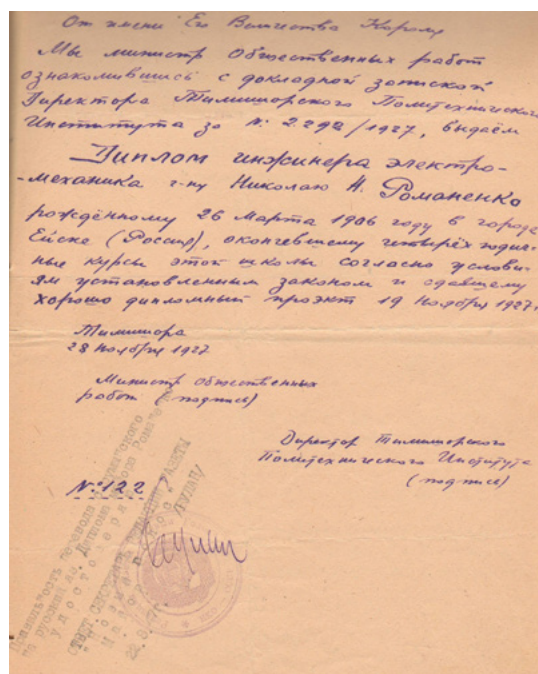
20. Korolevski, S. *Hasdeu și opera sa în cercetările
de la Chișinău*. În: *Philologia*. Revistă științifică a Insti-
tutului de Filologie Română „B.P. Hasdeu”, Chișinău,
nr. LXIII, 2021, p. 64-65. Disponibil la: <https://philologia.usm.md/index.php/journal/article/view/153/215>
(accesat: 09.04.2025).

21. Nazar, V. *Romanenco, Nicolae*. În: *Dicționarul
scriitorilor români din Basarabia: 1812–2010*. Ediția a
II-a revăzută și completată. Chișinău: Prut Internațio-
nal, 2010, p. 454-455.

22. AȘCAȘM, F. 62, inv. 1, d. 5, f. 7, 8, 9, 11, 12, 29.



Cercetătorul Nicolae Romanenco (1906–2000)
[2, f. 3].



Copia în limba rusă a Diplomei de licență (susținută
cu calificativul „Bine”) obținută la Școala Politehnică
din Timișoara, România, 1927 [2, f. 112].



Moară de vânt utilizată pentru măcinarea cerealelor,
localitatea Cernoleuca, r-nul. Dondușeni, anii 1950
[3, f. 98].



Mori de vânt, localitatea Baurci, r-nul. Ceadir Lunga,
anii 1950 [3, f. 98].



Instalația eoliană VD-8 utilizată pentru alimentarea cu apă a fermei zootehnice din s. Vladimirovca, r-nul. Râbnița, 1937 [22, f. 29].



Instalația eoliană 2 UNDIM-D-10 la ferma de vite din s. Plopi, r-nul. Dondușeni, 1952 [3, f. 114a].



Fixarea instalației eoliene TV-8 la ferma de vite din s. Nișcani, r-nul. Călărași, 13 august 1953 [22, f. 9].



Instalația eoliană D-12 la ferma de vite din Comrat, 1956 [22, f. 11].



Instalația eoliană TV-5 la ferma de vite din s. Cor-estăuți, r-nul. Ocnița, 1952 [14, f. 26].



Instalația eoliană D-12 la ferma de vite din s. Horești, r-nul. Ialoveni, 1956 [22, f. 11].



Grup de participanți la un seminar, primul rând al doilea din stânga Nicolae Romanenco, anii 1950 [22, f. 7].



Asamblarea unei instalații eoliene de către un grup de muncitori, anii 1950 [22, f. 8].



Cercetătorul Nicolae Romanenco (primul din stânga), în laborator, 1956 [22, f. 12].

Lidia PRISAC, doctor în istorie, cerc. științific coordonator, șefa Arhivei Științifice Centrale a AȘM aflată în subordinea Universității de Stat din Moldova. Preocupările științifice: ansamblul istoriei moderne și contemporane cu focalizare pe spațiul pruto-nistean, relații interetnice, minorități naționale/etnice, problema transnistreană, istoria armenilor, refugiați, istoria medicinei, mentalități, identitate/alteritate, cotidian, studii de istorie orală, cercetări enciclopedice etc. Cele mai recente volume: *Istoria contemporană. Dicționar enciclopedic*, Chișinău: Editura USM, 2023 (coautor); *Arhitectura relațiilor interetnice în spațiul ex-sovietic: Republica Moldova (1991–2014)*, Iași: Lumen, 2015 etc.

Ion Valer XENOFONTOV, doctor în istorie (2006), conf. univ., cerc. științific coordonator la Facultatea de Istorie și Filosofie a Universității de Stat din Moldova. Preocupările științifice: istoria războiului sovieto-afghan, istorie militară, istoria medicinei, mentalități, istorie urbană, studii de istorie orală, cercetări enciclopedice. Cele mai recente volume: *Az Afganisztáni háború (1989–1989)*/ Fordította: Bandi István, Budapest, Zrínyi Kiadó, 2023; *Istoria contemporană. Dicționar enciclopedic*, Chișinău, Editura USM, 2023 (coautor); *Profesorul Vladimir Potlog (1927–2022): Povestea vieții. Studiu de istorie orală*, Chișinău: Lexon-Prim, 2022, (coautor); *Războiul sovieto-afghan (1979–1989). Studiu de istorie orală. Percepții. Documente*. Ediția a doua, revăzută și adăugită, Iași: Ed. Lumen, 2020 etc.

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 Universității de Stat din Moldova. Preocupările științifice: istoria științei, arhivistică, biografii științifice. A publicat 8 articole și studii științifice, dintre care cele mai recente: *Fondul de arhivă personal al istoricului Ion Jarcuțchi*. În: *Akadosmos*. Revistă de Știință, Inovare, Cultură și Artă, nr. 4 (71), 2023, p. 121-128 (coautor) etc.

Citation: Prisac, L.; Xenofontov, I.V.; Salagor, I. The personal archive of researcher Nicolae Romanenco (1906–2000). In: *Dialogica*. Cultural Studies and Literature Scientific Journal, 2025, nr. 3, p. 74-81. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.09>

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



Copyright:© 2025 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/>).

RELAȚII ROMÂNNO-BRITANICE DUPĂ 26 Iunie 1940: NOI SURSE [1]



Mihai ȚURCANU

Doctor, cercetător științific coordonator la Institutul de Istorie al USM.
Domenii de preocupare: istoria contemporană, istoria relațiilor internaționale.

Cărți publicate: *Statele Unite și problema Basarabiei*. Iași: Editua Academiei Române, 2019. *România și Puterile Aliate*. Chișinău: Bons Offices, 2023.

Relații româno-britanice după 26 iunie 1940: noi surse

Rezumat. Studiul examinează degradarea accelerată a relațiilor româno-britanice în intervalul iunie 1940 – februarie 1941, de la denunțarea garanțiilor britanice imediat după pierderea Basarabiei și Bucovinei până la ruperea legăturilor diplomatice. Pe baza unor documente inedite din Arhivele Naționale britanice, autorul arată cum Londra a privit Bucureștiul drept „teritoriu controlat de inamic”, dar a ezitat să-și închidă legația pentru a menține un punct de observație în Balcani. Expulzarea inginerilor britanici, presiunea propagandistică anti-engleză și intrarea trupelor germane au transformat România într-un factor de insecuritate regională, alimentând proiecte de represalii economice și chiar bombardarea câmpurilor petroliere. Totodată, analiza scoate la iveală dilemele interne ale guvernului Antonescu – prins între teama de U.R.S.S. și dependența de Berlin – și eforturile diplomatice britanice de a mobiliza aliații balcanici împotriva Axei. Concluzia subliniază că responsabilitatea deteriorării a fost percepută predominant la Londra ca aparținând Bucureștiului, iar eșecul interacțiunii a lăsat deschis drumul României spre Pactul Tripartit.

Cuvinte-cheie: relații româno-britanice, al Doilea Război Mondial, Ion Antonescu, arhive britanice, politică externă, 1940–1941.

Romanian-British relations after June 26, 1940: new sources

Abstract. This article reassesses the abrupt downturn in Anglo-Romanian relations between June 1940 and February 1941, tracing the path from the denunciation of Britain's security guarantees to the final diplomatic break. Newly consulted files from the UK National Archives reveal that, while London quickly classified Romania as enemy-controlled territory, it kept its legation open to retain a strategic listening post in the Balkans. The Romanian government's expulsion of long-standing British oil engineers, sustained anti-British propaganda, and the staged deployment of German troops turned the country into a regional liability and prompted British debates over economic retaliation and the feasibility of bombing the Ploiești oilfields. The narrative also exposes General Antonescu's balancing act between fear of the USSR and reliance on Berlin, alongside British attempts to rally Balkan neighbours against the Axis. The study concludes that British officials largely blamed Bucharest for the collapse, clearing the way for Romania's eventual adherence to the Tripartite Pact.

Keywords: Anglo-Romanian relations, Second World War, Ion Antonescu, British archives, foreign policy, 1940–1941.

Înrăutățirea, pe cât de bruscă, pe atât de accentuată, din vara anului 1940, a relațiilor româno-britanice a fost provocată de trei cauze sau circumstanțe principale, desfășurate aproape simultan. Este vorba de: 1) succesele militare germane din nordul și vestul continentului ce au culminat cu înfrângerea Franței, 2) reorientarea corespunzătoare și definitivă a politicii externe românești înspre Germania și 3) pierderea cunoscutelor teritorii moldovenești la 26-28 iunie 1940, urmată imediat de denunțarea garanțiilor de securitate primite de români de la Anglia, la 13 aprilie 1939. Dacă modul în care primele două circumstanțe a putut influența înrăutățirea relațiilor dintre Anglia și România poate fi dedus cu ușurință, chiar și de către cei care nu cunosc decât în linii generale istoria evenimentelor la care ne referim, atunci despre cea de-a treia poate fi precizat că ea are mai curând legătură cu o serie de frustrări și resentimente acumulate de români, precum și de pretexte sau justificări ale conducerii României – în legătură cu acel eșec: toate acestea și-au găsit – inclusiv datorită propagandei germane – țapul ispășitor în Anglia. Însă la toate aceste probleme m-am referit în detaliu în altă parte [2]. Scopul acestui studiu este de a dezvălui noi detalii, adunate și sintetizate în urma unei vizite de lucru la Arhivele Naționale din Londra și care se referă la modul în care au evoluat relațiile româno-britanice după acest punct critic.

Înrăutățirea așa-ziselor relații a fost într-atât de bruscă și puternică, încât ministrul Angliei la București – R. Hoare, care se pare că se lăsa afectat prea mult la nivel personal de acele evenimente, le arăta superiorilor săi că ele prevesteau „ruperea iminentă” a relațiilor diplomatice bilaterale, remarcă pe care superiorii săi n-au primit-o favorabil, pentru că, deși considerau că România trebuia tratată ca teritoriu controlat de inamic, credeau totuși că Anglia nu-și putea permite să piardă un punct de observație cum era Bucureștiul [3, f. 205].

În același timp cu decizia de denunțare a garanțiilor de securitate a fost luată și cea a expulzării unui număr de ingineri britanici care lucrau de mulți ani în companiile petroliere cu

capital occidental și chiar erau stabiliți în România. Atașatul militar britanic la București – Macnab – nota că decizia de expulzare, luată aproape simultan cu aceea de denunțare a garanțiilor, la fel ca și cea de formare a unui guvern „100% pro german” cu Ion Gigurtu ca premier nu era altceva decât un gest ostentativ „de aruncare a României în brațele Germaniei”, dar fără a putea atinge acest rezultat scontat căci, nota atașatul militar, nemții nu dăduseră niciun semn că ar fi acceptat acele avansuri ale lui Carol [4]. Tot Macnab mai nota că, deși guvernul român făcea trimitere la un complot descoperit de Statul major al armatei române, contactele sale cu conducerea acestuia l-au convins că militarii români nu purtau niciun fel de răspundere pentru acea decizie care era una eminamente politică, afară poate doar de răspunderea de a fi adoptat o atitudine complet defetistă și de „instrument ascultător în mâinile oricărui guvern și pregătit să facă tot ce i se spune” [5].

Gradul în care au fost afectate relațiile româno-britanice de ultimele evoluții își găsește ilustrarea inclusiv în faptul că Hoare a cerut guvernului său să suspende finanțarea tuturor activităților de propagandă în România, cu excepția celor ce vizau micile comunități de britanici ce mai lucrau sau locuiau acolo [6, f. 242], din motiv că în ziarele românești nu mai puteau fi publicate niciun fel de informații favorabile Angliei [7, f. 244].

Către sfârșitul lui august 1940, Legația britanică de la București a legat unele speranțe de faptul că presiunea germană exercitată în acea capitală, în sensul forțării cedărilor teritoriale în favoarea Bulgariei sau Ungariei, avea să genereze un efect advers intereselor Axei și, astfel, un context favorabil soluționării amiabile a tuturor problemelor existente în relațiile româno-britanice, discutate în acest paragraf și, din acel considerent, Hoare cerea autorizația să acționeze în acel sens [8, f. 359]. Scenariul dat, bineînțeles că nu putea să se materializeze, iar cauza principală a nerealizării sale, și pe care britanicii lucrând la București este clar că nu o înțelegeau suficient de bine și din acest motiv o subestimau, era frica românilor față de U.R.S.S.

Atitudinea negativă a guvernului român a fost cea care, până la urmă, a zădărnicit și posibilitatea funcționării normale a Legației României la Londra, în condițiile în care aceasta rămăsese fără șef de misiune după ce guvernul român l-a rechemat pe Viorel Tilea, iar acesta a preferat să părăsească postul fără a reveni acasă. Guvernul român l-a propus britanicilor pe diplomatul și fostul ambasadorul în Turcia – Vasile Stoica, însă atitudinea Bucureștiului în raport cu alte probleme din relațiilor româno-britanice – în special în legătură cu problema ambarcațiunilor engleze și occidentale de pe Dunăre și cărora autoritățile românești le interzisese părăsirea apelor României – a zădărnicit acea posibilitate. Documentele britanice demonstrează că, spre sfârșitul lui august 1940, britanicii în fond luaseră decizia de a-l accepta pe Stoica ca reprezentant principal al României la Londra și, reieșind din activitatea sa favorabilă cauzei Aliatilor din Primul Război Mondial, regele era gata să primească scrisorile de acreditare ale acestui Stoica; un alt motiv pentru acceptarea lui Stoica ținea de faptul că R. Florescu, consilier de legație devenit însărcinat cu afaceri, era considerat „alarmist” și pro-german, iar după ce sosirea celui dintâi ar fi avut loc, britanicii intenționau să ceară guvernului român să-l recheme pe al doilea de la Londra [9, f. 368; 10, f. 376; 11, f. 366].

Cât despre Tilea, la propunerea Ministerului britanic al Informațiilor, el a fost autorizat de Foreign Office să conceapă, secondat de Seton-Watson fiul și J.D. Hall – ambii de la Ministerul Informațiilor, emisiuni radiodifuzate, întrucât subsecretarul de stat pentru afaceri externe – Alexander Cadogan și adjunctul său – Orme Sargent, estimau la 2 septembrie 1940: „venise timpul în care nu mai trebuia să stăm în calea nimănui care ar fi dorit să încurajeze populația României să reziste dominației germane și să reacționeze contra capitulării guvernului român” [12, f. 392; 13, f. 389; 14, f. 392].

După Dictatul de la Viena și căderea regimului lui Carol, britanicii au considerat că nemții i-au împins pe legionari la alianță cu Antonescu din dorința de a avea la București un regim suficient de puternic să restabilească

ordinea publică și aveau dreptate să estimeze că abia urmau să se vadă care erau de fapt intențiile lui Hitler în raport cu principalii actori politici români [15, f. 135]. Serviciile de informații britanice notau că, după accederea sa la putere, principalele eforturi ale lui Antonescu „erau îndreptate spre eliminarea corupției, abolirea privilegiilor, oportunități mai bune pentru ofițeri, abolirea multor comandamente superioare care se suprapuneau, reducerea personalului birourilor de recrutare, ministerelor etc., și fuziunea diferitelor direcții și unități” [16].

Partenerii de guvernare ai lui Antonescu și-au adus din plin aportul la declinul relațiilor româno-britanice prin răpirea și torturarea mai multor ingineri și tehnicieni britanici pe care îi acuzau de intenții de sabotare a industriei românești de extracție a petrolului. Britanicii considerau că Garda de Fier era divizată din punct de vedere intern, dar nesubordonată lui Antonescu și că ea câștigase, în ultima vreme, numeroși „adepti indezirabili”, mulți dintre aceștia din urmă fiind în solda nemților. În acele condiții, britanicii ajunseseră să fie convinși că detenția și torturarea conaționalilor lor era opera exclusivă a Gărzii de Fier [17, p. 147], iar documentele britanice, care consemnează inclusiv numele legionarilor tortionari, mai consemnează și faptul că britanicii răpiți de aceștia din urmă nu au avut careva motive de plângere atunci când, în urma intervenției personale a lui Antonescu, au fost transferați în responsabilitatea autorităților legale [18, f. 2, 4-7].

La dinamica tendinței de ostilitate în relațiile româno-britanice s-a adăugat și faptul că primele trupe germane au intrat în România în prima decadă a lunii octombrie, fapt care a devenit imediat cunoscut opiniei publice britanice [19, f. 192]. Referitor la intrarea trupelor germane în România, deși în general se consideră că aceasta a avut loc în octombrie 1940, sursele britanice consemnează sosirea multor militari germani, cu sau fără uniformă, din diverse direcții și pe diferite căi – pe Dunăre, cu avionul și dinspre Ungaria, încă din septembrie. Faptul că britanicii erau siguri că era vorba de adunarea unei prezențe militare își găsește confirmarea în aceea că

Hoare a fost instruit să remită guvernului român un protest formal ce constata încălcarea neutralității României [20, f. 147; 21, f. 152; 22, f. 157]. Londra știa din „rapoarte de nădejde” încă de la jumătatea lui septembrie, că trupele germane și instalațiile antiaeriene erau așteptate la Ploiești [23, p. 44]. La protestul formal, românii au răspuns că nu era vorba decât de sosirea la Galați a 1500 de germani din SS ce urmau a fi implicați în organizarea procesului de repatriere: 60-80 mii de nemți rămași încă pe teritoriile românești ocupate de sovietici. Referitor la informația despre 1500 de membri ai SS sosiți în România și care a fost primită de britanici la 12 septembrie chiar de la serviciul de informații al armatei române, ambasadorul britanic de la Moscova – S. Cripps a fost instruit să se intereseze la Kremlin dacă nu cumva „U.R.S.S. privea cu indiferență faptul că la Marea Neagră se aflau germani în uniforme” [24, f. 175; 25, f. 179; 26, f. 185; 27, f. 166]. La 23 septembrie 1940, Antonescu i-a comunicat lui Hoare că „nu era vorba despre nici o misiune militară, dar că era posibil ca el să invite guvernul german să trimită unii tehnicieni” și că legația britanică de la București avea să fie informată în eventualitatea acestei evoluții [28, f. 160]. Către mijlocul lui septembrie, britanicii aveau informații deja despre aproape o mie de vagoane și camioane, avioane germane sosite la București, zeci de vapoare pe Dunăre care aduseseră în România soldați germani, cu sau fără uniformă, precum și echipament militar și cu destinație dublă în mai multe localități [29, f. 191]. Trimiterea în România a trupelor S.S., ostentativ pentru evacuarea nemților rămași sub ocupație sovietică, britanicii au considerat-o ca fiind de fapt mișcare de camuflare a intenției reale a nemților, intenție dezvăluită atât de destinațiile spre care s-au deplasat acele detașamente „la începutul lui septembrie”, cât și de faptul că ele erau însoțite de cantități importante de echipament: aceea de a ocupa „unele puncte strategice din România”. Britanicii de la Foreign Office au concluzionat, pe baza tuturor informațiilor adunate și analizate, că „era clar că, profitând de oportunitatea oferită [de sosirea trupelor S.S.], au fost plasați soldați germani în

puncte-cheie din regiunea petroliferă precum și de-a lungul căilor de comunicație prin întreaga țară” [30, f. 170]. Englezii mai consemnau faptul că existau motive pentru a crede că acordul cu privire la detașarea în România a forțelor blindate germane fusese atins înainte de accederea la putere a lui Antonescu, Hoare raportând, de pildă, că Mihail Priboianu, Ministrul înzestrării armatei în guvernul Gigurtu, i-a comunicat personal unui informator al britanicilor acel lucru [31, f. 5].

Sosirea fâțișă a trupelor regulate germane (raportată de către britanici ca având loc la 7 octombrie [32, f. 172; 33, p. 189; 34, f. 66]) și care a urmat imediat după arestarea britanicilor, trebuia să fi fost privită mai mult decât ca o simplă coincidență. Însă englezii nu puteau obține în această privință informații precise de la M.A.S., iar militarii români primiseră ordine să nu-i comunice nici un fel de informații lui Macnab [35, f. 35]. Britanicii notau însă că, comunicatul guvernului român despre sosirea trupelor germane sublinia că „Fostul guvernul a solicitat sprijinul german în înarmarea și instruirea armatei cu privire la metodele moderne de luptă. Generalul Antonescu, găsind această idee excelentă, a adoptat-o” [36, f. 33].

Antonescu nu a fost până la capăt transparent în relațiile sale cu britanicii în privința rostului și dimensiunilor prezenței militare germane în România. O tactică pe care Antonescu a încercat să o folosească pentru a distrage atenția de la problema intrării trupelor germane în România a fost aceea de a afirma repetat, în fața lui Hoare, că România avea dreptul să-și procure echipament de acolo de unde dorea, la care ministrul britanic l-a îndemnat pe general să vadă dacă ar fi putut găsi în arhive măcar un singur protest înaintat de către el referitor la sursa achizițiilor românești de echipament militar [37].

Intrarea trupelor germane în România a limitat extrem de mult posibilitățile și câmpul de acțiuni a britanicilor în România – inclusiv în ce privește eventualele acțiuni de sabotaj. Într-adevăr, Maurice Hankey - șeful Departamentului Războiului Petrolier concluziona, încă

înainte de 7 octombrie, în virtutea informațiilor din ce în ce mai numeroase și convingătoare despre sosirea nemților în România, că britanicii „nu mai puteau face mare lucru. Speranțele noastre de viitor de oprire a petrolului, par să fie legate aproape în întregime de ce am putea face prin operațiuni aeriene, suplimentate de orice altceva s-ar putea face” [38, f. 195].

Englezii nu-și făceau niciun fel de iluzii cu privire la posibilitatea de a lucra în România în noua situație și au luat decizia ca, pe măsură ce numărul nemților ar fi crescut, să reducă personalul Legației, urmând a o închide definitiv atunci când Hoare personal ar fi constat imposibilitatea menținerii în România a celui „avanpost” cu rol de punct de observație într-un teritoriu ocupat de inamic, iar britanicii estimau că acest lucru s-ar fi întâmplat, de îndată ce nemții ar fi asigurat apărarea adecvată a regiunii petroliere și securitatea punctelor-cheie de importanță strategică din țară. Oricum, britanicii considerau că nemții nu doreau să ocupe militar România în modul în care au ocupat Polonia sau Cehoslovacia pentru a nu fi nevoiți să preia ei frâiele administrației locale și a-și irosi în acest fel propriile resurse umane. De fapt, în condițiile în care, după cum consemnau și serviciile secrete britanice, societatea românească prefera, în marea ei majoritate, o ocupație germană celei sovietice, nici nu era nevoie să fie impus un regim de ocupație în toată puterea cuvântului, întrucât societatea românească era prea ostilă regimului sovietic pentru a-și dori ieșirea din sfera de dominație germană.

Englezii notau că intrarea trupelor germane în România avusese și unele consecințe, la prima vedere banale, dar care au rezultat în dificultăți importante pentru administrația românească, cum ar fi aceea că militarii germani veneau cu mărci și beneficiau de alocații de 8 ori mai mari, de bani pentru hrană și de buzunar, decât cele ale ofițerilor români, ceea ce provoca resentimente în rândurile celor din urmă, dar și creșterea prețurilor și accentuarea deficitului de produse alimentare, mai ales a celor mai scumpe – carne, ouă, lactate și care și așa trebuiau raționalizate, ceea ce provoca nemulțumiri supli-

mentare, mai ales în centrele urbane mai mari.

Alte dificultăți economice importante erau provocate de legionari, care, ajunși la putere, au purces imediat la „exproprierea” și jefuirea afacerilor evreiești și, cum acestea reprezentau un segment important al economiei românești, au dezorganizat și pus în pericol întreaga viață economică a țării. Acest fapt, împreună cu răzbunările lor sângeroase contra celor care anterior îi asupriseră sau erau percepuți ca atare, i-a determinat pe britanici să concluzioneze corect că, în conflictul ce se profila din ce în ce mai clar între legionari și Antonescu, nemții aveau să-l susțină pe general, fiind convinși de incapacitatea celor dintâi de a guverna țara și, având în vedere relațiile româno-sovietice, neexistând motive să se îndoiască de faptul că, prin aceasta, cursul pro-german al României ar fi fost pus în vreun pericol [39].

Atunci când sosirea trupelor regulate germane a fost confirmată chiar de Antonescu, Cripps a fost din nou instruit ca să găsească ocazia potrivită pentru a le atrage atenția sovieticilor că intrarea trupelor germane în România deschidea posibilitatea amenințării nu doar a Strâmtoarelor și a Dardanelor ci, prin Turcia, chiar și a câmpurilor petroliere din Caucazul controlat de sovietici; Cripps era instruit să le sugereze sovieticilor (dar fără a crea aparențele unei sugestii, pentru a nu-i irita pe aceștia) că ar fi fost o greșeală să coopereze cu nemții în scopul forțării turcilor de a denunța Tratatul din 19 octombrie 1939, întrucât „poziția sovietică la Marea Neagră ar fi fost fatal compromisă odată ce nemții ar fi ajuns la Strâmtoare, indiferent de promisiunile pe care le-ar fi făcut ei sovieticilor” [40]; având în vedere modul în care aveau să se desfășoare tratativele sovieto-germane de la Berlin din luna următoare, se poate spune că Moscova nu avea o perspectivă cu nimic mai puțin pătrunzătoare decât Londra asupra situației din Balcani. În orice caz, britanicii au fost încurajați de comunicatul TASS, din 16 octombrie, care dezmințea ca „necorespunzătoare realității” informațiile ce circulau în presa internațională precum că sovieticii ar fi fost informați din timp despre intenția detașării trupelor

germane în România, precum și despre numărul acelor trupe și obiectivele misiunii lor [41, f. 186]. Era evident ceea ce remarcă și britanicii, și anume că nimeni nu se putea înșela cu privire la rostul intrării în România a trupelor germane și pe cine aveau în vedere garanțiile de securitate germane, în situația în care Bulgaria și Ungaria, devenite în aceeași măsură ca și România vasale ale Germaniei, nu puteau prezenta niciun pericol [42, f. 6].

Foreign Office-ul mai remarcă faptul că principalul considerent din care Antonescu credea că acceptarea unei prezențe militare în România era absolut necesară era același ca și pe timpul lui Carol și anume amenințarea sovietică. Hoare nota că, în condițiile permanențelor ciocniri violente cu armata sovietică, mai ales în nordul Moldovei și în Delta, „nu exista soldat român care să nu fie convins războiul cu sovieticii – fie el defensiv, sau ofensiv – era probabil”; pe de altă parte, englezii estimau că reacția sovietică la acțiunea germană a fost destul de modestă [43, f. 50; 44, f. 58].

La 10 octombrie 1940, în contextul informațiilor despre intrarea trupelor germane în România, secretarul britanic de stat pentru afaceri externe – Halifax, îl informa pe Hoare că Banca Angliei se pregătea să pună sechestru pe fondurile deținute de români în Londra, iar guvernul britanic înaintase celui american solicitarea ca măsuri identice să fie luate și în privința fondurilor românești din S.U.A. [45, f. 20], blocarea conturilor românești în acea țară fiind confirmată de Foreign Office în aceeași zi [46, f. 25].

Odată cu eliberarea inginerilor răpiți și torturați de legionari, Antonescu ar fi fost dispus să meargă în întâmpinarea britanicilor și în privința șalupelor și remorcherelor arestate la Sulina sub regimul lui Carol și să li se ceară să renunțe la restricțiile și acțiunile în urma cărora la Haifa și Suez fusese sechestrată marfă românească în valoare de 850 milioane lei, iar vasele românești nu puteau părăsi Marea Neagră de frica flotei britanice. Deși, în iulie 1940, legația britanică propusese ea însăși acest târg, în octombrie, răspunsul englezilor la această ofertă a fost negativ

[47, p. 97], deși în istoriografie poate fi întâlnită și părerea greșită că el ar fi fost pozitiv. Ei insistau pe eliberarea necondiționată a vaselor de pe Dunăre și nu doar a celor engleze, eliberare care, după britanici, trebuia să fie „preludiul necondiționat al discutării tuturor celorlalte probleme din relațiile româno-britanice” [48, f. 417]. Această atitudine nu este surprinzătoare, având în vedere că valoarea ambarcațiunilor britanice arestate era estimată la 73 milioane lei, în timp ce doar valoarea navei Bucegi – la 400 milioane lei. În condițiile în care britanicii erau siguri că, făcând abstracție de situația companiilor petroliere, Anglia câștiga bătălia economică cu România, ei considerau că nu existau motive pentru a reveni asupra acelei decizii, chiar dacă ea însemna să lase la dispoziția germanilor acele mijloace de transport a petrolului și chiar dacă ei remarcă faptul că acel gest din partea lui Antonescu ca și insistența acestuia de a numi cât mai curând la Londra un nou ministru care să nu fie „nici gardist, nici anglofil și încă și mai puțin germanofil”, semnală intenția destul de clară a acestuia de a „cultiva relații mai bune” cu Anglia. Britanicii erau însă de părere că acelor avansuri ale lui Antonescu „nu trebuia să li se acorde prea mare importanță”, iar la începutul lui 1941 nici nu se gândeau să accepte un nou ministru român la Londra, deși în continuare își doreau să păstreze prezența diplomatică de la București [49, f. 13; 50, f. 16]. Problema respectivă se pare că s-a apropiat de soluționare în decembrie 1940, când Hoare și secretarul general al Ministerului Afacerilor Străine al României – Cretzianu au căzut, în principiu, de acord că guvernul român ar fi eliberat vasele britanice de pe Dunăre primul, ca manifestarea bunăvoinței sale, în schimbul unei asigurări că britanicii, luând act de această manifestare, ar fi eliberat ulterior navele maritime românești; însă asasinatelor politice comise de legionari și incertitudinea politică ce a urmat apoi i-au făcut pe britanici să fie reticenți a se angaja în orice negocieri până când s-ar fi asigurat de faptul că nu mai urmau și alte asasinat, iar stabilitatea politică ar fi înlocuit haosul [51, f. 147]. Se pare că totuși o anumită înțelegere în aceste privințe a

existat, prin care românii au eliberat cel puțin o parte din vasele sechestrate în schimbul cumpărării de guvernul britanic a vapoarelor Bucegi și Mangalia. În fapt însă, reiese din corespondența lui Hoare din ianuarie 1941, britanicii nu au intenționat nici să elibereze vasul Bucegi sechestrat la 2 decembrie 1940 la Haifa și, se pare, nici să livreze României contravaloarea sa în cauciuc, bumbac și lână după cum cerea guvernul român, dar nici nu doreau să comunice românilor acel lucru din motiv că aceștia din urmă „ar fi putut foarte bine să riposteze prin arestarea și rechiziționarea repetată a vaselor noastre de pe Dunăre, a căror evacuare nu poate fi întreprinsă până în martie din cauza condițiilor meteo din Marea Neagră” [52]. Finalmente, britanicii au reușit să-și evacueze cea mai mare parte a ambarcațiunilor de pe Dunăre. În primul rând, 35-40 de vase au părăsit fluviul cu permisiunea autorităților române până la incidentul sechestrării, iar Elisabeth Barker notează că în total 75 astfel de nave au ajuns de pe Dunăre la Constantinopol [53, p. 34], cea mai mare parte din ele – deja pe timpul lui Antonescu și, din câte se pare, cu acordul guvernului român. Pe cele pe care nu le-au evacuat englezii, au reușit să le vândă, la 28 februarie 1941, sovieticilor, într-o mișcare foarte abilă și în același timp răzbuunătoare, știind că prin aceasta aveau să dea de furcă românilor.

Referitor la aderarea României la Pactul Tripartit, la 23 noiembrie 1940, legația britanică de la București nota declarația ridicolă (dar nu inexplicabilă) a lui Antonescu făcută cu acea ocazie cum că „aderarea României era un pas cu o semnificație istorică și o contribuție sinceră la apărarea civilizației ce va fi asigurată de victoria statelor unite prin Pactul Tripartit. Noua organizare a Europei și a lumii trebuie să distrugă toate forțele oculte pe care se sprijinea structura de ieri și care au declanșat războiul de astăzi...” [54, f. 268]. Nu doar britanicii, dar și reacția societății românești s-a arătat critică față de acel pas, care, de altfel, era o încununare a politicii demarate și promovate anterior de Carol și care, îi transmitea Brătianu lui Hoare, provoca un „dezgust din ce în ce mai intens în

armată și nu doar”; în corespondența lor internă, britanicii au calificat aderarea României la acea înțelegere drept o „umilință” [55, f. 265] și, având în vedere rolul jucat de nemți și italieni în destinul României de la 1940, respectivul punct de vedere poate fi ușor înțeles. Pe de altă parte, discutând la 10 decembrie 1940 politica externă românească în cadrul Pactului Tripartit, Antonescu i-a dat de înțeles lui Hoare că el nu considera că ar fi avut vreo obligație în fața nemților în eventualitatea unui conflict al Axei cu Turcia și că vedea implicarea României posibilă doar în eventualitatea unei confruntări cu U.R.S.S [56, f. 271].

În decembrie 1940, Hoare mai continua să-l viziteze pe Antonescu cu care, în general, avea o interacțiune destul de prietenoasă în condițiile în care generalul refuza să-i dezvăluie careva detalii despre evoluția relațiilor româno-germane și nu-și ascundea nici admirația pentru succesele militare germane, și nici dorința de a vedea războiul încheiat cu o pace favorabilă nemților. În privința situației politice interne, Antonescu îi mărturisea lui Hoare, la 10 decembrie 1940, că el „stătea pe un butoi de pulbere” și că intenția sa era să distrugă mișcarea legionară dacă aceasta ar mai fi recurs la noi crime politice, chiar dacă o atare acțiune ar fi putut declanșa un război civil care ar fi provocat o ocupație militară germană. Britanicii, pe de altă parte, erau sincer mirați de convingerea lui Antonescu că nemții aveau să câștige războiul și considerau că acesta „părea să trăiască într-un fel de stratosferă și rupt de realitate” [57, f. 12]. În ce-i privea însă pe legionari, britanicii estimau corect că Hitler înclina, către sfârșitul lui 1940, să-l susțină pe Antonescu, pentru că, deși mișcarea legionară era condusă de oameni presupuși a fi ai germanilor, aceștia nu erau capabili să asigure stabilitatea României, iar sub conducerea lor țara se cufunda în haos.

În acele condiții, Florescu avertiza de la Londra că relațiile româno-britanice nu se puteau îmbunătăți „cât timp politica Țării față de Marea Britanie nu se normalizează după modelul vecinilor noștri, pe baza principiului că nu avem nimic de reclamat de la guvernul englez

decât pe bazele legale existente și nu avem nici un gând de beligeranță pentru teritoriile deținute de Marea Britanie sau de vreun aliat al său” [58, f. 310]. Rezultă, deci, cât se poate de clar, că până și reprezentantul principal al guvernului român la Londra era de părere că responsabilitatea pentru starea relațiilor româno-britanice era, în primul rând, a Bucureștiului. Sugestia lui Florescu ca România să urmeze exemplul vecinilor săi în ce privea modalitățile de construire a relațiilor cu Marea Britanie nu era deplasată în condițiile în care Bulgaria, sau mai ales Ungaria, chiar dacă, din punct de vedere strategic se găseau într-o poziție foarte asemănătoare cu cea a României, totuși continuau să cultive relații politice mai apropiate cu britanicii decât Bucureștiul. Astfel, documentele diplomatice ale legației britanice la Belgrad arată că, în discuțiile particulare de la sfârșitul lui noiembrie, Csáky, Teleki și Horthy, își exprimau încrederea cu privire la victoria finală britanică, dar și antipatia „intensă” față de Germania, la care se refereau ca la un partener într-o relație ce le era impusă de necesitățile momentului. Deși diplomații britanici de la Belgrad recomandau tratarea circumspectă a acestor „manifestări de prietenie” maghiare, totuși Campbell considera că li se putea da curs, mai ales în noua situație în care „fosta ezitare, din considerente de loialitate față de România, de a urmări obiectivul unei strânse prietenii cu Ungaria, nu mai este relevantă din cauza atitudinii guvernului român, dar și pentru că aceasta [Ungaria] caută acum relații de prietenie specială cu Bulgaria” [59].

Britanicii au mai făcut o observație importantă referitor la trupele germane detașate în România și anume aceea că, respectivele, în pofida garanțiilor de securitate, au evitat să ocupe poziții în Nordul Moldovei sau în Deltă, estimând că abordarea era una premeditată, prin care se căuta evitarea antagonizării Rusiei [60, f. 98]; studiul dispozitivului militar german în România i-a făcut pe englezi să încline spre a crede, la începutul lui ianuarie 1941, că informațiile ce subliniau caracterul antisovietic al amplasării soldaților nemți pe teritoriul statului român erau de fapt lansate de propaganda ger-

mană în scopuri de dezinformare și camuflare a adevăratelor intenții germane; se poate spune că, având în vedere ulterioarele acțiuni germane în Balcani ce au precedat invazia U.R.S.S., aprecierea britanică a situației era parțial corectă [61, f. 15; 62, f. 22]. În legătură cu această problemă, Hoare l-a întrebat pe Antonescu, în ianuarie 1941, care erau intențiile sale în privința Moldovei de est, generalul răspunzându-i că, întrucât România nu se putea măsura singură cu Rusia, „soarta Basarabiei avea să depindă de atitudinea altor puteri” [63, f. 5].

La începutul lui ianuarie 1941, Hoare a fost însărcinat să-i comunice lui Antonescu că adunarea trupelor germane în România „nu putea decât să genereze frici în țările învecinate, în special în Iugoslavia și Grecia, că acele țări erau prietenii Angliei și că guvernul britanic spera că Antonescu n-ar fi permis ca România să devină o bază a operațiunilor militare contra lor” [64, f. 65]; în fapt însă, britanicii nu legau mari speranțe de asemenea demersuri, considerând că, din cauza prezenței militare germane în România, Antonescu nu era un actor liber să acționeze după cum dorea. În orice caz, contactele lui Hoare cu Antonescu deveniseră foarte rare în această perioadă și nu doar reieșind din considerentele enunțate, ci și din cauza conflictului celui din urmă cu legionarii și care îi absorbea o măsură semnificativă a atenției sale [65, f. 68].

Antonescu, pe de altă parte, i-a destăinuit lui Hoare, la 11 ianuarie 1941, că trupele germane din România aveau să intre în Bulgaria și că el se aștepta ca bulgarii să nu opună nicio rezistență, iar referitor la avertismentul britanic de a nu-și lăsa țara să devină bază de operațiuni contra Greciei și Iugoslaviei, Antonescu i-a răspuns lui Hoare că lui nu-i păsa de soarta acelor foști aliați ai României, întrucât nici lor nu le pășase de România, atunci când sovieticii înaintaseră ultimatumul din 26 iunie 1940, la care Hoare a ripostat cu observația că raționamentul respectiv nu era mai rațional decât un eventual reproș la adresa României că aceasta n-a atacat U.R.S.S. în urma invaziei sovietice a Poloniei. Hoare l-a avertizat pe Antonescu că dacă acesta „n-ar fi făcut tot ce putea” pentru a preveni o

intervenție germană la sud de Dunăre”, relațiile româno-britanice ar fi fost afectate încă și mai mult, însă generalul i-a răspuns că, deși înțelega acel lucru, el nu putea decât să spere „la mai bine” și că, dacă nu ar fi moștenit de la Carol o situație cu totul compromisă, care să facă imposibilă urmarea oricărei politici de neutralitate, politica sa externă ar fi fost cu totul alta [66, f. 75]. Aceea că britanicii îl înțelegeau pe Antonescu în această privință este demonstrat de faptul că în corespondența lor internă ei se arătau convinși că, chiar dacă regimul lui Antonescu ar fi căzut, orice alt guvern ar fi venit la conducerea României ar fi fost obligat, în acele circumstanțe, să promoveze o politică în întregime pro-germană [67].

Între altele, pot menționa că în arhivele britanice (fondul F.O. 371) se găsește un număr foarte mare de surse ale Legației de la București și nu doar care demonstrează că Anglia urmărea cu cea mai minuțioasă atenție mișcările trupelor germane în România [68, f. 67] și pregătirile de invazie a Balcanilor, precum și reacția altor țări – a Bulgariei, Greciei, Turciei și mai ales U.R.S.S. față de acele pregătiri, deși nemijlocit pentru relațiile româno-britanice aceste surse nu prezintă un interes atât de mare din motivul că englezii pur și simplu se pare că nu luau în calcul factorul românesc în acele procese, tratând respectivele mișcări de trupe în România ca pe manevre ale germanilor pe un teritoriu ocupat. La mijlocul lui februarie, britanicii estimau că în România se aflau 22-23 divizii germane, dintre care 15 fuseseră identificate precis, iar cele mai multe se aflau în partea de sud a țării, pregătite în vederea intervenției la sud de Dunăre [69, f. 72].

Aproximativ în aceeași perioadă, Florescu își informa superiorii de la M.A.S. despre pregătirile lui Tilea de înființare a unui „comitet românesc” a cărui linie directoare de activitate avea să fie opoziția față de politica lui I. Antonescu [70, f. 71]. Britanicii i-au permis lui Tilea, în decembrie 1940, „să adune în jurul său câțiva prieteni pentru a forma un mic comitet neoficial”, dar i-au arătat clar că guvernul britanic nu putea întreține niciun fel de relații cu acel

cerc, procedând astfel, parțial din motivul că doreau să mențină la București cât se putea de mult timp legația și deci puteau recunoaște legitimi doar reprezentanții delegați ai guvernului român la Londra, iar parțial fiindcă ei considerau că Tilea era un personaj ce nu se bucura „de niciun fel de respect în România” și că, oricum, acesta nu avea calibrul necesar sarcinii formării unui comitet național român cu adevărat reprezentativ [71, f. 7; 72, f. 9].

Ruperea relațiilor însă n-a întârziat foarte mult de la acea dată. Într-adevăr, nota remisă de Hoare lui Cretzianu (Antonescu fiind bolnav, la 10 februarie 1941, specifica faptul că, contrar asigurărilor date ministrului britanic de conducătorul statului român în septembrie-octombrie 1940 cum că misiunea militară germană avea să aibă ca scop instruirea armatei române, „Comandamentul German construiește în România toate elementele unei forțe expediționare și concentrează în diverse puncte strategice mari provizii de muniție și combustibil. Teritoriul românesc este astfel folosit de Germania ca bază militară pentru promovarea planurilor sale de continuare a războiului. Aceste măsuri sunt luate fără un cuvânt de dezaprobare din partea dumneavoastră... A devenit abundent evident că Guvernul acestei țări, pe care l-ați condus timp de șase luni, a devenit complet dependent de Germania. Nu doar faptele reale, dar și numeroasele declarații publicate de dumneavoastră confirmă acest lucru... În aceste circumstanțe, Guvernul Majestății Sale din Regatul Unit a decis să mă recheme și să retragă misiunea diplomatică și ofițerii Consulari lucrând sub controlul meu.” [73, f. 120; 74, f. 139].

În circumstanțele retragerii legației, britanicii au revenit fără întârziere la studiul posibilităților bombardării aeriene a industriei petroliere românești, dar au renunțat la idee dintr-o serie de considerente: ei se îndoiu că Grecia și Turcia ar fi acceptat ca bazele militar-aeriene britanice de pe teritoriul lor să fie folosite în acest scop; de asemenea, britanicii considerau că un atare pas ar fi putut fi ușor prezentat de nemți ca o încălcare a neutralității bulgare și folosit ca pretext de Hitler pentru o invazie a

acelei țări. Însă principalul motiv era acela că, atât timp cât englezii nu aveau posibilitatea să lovească câmpurile petroliere în așa fel încât să zădărnicească exploatarea lor într-o măsură cât de cât semnificativă, o atare mutare era lipsită de sens [75, f. 149].

În încheierea acestui studiu pot fi semnalate câteva informații despre activitatea lui Gafencu la Moscova și, în special, contactele sale cu britanicii care lucrau în acea capitală. Documentele ambasadei britanice de la Moscova demonstrează că acolo Gafencu într-adevăr făcea mai curând politica sa proprie, decât o implementa pe cea a guvernului român de la acea dată, întrucât Cripps raporta superiorilor săi că, în condițiile în care Anglia rupsesse deja de ceva vreme relațiile cu România, fostul ministru de externe al acesteia îi declara ambasadorului britanic că atât timp cât Londra „încă mai avea încredere în el”, misiunea sa avea să rămână aceea de a „fi de folos în sensul schimbării opiniei [publice] în România” și de a face „tot ce putea pentru a stârni sentimente anti-germane și a facilita o apropiere de Uniune Sovietică”, aceste destăinuri fiind făcute în contextul în care sovieticii în persoana lui Vișinski, preocupați fiind de îngroșarea din ce în ce mai vizibilă a norilor ce prevesteau furtuna în relațiile sovieto-germane, căutau să facă avansuri diplomatice românilor pe care îi asigura că nu mai au nicio pretenție teritorială la adresa lor și le sugerau că venise timpul pentru „o înțelegere rapidă și bazată pe simpatie a tuturor problemelor de frontieră”; britanicii au încurajat această atitudine a lui Gafencu, asigurându-l că se bucura și în continuare de încrederea deplină a guvernului lor, deși în particular se îndoiau de șansele de reușită a oricăror tentative de „rapprochement” cu sovieticii, despre care credeau, corect de altminteri, că n-ar fi avut alt efect acela de a convinge elitele românești că singura alternativă la dominația germană putea fi doar cea sovietică, ce era privită drept răul mai mare [76, f. 6].

De fapt, britanicii au încercat să-l corupă pe Gafencu imediat după ruperea relațiilor și până la ofensiva din 22 iunie 1941, oferindu-i acestuia 2000 lire pe an pentru a deveni agentul

lor, părăsind legația României de la Moscova și alăturându-se „mișcării românilor liberi” finanțate de către ei; însă românul a refuzat la acea dată oferta britanică. În iulie 1941, când Cripps a revenit asupra ideii, diplomații de la Foreign Office au considerat că, neavând simpatizanți sau susținători politici numeroși, Gafencu nu le putea fi de mare folos în conducerea „mișcării românilor liberi” și în legătură cu care principala problemă era că nu puteau fi identificați români care să se bucure, în țară, de suficientă autoritate și respect pentru a putea deveni un pol de atracție politică ca lideri în exil ai acelei „mișcări”. Maniu, de care englezii își legaseră inițial speranțele în această privință, nu părăsise România în acel scop, iar Tilea, din câte notau britanicilor, „nu se ridica la înălțimea așteptărilor”. Însă englezii au considerat că l-ar fi putut aborda din nou pe Gafencu cu acea ofertă, având în vedere că „el ne-a fost un prieten bun în trecut și ar putea fi folosit în calitate de consilier în chestiunile ce țineau de S.U.A. sau de Balcani... fără a fi identificat cu mișcarea românească”. Pentru a-i face respectiva propunere, Cripps s-a deplasat cu avionul 200 de km în afara Moscovei pentru a se întâlni în secret (dar e greu de imaginat că fără acceptul sovieticilor) cu Gafencu care era în curs de a părăsi U.R.S.S., iar urmare a acelei întrevederi s-a stabilit că românul avea să se deplaseze în Turcia unde urma să ia legătura cu ambasadorul Angliei la Ankara-Knatchbull-Hugessen, Cripps raportând că el nu intenționa în niciun caz să se întoarcă în România, căci acolo poziția sa prooccidentală era imposibil de susținut în contextul în care România lupta eliberarea Moldovei de est, în timp ce Anglia susținea U.R.S.S. Șeful departamentului Sud al Foreign Office, Nichols considera că Gafencu trebuia „ținut la gheață” până când ar fi putut fi folosit la ceva, însă adevărul era că britanicilor nu le era clar la ce anume putea fi folosit el, iar același Nichols se îndoia că potențiala „consiliere” a lui Gafencu ar fi meritat 2000 de lire pe an, motiv din care considera regretabilă acțiunea lui Cripps de reiterare a ofertei respective, care inițial fusese făcută în legătură cu potențiala participare în „mișcarea

românilor liberi”. Britanicii de la Londra credeau că Gafencu trebuia încurajat să plece în S.U.A. cu promisiunea de a i se acorda suportul financiar pentru ca el și soția sa să poată trăi acolo, în așteptarea deciziei comune anglo-americeană despre modul precis în care el ar fi putut fi folosit în scopurile aliate. Orme Sargent, adjunctul subsecretarului de stat pentru afaceri externe, l-a admonestat chiar pe Cripps pentru pasul său necoordonat cu Foreign Office: „Nu pot înțelege de ce Sir S. Cripps a considerat necesar, în plin apogeu al crizei militare și exact în momentul în care misiunea noastră militară ajunsese la Moscova, să-și ia două zile libere pentru a-l vizita pe dl. Gafencu, a cărui valoare și intenții sunt de o importanță redusă sau inexistentă pentru noi în circumstanțele actuale. Cu siguranță, el nu face 2000 de lire sterline pe an (...pe Tilea îl plătim cam cu 700 lire...), și este regretabil că Sir S. Cripps i-a sugerat o astfel de plată anuală fără să ne consulte. Totuși, fapta este acum consumată și mă tem că acum ne-am pricopsit cu încă un român inutil, pe care va trebui să-l întreținem în trândăvie și care va constitui un alt element de discordie printre românii certăreți cu care suntem nevoiți deja să avem de-a-face.” Foreign Office-ul a delegat decizia asupra acelei situații către S.O.E., iar respectiva organizație a hotărât, în ședința sa din 16 iulie 1941 că, afară decât ca lider sau potențial lider al „mișcării românilor liberi”, Gafencu nu putea fi util la nimic [77]. Se pare însă că britanicii au renunțat foarte curând la orice idee în acest sens, căci izvoarele britanice indică clar că, în decembrie 1941, diplomații de la Foreign Office erau categoric împotriva oricărei abordări a lui Gafencu (aflat deja în Elveția) ce ar fi putut fi interpretată ca venind din partea guvernului britanic, precum și contra vreunei oferte făcute Gafencu [78; 79].

Note și referințe bibliografice:

1. Pe baza comunicării prezentate pe 6 iunie 2025, în cadrul conferinței științifice internaționale organizată de Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș în cadrul Proiectului UEFISCDI PN-IV-P8-8.3-RO-MD-2023-0134 – „Trasee și convergențe culturale și

naționale: Transilvania și Basarabia”, implementat în parteneriat cu Universitatea de Stat din Moldova.

2. Țurcanu, Mihai. *România și Puterile Aliate la începutul celui de al Doilea Război Mondial (1938–1941)*. Chișinău: Bons Offices, 2023.

3. The National Archives (T.N.A.), F.O. 371, d. 24988. Adnotarea lui Nichols din 6 iulie la telegrama lui Hoare nr. 654 din 4 iulie.

4. T.N.A., W.O. 208, d. 4561. M.A. Bucharest 00116 cypher, 5 iulie 1939.

5. T.N.A., W.O. 208, d. 4561. M.A. Bucharest 00125 cypher, 13 iulie 1939.

6. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Hoare către Foreign Office, nr. 124 EMPAX, 8 iulie 1940.

7. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Adnotarea lui Rose din 16 iulie 1940.

8. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Hoare către Foreign Office, nr. 964 din 21 august 1940, T.N.A.

9. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. A. Hardinge (Buckingham Palace) către Mallet (Foreign Office).

10. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Foreign Office către Le Rougetel, nr. 835 din 31 august 1940.

11. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Minuta lui O. Sargent din 22 august 1940 (R4315).

12. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. J.D. Hall către Nichols, 3 septembrie 1940.

13. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Minutele lui Nichols, Sargent și Cadogan din 2 septembrie 1940.

14. T.N.A., F.O. 371, d. 24988. Nichols către Hall, 3 septembrie 1940.

15. T.N.A., F.O. 371, d. 24985. Adnotarea lui Rose la depeșa lui O'Malley nr. 430 din 20 octombrie 1940.

16. T.N.A., W.O. 208, d. 70. Balkan Intelligence Centre. Istanbul. Intelligence Summary nr. 40, 11-17 octombrie 1940.

17. T.N.A., CAB 66/12. Weekly resume nr. 57 din the naval, military, and air situation from 26 September to 3 October.

18. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Minuta lui Berthoud din 6 noiembrie 1940; Minuta lui Dixon la Hoare către Foreign Office, nr. 385 din 8 noiembrie 1940.

19. (Arhivele Ministerului Afacerilor Externe al României) A.M.A.E.R., fond 71.Anglia, v. 14. Florescu către M.A.S., nr. 1047 (nr. 63718) din 8 Octombrie 1940.

20. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Hankey către Foreign Office, nr. 1076 din 5 septembrie 1940.

21. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Dixon către Harding (Departamentul informații navale al amiralității), 20 septembrie 1940.

22. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Foreign Office către Hoare, nr. 882 din 11 septembrie 1940.

23. T.N.A., CAB 66/12. Weekly resume nr. 55 din the naval, military, and air situation from 12 September to 19 September.

24. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Adnotarea lui Dixon din 16 septembrie 1940 la Hoare către Foreign Office, nr. 137 din 14 septembrie 1940.
25. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Foreign Office către Cripps, nr. 529 și 17 septembrie 1940.
26. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Macnab către War Office, nr. 246 din 12 septembrie 1940.
27. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Sturdza către Hoare, nr. 57250 din 18 septembrie 1940.
28. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Hoare către Foreign Office, nr. 1198 din 28 septembrie 1940.
29. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Nichols către Maurice Hankey, 22 septembrie 1940.
30. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Adnotarea lui Nichols din 8 octombrie 1940 la depeșa lui Hoare nr. 1251.
31. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Hoare către Foreign Office, nr. 1296 din 10 octombrie 1940.
32. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Hoare către Foreign Office, nr. 1251 din 6-7 septembrie 1940.
33. T.N.A., CAB 66/12. Weekly resume nr. 58 din the naval, military, and air situation from 3 October to 10 October.
34. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Line for the press and B.B.C.
35. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Macnab către War Office, nr. 287 din 11 octombrie 1940.
36. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Hoare către Foreign Office, nr. 1339 din 11 octombrie 1940.
37. T.N.A., W.O. 208, d. 4562. Hoare către Foreign Office, nr. 1294 din 9 octombrie 1940. Hoare către Foreign Office, nr. 1268 din 8 octombrie 1940.
38. T.N.A., F.O. 371, d. 24993. Maurice Hankey către Nichols, 23 septembrie 1940.
39. T.N.A., W.O. 208, d. 71A. Balkan Intelligence Centre. Instambul. Intelligence summary no. XLI, XLII, XLV.
40. T.N.A., W.O. 208, d. 4562. Foreign Office către Cripps, nr. 612 din 10 octombrie 1940.
41. T.N.A., F.O. 371, d. 24852. Cripps către Foreign Office, nr. 574 din 16 octombrie 1940.
42. T.N.A., F.O. 371, d. 24845. The Foreign Relations of the USSR. Most secret.
43. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Minutele lui Dixon din 25 și 28 octombrie 1940 și a lui E. M. Rose din 27 octombrie.
44. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Hoare către Foreign Office, nr. 1411 din 22 octombrie 1940.
45. T.N.A., fond F.O. 371, d. 24983. Foreign Office către Hoare, nr. 992 din 10 octombrie 1940.
46. T.N.A., fond F.O. 371, d. 24983. Foreign Office către Hoare, nr. 2256 din 10 octombrie 1940.
47. În Dobrinescu, Valeriu, Pătroiu, Ioan. Anglia și România între anii 1939–1947, București: Editura Didactică și Enciclopedică, 1992.
48. A.M.A.E.R., fond 71/Anglia, v. 41. Legația britanică către M.A.S., nr. 215 din 21 octombrie 1940.
49. T.N.A., F.O. 371, d. 24991. Hoare către Foreign Office, nr. 1842 din 28 decembrie 1940, și adnotările Rose (30 decembrie), Dixon (31 decembrie), Nichols (3 ianuarie 1941) și Sargent (4 ianuarie) la aceasta.
50. T.N.A., F.O. 371, d. 24991. Foreign Office către Hoare, nr. 22 din 7 ianuarie 1941.
51. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Hoare către Foreign Office, nr. 72 Saving din 14 decembrie 1940.
52. T.N.A., F.O. 770, d. 72 Hoare către Foreign Office, două depeșe din 17 ianuarie 1941 (ciornă), (nenumerotat).
53. T.N.A., F.O. 371, W.O. 208. Balkan Intelligence Centre, Istanbul. Intelligence summary no. XXI (2 June 1940 – 7 June 1940).
54. T.N.A., F.O. 371, d. 24983. Hoare către Foreign Office, nr. 1648 din 26 noiembrie 1940.
55. T.N.A., F.O. 371, d. 24983. Hoare către Foreign Office, nr. 1657 din 24 noiembrie 1940 și adnotarea lui E.M. Rose din 26 noiembrie 1940 la acea depeșă.
56. T.N.A., F.O. 371, d. 24983. Hoare către Foreign Office, nr. 1755 din 9 decembrie 1940.
57. T.N.A., F.O. 371, d. 24991. Hoare către Foreign Office, nr. 1734 din 9 decembrie 1940 și adnotările lui Rose, Dixon și Nichols din 13 decembrie.
58. T.N.A., F.O. 371, d. 24991. Florescu către M.A.S., nr.1174 (R75522) din 22 noiembrie 1940.
59. Arhivele Naționale Istorice Centrale (A.N.I.C.), f. Mcf. Anglia, i. 2568, r. 303. Campbell către Foreign Office, nr. 1001 din 26 noiembrie 1940, F.O. 195/2462.
60. T.N.A., F.O. 371, d. 24994. Adnotarea lui E.M. Rose din 23 noiembrie la Hoare către Foreign Office nr. 1613 din 20 noiembrie 1940.
61. T.N.A., F.O. 371, d. 29996. Hoare către Foreign Office, nr. 62 din 13 ianuarie 1941.
62. T.N.A., F.O. 371, d. 29996. Foreign Office către Knatchbull Hugessen, nr. 159 din 21 ianuarie 1940.
63. T.N.A., F.O. 371, d. 29997. Hoare către Eden, nr. 11 din 11 ianuarie 1941.
64. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Cadogan către Hoare (ciornă), nr. 17 din 5 ianuarie 1940.
65. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Hoare către Foreign Office, nr. 54 din 11 ianuarie 1941 și adnotarea lui Dixon din 12 ianuarie 1941 la aceasta.
66. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Hoare către Foreign Office, nr. 56 din 11 ianuarie 1940.
67. T.N.A., W.O. 208, d. 70. Balkan Intelligence Centre. Istanbul. Intelligence Summary nr. 36 (13-19 septembrie 1940).
68. T.N.A., F.O. 371, d. 29996. Information received up to 12 hr. 6.2.41.
69. T.N.A., F.O. 371, d. 29996. Foreign Office că-

tre legațiile britanice la Atena, Ankara, Belgrad și Sofia, 14 februarie 1941.

70. A.M.A.E.R., f. 71/Anglia, v. 14. Florescu către M.A.S., nr. 49 (R 3784) din 16 ianuarie 1941.

71. T.N.A., F.O. 371, d. 24991. Campbell către Foreign Office, nr. 1066 din 7 decembrie 1941.

72. T.N.A., F.O. 371, d. 24991. Foreign Office către Campbell, nr. 828 din 10 decembrie 1940.

73. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Text of note to be delivered to General Antonescu by Sir R. Hoare on the 10th February.

74. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. Hoare către Foreign Office, nr. 307 din 10 februarie 1941.

75. T.N.A., F.O. 371, d. 30010. O. Sargent către generalul-maior Hastings Ismay (War Cabinet), 12 februarie 1941.

76. T.N.A., fond F.O. 371, d. 3003. Cripps către Foreign Office, nr. 331 din 10 aprilie 1941 și adnotarea lui Adnotarea lui R. J. Bowker din 13 aprilie 1941; Foreign Office către Cripps, nr. 387 din 14 aprilie 1941.

77. T.N.A., F.O. 371, d. 30027. Cripps către Foreign Office, nr. 727 din 6 iulie 1941, precum și adnotările lui Dixon din 7 și 16 iulie 1941, a lui Nichols din 8 iulie și O. Sargent din 10 iulie 1941.

78. T.N.A., F.O. 371, d. 30027. Adnotarea lui E.M. Rose din 30 decembrie 1941 la Jebb (Ministry of Economic Warfare) către Dixon din 23 decembrie 1941.

79. T.N.A., F.O. 371, d. 30027. Dixon către Glenconner (S.O.E.) din 1 ianuarie 1942.

Citation: Țurcanu, M. Romanian-British relations after June 26, 1940: new sources. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 82-94. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.10>

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



Copyright:© 2024 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/>).

ZOOLOGIA CA OBIECT DE STUDIU LA TREI FACULTĂȚI. DE LA BASARABIA LA REPUBLICA MOLDOVA

Doctor în agricultură (2000), asistent, lector și conferențiar universitar la UASM (1993–2019), doctorand, Școala Doctorală de Științe Umaniste și ale Educației, USM (2024).

Lucrări recente: *Soții Rușcinski: intelectuali români sub regim sovietic*. Invitație la dialog: cea de-a X-a ediție a Conferinței Științifice Internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății de mâine”, USM. Chișinău, vol. 7, 2024, p. 418-433; *Evitarea citării autorilor interbelici: un studiu de caz*. Sesiunea științifică a Departamentului Istoria Românilor, Universală și Arheologie ediția a XI-a, 2025, p. 96-97; *Două școli doctorale în domenii diferite. O experiență personală*. Articol de promovare a studiilor doctorale. Revista științifică a Universității de Stat din Moldova „STUDIA UNIVERSITATIS MOLDAVIAE”. Seria „Științe ale educației”, „Psihologie”. 2025, nr. 5(185), p. 327-336; *George Munteanu (19247–2001) biobibliografie*. Editura „Lexon”, Chișinău, 2025, 160 p.



Asea TIMUȘ

Zoologia ca obiect de studiu la trei facultăți. De la Basarabia la Republica Moldova

Rezumat. În articol se prezintă evoluția disciplinei de Zoologie predată la specialitatea Protecția plantelor, din subordinea Universității Agrare de Stat din Moldova. Predarea Zoologiei avea loc fiindcă se afla la baza disciplinelor entomologice ca și Botanica la științele agricole, horticole și silvice. Evolutiv, Zoologia s-a predat la patru facultăți: Științe Agricole (1933–1940); Zootehnie (1940–1941; 1944–1976); Medicină Veterinară (1976–1989); Horticultură (1990–2022). În fiecare facultate Zoologia a fost predată de diferite cadre didactice, numele fiind determinat a celor care au predat la specialitatea Protecția plantelor din 1944 până în 2022: V.L. Grimalsky (1944–1964) de la Zootehnie; Olga. N. Hristeva ca angajată la trei facultăți: Zootehnie (1965–1976), Medicina Veterinară (1977–1989) și Horticultură (1990–1996); V.AL. Așevschi (1989) de la Medicina Veterinară; I.Șt. Lazari (1993–2000), A.M. Timuș (1994–1996, 2000–2013) în limbile română și rusă și S.I. Panuța în română (2003–2022) de la Horticultură.

Cuvinte-cheie: zoologie, entomologie, protecția plantelor, Universitatea Agrară de Stat din Moldova, Basarabia, RSS Moldovenească, Republica Moldova.

Zoology as a subject of study at three faculties. From Bessarabia to the Republic of Moldova

Abstract. The article presents the evolution of the Zoology discipline taught in the Plant Protection specialty, under the former State Agrarian University of Moldova. Zoology was taught because it was the basis of entomological disciplines, as was Botany in agricultural, horticultural and forestry. Zoology was taught at four faculties: Agricultural Sciences (1933–1940); Zootechnics (1940–1941; 1944–1976); Veterinary Medicine (1976–1989); Horticulture (1990–2022). In each faculty, Zoology was taught by different teachers, the names being determined by those who taught in the Plant Protection specialty from 1944 to 2022: V.L. Grimalsky (1944–1964) from Zootechnics; Olga. N. Hristeva as an employee at three faculties: Zootechnics (1965–1976), Veterinary Medicine (1977–1989) and Horticulture (1990–1996); V.AL. Așevschi (1989) from Veterinary Medicine; I.Șt. Lazari (1993–2000), A.M. Timuș (1994–1996, 2000–2013) in Romanian and Russian and S.I. Panuța in Romanian (2003–2022) from Horticulture.

Keywords: zoology, entomology, plant protection, Moldova State Agrarian University, Bessarabia, Moldavian SSR, Republic of Moldova.

Preliminarii. În programul specialității Protecția plantelor (infra: SPP), din subordinea Facultății de Horticultură de la Universitatea Agrară de Stat din Moldova (infra: UASM), anterior Institutul Agricol „M.V. Frunze” (infra: IA „Frunze”), făcea parte și disciplina de Zoologie agricolă (infra: Zoologia), exact ca și Botanica la specialitățile agronomice: Horticultura, Viticultura, Legumicultura, Agricultură și Silvicultura. Disciplina era necesară, fiindcă la SPP se învățau nu doar discipline entomologice cu abordare strictă a insectelor dăunătoare plantelor agricole și combaterea lor, dar și diverse animale. Acestea erau din grupa nevertebratelor (nematodi, acarieni, păianjeni, melci, limacși), vertebratelor (micromamifere rozătoare – șoarecii, popândăii, orbeții, țistarii și insectivore – cârțița, ariciul) și păsări insectivore. Astfel, Zoologia ca și Botanica, se predă la anul I, după care urmau disciplinele specializate: Entomologia generală – anul II; Entomologia agricolă și Protecția chimică – anul III; Nematodologia, Acarologia, Rozătoarele dăunătoare plantelor agricole și Protecția biologică a plantelor – anul IV.

În perioada sovietică, Zoologia se planifica în norma didactică doar a unui cadru universitar, fiindcă se predă în limba rusă. După declararea independenței Republicii Moldova, Zoologia ca și celelalte, a început să fie predată în două limbi, conform grupelor de studenți de la SPP cu studiere în română și rusă. După absolvirea mea a SPP în 1993, am fost angajată la Catedra de entomologie (infra „Entomologie”) ca asistentă și în norma didactică am avut planificate lucrările de laborator la Zoologie (1994–1996), apoi cursul în română (2000–2003) și în rusă (2000–2013). Ulterior, am întocmit istoria Catedrei de entomologie și am publicat-o sub formă de monografie în 2017 [1].

În perioada studenției, ca didactic la UASM și procesul de elaborare a monografiei, am acumulat o sumă de informații despre Zoologia de la SPP, dar neincluse în monografia din 2017, fiindcă depășea conceptul lucrării. Totodată, acest studiu are tangență cu primul didactic de Zoologie pentru SPP de la IA „Frunze” cu numele Valentin L. Grimalsky. El a fost inclusiv șeful Ca-

tedrei de zoologie din subordinea Facultății de Zootehnie (1940–1941, în evacuare, 1944–1964), apoi a fost transferat și a continuat activitățile didactice în cadrul Universității de Stat din Chișinău (infra: USC) până la decesul din 1975.

De aceea consider important să prezint datele și informațiile acumulate în ordine cronologică, fiindcă fac parte din noul proiect de cercetare în cadrul Școlii Doctorale de Științe Umanistice și ale Educației de la Universitatea de Stat din Moldova (infra: USM), intitulat „Cercetări entomologice în RSS Moldovenească (1946–1991)”, specialitatea 611.07 – *Istoria științei și tehnicii*.

REZULTATE ȘI DISCUȚII

Zoologia la Facultatea de Științe Agricole din Chișinău (1933–1940)

Facultatea de Științe Agricole din Chișinău a fost înființată în 1933 și sovietizată în iunie 1940, dar în această perioadă SPP nu exista. Se predă însă Zoologia aplicată și Entomologia agricolă, astfel prezint secvențe din istoria Zoologiei până la sovietizare, fiindcă despre înființarea Facultății s-a descris în subcapitolul VII: „Entomologia agricolă la Facultatea de Științe Agricole din Chișinău” [1, p. 62–66]. De aceea menționez doar catedra, durata, didacticii și principalele subiecte.

Catedra de zoologie ca număr a fost a șasea și în cadrul ei făcea parte Laboratorul de zoologie aplicată, entomologie și piscicultură. La Chișinău, predarea acestora avea loc primii doi ani, iar didacticii au fost Constantin Motăș – profesor, V. Anghelescu – asistent onorific, Theodor Oprea – preparator, V. Arventiev – laborant, Alexandru V. Rușcinski [2, p. 418–433], după absolvirea din 1936, – asistent entomolog ajutător. Al.V. Rușcinski a fost studiat mai detaliat decât toți, fiindcă era originar din Chișinău și din cei care au rămas să activeze la instituție după sovietizarea din 1940, dar mobilizat la front și dispărut în octombrie 1944. Programul analitic la Zoologia aplicată conținea subiecte pentru studiu cu teme extinse – Protozoarele (la general) și cele parazite la om și animalele domestice; Platode, Nematode și Anelide; Insecte (cel mai

extins – clasificare, biologie, reproducere și metamorfoză); Combaterea lor. Cu teme succinte – Celenterate și Spongieri, Vermidieni, Miriapode.

1. Zoologia la Facultatea de Zootehnie de la Institutul Agricol „M.V. Frunze” din Chișinău (1940–1941, 1944–1976)

Zoologia în 1940–1941. Din analiza a două dosare pe numele lui V.L. Grimalsky, primul de la Arhiva Academiei de Științe a Moldovei [3, f. 15] și al doilea de la Universitatea de Stat din Moldova [4, f. 110], a devenit posibil de aflat denumirea primei catedre sovietice la care s-a predat Zoologia și a primului cadru didactic. Denumirea a fost scurtă: Catedra de zoologie și didactic la Zoologie fiind V.L. Grimalsky, după care în iunie 1941 s-a evacuat cu instituția în or. Frunze și a continuat activitatea la Institutul Agricol din Kirghizia până în 1944. În toamna anului 1944, IA „Frunze” a revenit din evacuare, inclusiv Grimalsky, continuând ca șef al Catedrei de zoologie din cadrul Facultății de Zootehnie (1944–1964).

În perioada lui Grimalsky (1944–1964), au fost prezentate 16 rapoarte pe catedră (separat de facultate), cu volumul de pagini între trei (1957–1958) și nouă pagini (1948–1949). Pentru anii 1953–1954, 1960–1961, 1961–1962, 1963–1964, rapoartele lipsesc. Grimalsky, totodată, avea în subordinea catedrei Stațiunea experimental-biologică de piscicultură (infra: SBEP), și ca director prezenta alte rapoarte. În fondul citat apare primul raport de la SBEP pe 209 pagini (1947), dar inclus cu alte trei stațiuni – Piscicultură, Fitotehnie și Zootehnie. Apoi, au fost întocmite rapoarte doar pe Catedră plus SBEP pe cinci ani: 1957–1961, iar ca număr de pagini – de la 165 (1957) până la 378 (1960). Numărul de pagini ale rapoartelor pe catedră sunt obișnuite (3–9 pagini), dar pe SBEP impresionat de mult, tomuri adevărate. Pe baza lor, se poate explica numărul redus de articole științifice publicate de V.L. Grimalsky în anii 1944–1964, fiindcă întocmea rapoarte administrative în loc de articole științifice.

Pentru comparație expun numărul rapoartelor și de la catedra de interes – Protec-

ția plantelor, fiindcă se predă Zoologia: un raport în 1961 pe 191 de pagini. A doua catedră – Medicina veterinară, sau cea pe baza căreia s-a fondat Facultatea de Medicină Veterinară (infra: Facultatea MV) în 1976 și s-a predat Zoologia pentru SPP: în total șase rapoarte începând cu anul 1946 pe șase pagini, apoi pe anii 1957–1958 pe 19 pag., în 1959–1960 pe 29 pag., în 1960–1961 pe 30 de pag., în 1962–1963 pe 22 de pag. și 1966–1967 pe 12 pag. Diferența este evidentă.

Concomitent cu rapoartele anuale despre activitatea catedrelor au fost predate în arhivă și procesele-verbale de la ședințele catedrelor. Astfel, de la Zoologie a fost transmis un dosar din șapte pagini (1962), iar după comasare, respectiv cu denumirea Catedra de Anatomia animalelor agricole și zoologie, încă două, în 1966 (15 pag.) și în 1968 (20 pag.). Catedra de medicină veterinară a transmis în arhivă șase dosare cu procese-verbale: în 1958–1959 (20 de pag.), 1959–1960 (35 de pag.), 1962–1963 (22 de pag.), 1963–1964 (39 de pag.), 1965–1966 (26 de pag.) și 1966–1967 (21 de pag.).

Aceste rapoarte despre activitățile catedrelor și unele evenimente discutate la ședințe și protocoale oficial, demonstrează atitudinea șefilor față de obligațiile administrative, care sunt altceva decât cele științifice. Mă refer la întocmirea documentelor, păstrarea și transmiterea în arhive. Spre exemplu la Entomologie / Protecția plantelor, rapoartele anuale le întocmeau șefii de catedre și le „băteau la mașină” laboranțele. Procesele-verbale de la ședințele catedrei, care erau mai frecvente decât rapoartele anuale, în perioada activității mele le întocmeam personal, fiindcă șeful catedrei era și președinte, respectiv era necesar și un secretar, acela fiind eu. De aceea, cunosc procesul din propria experiență, pentru unii dificil de respectat.

Ca și o concluzie la perioada „Grimalsky” menționăm că, din 1944 până în 1965, au existat trei catedre separate în subordinea Facultății de Zootehnie: anatomia animalelor agricole, fiziologia animalelor și zoologia [5, f. 11]. În 1964, V.L. Grimalsky a demisionat de la IA „Frunze”, astfel s-a produs comasarea de catedre.

Unirea catedrelor de la Facultatea de Zoo-tehnie. Catedra de Anatomia animalelor agricole s-a unit cu Fiziologia animalelor agricole, din care a rezultat Anatomia și fiziologia animalelor agricole și cu această denumire apare în raportul pentru anul 1964–1965 și procesele-verbale de la ședințele desfășurate în anul 1965 [5, f. 8-81]. În anul următor a avut loc o altă unire, și anume: Catedra de Anatomie cu Zoologia, din care a rezultat Anatomia animalelor agricole și zoologie [4, f. 10 și 88], și cu această denumire a funcționat zece ani (1966–1976). După unire, sau după demisionarea lui Grimalsky, cadru didactic la Zoologie devine Olga N. Hristeva, care a activat la catedra din subordinea Facultății de Zootehnie pe parcursul a 12 ani (1965–1976).

Ihtiologii Hristeva și Grimalsky. Olga N. Hristeva, presupun că a avut tangența profesională cu Valentin L. Grimalsky, protagonistul acestui studiu detaliat, după cum urmează.

Tangența I: Hristeva a fost studentă la USC, în anii 1953–1960, din care rezultă că s-ar fi înmatriculat la 15 ani, fiind născută în 28 martie 1938. Grimalsky, la USC, a fost activ de două ori ca profesor și șef de catedră (1952–1953, apoi 1957–1975), din care rezultă că inevitabil Olga N. a fost studenta lui.

Tangența II: Hristeva a fost pasionată de piscicultură, exact ca și Grimalsky: a predat Zoologia, dar specializat în ihtiologie.

Tangența III: Hristeva, după cum s-a menționat în sursa citată anterior, „*Învățăământul medical veterinar superior din Chișinău...*” [6, p. 106], în anii 1960–1964, a fost colaborator științific inferior la Gospodăria Piscicolă din Chișinău, care se afla în subordinea IA „Frunze”, iar director era același profesor V.L. Grimalsky.

Tangența IV: Hristeva, în anii 1964–1968, era doctorandă la Zoologie și a susținut teza de doctor în științe biologice (1970), doar că momentan nu se poate afla cine a fost conducătorul ei științific, exact cum nu se cunosc doctoranzii lui Grimalsky. În 1964, șeful Catedrei de zoologie din subordinea Facultății de Zootehnie, încă era profesorul Grimalsky, iar din 1966 catedra lui s-a unit cu Anatomia animalelor agricole.

Tangența V: Hristeva, în anii 1968–1978, a avansat de la asistentă până la conferențiar universitar la Catedra de Anatomia animalelor agricole și zoologie. Astfel, în zece ani a trecut concursul pentru a ocupa patru posturi: asistentă, lector, lector superior și docent / conferențiar. Respectiv, de la vârsta de 40 de ani posibil că acționa în direcția viitorului habilitat și profesor universitar.

2. Zoologia pentru SPP la Facultatea de Medicină Veterinară (1976–1989)

În 1976 s-a înființat Facultatea de Medicină Veterinară și evoluția ei nu prezintă interes în context, decât catedra în cadrul căreia s-a predat Zoologia pentru SPP și didacticii. Primele trei catedre au fost: veterinară, anatomia animalelor agricole și zoologia, clinica veterinară [6, p. 29]. Respectiv, Olga N. Hristeva s-a transferat cu Catedra de Anatomia animalelor agricole și zoologie de pe str. Alexei Șciusev, la noua facultate de pe str. Serghei Lazo, nr. 1. Anume pe această adresă poștală am învățat Zoologia când eram studentă „sovietică” la SPP, în anul I, semestrul II (1989), limba de predare fiind rusa.

Ulterior, la Facultatea de Medicină Veterinară, după cum a menționat primul decan Eugen Zgardan în interviul susținut cu profesorul Valeriu Enciu în anul 2009 [7, p. 165]: „... pe parcursul anilor am organizat șase catedre”. Din respect pentru Valeriu Enciu, cu care am avut o tangență profesională [8, p. 165], menționez că domnia sa a început activitatea didactică și de cercetare științifică anume la Catedra de Anatomia animalelor domestice din subordinea Facultății de Medicină Veterinară [6, p. 122-127], iar în anii 1993–2011 a fost șeful acestei catedre. Profesorul universitar Valeriu Enciu continuă să activeze la Facultatea de Medicină Veterinară până în prezent. În 2011, cele șase catedre ale facultății nominalizate se numeau: epizootologia, parazitologia, terapia, obstetrica și chirurgia, anatomia animalelor domestice, zooigiena. După cum se poate sesiza „Zoologia” a dispărut, dar posibil că disciplina se preda la o catedră din subordinea Facultății

de Zootehnie, în curs comun, așa cum am auzit și eu Botanica, în 1988, împreună cu colegii de la Facultatea de Agronomie și Horticultură.

Clădirea de pe str. S. Lazo. Nu știam nimic despre valoarea istorică a clădirii în care, în anul I, ni se stocau date sovietice și nicidecum țariste sau regale. Clădirea din discuție, de pe str. S. Lazo, colț cu str. Pirogov, în prezent Mihail Kogălniceanu, reamintește de soarta vitregă a noastrei *Alma-Mater* UASM, cu aproape 90 de ani de existență. În sens că *Alma Mater*, a început de la Facultatea de Științe Agricole (1933) și a ajuns până la UASM (2022). Această clădire, ca și cea a Sfatului Țării, a fost distribuită instituției istorice, cu denumirea inițială de „Școala de fete și băieți”.

Conform informațiilor disponibile pe site-ul oficial al Institutului Național al Justiției [9], care expun cele mai reprezentative date istorice: Duma orășenească din Chișinău în 1913 a adoptat „Proiectul de introducere a învățământului primar general în Chișinău în perioada 1914–1923”. În punctul I din „Proiectul” din 1914, s-a stipulat construcția unei clădiri pentru Școala primară de băieți nr. 1 și fete nr. 5. Construcția clădirii a durat doi ani, 1914–1916. În anii 1929–1941, în clădire s-a organizat Casa copilului „Regina Maria”, adică un orfelinat. Despre anii 1941–1946, detalii despre utilitatea clădirii lipsesc, iar în 1946, la IA „Frunze” s-a înființat a cincea Facultate, dar cu cea mai lungă demunire: Facultatea de Perfecționare a Cadrelor de la Conducerea Colhozurilor, Sovhozurilor și Specialiștilor din Agricultură [9]. În 1976, a avut loc înființarea alteia, și anume Facultatea de Medicină Veterinară, care a funcționat în subordinea IA „Frunze” (până în 1991), apoi UASM (până în 2006), cu catedre inclusiv în incinta respectivă. Catedrele din subordinea Facultății de Medicină Veterinară au fost dislocate pe str. Mircești, nr. 45, iar clădirea istorică cu diversă destinație a fost transmisă în gestiunea Institutului Național al Justiției.

Cadrelle didactice de la Catedra de Zoologie de pe str. S. Lazo. Colectivul Catedrei de Anatomia animalelor agricole și zoologie de

la Facultatea de Medicină Veterinară, nu face obiect de studiu în această cercetare, de aceea menționez doar cadrul didactic cu care am trecut eu Zoologia. Se numește Valentin Al. Așevschi și în 1989 era doctor în științe la specialitatea „Zoologie” (1974) și lector superior [10, p. 155-159]. Despre domnia sa am de relatat două situații (una negativă și alta pozitivă), numite simbolic: „Așevschi și studentul nerușinat”, iar a doua „Așevschi și studenta dactilografă”.

Explic situația „Așevschi și studentul nerușinat”. Zoologia era și este o disciplină complicată și grea la însușire, iar profesorul Așevschi era sever, astfel colocviul devenise o problemă să fie obținut din prima încercare. Un coleg de-al nostru, fără a-i reține numele, la fentat pe profesorul Așevschi astfel: a schimbat pagina din matricula lui cu a unui coleg, care deja obținuse colocviul. Studentul obraznic, demonstra profesorului că a fost „gafa” lui că nu i-a trecut «зачем-ул» în borderoul de examinare, care se prezenta la decanat. Profesorul s-a mirat mult de „gafa” sa și întâmplându-i-se prima dată nu s-a „prins” și i-a trecut „colocviul” din matricula străină în lista grupei. Am memorat și locul unde mi-a povestit cu mare haz fapta lui „eroică” (stația de autobuse de lângă actuala clădire a bisericii de pe str. Mircești), fiindcă m-a impresionat mult și negativ. La sfârșitul anului 1989 a fost exmatriculat. Întâmplarea profesorului Așevschi cu studentul nerușinat mi-a fost de mare și bună învățătură în cariera didactică, în sens că nu am uitat ce studenți pot apărea și mereu am fost atentă la notițele din registru, borderouri și alte documente didactice.

Explicații la situația „Așevschi și studenta dactilografă”. La primul curs și după apel Așevschi a întrebat dacă este cineva dintre studenți care poate dactilografia la mașină și eu am ridicat mâna. Am fost condusă în cabinet și a pus în fața mea un manuscris pe care trebuia să-l dactilografiezi la fiecare curs și laborator. Acum știu că manuscrisul era un îndrumător metodic, care trebuia să-l prezinte în regim de urgență, respectiv eu să-l tipăresc la timp. Am memorat mașina mecanică, fiindcă era total depășită

fizic, eu învățând a „bate la mașină” electrică, la primăria și sovhozul din satul natal Bravicea. La sfârșitul cursului am primit colocviul la Zoologie, conform terminologiei moderne – „din oficiu”, dar cursurile lui Așevschi și laboratoarele cu un tânăr asistent, nu le-am trecut ca studentă. De aceea, disciplina a fost „ciudată” și foarte nedorită de mine, dar M. Busuioc neștiind adevărul m-a încurajat pe baza experienței lui: „Așa este la început, greu și fiecare a trecut prin astfel de îngrijorări”.

3. Zoologia pentru Pomilegumicultură în clădirea Facultății de Agronomie (1977–1985)

Din 1944 până în 1977, toate disciplinele de la SPP, printre care și Entomologia, au avut mai multe adrese poștale din cartierul simbolic „Sfatul Țării”. Adresa exactă pentru fiecare disciplină nu poate fi stabilită, fiind cunoscut, la general, doar că toate erau situate la parter: str. Sadovaia / Livezilor, nr. 111, în perioada 1944–1974; str. S. Lazo și Nicolai Ostrovski, în perioada 1972–1977. Astfel, corpul didactic de la IA „Frunze”, într-un fel, era în vecinătate și nu existau probleme la deplasarea studenților de la o clădire la alta în timpul programului de studii. În 1977 însă, SPP de la Pomilegumicultură a trecut cu sediul în clădirea nouă a Facultății de Agronomie de pe str. Nicolai Gribov, cu această denumire până în 1992, apoi str. Mirești, nr. 42, sau în jargonul toponimic, la „Petricani”. Zoologia din cadrul Catedrei de anatomie și zoologie din subordinea Facultății de Medicină Veterinară a rămas pe str. S. Lazo. Convenea la toți, fiindcă o sală liberă pentru o disciplină de la anul I, care se termina cu «зачѐм» /colocviu și nu examen, adică nu prea importantă cum se considera în trecut, nu exista pe str. N. Gribov. De aceea, cum se desfășura Zoologia la distanță, la fel, nu prea interesa.

De la penultimul șef de catedră al Entomologiei, Mihail Busuioc, am aflat însă cum Zoologia a fost „adoptată” de entomologi și a devenit a „noastră”, sau de ce a trecut în 1977 de pe str. S. Lazo la „Petricani”. Răspunsul: a trecut după includerea în uzul IA „Frunze” a noilor clădiri din cartierul „Petricani”, și mai concret la partea clădirii Facultății de Agronomie.

4. Zoologia pentru SPP de la Pomilegumicultură (1985–1991) și Horticultură (1991–2022) în clădirea Facultății de Economie

Peste cinci ani, sau în 1982, în cartierul „Petricani” s-a inclus în uzul IA „Frunze” ultima clădire, pentru Facultatea de Economie [11]. SPP atunci se afla la parterul clădirii Facultății de Agronomie, iar șeful Entomologiei era Ana Gr. Rebeza, în relații foarte bune cu rectorul (1963–1982) Gherasim Rudi, dar sensibile cu colegii de la Catedra de Fitopatologie. Astfel, la insistența ei și promisiunea anterioară a ex-rectorului Rudi, în 1985 Rebeza a obținut ulterioara relocare a Entomologiei din cadrul SPP: de la Agronomie la ultimul nivel, al VI-lea, sau în colțul nordic al clădirii pentru Economie. Clădirea, de tip sovietic: lungă, largă, înaltă, cu geamul în cabinetul șefului lat cât tavanul, iar ușa în jumătate. Detalii despre lungimea coridoarelor de la etaje până la separarea pe catedre (1994): privind un om de la capătul sudic spre cel din nord, omul devenea mic ca o vrabie, sau un punct negru. Unii studenți supărați pe nereușitele lor la învățătură lăsau pe pereți și amprenta tălpilor, fiindcă cabinetele șefilor, didacticilor și laborantelor, erau la distanțe mari, astfel zgomotele nu se auzeau. Anume în clădirea „gigantică” s-a găsit într-un sfârșit loc și pentru „străina” Entomologie de la Pomilegumicultură cu sediul la Agronomie. Zoologia însă se preda tot la Facultatea de Medicină Veterinară de pe str. S. Lazo.

În 1986 a avut loc schimbarea șefilor de catedră: Ana Gr. Rebeza (neagreată de noul rector Valentin Ungureanu) a fost înlocuită de Vladimir V. Gulii [1, p. 110–111]. Noul șef a preluat și Zoologia pentru SPP, pe care o preda Olga N. Hristeva în edificiul de pe str. S. Lazo, dar în timp se crease o situație neadecvată. Situația s-a format în ultimii cca zece ani, și anume din cauza deplasării complicate de la „Petricani” la adresa de „S. Lazo” – întârzieri la cursuri și absențarea studenților. Evident, apăreau pretenții de la cadrul didactic responsabil de curs către „curatorul” grupei (decanul de an), șeful catedrei de bază (Entomologia), inclusiv decanat. Pentru a evita inconveniențele disciplinare, V.V. Gulii,

deja de doi ani șeful Entomologiei de la nivelul VI a clădirii pentru Economie, a soluționat problema cu Olga N. Hristeva, pensionată de la Facultatea de Medicină Veterinară din 1988.

Olga N. Hristeva; era originară din or. Usuriisk, reg. Primorsk, Federația Rusă (infra: FR) și de etnie rusă exact ca și Gulii, care era la fel din afara RSS Moldovenești (infra: RSSM): or. Troițk, reg. Celeabinsk, FR. Astfel, Hristeva, colega, concetățeanca de RF și liberă de catedra „natală” de pe str. S. Lazo, a fost de acord ca din 1990 să predea Zoologia la SPP din cadrul Facultății de Pomilegumicultură, localizată pe str. N. Gribov, clădirea Economiei. La început, activitatea Zoologiei se desfășura într-un ex laborator de chimie, fiindcă Hristeva – nu doar șefă pe disciplină, dar era și o bună specialistă, iar limba de predare cum nu se putea mai bine – rusă.

Gulii și Busuioc. Ulterioara schimbare a fost în decembrie 1992, când unicul entomolog și conferențiar român din perioada sovietică Mihail N. Busuioc [1, p. 158-160] a fost ales prin concurs șef la Entomologie. Situația didacticilor ruso-lingvi, printre care și Olga N. Hristeva, s-a modificat. Noul șef era de etnie română și, cel mai important, apăruse necesitatea, din octombrie 1991, de a se preda toate disciplinele în două limbi, rusă și română, inclusiv Zoologia. A început demisionarea pensionarilor de alte etnii (rusă și ucraineană), doar Hristeva a rămas să predea Zoologia în ambele limbi, fiindcă a depus efort pentru a învăța limba română.

Astfel, la angajarea ca laborantă la Catedra de entomologie în 1993, responsabil de Zoologie în ambele limbi, română și rusă, era doctorul și conferențiarul Olga N. Hristeva [6, p. 122-127]. Totuși, și ea a renunțat la predarea în română, auzind personal argumentarea ei: „Am încercat, dar nu mi se reușește în *moldovenește*, chiar dacă am învățat la cursuri această limbă, dar în 20–30 de minute eu termin să dictez tema în conspectele studenților, dar după aceasta nu pot continua dialogul cu ei, de aceea eu renunț la cursurile în moldovenește”. Comparativ cu alți didactici non români de la Entomologie, Hristeva a renunțat la disciplină fără comentarii negative împotriva situației lingvis-

tice create. Totodată, repet, că a fost unica care, cel puțin, a încercat să învețe româna la cursurile organizate la UASM, pentru a se menține în didactică după pensionare, prin cumul. Însă limba română a disponibilizat-o și de la această catedră, specialitate și universitate.

După renunțarea Olgăi N. Hristeva să predea Zoologia la grupa română, șeful catedrei M. Busuioc, l-a invitat pe dr. Ion Șt. Lazări [1, p. 151], iar lucrările practice de laborator le-a inclus în norma mea didactică, avansând ca asistentă. A durat doi ani (1994–1996), urmând studiile post universitare la doctorat (1996–2000). După revenire, Olga N. Hristeva și Ion Șt. Lazări, nu mai erau la catedră, de aceea am preluat Zoologia cu predare în ambele limbi. Totodată, s-au produs alte schimbări ale disciplinei: a sporit numărul de ore (cifrele nu le-am memorat); denumirea completată cu *agricolă*, din care a rezultat Zoologia agricolă; evaluarea cursului – de la colocviu cu calificativul „admis”, la examen cu notă clasică.

Totodată, la Entomologie au fost angajați alți absolvenți ai SPP, ei fiind: Ion Musteață, Sergiu Panuța, Maria Costru (Magher), Eduard Gavdiuc, inclusiv ca laborante și cu perspectivă în didactică – Mariana Vatavu (Burciu), Dina Tropoțel (Lupancu) și Irina Mihailov. Din tânăra echipă doar Sergiu Panuța a continuat cu succes didactica, avansând în cercetare – doctor în științe biologice și în didactică – conferențiar universitar. Astfel, S. Panuța a preluat cursul și laboratoarele de la Zoologia agricolă în limba română, fiind activ până în prezent. Ultima, despre noi cei mai longevivi la Zoologie: ambii am fost absolvenți a SPP din două promoții (personal în 1988–1993, iar colegul în 1995–2000), dar evaluați diferit: eu la Zoologie – colocvial de V. Așevschi în 1989, iar Sergiu Panuța la Zoologia agricolă, de I. Lazări în 1996 cu notă la examen.

Alte discipline după Zoologia agricolă formate la SPP. Explicațiile detaliate sunt expuse pentru a se afla cum am devenit noi și „zoologi”, nu doar entomologi. Totodată, au urmat și alte discipline noi înființate, ca exemplu în norma mea didactică – „Entomologia tehnică” și „Ecologia insectelor”. La toate am lucrat din

greu ca și pentru Zoologia agricolă, însă numai după 3–4 ani de predare (când începu-se să-mi și placă disciplinele), primele două au fost desființate. Zoologia, foarte complexă și complicată, dar cu ore planificate foarte puține, de aceea a fost redenumită în Zoologia agricolă, ca să ne distanțăm de știința fundamentală și să ne apropiem de profilul agricol.

În context se încadrează o altă experiență personală, din care am mai învățat ceva. La întâlnirea cu entomologii de la Universitatea de Științe Agricole din or. Novi-Sad, Serbia, în 2006, am discutat despre activitățile fiecăruia. Sârbii auzind că avem planificate în norma didactică câte 9–10 discipline s-au uitat mirați la mine, la care le-am răspuns: „Totul este învățabil”. Din dialogul cu sârbii, apoi cu un ceh și un polonez (alte experiențe de la UASM), am înțeles că instituțiile de cercetare și învățământ din Republica Moldova, trebuie să aparțină universităților, iar didactica să fie în paralel cu cercetarea. Ca rezultat se reduce norma didactică, dar sporește calitatea predării disciplinelor, și perspectiva de a dispărea jargonul sovietic: «Специалист широкого профиля, но узкого знания» / „Specialist cu profil larg, dar cunoștințe înguste”. Generațiile sovietice de la Horticultură nu acceptau abordarea și promovarea concepției europene, dar la întocmirea acestui articol, în iunie 2025, aceasta deja este istorie, fiindcă reformele din învățământul superior din Republica Moldova au avut loc și evoluează bine.

Literatura în domeniul Zoologiei agricole. În scurta explicație despre cum a ajuns Zoologia pentru SPP la Entomologia din edificiul de pe str. Mircești, se încadrează și literatura pentru disciplina în discuții. În perioada sovietică exista unicul manual – „Zoologia nevertebratelor”, autor fiind Valentin Al. Dogheli, reeditat periodic și distribuit centralizat în toate universitățile din URSS [12]. Manualul este de foarte bună calitate ca și conținut științific, dar totuși în limba rusă. Astfel, șeful catedrei M. Busuioc, pentru încurajare și nerefuzarea disciplinei „ciudate și nedorite” de mine, mi-a oferit dicționarul rus-moldovenesc din 1969 [13], elaborat sub egida Institutelor de Zoologie

și de Limbă și Literatură ale Academiei de Științe din RSSM.

Ulterior, am adus la catedră și la Biblioteca Republicană a UASM mai multe exemplare de cursul / manualul „Zoologia nevertebratelor”, autor Horia Bunesco [14], profesor la Entomologia de la Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară din Cluj-Napoca, pentru care îi mulțumesc și în context pentru donația generoasă. Exemplarul meu îl păstrez în biblioteca personală, iar dedicația o includ în articol fiindcă mă onorează: *„D-nei Dr. Asea Timuș, o mare iubitoare a Lumii Animale, pasionată de dezlegarea misterele și tainelor pe care încă le mai ascunde și de care ne leagă atât de multe. Cele mai alese gânduri și urări de sănătate, succese profesionale și cu ocazia Sf. Sărbători de Paști „Christos a-nviat!”.* Semnătura – Horia Bunesco, Cluj-Napoca, 19.04.2002 și mulțumesc Stimate Coleg Horia, pentru darul pe care îl păstrez cu respect pentru tine. Entomologii de la Chișinău și Cluj-Napoca, Zoologia agricolă. Disciplină, învățată și predată doar pentru a corespunde obligațiilor de serviciu, dar în prezent servește la completarea istoriei despre știința entomologică din perioada sovietică, Zoologia fiind primul „strat din temelie” ei.

Enciclopedia zoologică a lui Ștefan P. Țurcanu. În contextul literaturii zoologice menționez un regretat profesor responsabil de Zoologie la Facultatea de Zootehnie cu numele Ștefan P. Țurcanu. Specializarea dr. hab. conf. univ. Țurcanu nu o cunosc, dar expun o întâmplare cu nuanță editorială pe temă zoologică, din care ne-am cunoscut ca și colegi de UASM și, recunosc, m-a onorat. Cunoștința a avut loc până în 2005, când Șt.P. Țurcanu a întocmit o enciclopedie bilingvă din domeniul zoologiei generale și erau necesare recenzii ca să fie considerată lucrare științifică. Știind că la SPP se predă Zoologia agricolă, s-a adresat să-i întocmesc o recenzie. Aveam deja o „pruină” de experiență în astfel de exprimări, de aceea cu respect am întocmit-o. Concomitent cu recenzia se cerea să fie recomandată și de un Consiliu științific, astfel s-a adresat la Facultatea de Horticultură, la care am prezentat laudațiile și am îndemnat colegii să voteze pozitiv.

Evoluția enciclopediei și publicarea într-o tipografie oficială cu obligații de a prezenta exemplarele stabilite prin lege la Biblioteca Națională a Republicii Moldova, nu cunosc, fiindcă nu apare în baza de date. Enciclopedia profesorului Țurcanu nu este citată nici în biografia lui, publicată în 2011 în volumul despre istoria Facultății de Zootehnie și Biotehnologii [15, p. 38-39]. Apare însă o confirmare indirectă și expun un fragment semnat de dr. conf. univ. Ion Valer Xenofontov: „*Profesorul universitar Ștefan Țurcanu, doctor habilitat în științe biologice (1996), cadru didactic la Facultatea de Zootehnie și Biotehnologii a Universității Agrare de Stat din Moldova, este autorul unei enciclopedii bilingve unice în lume, consacrate curiozităților din lumea animalelor, editate în anul 2006 și redactate științific de academicianul Ion Toderăș, directorul Institutului de Zoologie al Academiei de Științe a Moldovei. Cu permisiunea savantului Șt. Țurcanu am spicuit 10 curiozități din cele circa 2 500 pe care le-a depistat și descris cu interes sporit*” [16, p. 89-92].

Regret că nu am intrat în posesia unui exemplar pentru a repeta laudațiile și în context, dar când s-a adresat pentru recenzie și prezentare la consiliul facultății am fost mândră că eram puțin „zoolog” și recunoscută de un coleg mai învârstă, mai experimentat și de la altă facultate. În scurta colaborare profesională, am aflat că soția lui, Ludmila, era nepoata mămicăi de pe verișoara ei primară Natalia M. Veveriță (născută Grigorcea în Bravicea, r-nul Călărași – baștina mea). Aceasta ne-a apropiat și mai mult, astfel când ne întâlneam, inclusiv la Bravicea, ne bucuram de discuții socratice.

La final, revin la cei doi zoologi specializați în ihtiologie – Valentin L. Grymalsky (Facultatea de Zootehnie) și Olga N. Hristeva (Facultatea de Zootehnie, Facultatea de Medicină Veterinară). Am revenit ca să accentuez că ei m-au ajutat în prezent, exprimându-mă în limba „noastră” zoologică, „să Țes o pânză ca o păienjenică, și cu străduința ca să nu scap vre-un ochi pe la mijloc” despre Zoologia de la SPP. Disciplina predată în cca 90 de ani la patru facultăți de la UASM: Științe Agricole, Zootehnie, Medi-

cină Veterinară, Pomilegumicultură /Horticultură, inclusiv de entomologi de la Horticultură prin conjunctura didactică – completarea normei didactice cu un număr de ore stabilite prin lege.

Concluzii. Perioadele în care s-a predat disciplina de Zoologie agricolă pentru SPP din cadrul Facultății de Horticultură de la ex UASM, au fost trei: Basarabia din cadrul României întregite (1933–1940), RSSM (1944–1991) și Republica Moldova (1991–2022).

Facultățile la care s-a predat Zoologia pentru SPP au fost patru: de Științe Agricole (1933–1940); Zootehnie (1944–1975); Medicina Veterinară (1976–1989), Pomilegumicultură (1989–1991) și cu noua denumire Horticultură (1992–2022). În fiecare perioadă disciplina a fost numită astfel: Zoologie aplicată (1933–1940), Zoologie (1944–1995) și Zoologie agricolă (1996–2022).

Clădirile și adresele poștale în care s-a predat Zoologia au fost pe cinci străzi din Chișinău: la Facultatea de Științe Agricole, str. Sf. Vinere (ulterior Sadovaia /Livezilor), în prezent Alexe Mateevici, nr. 111 (1933–1940); la Facultatea de Zootehnie, str. A. Șciusev, nr. 103 (1944–1976); la Facultatea de Medicină Veterinară, str. S. Lazo, nr. 1 (1977–1988); la Facultatea de Economie, str. Mircești, nr. 42 (1989–2022).

Didacticii care au predat Zoologia la SPP, au fost de la trei Facultăți: de Zootehnie V.L. Grimalsky (1944–1964) și Olga N. Hristeva (1965–1976); de la MV Olga N. Hristeva (1977–1988) și o perioadă scurtă V.Al. Așevschi. După preluarea Zoologiei în cadrul Catedrei de entomologie (1989), cadrele didactice au fost: Olga N. Hristeva, în rusă (1989–1996); Ion Șt. Lazări și Asea M. Timuș în română (1993–1996); cei din echipa tânără, dar nu este posibil de precizat cine și când (1996–2000); Asea M. Timuș în limbile rusă și română (2001–2013); Sergiu Pănuța în română (2001–2022).

Cronologia cu conținut complicat despre Zoologia de la SPP, poate fi aplicată pentru istoria oricărei alte discipline de la ex UASM, fiindcă sunt expuse perioadele de fondare și dezvoltare a Facultății de Științe Agricole (1933–1940)

/ Institutului Agricol „M.V. Ftrunze (1940–1941; 1944–1991) / UASM (1991–2022); denumirile facultăților cu profil biologic (Zootehnie, Medicină Veterinară, Agronomie, Horticultură); edificiile și adresele juridice ale catedrelor; numele unor cadre didactice. Astfel, biografiile didacticilor de interes științifico-istoric pot fi completate cu aceste date.

Referințe bibliografice:

1. Timuș, Asea; Croitoru, Nichita; Mihailov, Irina. *Cadre didactice din domeniul entomologiei agricole. Istorie și contemporaneitate*. UASM – Catedra protecția plantelor / Ed.: Constantin Manolache; resp. ed.: Ion V. Xenofontov; Chișinău: Tipografia Ilise, 2017, 378 p.
2. Timuș, Asea. *Soții Rușcinski: intelectuali români sub regim sovietic*. Invitație la dialog: cea de-a X-a ediție a conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății de mâine”. Chișinău. Vol. 7, 2024, p. 418-433.
3. Arhiva Științifică Centrală a Academiei de Științe a Moldovei. F. 1, inv. 1, d. 405.
4. Agenția Națională a Arhivelor, F. 1933, inv. 2, f. 11.
5. Arhiva Universității de Stat din Moldova, F. 1, inv. 1, d. 714.
6. Popovici, Mihail; Enciu, Valeriu; Donica, Gheorghe. *Învățământul medical veterinar superior din Chișinău: 50 de ani: 1974–2024*. Chișinău: Tipografia Arva Color, 2024, p. 106.
7. Enciu, Valeriu; Donica, Gheorghe. *Prima promoție de medici veterinari absolvenți ai Universității Agrare de Stat din Moldova*. Chișinău: Tipografia Arva Color, 2019.
8. Timuș, Asea M. *Dicționar internațional în domeniul anatomiei veterinare* (V. Enciu, UASM). În: „Akademos”. Revistă de știință, inovare, cultură și artă, AȘM, Chișinău, 2018, Nr. 1, p. 165.
9. Sediul INJ – pagini de istorie [online]. [Accesat: 18.06.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://www.inj.md/ro/sediul-inj-pagini-de-istorie>
10. Avornic, Gh. și colab. *Valentin Așevschi: un nume care a devenit renume. El a fost, este și va fi Profesorul Valentin Așevschi*. În: „Noosfera”, revistă științifică, de educație, spiritualitate și cultură ecologică, 2017, nr. 18, p. 155-159.
11. Tomița, Petru. *Facultatea de Economie a Universității Agrare de Stat din Moldova la cea de-a 45-a aniversare: – Realizări și perspective*. UASM, 17 p. [online]. [Accesat: 16.06.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imagefile/3-17_0.pdf
12. Догель, Валентин. *Зоология беспозвоночных*. Выпуск VII (первый в 1934). Москва: Издательство Высшая школа, 1981, 606 с.
13. Ganea, I.M.; Krasnova, I.I. *Dicționar zoologic rus-moldovenesc*. Chișinău: Editura Cartea Moldovenească, 1969, 320 p.
14. Bunesu, Horia. *Zoologia nevertebratelor* (curs). Cluj-Napoca: Editura Academpres, 2001, 352 p.
15. Eremia, Nicolae; Guțan, Ana (coord.). *Facultatea de Zootenie și Biotehnologii la 70 de ani de activitate, 1940–2010*. Chișinău, 2011, p. 38-39.
16. Xenofontov, Ion Valer. *Enciclopedia curiozităților. Trecut și prezent*. Vol. I, Iași: Lumen, 2016, p. 89-92.

Citation: Timuș, A. Zoology as a subject of study at three faculties. From Bessarabia to the Republic of Moldova. *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 95-104. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.11>

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



Copyright:© 2025 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/>).

FUNCȚIONAREA LIMBII ROMÂNE ȘI TRANSFORMĂRILE CURRICULARE ÎN CONTEXTUL DEPOLITIZĂRII UNIVERSITĂȚILOR

Doctorandă în cadrul Școlii Doctorale Științe Umaniste și ale Educației, profesoară de Istoria românilor și universală în IP Gimnaziul „E. Mălcoți”, r-nul Ștefan Vodă, grad didactic superior.

Preocupările științifice: istoria științei, arhivistică, lingvistică, biografii științifice. A publicat 5 articole, dintre care cele mai recente: *Impactul politicilor lingvistice asupra învățământului superior din Republica Moldova în perioada 1985–1995*. În: Materialele Conferinței științifice internaționale consacrată Zilelor Europene ale Patrimoniului, Chișinău, 19-20 septembrie 2024. Supliment al revistei științifice „Authentication and Conservation of Cultural Heritage. Research and Technique” (Iași, România), vol. 8, p. 303-309; *Rolul manualului universitar în asigurarea funcționalității limbii române în mediul universitar din Republica Moldova*. În: Materialele Conferinței științifice internaționale „Noi tendințe în predarea limbajelor de specialitate în contextul racordării învățământului la cerințele pieței muncii”, Chișinău: CEP USM, p. 325-330.



Viorelia PEREBINOS

Funcționarea limbii române și transformările curriculare în contextul depolitizării universităților

Rezumat. Implementarea Ordinului nr. 15/1990 al Ministerului Științei și Învățământului, concomitent cu aplicarea Legii nr. 3465/1989 privind funcționarea limbilor, a marcat începutul procesului de depolitizare și deideologizare a universităților din Republica Moldova. Aceste măsuri au creat premisele consolidării statutului limbii române în învățământul superior, favorizând trecerea de la un cadru educațional puternic ideologizat și dominat de limba rusă, către unul orientat spre valori naționale și europene. Studiul examinează impactul reformelor curriculare asupra universităților din Chișinău și Bălți, analizând atât planurile de învățământ și procesele verbale ale senatelor universitare, cât și dosarele personale ale studenților. Rezultatele indică o eliminare treptată a disciplinelor dogmatice (Socialismul științific, Istoria PCUS), dar și o persistență a limbii ruse în programe, chiar și după 1990, ceea ce demonstrează inerția sistemului sovietic. Totodată, apariția cursurilor obligatorii de limba română și creșterea numărului de ore alocate acesteia reflectă începutul reechilibrării raportului dintre română și rusă. Concluzia generală subliniază că Ordinul nr. 15/1990 și Legea nr. 3465/1989 au constituit repere esențiale pentru afirmarea limbii române și transformarea curriculară, contribuind decisiv la autonomia academică și la desprinderea universităților din Republica Moldova de paradigma sovietică.

Cuvinte-cheie: Legea nr. 3465/1989, ordinul nr. 15/1990, depolitizarea universităților, funcționarea limbii române, curriculum universitar, ideologie sovietică, bilingvism instituțional, transformări curriculare.

The Functioning of the Romanian Language and Curricular Transformations in the Context of the Depoliticization of Universities

Abstract. The implementation of Order No. 15/1990 of the Ministry of Science and Education, together with the enforcement of Law No. 3465/1989 on the functioning of languages, marked the beginning of the depoliticization and de-ideologization of universities in the Republic of Moldova. These measures created the prerequisites for strengthening the status of the Romanian language in higher education, fostering the transition from a strongly ideologized and Russian-dominated educational framework to one oriented toward national and European values. The study examines the impact of curricular reforms on universities in Chișinău and Bălți, analyzing curricula, minutes of university senates, and students' personal files. The results indicate a gradual elimination of dogmatic subjects (Scientific Socialism, History of the CPSU), but also the persistence of the Russian language in curricula even after 1990, highlighting the inertia of the Soviet system. At the same time, the introduction of compulsory Romanian language courses and the increase in teaching hours allocated to it reflect the beginning of a rebalancing between Romanian and Russian. The general conclusion underlines that Order No. 15/1990 and Law No. 3465/1989 were essential milestones in consolidating the Romanian language and reshaping the curriculum, decisively contributing to academic autonomy and to universities' detachment from the Soviet paradigm.

Keywords: Law No. 3465/1989, order No. 15/1990, university depoliticization, Romanian language functioning, university curriculum, Soviet ideology, institutional bilingualism, curricular transformations.

Implementarea Ordinului nr. 15 al Ministerului Științei și Învățământului din 21 august 1990 a marcat începutul unui proces de depolitizare și deideologizare în universitățile din Republica Moldova, care a avut efecte directe asupra organizării curriculumului și funcționării limbii române în instituțiile de învățământ superior. În acest context, s-a inițiat introducerea de cursuri obligatorii de limba română pentru cadre didactice și studenți, ca parte a strategiei de afirmare a identității naționale și a autonomiei academice (Ministerul Științei și Învățământului al RSSM, 1990).

De asemenea, transformările curriculare vizau și disciplina Istoria Moldovei, care a fost înlocuită cu Istoria românilor, în scopul alinierii educației istorice la valorile culturale naționale și europene, și pentru a încuraja o lectură critică și independentă a trecutului. Aceste măsuri au creat cadrul necesar pentru aplicarea mai liberă a Legii nr. 3465/1989 privind funcționarea limbilor, întrucât predarea și documentația academică în limba română nu mai erau restricționate de controlul ideologic sovietic. Cu referire la cele menționate cercetătoarea Liliana Rotaru sublinia „Adoptarea legislației lingvistice la 31 august 1989, a semnificat o victorie parțială a mișcării de renaștere națională, or revenirea la alfabetul latin și oficializarea limbii române a demarat un proces foarte îndelungat 80 de „decolonizare” culturală, apoi socială și politică a românilor basarabeni.” [1, p. 79]

Prin urmare, Ordinul nr. 15/1990 nu doar că a deschis calea pentru depolitizarea universităților, ci a facilitat și consolidarea statutului limbii române în cadrul instituțiilor de învățământ superior, evidențiind o corelare clară între reformele curriculare și schimbările legislative lingvistice.

Scopul cercetării este de a examina procesul prin care Ordinul nr. 15/1990 și Legea nr. 3465/1989 au contribuit la consolidarea statutului limbii române în universități și la remodelarea curriculumului universitar, evidențiind diferențele dintre diverse centre academice (Universitatea de Stat din Chișinău, Institutul Pedagogic „Alec Russo” din Bălți, Institutul

Agricol „M.V. Frunze” și Institutul Politehnic „S. Lazo”).

Analiza impactului Ordinului nr. 15/1990 și al Legii nr. 3465/1989 asupra universităților din Republica Moldova s-a realizat printr-o abordare istoric-instituțională, cu accent pe corelarea documentelor normative cu practica academică. În primul rând, au fost consultate sursele legislative și administrative – ordine ministeriale, planuri de învățământ, regulamente interne și procese-verbale ale Senatelor universitare – care oferă o imagine asupra deciziilor oficiale privind depolitizarea și reorganizarea curriculară. În al doilea rând, s-a recurs la analiza dosarelor personale ale studenților și cadrelor didactice, care reflectă structura reală a programelor de studii, volumul de ore alocate disciplinelor și raportul dintre predarea în limba română și în limba rusă.

Această metodologie permite nu doar identificarea modificărilor la nivel formal al documentelor curriculare, ci și surprinderea diferențelor dintre instituții în procesul de aplicare a noilor politici. În acest cadru, studiul de caz pe patru centre universitare – Universitatea de Stat din Moldova, Institutul Pedagogic „Alec Russo” din Bălți, Institutul Agricol „M.V. Frunze” și Institutul Politehnic „S. Lazo” din Chișinău – evidențiază atât gradul de rezistență al vechilor structuri, cât și dinamica adoptării măsurilor de depolitizare și afirmare a limbii române.

1. Funcționarea limbii române și schimbările curriculare la Universitatea de Stat „V.I. Lenin” din Chișinău

Un exemplu elocvent al caracterului ideologizat al învățământului superior sovietic îl constituie Universitatea de Stat din Moldova, unde în cadrul Facultății de Fizică și Biologie erau prevăzute, alături de disciplinele de specialitate, o serie de cursuri cu conținut politic-dogmatic: Comunismul științific, Ateismul științific, Istoria PCUS, Economia politică socialistă, Istoria RSSM, Dreptul sovietic, Apărarea civilă, dar și cursuri obligatorii de limbă rusă. De pildă, programul universitar la specialitatea Fizică, pentru anul admiterii 1985, includea 36 de ore de limbă

rusă în anul I și 206 ore în anul II, ceea ce arată proporția considerabilă a acestei discipline în raport cu cele de specialitate. Mai mult, unul dintre examenele de stat era susținut la o disciplină dogmatizată, precum *Socialismul științific*. [2]

Situația era similară și la Facultatea de Filologie a Universității de Stat din Moldova, la specialitatea *Limba și literatura moldovenească*. În anul de admitere 1988, programul de studii pentru anul II includea 34 de ore de curs de limbă rusă, 72 de ore de literatură rusă și doar 32 de ore de literatură moldovenească. Această disproporție este ilustrativă pentru politica educațională sovietică, care privilegia formarea culturală în limba și literatura rusă, marginalizând studiul limbii și literaturii naționale. De remarcat că, în pofida măsurilor de depolitizare și deideologizare introduse prin Ordinul nr. 15/1990, în planurile de studii universitare ponderea limbii ruse a rămas încă foarte ridicată la începutul anilor '90. La Facultatea de Filologie a Universității de Stat din Moldova, în anul universitar 1990–1991, programul excludea deja disciplinele dogmatizate (precum *Socialismul științific* sau *Istoria PCUS*), însă alocă în continuare 36 de ore de limbă rusă în anul I, iar în anul II erau prevăzute 106 ore de curs de limbă rusă și 86 de ore de literatură rusă. [3]

Această situație demonstrează că, deși se renunțase la cursurile ideologice, limba rusă își păstra un statut dominant în formarea filologilor, fiind încă percepută ca limbă de circulație obligatorie și ca instrument cultural „superior” în logica sovietică.

2. Institutul Pedagogic „Alec Russo” din Bălți: limba română și transformările curriculare în procesul de depolitizare

Situația era similară și la Institutul Pedagogic „Alec Russo” din Bălți, unde la Facultatea de Filologie, specialitatea *Limba și literatura moldovenească*, programa de studii includea nu doar disciplinele dogmatizate (*Comunismul științific*, *Ateismul științific*, *Istoria PCUS*, *Economia politică socialistă*, *Istoria RSSM*, *Dreptul sovietic*), ci și un volum impresionant de ore consacrate limbii ruse. Astfel, în anul universitar 1986–1987, studenții aveau prevăzute 108

ore de curs la limba rusă în semestrul I (finalizat cu colocviu) și 182 de ore în semestrul II (finalizat cu examen). Mai mult, la această specialitate, din dosarul studentului aflăm că limba rusă se studia pe parcursul a patru ani universitari (1986–1990), ceea ce denotă poziția dominantă a acesteia în raport cu limba română.

Un moment de cotitură se produce începând cu anul universitar 1989–1990, când, în contextul adoptării Legii nr. 3465/1989 privind funcționarea limbilor și al politicilor de depolitizare a învățământului, la Facultatea de Filologie a Institutului Pedagogic „Alec Russo” din Bălți se observă o reducere considerabilă a volumului de ore consacrate limbii ruse. Dacă în 1986 un student parcurgea 108 ore de limbă rusă în semestrul I, în 1989 această cifră scade la 36 de ore, deși disciplina continuă să fie obligatorie pe parcursul a patru din cei cinci ani de studii. [4]

Această modificare indică începutul procesului de reconfigurare a raportului dintre limba română și limba rusă în învățământul superior, dar și rezistența inertială a vechiului sistem, care a menținut rusa în planurile de studii, chiar și după recunoașterea limbii române ca limbă oficială a Republicii.

La aceeași instituție, Facultatea de Științe ale Educației, specialitatea *Pedagogia și metodică învățământului primar*, se poate observa în mod evident raportul inegal dintre predarea limbii române și a limbii ruse. Astfel, în anul universitar 1986–1987, programa prevedea doar 30 de ore de limbă moldovenească, finalizate cu examen, comparativ cu 120 de ore de limbă rusă, ceea ce demonstrează rolul secundar atribuit limbii române în formarea viitorilor învățători. [5]

În plus, structura curriculară era puternic ideologizată, incluzând discipline precum *Metodica instruirii prin muncă* și chiar o practică pionerească obligatorie de opt săptămâni, menită să asigure nu doar formarea profesională, ci și integrarea cadrelor didactice în sistemul de valori al regimului sovietic. Transformările devin evidente odată cu anul de admitere 1990, când la specialitatea *Pedagogia și metodică învățământului primar* din cadrul Facultății de

Științe ale Educației a Institutului Pedagogic „Alec Russo” din Bălți, raportul dintre limba română și limba rusă se modifică radical. Programa prevede acum 106 ore de limbă română (cu statut de disciplină fundamentală), comparativ cu doar 34 de ore de limbă rusă.

La Facultatea de Limbi Străine a Institutului Pedagogic „Alec Russo” din Bălți, situația era și mai elocventă. În perioada 1985–1990, la specialitățile *Limba franceză* și *Limba engleză*, nu exista niciun curs de limbă română (denumită oficial „moldovenească”) în programele de studii. În schimb, limba rusă era obligatorie: studenții parcurgeau 40 de ore de curs finalizate prin colocviu și ulterior 34 de ore, finalizate prin examen. [6]

O schimbare vizibilă se produce abia în anul universitar 1989–1990, când în planul de învățământ la aceste specialități apare pentru prima dată cursul de limbă moldovenească (34 de ore, finalizat cu colocviu). În același timp, cursul de limbă rusă este menținut, cu un volum de 36 de ore, de asemenea finalizat cu colocviu. [7]

Această schimbare ilustrează modul în care politicile lingvistice adoptate la nivel de stat, în special Legea nr. 3465/1989 privind funcționarea limbilor și Ordinul nr. 15/1990 al Ministerului Învățământului, au început să producă efecte vizibile în planurile de învățământ superior.

3. Institutul Agricol „M.V. Frunze” din Chișinău: funcționarea limbii române și schimbările curriculare în procesul de depolitizare.

Un exemplu relevant de aplicare a politicilor de depolitizare îl constituie situația de la Institutul Agricol „M.V. Frunze” din Chișinău, unde, în cadrul ședinței Consiliului Științific al Facultății de Economie din 18 septembrie 1990 (proces-verbal nr. 1), a fost examinată problema „Citirea obiectelor social-politice la facultate”. Hotărârea adoptată prevedea ca, începând cu 1 septembrie 1990, predarea disciplinelor social-politice să fie sistată. În locul acestora, Consiliul propunea introducerea disciplinei *Bazele științelor economice*, cu un volum de 110 ore și examen final.

Este de remarcat faptul că procesele-verbale, precum și actele anexate, erau redactate atât

în limba română, cât și în limba rusă, ceea ce reflectă practica instituțională a epocii, marcată de bilingvism oficial. Totodată, înlocuirea cursurilor dogmatizate cu discipline fundamentale, cu caracter profesional, arată începutul procesului de reorientare a universităților către un conținut științific autentic.

4. Institutul Politehnic „S. Lazo” din Chișinău: funcționarea limbii române și schimbările curriculare în procesul de depolitizare

La Institutul Politehnic „S. Lazo” din Chișinău, procesele-verbale ale Senatului universitar pentru anii 1989–1990 și 1990–1991 ilustrează tranziția treptată de la modelul sovietic ideologizat la unul academic autonom. Astfel, în procesul-verbal nr. 5 din 23 ianuarie 1990, se discută problema redenumirii catedrelor sociale, ceea ce denotă o tentativă de distanțare de terminologia dogmatizată, cu mult înainte de emiterea Ordinului nr. 15/1990 al Ministerului Științei și Învățământului.

Ulterior, în procesul-verbal nr. 1 din 25 septembrie 1990, Senatul examinează „Reorganizarea procesului instructiv la disciplinele sociale în conformitate cu ordinul ministerului”, ceea ce demonstrează alinierea instituției la politicile oficiale de depolitizare și deideologizare. În aceeași perioadă, prin Hotărârea nr. 5, se adoptă o măsură categorică: interzicerea oricărei activități politice în cadrul instituției, fapt care semnifică începutul consolidării unui spațiu universitar autonom, eliberat de presiunile ideologice.

Aceste procese arată că Institutul Politehnic „S. Lazo” a fost printre primele instituții de învățământ superior din Republica Moldova care au anticipat schimbările legislative și au inițiat din interior procesul de demantelare a structurilor ideologice, chiar înainte de reglementările ministeriale, pentru ca ulterior să continue adaptarea în conformitate cu cadrul normative.

Concluzii. Procesul de depolitizare și deideologizare a universităților din Republica Moldova, inițiat prin Ordinul nr. 15/1990 al Ministerului Științei și Învățământului, a constituit o etapă fundamentală în desprinderea sistemului academic de modelul sovietic. Eliminarea disciplinelor dogmatice – Comunismul

științific, Istoria PCUS, Ateismul științific – a creat spațiul necesar pentru introducerea unor conținuturi autentice, cu caracter profesional și științific, favorizând consolidarea autonomiei universitare.

În paralel, aplicarea Legii nr. 3465/1989 privind funcționarea limbilor a contribuit la afirmarea limbii române în învățământul superior. Introducerea cursurilor obligatorii de limba română și creșterea numărului de ore alocate acesteia au marcat un pas esențial în reconfigurarea raportului dintre limba română și limba rusă. Totuși, analiza planurilor de învățământ și a documentelor administrative demonstrează că, până la începutul anilor '90, limba rusă a continuat să dețină un rol privilegiat, ceea ce reflectă inerția sistemului educațional sovietic și rezistența la schimbare.

Compararea situației din diverse instituții – Universitatea de Stat din Moldova, Institutul Pedagogic „Alecu Russo” din Bălți, Institutul Agricol „M.V. Frunze” și Institutul Politehnic „S. Lazo” – relevă caracterul gradual și diferențiat al procesului. Unele centre academice, precum Politehnica din Chișinău, au anticipat reformele, adoptând din interior măsuri de reorganizare, în timp ce altele au menținut mai mult timp structurile și practicile moștenite din perioada sovietică.

În ansamblu, Ordinul nr. 15/1990 și Legea nr. 3465/1989 se impun drept repere legislative esențiale care au deschis calea spre o nouă etapă de dezvoltare a universităților din Republica Moldova. Ele au contribuit decisiv la afirmarea limbii române ca limbă de predare și comunicare academică, la modernizarea curriculumului și la consolidarea autonomiei instituționale, pregătind terenul pentru integrarea treptată a învățământului superior în spațiul european al valorilor educaționale.

Referințe bibliografice:

1. Rotaru, Liliana. *Tentative de implementare a legislației lingvistice în școala superioară din RSS Moldovenească. 1989–1991*. În: „Tyragetia”, serie nouă, vol. XI [XXVI], nr. 2, Istorie. Muzeologie, 2017, p. 247-260.
2. Arhiva Universității de Stat din Moldova (în continuare AUSM), F. 1, inv. 4, d. 55159.
3. AUSM, F.1, inv. 4, d. 53969.
4. Arhiva Universității de Stat „Alecu Russo” din Bălți (în continuare AUSARB), Dosarul personal al studentului, F. 1, inv. 8l, d. 8084.
5. AUSARB, Dosarul personal al studentului, F. 1, inv. 8l, d. 6114.
6. AUSARB, Dosarul personal al studentului, F. 1, inv. 8l, d. 6224.
7. AUSARB, Dosarul personal al studentului, F. 1, inv. 8l, d. 8092.

Citation: Perebinos, V. The Functioning of the Romanian Language and Curricular Transformations in the Context of the Depoliticization of Universities. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 105-109. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.12>

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



Copyright:© 2025 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/>).

Orașul meu

CLĂDIRI INTERBELICE CHIȘINĂUENE DE PE STRĂZILE MIHAI EMINESCU ȘI VERONICA MICLE



Mariana ȘLAPAC

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

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



Alla CHASTINA

Clădiri interbelice chișinăuene de pe străzile Mihai Eminescu și Veronica Micle

Rezumat. Povestea de dragoste dintre „Luceafărul poeziei românești”, Mihai Eminescu, și muza acestuia, poeta și prozatoarea Veronica Micle, este consemnată simbolic în topografia urbană a Chișinăului prin două străzi istorice care le poartă numele și se intersectează în centrul orașului, așa cum s-au încrucișat destinele celor doi îndrăgostiți. Arterele urbane au fost trasate în anii '20 ai secolului al XIX-lea, iar denumirile lor se schimbau de-a lungul timpului: str. Mihai Eminescu – str. Mihailovskaia, str. Mihai Viteazul și str. Komsomolskaia; str. Veronica Micle – stradela Fântânii, str. Fântânii și str. Luceafărul. În perioada interbelică aici au fost construite vile urbane și case de raport cu o arhitectură elegantă. Remarcăm procedee caracteristice pentru arhitectura modernismului: alternarea formelor orizontale cu cele verticale, folosirea ferestrelor de tip „vapor” și a benzilor reliefate în formă de plintă, „dematerializarea” colțurilor edificiilor ș.a. Sunt nelipsite și elemente provenite din arhitectura neoromânească: arcuri sprijinite pe coloane robuste, goluri arcuite în retragere, acoperișuri în pante ș.a.

Cuvinte-cheie: Chișinău, str. Mihai Eminescu, str. Veronica Micle, arhitectura interbelică, modernism, arhitectura neoromânească.

Chișinău interwar buildings on Mihai Eminescu and Veronica Micle streets

Abstract. The love story between the “Luceafărul (“The Morning Star”) of Romanian” poetry, Mihai Eminescu, and his muse, the poet and prose writer Veronica Micle, is symbolically recorded in the urban topography of Chișinău through two historical streets that bear their names and intersect in the city center, just as the destinies of the two lovers crossed. The urban arteries were drawn in the 1920s, and their names changed over time: Mihai Eminescu Street– Mihail Street, Mihai Viteazul Street and Komsomol Street; Veronica Micle Street – Fountain alley, Fountain Street and Luceafărul Street. In the interwar period, urban villas and townhouses with elegant architecture were built here. We note characteristic procedures for modernist architecture: the alternation of horizontal and vertical forms, the use of “steam” windows and raised plinth-shaped strips, the “dematerialization” of the corners of the buildings, etc. Elements from neo-Romanian architecture are also present: arches supported by sturdy columns, arched recessed openings, sloping roofs, etc.

Keywords: Chișinău, Mihai Eminescu Street, Veronica Micle Street, interwar architecture, modernism, neo-Romanian architecture.

Povestea de dragoste dintre „Luceafărul poeziei românești”, Mihai Eminescu (1850–1889), și muza acestuia, poeta și prozatoarea Veronica Micle (1850–1889), este consemnată simbolic în topografia urbană a Chișinăului prin două străzi istorice care le poartă numele și se intersectează în centrul orașului, așa cum s-au încrucișat destinele celor doi îndrăgostiți.

Să ne amintim de istoria acestor străzi ale orașului nostru. Arterele urbane vizate au fost trasate în anii '20 ai secolului al XIX-lea, iar denumirile lor se schimbau de-a lungul timpului. Actuala str. Mihai Eminescu ducea la acea vreme spre Catedrala Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, poate din acest motiv, se numea inițial „Mihailovskaia”. În martie 1851, arhitectul orașului Luka Zaușkevici a întocmit un plan al Chișinăului, conform căruia porțiunea străzii Mihailovskaia situată în partea a doua a urbei era considerată „transversală”, iar porțiunea situată în partea a treia – „longitudinală” [1, p. 28-29]. Conform documentelor de arhivă, în perioada anilor 1865–1870, artera urbană a fost pavată, iar arhitectul șef al orașului de atunci, Alexandru Bernardazzi, figura printre specialiștii care s-au ocupat de pavarea acesteia [2]. În 1882 str. Mihailovskaia a început să fie luminată cu lămpi cu gaz. Iluminatul electric a apărut mai târziu, datorită unei mici stații electrice. Stabilimentele comerciale și clădirile administrative erau amplasate în partea de sus a străzii. Din 1901 până în 1917, aici, în fosta locuință a nobilului Dmitri Pisarjevski, a funcționat filiala basarabeană a Societății Muzicale Ruse și o școală de muzică. În partea de jos a str. Mihailovskaia, a apărut primul circ din oraș, iar mai apoi primul cinematograf, „Odeon” (redenumit în perioada sovietică în „Biruința”). În 1912, când s-a sărbătorit centenarul alipirii Basarabiei la Rusia, la intersecția str. Mihailovskaia cu str. Aleksandrovskaia a fost înălțat un arc cu monograme, steme și inscripția „Doamne, apără-l pe țar!” [3] (Fig. 1). În tabloul străzilor orașenești cu noile denumiri, conform ordinului Ministerului de interne cu nr. 2011, din 29 februarie 1924, fosta str. Mihailovskaia a fost redenumită în str. Mihai Viteazul [4]. După



Fig. 1. Arcul construit la intersecția străzilor Mihailovskaia și Aleksandrovskaia în 1912 [3]

cel de-al Doilea Război Mondial str. Mihailovskaia a devenit str. Komsomolskaia, numită în cinstea comsomolului leninist. Iar în 1948, pe str. Komsomolskaia, nr. 31, s-a deschis Muzeul „Grigori Cotovski și Serghei Lazo”. Din anii 1990, clădirea găzduiește Colegiul Național de Coregrafie, iar fosta str. Mihailovskaia poartă numele marelui poet român – Mihai Eminescu.

Actuala str. Veronica Micle a fost amenajată în centrul orașului în anii 1830 ca o simplă stradă [5]. La acea vreme, aici au apărut primele clădiri rezidențiale. În 1834 strada a primit denumirea de „Fontannii pereulok” (strada Fântânii) sau „Fontan” (Fântâna). O altă stradă – „Kolodeznii pereulok” (strada Puțului), se găsea în partea opusă a centrului urban. La intersecția stradei Fântânii cu actuala str. Vasile Alecsandri, se găsea o fântână arteziană mare. Mai târziu, aici a fost construit un Turn de apă, care alimenta orașenii cu apă potabilă. Conform planului urbanistic general al Chișinăului, întocmit de arhitectul Zaușkevici în 1851, strada Fântânii se afla în prima parte a orașului [1, p. 27-29]. La 13 aprilie 1873, inginerul-arhitect Iosafat Gundius a semnat un



Fig. 2. Fosta vilă urbană de pe str. M. Eminescu, nr. 33, foto Victor Şlapac.

acord cu Consiliul oraşenesc al Chişinăului privind pregătirea unui „proiect complet pentru pavarea integrală şi construcţia tuturor străzilor din oraşul Chişinău în limitele planului urbanistic aprobat de cele mai înalte autorităţi, cu o reţea corespunzătoare de canale de scurgere” [6, f. 150]. În calitate de antreprenor a fost numit arhitectul Constantin Kramarenko. La 13 august 1874, au fost desemnaţi următorii experţi pentru a inspecta străzile pavate: inginerii Alexandr Saunders, Leopold Scheidewandt, Egor Verjbanovski şi arhitecţii Luka Savoiski, Mihail Seroţinski şi Alexandru Bernardazzi. Însă în ziua stabilită au sosit doar Savoiski, Seroţinski şi Bernardazzi, cu a căror participare „s-a efectuat o inspecţie amănunţită a tuturor trotuarelor reasfaltate de domnul Kramarenko, şi anume: str. Minkovskaia – de la Harlampievskaia până la Fântânii şi zona din faţa Fântânii; str. Fântânii” [6, f. 394], inclusiv str. Mihailovskaia. În 1924, stradela a primit statutul de stradă şi a început să poarte numele lui Mihai Eminescu. În tabloul străzilor oraşului cu noile denumiri, conform ordinului Ministerului de interne, cu nr. 2011 din 29 februarie 1924, fosta stradă a Fântânii figurează deja ca o stradă de sine stătătoare [7]. După cel de-al Doilea Război Mondial, strada şi-a recăpătat denumirea precedentă, a Fântânii. Ulterior, din cauza distrugerii Turnului de apă din centrul urban, aceasta a devenit din nou stradă. În locul Turnului de apă a rămas un

rond circular. În 1990–1991 artera urbană este redenumită în str. Luceafărul. Începând cu anul 1991, strada poartă numele Veronicăi Micle.

Povestea legată de redenumirea acestor două străzi ale oraşului Chişinău ne-a amintit încă o dată de legătura dintre două inimi iubitoare – marele poet Mihai Eminescu şi frumoasa lui muză – Veronica Micle. În perioada interbelică, aici au fost construite vile urbane şi case de raport cu o arhitectură elegantă.

Fosta vilă urbană de pe str. M. Eminescu, nr. 33 datează din anul 1936 (Fig. 2). În 1940 proprietatea imobiliară aparţinea lui Volf A. Cervinski, iar în 1946 clădirea a trecut în posesia medicului I.A. Țukerman. [8, p. 225]. Fosta vila urbană reprezintă un imobil cu două nivele şi două apartamente cu intrări separate. Edifiul izolat de stradă de un gard cu grilaj de metal este puţin retras de la linia roşie a străzii. O scară de paradă amenajată în casa scării realizează legătura între parter şi etaj. Fiecare apartament conţine un culoar, un salon şi dormitoare. Bucătăria şi dependinţele sanitare au fost proiectate separat de zona de locuit, mai aproape de faşada posterioară.

Faşada principală este individualizată de două registre orizontale, fiecare având câte o pereche de ferestre alungite pe orizontală, aşezate sub aceeaşi cornişă proeminentă în formă de plintă, care ajunge până la colţul casei şi continuă pe faşada laterală. În partea inferioară,



Fig. 3. Fosta casă de raport de pe str. Mihai Eminescu, nr. 36, foto Victor Șlapac.

ferestrele de la parter și etaj se mărginesc cu câte o placă de pervaz comună în formă de plintă, care ajunge de asemenea până la colțul casei și continuă pe fațada laterală. Spațiul între deschiderile ferestrelor, divizat de striuri orizontale, contrastează prin factură și culoare cu fundalul omogen al pereților de culoarea naturală a cimentului. Apropierea ferestrelor fațadelor învecinate de muchia clădirii creează efectul „dematerializării” colțului casei – efect vizual original specific modernismului românesc. Elementele orizontale de pe fațadă sunt susținute de acoperișul plat al edificiului.

Cele două accese principale grupate la parter sunt despărțite de un plin îngust cu striuri verticale. Ambele intrări sunt protejate de aceeași copertină în formă de placă. Accesul secundar se află pe fațada laterală. În apartamentul de la etaj se intră cu ajutorul scării de paradă sau a unei scări auxiliare interioare de formă spiralică. Casa scării, un volum separat retras de la linia fațadei, este perforată la etaj de patru goluri înguste și alungite, fragmentate pe verticală în patru segmente egale. În cazul de față remarcăm alternarea formelor orizontale cu cele verticale – procedeu caracteristic pentru arhitectura modernismului.

Fosta casă de raport, situată pe actuala str. Mihai Eminescu, nr. 36, realizată de asemenea în spiritul modernismului românesc, a fost con-

struită în 1939 [8, p. 226] (Fig. 3). Aceasta reprezintă un imobil cu parter și mansardă, izolat de stradă printr-un gard original cu grilaje metalice și stâlpi masivi de piatră. Zona accesului este pusă în evidență de un rezalit, la primul nivel aflându-se ușa de intrare în holul clădirii, iar la cel de-al doilea – ferestruica pătrată a mansardei.

Tratarea decorativă a paramentului fațadei corespunde cu exigențele stilurilor modern și Art Deco: alternanța suprafețelor netede, tencuite, cu cele reliefate, obținute cu ajutorul divizărilor verticale sau orizontale. Ferestrele camerelor de locuit sunt plasate în imediata vecinătate a colțurilor edificiului. Întreaga clădire e dominată de elemente geometrice: orizontale (cornișele și pervazurile ferestrelor, frizele cu striuri și nișe dreptunghiulare, panourile deasupra accesului, mulurile, parapetul în retragere de pe rezalit, striurile din colțul drept al casei) și verticale (striurile celor două fâșii din registrul superior al rezalitului, striurile fâșiilor aflate deasupra golurilor ferestrelor, portalul în retragere a intrării) ș.a.

Fosta casă de raport de pe str. Mihai Eminescu, nr. 53 face parte din monumentele de arhitectură interbelică (Fig. 4). În 1866 Maria Miziviri a dăruit fiicei sale Cleopatra Canboli o parcelă de pământ alăturată terenului propriu acoperit cu construcții vechi, iar în 1871 Cleopatra Canboli își extinde proprietatea din conținutul terenului liber cumpărat de la V. Grossman



Fig. 4. Fosta casă de raport de pe str. Mihai Eminescu, nr. 53, foto Alla Ceastina.

[8, p. 230]. În următorul deceniu aici se construiește o casă capitală de raport cu opt odăi. În anii '30 ai secolului trecut, în aspectul exterior al edificiului au intervenit anumite modificări.

Planul clădirii aliniat la linia roșie a străzii are forma literei L. Imobilul destinat pentru două apartamente prezintă un parter înalt așezat pe demisol. Dispunerea interioară a spațiilor urmărește un tipar conceput funcțional: antreul, încăperile de locuit, bucătăria și dependințele sanitare.

Arhitectul optează pentru rezolvarea simetrică a fațadei dinspre stradă, utilizând procedee caracteristice modernismului românesc. Este vorba de fâșia orizontală alcătuită din patru ferestre largi, un plin îngust și două plinuri mai mari umplute cu striuri orizontale. Ferestrele sunt plasate sub o singură cornișă în formă de plintă care ajunge până la colțurile clădirii și continuă pe fațadele laterale. Partea inferioară a ferestrelor se limitează cu o singură placă de pervaz, de o lungime considerabilă, de asemenea în formă de plintă. Alte elemente orizontale sunt oferite de soclul clădirii și friza compusă din două bandouri, cel superior cu ornament zigzagat și cel inferior cu ornament din suite de elemente în formă de Π – influențe ale stilului Art Deco. Pereții prezintă culoarea naturală a cimentului, iar detaliile decorative sunt vopsite într-o culoare mai deschisă.

Cele două antreuri, retrase de la linia fațadei, se alătură fațadelor laterale. Spre acestea duc mai multe trepte de piatră mărginite, dintr-o parte, de pereții casei, iar, din altă parte, de un gard cu stâlp de piatră. Arhitectura acceselor este inspirată din stilul neoromânesc. Atestăm prezența, deasupra ușilor de intrare, a unor goluri arcuite în retragere articulate de cornișe în sector de arc care se unesc cu cornișa. Acoperișul clădirii este tradițional pentru arhitectura populară, fiind în patru ape cu coamă.

Fosta vilă urbană de pe str. Veronica Micle, nr. 4 a fost edificată în anii '30 ai secolului al XX-lea [8, p. 338] (Fig. 5). Imobilul monoetajat este aliniat la linia roșie a străzii. Încăperile interioare sunt dispuse în intenția asigurării unui confort înalt pentru locatari. O scară interioară asigură legătura între parter și acoperișul plat, care putea servi odinioară drept o terasă deschisă. Ulterior, forma acoperișului a fost modificată. În arhitectura edificiului surprindem trăsături caracteristice modernismului românesc, când formele pure și suprafețele rectilinii sunt combinate cu puținele elemente decorative geometrice. Fațada principală propune o compoziție asimetrică – ușa de intrare dispusă axial, flancată de două ferestre mari, alungite orizontal, de dimensiuni diferite. Ușa este protejată de o copertină din beton continuată deasupra ferestrei apropiate până la colțul clădirii și pe



Fig. 5. Fosta vilă urbană de pe str. Veronica Micle, nr. 4, foto Alla Ceastina.

fațada laterală. Din ambele părți ale acestei ferestre pot fi văzute striuri verticale adâncite în parament, mai scurte lângă fereastră și mai lungi lângă ușa de intrare. O asemenea factură este specifică arhitecturii moderniste. O mulură subțire aflată în registru superior, sub acoperiș, fragmentează clădirea pe orizontală. Pereții exteriori sunt tencuiți și prezintă culoarea naturală a cimentului. Clădirii i se alătură un gard de piatră cu stâlpi sculptați în conformitate cu procedeele arhitecturii moderniste.

Fosta casă de raport de pe str. Veronica Micle, nr. 5 a fost zidită în anii '30 ai secolului al XX-lea la comanda inginerului-constructor Koropotnițki, proiectul fiind elaborat de arhitectul basarabean Gheorghe Cujbă [8, p. 338] (Fig. 6). În 1940 ca proprietar figurează Șeinberg-Brower.

Amplasamentul edificiului era prevăzut la intersecția străzilor General Broșteanu (astăzi str. Vasile Alecsandri) și Mihail Eminescu (astăzi str. Veronica Micle). Planul clădirii monoetajate cu două apartamente are forma literei L, fiecare din cele două aripi fiind aliniată liniilor roșii ale arterelor urbane. Intrările principale plasate dinspre stradă în axele celor două aripi, sunt puse în evidență de două rezalite marcate de *loggii* în arc în plin cintru. Aceste accese sunt dublate de două intrări secundare dinspre curte. Către spatele casei se mai află două tera-

se. În plan, dispunerea încăperilor corespunde necesităților de confort la acea vreme, apartamentele având patru și, respectiv, trei camere completate cu dependințe.

Elementele arhitecturii de orientare neoromânească sunt combinate cu cele ale stilului modern. Rezalitul intrării dinspre str. Vasile Alecsandri este flancat de două ferestre terminate în arc în plin cintru. Alte două rezalite, dispuse simetric față de axa principală, sunt perforate de două ferestre dreptunghiulare umbrite de o cornișă reliefată, susținută pe console de piatră în retragere. Odinioară cornișele erau acoperite cu olane. Sub plăcile de pervaz ale acestor ferestre se află o suită de detalii decorative derivate din crucea greacă. Rezalitele laterale sunt consolidate dintr-o parte cu câte un mic stâlp-contrafort individualizat printr-o fâșie de denticule înguste. Odinioară stâlpul-contrafort era acoperit de asemenea cu olane. În colțurile casei se pot vedea perechi de ferestre dreptunghiulare înguste. Fațada dinspre str. Veronica Micle propune aceleași procedee arhitecturale și plastice ca și fațada dinspre str. Vasile Alecsandri, doar că aceasta este lipsită de simetrie.

Elementele decorative orizontale ce întregesc ambele fațade sunt brâul cu două ciubuce paralele cu împletituri și mulura de piatră în partea superioară a clădirii. Motivul ornamental alcătuit din două frânghii paralele cu



Fig. 6. Fosta casă de raport de pe str. Veronica Micle, nr. 5, foto Victor Șlapac.

împletituri provine din spațiul răsăritean, dar este preluat de Bizanț. Ulterior, brăiele de piatră cu ciubuce paralele cu împletituri se folosesc la decorarea unor clădiri monumentale medievale din Moldova și Țara Românească. Întreaga construcție este adăpostită de streășina lată cu căpriori de lemn a acoperișului tradițional cu olane, iar toate rezalitele sunt evidențiate cu acoperișuri semipiramidale.

Astăzi străzile Mihai Eminescu și Veronica Micle din Chișinău sunt unele dintre cele mai frumoase din oraș. Având în vedere acest element expresiv de poezie urbană, designerul Igor

Udușlivii a elaborat macheta unei noi sculpturi care ar putea fi amplasată pe o clădire din Chișinău [9] (Fig. 7). Este vorba despre două mâini care se ating, ale Veronicăi Micle și Mihai Eminescu. Potrivit autorului, sculptura ar putea fi fixată pe peretele clădirii atelierului Teatrului Național „Mihai Eminescu”, la intersecția străzilor care poartă numele celor doi îndrăgostiți, sub indicatoarele stradale. De altfel, și clădirea teatrului, concepută inițial pentru Palatul Culturii sau Palatul Cultural al Unirii, a fost edificată în mare parte în perioada interbelică [10, p. 120-128].



Fig. 7. Sculptura dedicată Veronicăi Micle și lui Mihai Eminescu la colțul străzilor ce le poartă numele. Proiect. Designer Igor Udușlivii [9].

Referințe bibliografice:

1. Ciocanu, S. *Străzile orașului Chișinău la 1851*. În: „Arta-2024”, Seria ARTE VIZUALE, ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ, Serie nouă, Vol. XXXIII, nr. 1, 2024.
2. Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova, (în continuare ANA), F. 75, inv. 1, d. 2005, p. 195.
3. Кудрявцева, Елена. *Экскурсии по улицам Кишинёва: Эминеску* [online]. [Accesat: 13.05.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://locals.md/2014/ekskursii-po-ulitsam-kishinyova-eminescu/>
4. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 970, f. 19 v.
5. *Экскурсии по улицам Кишинёва: Вероника Микле* [online]. [Accesat: 13.05.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://locals.md/2012/ekskursii-po-ulitsam-kishinyova-veronika-mikle/>
6. ANA, F. 75, inv. 1, d. 21, f. 150, f. 394.
7. ANA, F. 1404, inv. 1, d. 970, f. 19 .
8. Gangal, B. et al. *Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului al XXI-lea. Repertoriul monumentelor de arhitectură*, Chișinău, 2010.
9. *O sculptură neobișnuită ar putea să apară la intersecția străzilor Eminescu și Micle* [online]. [Accesat: 24.05.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://noi.md/md/capitala/o-sculptura-neobisnuita-ar-putea-sa-apara-la-intersectia-strazilor-eminescu-si-micle?prev=1&fbclid=IwAR1PPyXitSblDqzbQ9imF-jA5DStHWuV6f7HbD6RM-FKceQJKIT8a7Tw2uQY>
10. Nesterov, T. *Istoria clădirii teatrului „Mihai Eminescu”*. În: „Identitățile Chișinăului”. Materialele Conferinței Internaționale, Ed. a V-a, 1-2 noiembrie 2018, Chișinău, 2020.

*Articolul apare în cadrul subprogramului științific 070001 „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene”, Institutul Patrimoniului Cultural.

Citation: Șlapac, M.; Ceastina, A. Chișinău interwar buildings on Mihai Eminescu and Veronica Micle streets. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 110-117. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.13>

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



Copyright:© 2025 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/>).

PARATEXTUL ÎN DECRIPTAREA ROMANELOR LUI AURELIU BUSUIOC



Alina COJOCARI

Doctorandă, Școala Doctorală Filologie, Facultatea de Litere, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Specialitatea Literatura română. Profesor de limba și literatura română, grad didactic unu, IP Liceul Teoretic Republican „Ion Creangă” din Bălți. Asistent universitar, Facultatea de Litere, Catedra de Literatură română și universală, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți.

Domenii de preocupare: literatura română.

Articole publicate: *Semnălele paratextuale ale romanelor lui Aureliu Busuioc: originalitate și/sau transparență?*(teze), Colocviul Științific al Școlii Doctorale Filologie, ediția a II-a, Bălți, 8 iunie, 2019; *Implicații ale scriiturii diaristice în romanele lui Aureliu Busuioc*, Colocviul Științific al Școlii Doctorale Filologie, ediția a IV-a, Bălți, 26 iunie, 2020; *O relectură a receptării romanului „Și a fost noapte...”* de Aureliu Busuioc, Colocviul Științific al Școlii Doctorale Filologie, ediția a VI-a, Bălți, 2020; *Aureliu Busuioc și reinventarea povestirii pentru copii*, în: Conferința științifico-practică internațională „Educația artistică în contemporaneitate: realizări, provocări, perspective”, ediția a 2-a, Bălți, 2023.

Paratextul în decriptarea romanelor lui Aureliu Busuioc

Rezumat. Funcțional, însemnele paratextuale reprezintă un sistem de sugestii pentru descifrarea textului literar. Miza demersului nostru constă în analiza unor titluri și dedicații, utilizate de romancierul Aureliu Busuioc, urmărind forța de expresie a acestora în relație cu textul. Totodată, în prezentul studiu, vom prezenta câteva dintre observațiile cercetătorilor interesați de problema paratextului, pornind de la Gérard Genette, până la Philippe Lane și Anca Davidoiu-Roman. Vom urmări funcția paratextului ca un element anticipativ, dar și o cheie la care interpretul trebuie să revină după lectură, pentru a surprinde jocul ironic al prozatorului Aureliu Busuioc. Atât titlurile tematice, cât și cele rematice, sunt exemple de comunicare vie, dinamică în contextul unei încercări de a stimula gândirea critică a lectorului. În plus, prezentăm latura profund afectivă a scriitorului Aureliu Busuioc, care alege să dedice romanele sale membrilor familiei, sentimentalismul său fiind unul coerent cu stilistica ironiei.

Cuvinte-cheie: paratext, titlu, dedicație, ironie, parodie, practică discursivă.

Paratextual elements in the interpretation of Aureliu Busuioc's novels

Abstract. Paratext has an aesthetic role, offering clues that help readers understand a literary text. This study focuses on analyzing some titles and dedications used by the novelist Aureliu Busuioc, looking at their expressive power in relation to the main text. It also presents ideas from researchers interested in paratext, starting with Gérard Genette and continuing with Philippe Lane and Anca Davidoiu-Roman. The research examines how paratext works both as an introduction and as a key the reader can return to after reading, to better understand the ironic style of Busuioc's writing. Both thematic and rhematic titles are examples of lively communication meant to encourage the reader's critical thinking. Additionally, this study highlights the emotional side of Busuioc's work, shown by his habit of dedicating his novels to family members, a form of feeling that fits well with his ironic style.

Keywords: paratext, titlu, dedicație, ironie, parodie, practică discursivă.

Introducere. Descoperirea textului artistic presupune un tip de comunicare, orientată, pe de o parte, spre înțelegerea codului lingvistic utilizat de autor, dar, pe de altă parte, solicită depășirea lecturii lingvistice a textului, prin descoperirea sugestiilor artistice. Acest tip de comunicare este eficient numai atunci când lectorul este inițiat în studiul tuturor semnelor care există în text, dar și în afara textului. Semnalele-accesorii, care au deseori rolul de a incita sau de a facilita lectura, de a problematiza sau de a contextualiza, cum ar fi titlul, epigraful, prefețele, postfețele, sunt prezentate în teoria literară drept *paratextualitate*.

Să comparăm câteva definiții ale paratextualității, fără a urmări intenția de a formula o definiție cuprinzătoare, pentru că, așa cum sublinia Reinhart Koselleck „a înțelege sau a conceptualiza ceva înseamnă că omul este, într-un mod cu totul particular, o ființă cu darul limbajului, de care se folosește frecvent [...]”. De îndată ce omul trece din această condiție generală a sa și reflectează la conținuturile conceptelor și la experiențele concrete și reale descrise lingvistic de aceste concepte, el a și început să lucreze la transformarea conceptelor” [1, p. 55]. Prin urmare, de-a lungul timpului, e firesc ca noțiunile, conceptele să fie redefinite, căutându-se o abordare sintetică.

Gérard Genette a fost primul care a propus o prezentare a paratextului, desemnând un fenomen mai larg, numit *arhitextualitate*: „Introduc, în sfârșit, [...] acea relație de includere care unește fiecare text cu diversele tipuri de limbaj de care aparține. Aici vin genurile și determinările lor deja întrevăzute: tematice, modale, formale, și altele. Să le numim pe toate astea, cum se înțelege de la sine, arhitext și arhitextualitate, sau pur și simplu, arhitextură...” [2, p. 82]. Cercetătorul atenționează că nu ne putem încrede întotdeauna în paratext, pentru că acesta e un mijloc de manipulare, de influențare a lecturii, dar nici nu-l putem neglija. Având scopul de a informa și de a convinge, paratextul se referă la: titlu, subtitlu, intertitlu, prefață, postfață, nota editorului, notele marginale, supracoperta ș.a. De-a lungul timpului, formele de expresie pa-

ratextuale au evoluat (de la titluri explicative, transparente, în evul mediu, la formule titulare simbolice sau chiar absente, în modernitate și postmodernitate; de la prefețe arborescente, la marii cronicari, la sugestii sumare și aluzive, ludice sau parodice în literatura postmodernă), dar intenția auctorială a rămas aceeași, în esență, – aceea de a spune ceva în afara textului, de a pregăti lectura, de a oferi un ghid, o provocare, înainte de text sau după ieșirea din text. Studiul lui Gérard Genette este important și pentru că ne ajută să privim paratextul ca o formă de limbaj, care nu este străin creativității. Bunăoară, distribuirea unui text în părți, capitole, nu este doar un principiu de ordine, dar este, în același timp, și un mesaj artistic, intenția căruia trebuie descifrată, pentru a avea o imagine de ansamblu a textului literar.

Anca Davidoiu-Roman semnală în studiul *O istorie a paratextului în proza narativă românească*: „Deși teoreticianul francez este cel care a impus termenul, oferind în același timp o imagine generală a acestui ansamblu de practici discursive, nu el este primul care a observat însemnătatea frontierelor textului publicat. În fond, conștiința importanței numelui autorilor, a titlurilor și a prefețelor este foarte veche.” [3, p. 18]. Într-adevăr, textul a intrat în lume, a început să fie citit și cunoscut, inclusiv pentru paratextul original al acestuia. Să ne gândim doar la două titluri din literatura antichității. Formula titulară a sumero-babilonienilor, *Epopoea lui Ghilgameș*, pune în evidență eroul, care se definește prin dorința comună tuturor de a depăși condiția de muritor. Eposul grec a ținut, prin indicații paratextuale, (pe lângă referința la specia literară), spre un spațiu, un suprapersonaj care determină conflictul din *Iliada* de Homer. Cu siguranță, forța de expresie a acestui text ar fi fost diferită dacă Homer i-ar fi zis *Epopoea lui Ahile sau Hector*. Mândra cetate devine axă a unui titlu determinant pentru subiectul operei. Mai mult decât atât, articole și studii dedicate interpretării punctuale a elementelor paratextuale au apărut în timp, ceea ce ilustrează valențele artistice ale paratextului și interesul cercetătorilor pentru această dimensiune a comunicării.

Unele dintre aceste contribuții au fost sistematizate de Philippe Lane în *Periferia textului*. Printre acestea, amintim de Claude Duchet cu articolul «La Bête humaine»: *elements de titrologie romanesque*, Léo Hoek cu studiul *Pour une sémiotique du titre*, Jaques Derrida cu studiul analizei discursului prefațial *La Dissémination*, Antoine Compagnon cu studiul rolului citării *La second main ou le travail de la citation* ș.a.

Astfel, paratextul are rolul de a asigura textului o formă care să corespundă obiectivelor explicite sau implicite ale autorului. O clasificare clarificatoare a elementelor paratextuale este cea oferită de Philippe Lane la începutul studiului său: „Paratextul desemnează un ansamblu de producții discursive care însoțește textul sau cartea, cum ar fi: coperta, supracoperta, textul de prezentare, dar și reclama, catalogul sau nota asupra ediției. Toate acestea țin de responsabilitate editorului și a colaboratorilor săi (printre care secretarii de editură, coordonatorii de colecții, atașaii de presă): este vorba de *paratextul editorial*. Această prezentare poate să aparțină și autorului: titluri, dedicații, epigrafe, prefețe, note etc., în acest caz fiind vorba de *paratextul auctorial*.” [4, p. 11]. Există situații când paratextul editorial prezintă avantaje pentru ființa textului (bunăoară titlul „Enigma Otiliei”), dar, de cele mai multe ori, autorul își decorează textul cu elemente sugestive. În cele ce urmează ne propunem să analizăm paratextul auctorial al romanelor lui Aureliu Busuioc, care, având o intenție expresivă, pot incita lectura prin metafore originale sau pot surprinde prin directitudine și claritate. Desigur, nu intenționăm să înlocuim puterea textelor lui Aureliu Busuioc cu expresivitatea paratextului, recunoscând că acesta din urmă nu are putere de expresie decât în relație cu textul.

Funcția titlului. Apariția titlului, ca formă a numelui operei literare, a fost necesară, la origini, pentru a diferenția textele puse la dispoziția cititorului. Anca Davidoiu-Roman sistematiza câteva tipuri de titluri. Bunăoară, cercetătoarea amintea de clasificarea lui Genette, care stabilea titluri: „*tematice*, atunci când vizează conținutul cărții, și *rematice*, când se referă la literatură,

când vizează textul însuși ca operă și ca obiect, când trimit la apartenența de gen sau de specie a textului” [3, p. 46]. Majoritatea titlurilor folosite de Aureliu Busuioc sunt titluri tematice, excepție făcând titlul romanului *Hronicul Găinariilor*. Acesta este un titlu mixt, care include un element rematic, substantivul articulat hotărât *Hronicul*, și supranumele ironic oferit dinastiei ce nu va avea sfârșit niciodată *Găinariii*. Formula titulară este o metaforă, care se construiește prin finețea râsului lui Aureliu Busuioc, ironie care are drept scop să prezinte cititorului un roman-parabolă al istoriei Basarabiei din ultimele două secole. În mod sigur, Aureliu Busuioc nu este un continuator al tradiției cronicarilor evului mediu, dar rămâne un observator al unui trecut dureros al basarabenilor, istorie care poate justifica, multe complexe și „păcate” ale neamului. Din această perspectivă hermeneutică, forța de comunicare a lexemelor care formează un titlu, este nemărginită: „Dintre toate artele nici una nu folosește un material atât de abstract ca literatura. Sunetul muzicii este infinit mai supus analizei matematice decât vorbirea (în ultimă instanță, cuvântul). Într-un fel, cuvintele sunt superioare sferei, cea care din punct de vedere al geometriei reprezintă maximum de conținut cu minimum de formă. Cuvântul este o sferă care se contemplă pe ea însăși” [5, p. 20].

Titlul este însoțit de un subtitlu prin care autorul, se pare, se autodefineste: *ivit lumii de către domnia mea Aureliu Busuioc, grămatic*. Subliniem formula de politețe *domnia mea*, care prin autoreferențialitate și subtilitate, reușește să câștige adeziunea și chiar simpatia cititorului. Apozitia din finalul subtitlului poate fi interpretată ca o trimitere la funcția secretarului sau scriitorului din cancelaria domnească sau boierească. În realitate, acest semnal paratextual nu e nici pe departe unul transparent, fiindcă romanierul se joacă serios cu cititorul său, titlul sugerând, ca și întreg romanul, o filozofie a istoriei naționale: „Nici vorbă de legendă sau născocire – totul săvârșit cu martori ocular, totul păstrat cu sfințenie în memoria contemporanilor și urmașilor, deși, în lipsa prezenței unui Costin sau Neculce, nu s-a inserat nimic în letopisețele vre-

mii... Și încă una: amețit de pe băncile școlii de rigidul Ureche și îmbrobodit de romanticul Neculce cu ale lui „O samă...”, cititorul mai săritor la paiul vecinului decât la bârna proprie poate găsi în lucrarea de față unele momente de pastişă sau chiar de plagiat! Mă grăbesc să-i sting nobila indignare de la bun început: totul e făcut cu bună știință, mobilul acestei riscante întreprinderi nu a fost altul decât acela de a da, în lipsa unor cronici latine sau slavone, oarecare virtual patină sărăcuței relatări prezente” [6, p. 14]. Cât de exactă e această precizare: *totul e făcut cu bună știință!* Desigur, scriitura lui Aureliu Busuioc își conturează tonul chiar prin formulele paratextuale caracterizate de expresivitate și comunicare directă cu cititorul.

Pe lângă acest titlu tematico-rematic, Aureliu Busuioc utilizează pe larg titluri tematice. Să analizăm câteva dintre acestea. La apariția primului roman, scriitorul s-a anunțat a fi promițător cu un nou tip de artă narativă, care renunța la povestirea calmă din spațiul basarabean și pleda pentru o narațiune cu nerv parodic, ironic, dar și sentimental. În studiul lui Vasile Coroban *Romanul moldovenesc contemporan* remarcăm o receptare imediată a noii formule narative utilizate de Aureliu Busuioc: „romanul e interesant prin faptul că autorul nu-și face chipuri cioplite, zugrăvind pe ele virtuți idilice abstracte, pentru ca să bată mătânii în fața lor, ci privește mai real, mai obiectiv la lucruri și la oameni” [7, p. 227, 228]. Titlul romanului *Singur în fața dragostei* anunță un erou, o stare a personajului central. Formula titulară este explicită, iar ecoul ei e recognoscibil în mărturisirea finală a personajului Radu Negrescu: „Am nevoie de tine! Tu mă poți ajuta acum. Nu mă lăsa singur în fața dragostei. Nu mă lăsa singur cu mine însumi... Am să mă mint iar. Și am să mă pierd” [8, p. 129]. Protagonistul este un intelectual, însă directitudinea titlului îl dezvăluie drept un sentimentalist, căci: „și eroul arrogant, care, eventual, a fost dojenit atât de mult de cititor, pe parcursul lecturii, nu este cel drept care se dădea. Cinismul lui nu este decât mască, după care, așa cum vom observa în final, se ascunde un ins sensibil și vulnerabil” [9, p. 32].

Un alt titlu tematic care se caracterizează prin transparență este *Pactizând cu diavolul*. Iată ce observație face criticul Eugen Lungu pe supracoperta cărții apărute la editura Cartier la cea de-a patra ediție: „Titlul, ușor publicistic – *Pactizând cu diavolul* –, nu strălucește prin originalitate, dar se remarcă prin directitudine. Transparența lui este cea mai bună recomandare pentru un cititor avid să afle totul dintr-o sursă bine documentată și credibilă artistic”. Romanul, cu vădite accente autobiografice, descrie un timp al lipsei de libertate, o dramă a tânărului basarabean, înfățișându-se ca un caiet al scriitorului identificat cu personajul-narator: „Cred că și un copil ar înțelege că Mihai Olteanu sunt eu. Și n-are niciun rost s-o fac pe scriitorul, sunt și așa grafomani destui [...]. Că voi fi la persoana întâi, la a doua sau la a treia, nu trebuie să mă preocupe. Principalul e să-mi fie depozitia cinstită, corectă și (auto)nemiloadă” [10, p. 28-29]. Mihai Olteanu este un tânăr lucid care la finalul romanului acceptă, ca o falsă salvare, un pact cu „diavolul” pentru a-și revedea surorile rămase singure după moartea părinților: „Cred că pentru prima oară în lume ar fi putut vedea oamenii un semn de-al lor rugându-se lui Dumnezeu să-l ajute la încheierea unui pact cu diavolul...” [10, p. 239]. Evident că personajul trăiește o dramă psihologică, încercând de-a lungul romanului să nu renunțe la principiile sale, chiar și atunci când se îndrăgostește de Elvira, un agent al securității. Însemnările din caietul lui Mihai Olteanu se încheie cu o interogație retorică care trimite la titlu: „Ah, oare pactizînd cu diavolul, poți ajunge înger?”.

Măcinat de lupta dintre adevăr și minciună, Mihai Olteanu amintește de prototipul cultural al pactului nefast apărut în celebra tragedie a lui Goethe, *Faust*, în care doctorul Faust acceptă ca spiritul Mefistofel să-i devină sclav în lume pământească, privilegiindu-l prin daruri lumești, cu condiția ca raporturile să se schimbe în lumea eternității. Din nefericire, pactul presupune și jertfa de sânge omenesc. Concluzia neînțeleptului pact e sintetizată în dialogul dintre Faust și duhul rău: „*Faust*: Dar ce sunt eu, de nu mi-e cu putință / Să-mi pun coroana slavei omenеști, / la

care jinduieste întreaga-mi ființă? *Mefistofel*: Ești, pâ'n' la urmă, doar acel ce ești" [11, p. 87]. Prin urmare, titlul romanului *Pactizând cu diavolul* anunță direct și finalul destinului personajului, mărturisit în epilog de Elvira după patruzeci de ani de la moartea lui Mihai: „V-am adus un caiet în care, acum aproape patruzeci de ani, soțul meu sau, mai precis, cel ce n-a ajuns să-mi fie soț de drept, Mihai Olteanu, pe atunci ziarist, a făcut unele însemnări. El a fost ucis de Securitate, deși versiunea oficială a fost sinucidere...” [10, p. 241].

Un alt titlu incitant care este chiar o replică a personajului central, un enkavedist ce elogiaza sistemul comunist este *Spune-mi Gioni*. La apariția romanului Maria Șlehtițchi observa: „romanul suscită interesul cititorului înainte de toate prin mesajul său, prin curajul autorului de a opera disecția transversală și orizontală a unei lumi din umbră, de sforari și adulecături[...] De cea mai stringentă actualitate deci, *Spune-mi Gioni* este primul roman la noi care abordează dezavuiabil un subiect considerat până de curând tabu, o realitate despre care s-a tăcut ostentativ” [12, p. 48]. Formula titulară, de altfel, ca și întreg romanul, este înșelătoare prin ambiguitate. Romanul trebuie citit în direcția opusă a mărturisirilor personajului care e un impotent, un individ lipsit de cultură și individualitate: „Săgețile parodiei demolează pilonii construcției iluzorice a literaturii realist-socialiste, autorul propunând o variantă alternativă de viziune asupra acelei lumi în agonie – Basarabia în secolul XX” [13, p. 31].

Titlul este urmat de un subtitlu care amintește de tradiția clasică a asumării funcției explicative a titlului: *Spune-mi Gioni! sau Învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său*. În același timp, titlul pare să parodieze unul din primele modele didactice din literatura română *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* care conținea sfaturi utile cu privire la modul în care trebuia condusă țara. Învățăturile veteranului KGB de 77 de ani, un oarecare Ivan Alexandrovici Tarabanța, care a ajuns Verdikurov, sunt adresate nepotului de la frate, Traian. Gioni este un nume fals, dezvăluind o personalitate fadă: „După primele contacte cu cineva, uneori chiar după primul, îi propuneam

să lăsăm la o parte chestiile de protocol: „Spune-mi Gioni!” îl rugam[...]. Acest „Spune-mi Gioni!” a deschis multe inimi și a dezvăluit multe taine...” [14, p. 323]. Sarcasmul naratorului ajunge la culme în cuvinte de încheiere a romanului-epistolă: „La un moment dat te rog: „Spune-mi Gioni! Simplu – Gioni”. Tu îmi spui, și discuția noastră adaugă un plus de căldură și intimitate [...]. Spune-mi Bill, spune-mi Jack!” [14, p. 343]. Aceste apelative, care se pare că făceau parte din arsenalul secret al comunicării securiste, sunt la fel de ridicole ca și ideologia personajului, ca și nostalgia prostească în fața unui sistem apus care a nenorocit destine.

Prin urmare, fie că are o funcție informativă, fie una expresivă, titlul este o modalitate de a sensibiliza cititorul, un mijloc poetic ce definește stilul operei literare. Romancierul Aureliu Busuioc este inventiv, impresionează prin accesorii paratextuale originale, metaforice și ironice.

Dedicația și ambiguitatea destinației.

Chiar și în absența unei dedicații, orice text literar are un destinatar, cititorul. Născut din plăcere sau din nevoia comunicării de sine, textul trăiește numai atunci când este răsfoit, interpretat, poate chiar parodiat. Lipsa unei dedicații ar putea semnifica fie că nu vizează explicit o persoană, fie că e prea lungă lista destinatarilor și nu se merită a fi publicată. Analizând romanele lui Aureliu Busuioc, observăm că valorifică pe larg dedicațiile nepretențioase, ci mai degrabă familiale. În acest sens, Anca Davidoiu-Roman, în studiul amintit mai sus, remarcă: „În cazul în care dedicația se îndreaptă către o persoană privată, în numele unei relații familiale, amicale etc., este posibil ca lectorul să resimtă o oarecare frustrare, neștiind despre cine este vorba, dar, în același timp, să devină curios și, deci, atras de lectura efectivă a textului. Mai mult, dedicația, în măsura în care dedicatarul rămâne anonim pentru lector, neidentificabil, întărește aspectul fictiv al enunțării textuale, funcție asemănătoare contractului de ficțiune al prefeței” [2, p. 93]. Răsfoind biografia lui Aureliu Busuioc recunoaștem personajele cărora le sunt dedicate unele texte, dar miza acestora este una sentimentală, oferind

importanță relației pe care a avut-o scriitorul cu familia. Iată de ce, trebuie să recunoaștem că destinația romanelor lui Aureliu Busuioc este ambiguă, pe de o parte, textul vizează o persoană apropiată, un dedicatar, iar pe de altă parte, opera este îndreptată spre cititor: „Prezența dedicației la granița unui text conține întotdeauna un mesaj echivoc, o ambiguitate în ceea ce privește destinația; dedicația vizează tot timpul cel puțin doi destinatari: dedicatarul, bineînțeles, dar și cititorul, din moment ce este vorba despre un act public în legătură cu care lectorul este luat întru câțva drept martor” [2, p. 93].

Funcția dedicației, în cazul romanelor lui Aureliu Busuioc, este aceea de a dirija lectura, de a prezenta un aspect afectiv al scriitorului, dar semnificația acesteia devine transparentă numai după lectura integrală a romanelor. Să analizăm câteva situații. Romanul *Lătrând la lună* are următoarea dedicație: „Pentru nepoțica Sanda, prietena lui Enrique, am scris cu dragoste această carte”. Sanda este un personaj real care devine prototip pentru personajul episodic din roman, nepoțica, ce-l vizitează pe Grăsan și este captivată de șoricarul Enrique. În nota editorului se face o precizare importantă, oferindu-ne o cale de interpretare a dedicației: „Cât privește compartimentul de care ar fi trebuit să țină cartea – ficțiune sau realism socialist –, las rezolvarea dilemei la latitudinea marelui public cititor...” [15, p. 8]. Prin urmare, naratorul îi oferă cititorului posibilitatea de a hotărî cum vrea să citească acest roman, inclusiv dedicația, fie ca o parte a realității sau ca o componentă a ficțiunii literare. Finețea acestei ambiguități afirmă calitățile scriiturii lui Aureliu Busuioc, care nu putea trece neobservată în epocă, deși impunea o abordare delicată a noului stil românesc.

O altă dedicație ce relevă sentimentalismul zeflemistului Aureliu Busuioc este cea care însoțește ultimul roman al autorului Și a fost noaptea...: „În memoria lui Tanți”. Romanul a fost scris după pierderea soției sale și este un exemplar al unei povești de dragoste pe care autorul ne-o înfățișează drept legendară: „a intrat într-o cafenea micuță, alături de care se afla un monument funerar din marmură albă, în vaza căruia

se schimbau săptămânal florile. Legenda spune că, sub piatra funerară, se află fostu proprietar al unei mici fabrici de brânzeturi și soția sa, pe care el a răpit-o din ghearele KGB-ului, direct din Siberia... După moartea soției, el a vândut fabrica, iar banii i-a depus la o bancă pentru a susține ritualul cu florile” [16, p. 106]. Surprinzător, dar acest roman, scris dintr-o răsuflare, este unicul care conține în final o altă formă de comunicare paratextuală, iconicul. Se reproduce imaginea plăcii funerare cu numele cuplului din roman, semnal ce urmărește, se pare, seducerea cititorului. De fapt, ultimul roman este o pagină scurtă din istoria a doi îndrăgostiți ce luptă cu atrocitățile războiului, iar miza lui Aureliu Busuioc a fost, de această dată, una sentimentalistă, așa cum declara în discursul rostit la lansarea romanului în 2012: „vreau să las în urma mea o amintire plină de... nici nu știu de ce... De fapte mai mult sau mai puțin bune, de hotărâri mai mult sau mai puțin idioate, de tot ceea ce este viața unui om, la urma urmei [...] să fiți întotdeauna îndrăgostiți”.

În aceeași cheie a expresiilor familiale se prezintă și dedicația romanului *Spune-mi Gionil!*: „Dedic această carte soției mele, Tanți, copiilor Mariana, Corneliu și Tania, nepoțelei Sanda, care m-au răbdat atâta și, posibil, mă vor mai răbda un pic”. Această dedicație colectivă considerăm că este un avertisment oferit tuturor basarabenilor, implicit, tuturor cititorilor săi. Romanul exprimă durerea scriitorului față de unii care se lasă amăgiți, fără ca să gândească, de manevrele politice și ideologice ale unor sisteme. Satirizând spiritul militantist al personajului în fața partidului comunist, naratorul subliniază cât de ridicol este să susținem o cauză pierdută, inumană. Romanele *Pactizând cu diavolul* și *Spune-mi Gionil!* prezintă, așa cum sublinia Vitalie Ciobanu, „specialitatea” narațiunii lui Aureliu Busuioc, în sensul că nu își asumă anumite „pretenții monumentale, ci „tăieturile transversale”, „feliile” de istorie trăită, situațiile semnificative și determinante ale unui destin individual, segmentii unei mașinării colosale – sistemul totalitar –, întrezărindu-se, vag, în spatele porțiunii de scenă, decupate de spotul artistului” [9, p. 269].

Așadar, cu sau fără dedicații, romanele lui Aureliu Busuioc amintesc de grija prozatorului de a înțelege destinul basarabeianului. Dedicățiile alese de scriitor sunt formule ale sentimentalismului, sporind apropierea scriitorului de cititor prin sinceritate și simplitate.

Concluzii. Semnalele paratextuale ale romanelor lui Aureliu Busuioc își limpezesc sensurile după lectura integrală a operei. Titlurile, dedicațiile, prefețele de autor nu sunt lipsite de originalitate, ci sunt mai degrabă modalități prin care autorul câștigă simpatia publicului. Paratextul este un element anticipativ, dar și o cheie la care interpretul trebuie să revină după lectură pentru a surprinde jocul ironic, parodic utilizat de scriitor.

Citate și prin prismă paratextuală, romanele lui Aureliu Busuioc dezvăluie o istorie a Basarabiei în perioadele de tranziție: „Ancorate solid în unele evenimente memorabile, evocările lui Aureliu Busuioc nu sunt scrise în formula tradițională de frescă istorică, ci glisează între ficțiune politică, memorii și literatură de documentare. Lumea prefigurată este una a tranziției interminabile și a repercursiunilor acesteia asupra aspectului moral al unor indivizi” [13, p. 29]. Textele lui Aureliu Busuioc trădează autorul sentimental care a ales să se ascundă în spatele ironiei. Adevărul din spatele poveștilor relatate este rezumat, tot în cheie paratextuală, ca un motto al romanului *Pactizând cu diavolul*: „Sunt basarabeian. Cu asta am spus totul. Și anume aici ar trebui să pun punct, dar... Dar mai sunt niscăi chițibușuri, pentru că una e să fi fost basarabeian la începutul secolului nouăsprezece și cu totul alta e să fii la jumătatea veacului douăzeci” [10, p. 5].

În concluzie, paratextul are o funcție ancorată în intenția scriitorului care ghidează lectura, contextualizează istoric, cultural sau biografic opera, orientează interpretarea și stabilește relația cu cititorul. Studiul elementelor paratextuale devine un mijloc de a decodifica opera, care este o pânză complexă de semne.

Referințe bibliografice:

1. Koselleck, Reinhart. *Conceptele și istoriile lor*. București: Editura ART, 2009.
2. Genette, Gérard. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. București: Univers, 1994.
3. Davidoiu-Roman, Anca. *Limina. O istorie a paratextului în proza narativă românească*. Pitești: Editura Paralela 45, 2006.
4. Lane, Philippe. *Periferia textului*. Iași: Institutul European, 2007.
5. Stănescu, Nichita. *Fiziologia poeziei*. București: Eminescu, 1990.
6. Busuioc, Aureliu. *Hronicul Găinarilor: ivit lumii de către domnia mea Aureliu Busuioc, grămătic*. Chișinău: Cartier, 2016.
7. Coroban, Vasile. *Romanul moldovenesc contemporan*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1969.
8. Busuioc, Aureliu. *Singur în fața dragostei*. Chișinău: Litera Internațional, 2004.
9. Ciobanu, Vitalie. *Scribul în grădina fermecată: Jurnal de lectură*. Chișinău: ARC, 2014.
10. Busuioc, Aureliu. *Pactizând cu diavolul*. Chișinău: Editura Cartier, 2016.
11. Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. București: Biblioteca pentru toți, 1957.
12. Șleahțișchi, Maria. *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*. Iași: Timpul, 2007.
13. Grati, Aliona. Învățăturile octogenarului Aureliu Busuioc. În: „Metaliteratură”, Chișinău, nr. 3-4, 2008.
14. Busuioc, Aureliu. *Spune-mi Gioni!*. Chișinău: Cartier, 2014.
15. Busuioc, Aureliu. *Lătrând la lună*. Chișinău: ARC, 1997.
16. Busuioc, Aureliu. *Și a fost noapte...* Chișinău: Cartier, 2018.

Citation: Cojocari, A. Paratextual elements in the interpretation of Aureliu Busuioc's novels. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 118-124. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.14>

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



Copyright:© 2025 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/>).

DIMENSIUNILE LIBERTĂȚII ÎN CREAȚIA LUI ANATOL DANILIȘIN

Maestru în arte, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, membru al Uniunii Internaționale a Artiștilor Plastici a UNESCO, a Uniunii Artiștilor Plastici din România; rezident la Cité Internationale des Arts, Paris în 2006 și 2008. Distincții: Premiul pentru pictură la Gala Premiilor Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, 2023 Premiul II la expoziția-concurs de arte plastice „Te salut, Chișinău!”, 2022; Premiul pentru caricatură la Festivalul de Umor Constantin Tănase, Vaslui, Romania, 2000; Premiul pentru Caricatură la Festivalul Național Umor, Gura Humorului, Romania, 1998; Premiul pentru ilustrație al revistei Basarabia, Chișinău, Republica Moldova, 1998; Premiul pentru Pictură, Galeria Avant Post, București, 1997, 1998 ș.a.



Anatol DANILIȘIN

Dimensiunile libertății în creația lui Anatol Danilișin

Rezumat. Acest articol este despre activitatea artistică și stilul lui Anatol Danilișin, un pictor din Republica Moldova care s-a afirmat în anii '90 ai secolului XX. Textul analizează contribuția sa la arta modernă și contemporană, evidențiind influențele curentelor suprematism, abstracționism și expresionism. Articolul descrie modul în care Danilișin și-a conturat un stil propriu, transmisiv din punct de vedere emoțional, explorând tensiunea și calmul în lucrările sale, precum în seria „Acalmie”. De asemenea, se discută experimentarea sa cu culoarea, textura, gestualitatea și compoziția, precum și explorarea art-obiectului prin combinații postmoderne și metafore vizuale. În ansamblu, articolul subliniază originalitatea și deschiderea artistului către inovație și provocări creative în arta contemporană națională. Contribuția sa semnificativă la valorificarea curentelor picturii alternative educă generațiile tinere în spiritul libertății.

Cuvinte-cheie: Anatol Danilișin, arta abstractă, abstracția lirică, suprematism, expresionism abstract, art obiect, centrul compozițional.

The Dimensions of Freedom in Anatol Danilișin's Art

Abstract. This article is about the artistic activity and style of Anatol Danilișin, a painter from the Republic of Moldova who emerged in the 1990s. The text analyzes his contribution to modern and contemporary art, highlighting influences from the movements of Suprematism, Abstractionism, and Expressionism. The article describes how Danilișin developed his own distinctive style, conveying a wide range of emotions, exploring tension and calm in his works, as seen in the series *Acalmie*. It also discusses his experimentation with color, texture, gestuality, and composition, as well as his exploration of the art-object through postmodern combinations and visual metaphors. Overall, the article emphasizes the artist's originality and openness to innovation and creative challenges in the national contemporary art scene. His significant contribution to the promotion of alternative painting movements educates younger generations in the spirit of freedom.

Keywords: Anatol Danilișin, abstract art, lyrical abstraction, suprematism, abstract expressionism, art object, the compositional focal point.

Anatol Danilișin este pictor de formare realistă la Școala medie republicană de arte plastice din Chișinău (1972–1979), clasa profesorilor Anatol Grigoraș, Nicolae Nedeașcov, Elena Bontea, Alexei Colîbneac și la Facultatea de Pictură și Grafică a Universității Pedagogice de Stat „I. Creangă” (1986–1992), clasa profesorului Ion Vatamanița. Își schimbă maniera stilistică influențat fiind de artistul plastic Andrei Sârbu, dar și de o viziune pe care a avut-o în anul 1992, în timpul participării la o tabără de creație la Vatra Dornei, transpusă apoi în prima sa lucrare abstractă [1]. Deși, revine uneori la peisaje figurative, întreaga sa creație se înscrie în curentele moderne și postmoderne – suprematism, constructivism, abstracționismului liric, expresionismul abstract, arte povera ș.a.

Apropiată suprematismului, pictura *Spațiu I* (2002; u/p, 80×80 cm) are fundalul de culoare albă reprezentând spațiul infinit. Lucrarea se apropie stilistic de lucrarea *Compoziție suprematistă* (1915) a artistului „spiritualului ascuns” Kazimir Malevici [2, p. 206]. Împrumutate de la curentul dat sunt formele bidimensionale și elementele compoziționale concepute în mai multe straturi. Spre deosebire de suprematiști, Anatol Danilișin optează pentru dreptunghiul negru cu marginile neregulate și forma roșie arcuită, specifică abstracționismului liric, care oferă dinamică compoziției. Autorul utilizează

ză elementul specific curentului constructivist – linia subțire diagonală de culoare azurie care traversează compoziția de sus în jos, tăind atât fondalul, cât și dreptunghiul negru. Dinamica compoziției este marcată și de contrastul cromatic.

Pictura *Spațiu II* (2002; u/p, 80×80 cm), realizată în același cheie stilistică și în gamă cromatică similară, propune o nouă relaționare între fondal, formă și linie. Dreptunghiul roșu cu marginile neregulate, amplasat pe fundal negru asemeni picturii lui Mark Rothko *Nr. 14* (1960; u/p, Collection SF MOMA), este străpuns de linia albă oblică subțire, întreruptă de forma azurie arcuită amplasată perpendicular. La fel ca în lucrarea precedentă, observăm influența curentelor constructivist, suprematism și al abstracționismului liric. În cele două lucrări, autorul experimentează vivacitatea culorilor pe fondal negru și alb, lucru despre care Wassily Kandinsky vorbește în studiul său teoretic: „fondalul alb tulbură sunetul oricărei culori aproape, iar unele se dizolvă cu totul și lasă în urma lor un sunet slab, debilitat”, iar cel negru „pe fondul căreia orice altă culoare, chiar și cea mai slabă sonor răsună mai puternic și mai precis” [3, p. 96].

Prin felul în care culoarea și forma devin mijloace directe de exprimare a trăirii interioare, lucrarea *Focar* (2002; u/p, 80×80 cm) se apropie de expresionismul abstract. Focarul



Spațiu I, 2002, ulei, pânză, 80×80 cm



Spațiu II, 2002, ulei, pânză, 80×80 cm

expus radiant de la galben, oranj-roșu până la brun ocupă întreg spațiul plastic al tabloului.

Călătorie în spațiu (2002; u/p, 80×80 cm) se încadrează în curentul abstracționismului liric, cu accente ale expresionismului abstract. Compoziția se desfășoară pe centrul spațiului plastic în care domină formele geometrice de nuanțe calde și care se estompează spre exterior. Galbenul intens cu nuanțări până la oranj deschis integrează centrul compozițional. Petele aplicate cu cuțitul de paletă și cu pensula apropie lucrarea de tehnica picturii gestuale.

Un limbaj vizual liric îl găsim în pictura *Arheologie* (2004; u/p, 80×80 cm), în care se evocă fragmente ale istoriei personale. Peisajul construit prin tratarea liberă a petelor rectangulare, transparente și suprapuse apropie lucrarea de abstracționismul liric. Spre deosebire de lucrările precedente, Anatol Danilișin invocă atmosfera în defavoarea formei.

Pătrat în spațiu (2004; u/p, 80×80 cm) se află la interferența mai multor curente artistice. Artistul plastic a fost inspirat de constructivismul geometric de la care a preluat forma centrului compozițional – pătratul –, pe care îl tratează liber. Gama cromatică se diversifică prin suprapuneri de culori care adaugă complexitate vizuală și accentuează profunzimea spațiului compozițional.

Seria de lucrări reprezentând starea de neliniște, tensiunea interioară a artistului sunt *Tensiuni recurente* (2000), *Zbucium* (2008), *Tensiune* (2008), *Descărcări de tensiuni* (2008), *Nebuloase tulburând acalmia* (2008), *Epicentrul tensiunilor* (2014), *Dezlănțuiri energetice II* (2016) etc. Tușele din centrul compoziției picturii *Tensiuni recurente* (2000; u/p, 70×60 cm) sugerează mișcare și profunzime. Atmosfera, în general introspectivă, este sugerată și de gama cromatică de la galben-verde la maro și alb. Dacă în această lucrare este pus accentul pe pensulațiile expresive intersectate care simbolizează confruntarea, atunci în pictura *Zbucium* (2008; u/p, 70×70 cm) acesta se deplasează pe introspecție, creând impresia unei stări meditative. Fondalul lucrării este difuz, doar forma luminoasă aplicată gestual domină pânza.

Cu lucrarea *Tensiune* (2008; u/p, 60×60 cm) este continuată tematica. Fondalul roșu obține maximă expresivitate odată cu utilizarea tușelor oranj, galben, verde și alb. În opinia lui Wassily Kandinsky „... culoarea roșie poate provoca o vibrație sufletească asemănătoare celei pricinuite de o flacără, pentru că roșul este culoarea flăcării. Roșul cald acționează agitatoric, el poate crește până la punctul unei jene dureroase, poate și prin asemănarea lui cu sângele curgând. Astfel, această culoare trezește amintirea unui alt agent fizic, care exercită nemijlocit un efect neplăcut asupra sufletului” [3, p. 59]. În așa fel combinația de culori a lui Anatol Danilișin sugerează tensiunea anunțată în titlu. La fel ca în cazurile anterioare, artistul dispune centrul compozițional în regiunea centrală a spațiului plastic. Făcând parte din abstracționismul liric pictura *Descărcări de tensiuni* (2008; u/p, 60×60 cm) se deosebește de lucrarea anterioară, care era una dramatică, prin catharsis pictural. Renunțarea la energiile intense este sugerată de tonurile deschise și luminoase ale galbenului, dar și de fondalul cu multiple nuanțări albastre. Tușele accentuează verticalitatea compoziției, autorul renunțând la diagonale.

Către acalmie II (2014; u/p, 70×70 cm) se înscrie în registrul abstracționismului liric, prin care autorul reușește să transmită tranziția de la agitație spre liniște. Tonurile calde de ocru, auriu, roșcat evocă o stare de împăcare, pe când contrastul alb – stabilitate și claritate. Tușele păstoase din centrul compoziției sunt aplicate în variate direcții, sugerând neliniștea. Fondalul din jur devine estompat, conturând o zonă cu treceri line.

O altă serie de lucrări prin care Anatol Danilișin reușește să transmită echilibrul spiritual este *Acalmia* (2008; u/p, 60×60 cm). Pictura transmite starea de liniște, urmată unei perioade de agitație. Titlul este susținut de geometria fluidă a formelor și paleta restrânsă, dar contrastantă. Dominanta azurie, încadrată în pătrat, induce o atmosferă de meditație, care se află în opoziție cu accentele de roșu și violet din centrul lucrării, generând astfel un contrast expresiv care dinamizează întregul ansamblu.

Tușa roșie și violetă întrerupe statica, marcând prezența unei energii reținute. Gama cromatică aleasă se întâlnește în „iconografia creștină, mai ales în reprezentările înfruntării dintre Sfântul Gheorghe și balaur.” [4, p. 80]

Lucrarea este structurată pe un cadru pătrat, încadrat de jur-împrejur în pătrat de nuanțe albastru închis, accentul fiind pus pe dinamismul din centrul tabloului. Pictura se înscrie în curentul abstracționist, apropiindu-se de abstracția lirică, unde expresia cromatică prevalează elementelor figurative. Autorul recurge la mijloace plastice minimale pentru a reda mesajul contemplativ și dramatic.

Anatol Danilișin revine periodic la această serie de lucrări, astfel că, în anul 2014, realizează lucrarea *Acalmie V* (2014; u/p, 50×50 cm). Compoziția, ca și în cazul precedent, este dominată de culoarea albastră care este una dintre preferatele artistului. Nu în zadar autorul utilizează gama cromatică – „...albastrul a devenit cea mai pașnică și mai neutră dintre toate culorile, devenind o culoare internațională responsabilă pentru promovarea păcii și a înțelegerii între popoare” [5, p. 178].

Pictura *Acalmie III* (2014; u/p, 70×60 cm) este dominată de sfera amplasată în centru, compoziția fiind împărțită în două cadrane orizontale: cel superior albastru și cel de jos galben. Spațiul plastic este delimitat de dungă roșie și

neagră. Lucrarea este dominată de centrul compozițional – sfera/ soarele, care, la fel ca în arta populară românească, apare ca „axis mundi” [6], centru cosmologic, tăind câmpul ornamental în două părți, simbolizând cerul, pământul, iar dungile – raiul și infernul, prin care universul este ordonat și conectat. Sfera este redată prin textură și culori contrastante de galben-marou.

Echino (2018; colaj textil, pânză, tehnică mixtă, 100×90 cm) este un colaj textil în care pânzele suprapuse cu diverse texturi, cu margini franjurate simbolizează trecerea timpului. Atât pânza uzată utilizată de artist, cât și culorile naturale, apropie lucrarea de mișcarea italiană din anii '60 a secolului XX – *Arta povera*. Straturile suprapuse, tighelurile aplicate și ghemul maroniu din centrul compozițional, oferă tabloului maximă libertate expresivă.

La prima vedere, prin seria de lucrări *Recviem I* și *Recviem II*, artistul plastic revine la curentul suprematist. La fel ca adepții curentului, în lucrarea *Recviem I* (2018; acril, carton, 48×38 cm) Anatol Danilișin utilizează formele geometrice bidimensionale (cerc, triunghi, dreptunghi), symbolismul transcendent al culorii și minimalismul compozițional. Ceea ce îl deosebește de supremațiști este înlocuirea culorilor de bază cu auriul, argintiul și vișiniul, rămânând împrumutată doar culoarea neagră prin care adepții curentului reprezentau figura



Către acalmie II, 2014, ulei, pânză, 70×70 cm



Acalmie, 2008, ulei, pânză, 60×60 cm

centrală. Pentru a reda cele trei dimensiuni ale spațiului, autorul utilizează diferite tipuri de facturi, prin suprapunerea cărora obține efectul tridimensional. Compoziția îmbină aceste structuri abstracte cu simboluri arhetipale (cerul – eternitatea, triumghiul – divinitatea, dreptunghiul – poarta/altarul), încărcate de semnificații culturale profunde. Aceste forme platonice fundamentale nu sunt plasate în vid, ci sunt contextualizate prin referințe culturale locale: aurul, asociat tradiției bizantine și iconografiei sacre, devine un semn al luminii divine și al transcendenței, în timp ce titlul *Recviem* trimite explicit la tradiția religioasă a comemorării și la dimensiunea ritualică a artei.

Lucrarea *Recviem II* (2019; acril, pânză, 60×50 cm) continuă aceeași direcție abstract-simbolică, deosebindu-se prin compoziție statică. La fel ca în cazul precedent, aurul trimite la tradiția bizantină, la lumina divină și transcendența, iar triumghiul, la fel, cu vârful în sus, aduce o tensiune simbolică, fiind semnul „divinității, armoniei, proporției” [7, p. 382]. Contrastul cromatic și cel al facturii de la fundalul întunecat la centrul luminos semnifică trecerea de la obscuritate spre iluminare, evocând ideea de recviem ca proces de purificare spirituală.

Fără titlu (2008; artobiect, produse industriale reciclate, lemn, culoare, 50×21×90 cm) aparține curentului contemporan – arta asamblajului în care obiectele uzate capătă sensuri noi fiind integrate în context artistic. Compoziția poate fi interpretată ca o metaforă vizuală a existenței artistului, în care fiecare element simbolizează o parte din viață. Elementul central al lucrării este o pensulă uzată, amplasată vertical, roțițele din metal pot fi interpretate ca și căutarea eului artistic, iar cheile sunt „bilete” de intrare spre sufletul artistului, spre înțelegerea creației sale.

Un alt artobiect intitulat *Timpul zboară ca pana* (2008; artobiect, produse industriale reciclate, lemn, culoare, 50×21×10 cm) are ca bază scoarța de copac pe care sunt amplasate pendulul unui ceas de perete, semn al timpului trecător și o pană, simbol al fragilității, al trecerii rapide. În partea de jos sunt amplasate două pietre care



Răbufnire de lumină, 2019, acril, pânză, 130×130 cm

semnifică greutatea memoriei. Artistul pune în discuție o temă profund filosofică – trecerea timpului. Compoziția îmbină mai multe curente postmoderne arte povera, asamblaj etc.

Anatol Danilișin este un artist plastic profund, care ne transmite stări, emoții estetice deosebite. Artistul ne invită la contemplare, la dialog între privitor și pânză. Este un profesionist care își desfășoară activitatea în zona curentelor postmoderne, în compoziții modelând contrastul cromatic și tonal, tușele gestuale, factura. Contribuția sa semnificativă la valorificarea curentelor picturii alternative educă generațiile tinere în spiritul libertății.

Note și referințe bibliografice:

1. *Interviu cu pictorul Anatol Danilișin* [online]. [Accesat: 1.09.2025]. Disponibil pe Internet la adresa: <https://point.md/ru/novosti/obschestvo/interviu-cu-pictorul-anatol-daniliin/>
2. Delcea, Ana Giulia. Conceptul de vid în arta modernă și contemporană. În: *Analele Banatului*, S.N., Arheologie Istorie, XXVI, 2018, p. 203-214.
3. Kandinsky, Vassily. *Spiritualul în artă*. București: Art, 2022, p. 96.
4. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri*, vol. 1, A-D, p. 80.
5. Pastoureaux, Michel. *Albastru. Istoria unei culori fascinante*. București: For you, 2022, p. 178.
6. Antonescu, Romulus. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești* [online]. [Accesat:

10.09.2025] <https://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Tradiationale-Romanesti-r-z.html>

7. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri*, vol. 3, P-Z, p. 382.

*Articolul este elaborat în cadrul proiectului Stimularea excelenței cercetărilor științifice 2025–2026, 25.80012.0807.62SE „Arta ca formă excelentă de re-

prezentare a libertății: imaginea libertății în pictura și literatura din Republica Moldova”, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

**Foto: Iurie Foca

Natalia PROCOP, dr., Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău

Citation: Procop, N. The Dimensions of Freedom in Anatol Danilișin’s Art. In: *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, 2025, nr. 3, p. 125-134. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.15>

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



Copyright:© 2025 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/>).



Fără titlu, 2008, artobiect, produse industriale reciclate, lemn, culoare, 50×21×90 cm



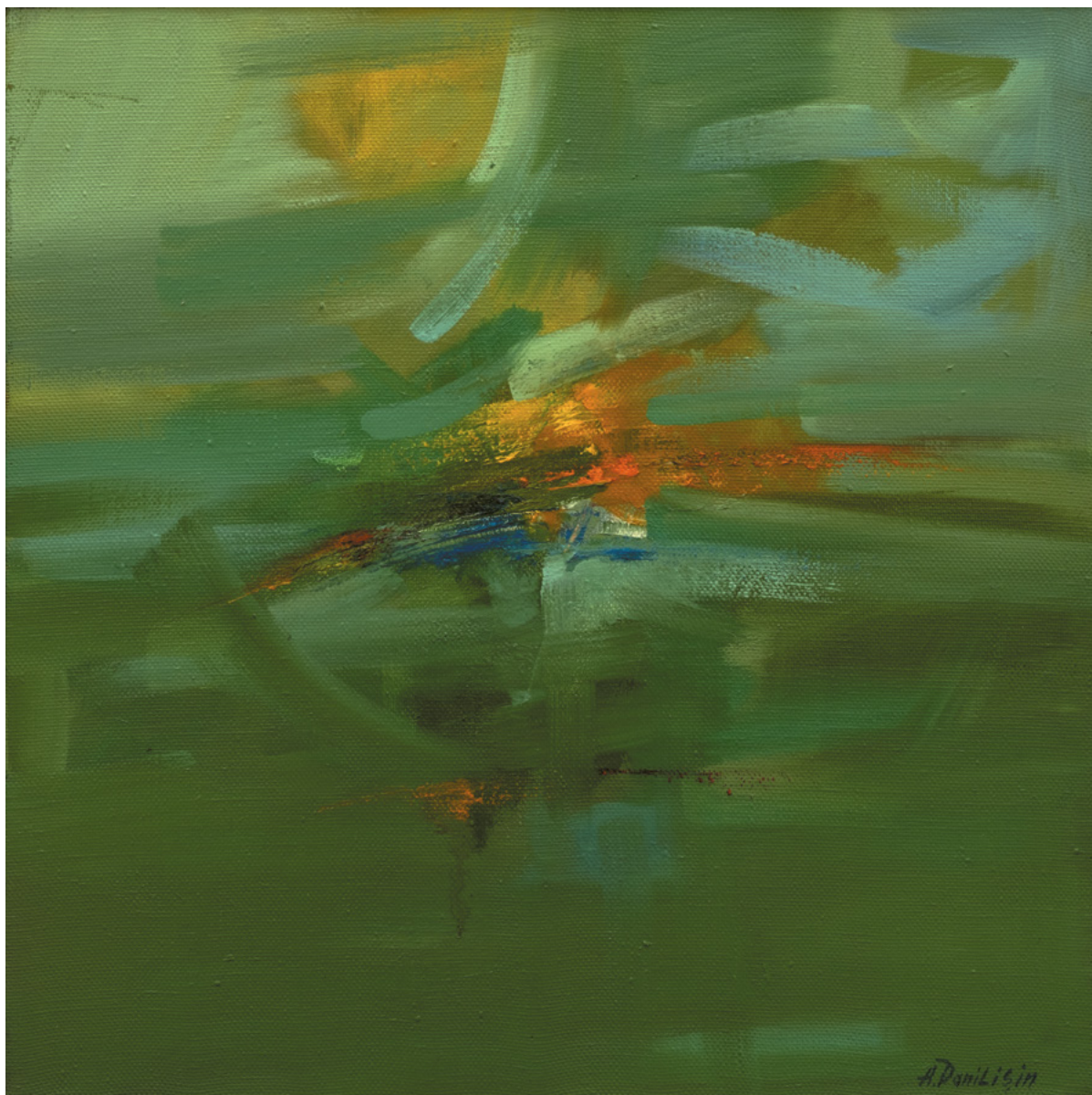
Timpul zboară ca pana, 2008, artobiect, produse industriale reciclate, lemn, culoare, 50×21×10 cm



Cascadă, 2020, acril, pânză, 130×130 cm



Plonjare în amurg, 2023, acril, pânză, 198×61 cm



Zbucium, 2024, acril, pânză, 60×60 cm



Peisaj, 2023, acril, pânză, 200×60 cm



Caligrafie, 2023, acril, pânză, 90×60 cm

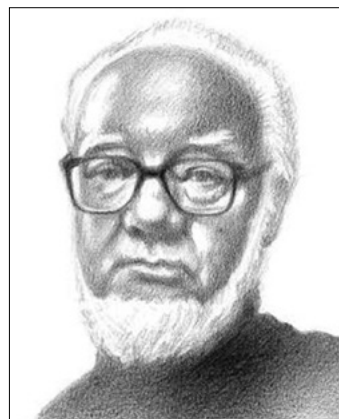


Gestuslitate în spațiu, 2023, acril, pânză, 90×73 cm



Dialog în formare, 2022, acril, pânză, 95×155,5 cm

Scriitor român și disident politic, a cărui operă reflectă profund experiența României sub regimul comunist. Născut la Mana, în Basarabia, Goma a trăit copilăria și adolescența marcate de ocupația sovietică și de represiunile politice, evenimente care i-au modelat sensibilitatea și temele literare. Opera sa explorează condiția individului într-o societate totalitară, evidențiind frica, cenzura și compromisurile morale impuse de regim. Romanele sale combină realismul cu introspecția, creând personaje complexe confruntate cu dileme morale și tensiuni psihologice. Opera literară: *Camera de alături*; *Ostinato*; *Ușa noastră cea de toate zilele*; *În Cerc*; *Gherla – monolog dialogat*; *Lătești*; *Gară inversă*; *Culoarea curcubeului* '77. *Cutremurul oamenilor*; *Patimile după Pitești*; *Soldatul câinelui*; *Bonifacia*; *Din Calidor*. O copilărie basarabeană; *Ela*; *Justa*; *Arta Refugii*; *Castelana*; *Astra*; *Sabina*; *Adameva*; *Altina – grădină scufundată*; *Roman intim*; *Alfabecedar*; *Catherine*; *Basarabia*; *Bătrânul și fata*; *Scrisori întredeschise I. Singur împotriva lor*; *Scrisuri I*, 1971–1989; *Scrisuri II*, 1990–1999; *Scrisuri III*, 1990–2010; *Săptămâna roșie* (28 iunie – 3 iulie 1940) sau *Basarabia și evreii*; *Amnezia la români*; *Butelii aruncate în mare*; *Jurnal pe Sărite* (1978–1993); *Jurnal de Căldură Mare* (1989); *Jurnal de Noapte-Lungă* (1993–1995); *Unde am greșit?*; *Alte jurnale* (1978–1995); *Jurnalul unui Jurnal* (1998); *Jurnal de Apocrif* (1998); *Jurnal* (1999–2013); *Jurnal 1999–2003*; *Jurnal 2004–2005*; *Jurnal 2007* și altele nepublicate.



Paul GOMA (1935–2020)

PAUL GOMA DESPRE METODA SCRISULUI SĂU

Nu știa exact de unde îi venise „metoda” rescrierii obsesive, dar, de când se știa, era un scriitor diferit. Încă de la primele încercări, dezvoltase o proprie manieră a scrisului, neobișnuită pentru ceilalți. Mai întâi, pentru că scria în caiete, niciodată pe foi volante. Nu fusese dintre aceia care imitau, în mod pios, foile mângălite, expuse în muzee, ale măștrilor care scriau pe aceeași foaie, cu note pe margini, cu cât mai abia vizibile, cu atât mai valoroase. Văzuse în liceu, la Sibiu, la Cenaclul „Astra”, destui tineri care își citeau creațiile de pe foi volante corectate și răs-corectate. El scria întotdeauna în caiete, mai întâi cu creionul, mai târziu cu penița și, în cele din urmă, cu stiloul, întotdeauna în caiete legate, cu file numerotate – ca mama.

Nu-și putea explica de ce adoptase o asemenea „metodă de creație”. Poate pentru că așa văzuse la mama, poate pentru că toți ceilalți în jurul lui procedau diferit. Posibil că, în acest fel, intuitiv, se *altfeliza* în raport cu alții. Cert este că, odată adoptată metoda, nu a mai abandonat-o nici când a început să scrie romane, pe

15 februarie 1988, avenue Jean Moulin, Paris

care, dintr-un motiv sau altul, le relua mereu de la capăt, transcriindu-le cu stiloul, pe curat. De îndată ce încheia un roman, îi venea gândul că ar trebui să-l refacă, să-l rescrie. Și îl rescria. Refăcea, scurta, lățea, rearanja, până când obținea o altă variantă – mai clară, mai strânsă. Și atunci renunța la prima. Pe structura fixă a caietelor putea experimenta și controla orice exercițiu formal. Scria în caiete, apoi corecta pe text, iar când paginile deveneau ilizibile, transcria totul într-un nou caiet. Apoi relua, din nou corecta, din nou transcria într-un alt caiet, apoi într-un al treilea, primul caiet fiind aruncat. A urmat obiceiul rescrierii obsesive, mereu de la capăt, și după ce a trecut la mașina de scris.

Ca toți ceilalți, era convins că nu va putea niciodată să scrie literatură la mașina de scris. I se părea o unealtă de birou, o sculă pentru jandarmerii și primării. Cum să scrii proză pe așa ceva? Hârtiile acelea îi păreau făcute pentru acte oficiale, nu pentru ficțiune. I-a trebuit o revelație ca să-și revadă părerile. Prin '65, a văzut pentru prima dată o mașină de scris la

Alexandru Ivăsiuc. Nu crezuse că e posibil într-o locuință particulară – obiectul avea, în mintea lui, aura unei posesii instituționale. Din clipa aceea, a vrut și el una la care să-și multiplice manuscrisele. Dar bursa nu-i permitea luxul, astfel că a apelat la dactilografe. Primele sale cărți – *Ostinato*, *Ușa...*, *În Cerc* – au fost scrise de mână, apoi transcrise la mașină de Geta Gheorghidiu. În 1969, fiind angajat cu jumătate de normă la *România literară*, a obținut un mic împrumut din fondul scriitorilor și, în sfârșit, și-a cumpărat o mașină de scris *Consul*, adusă din Cehoslovacia. Și a început marea „trecere”: scia, rescia, corecta, relua, cârpocea. În 1972, în Franța, a combinat scrisul de mână cu cel la mașină, apoi, la München, și-a cumpărat o *Olympia Report*, electrică. De-atunci, a scris de mână tot mai rar, în jurnale, și tot numai până în '89.

Nu știa exact de ce ținea atât de mult la metoda aceasta. Prin anii '60–'70, când se întorcea acasă de la edituri cu manuscrisul respins în brațe, era hotărât să nu renunțe și se apuca imediat să-l îmbunătățească, să-l rescie. Nu o făcea doar din ambiție sau frustrare. Era mai mult de-atât – o nevoie interioară, un fel de reacție vitală. În anii de „mucenicie” cu romanul *Ostinato*, făcuse un număr uriaș de variante. L-a rescris chiar și după ce apăruse în Occident, în '71. Dacă traducerile rămăneau în forma lor originală, textele în română nu erau niciodată definitive. O carte nu era, pentru el, un obiect încheiat, ci o variantă provizorie. În special, și-a rescris cărțile de ficțiune, uneori chiar la numai o săptămână după apariția lor la tipografie.

În martie 1995, Ștefana și Alexandru Bianu i-au dăruit un ordinator. L-a acceptat cu rețineră, nu intenționa să-l folosească pentru scris, întrebându-l la început doar pentru scanarea dactilogramelor. Apoi, tot mai mult, a scris direct la ordinator. Mașina aceasta i-a tulburat complet viața. După zile întregi de muncă, i se întâmpla să piardă hălci întregi de text într-o secundă. Cu toate acestea, nu s-a lăsat și, de atunci, a ajuns să-l stăpânească destul de bine. Putea oricând să rescie și să creeze noi variante. Și mai era ceva cu adevărat minunat: pagina



Paul Goma, Paris, 2005, foto Olga Căpățină.

de pe ecranul ordinatorului îi dădea impresia unei foi de hârtie tipărită, iar posibilitatea de a șterge, adăuga, muta fără nicio urmă vizibilă i se potrivea perfect. Din 1995, de când avea ordinatorul și hotărâse să se *samizdateze*, a revizuit și a rescris pe calea aceasta *Din Calidor*, *Astra*, *Arta Refugii*, *Sabina*, *Roman-intim*, *Bonifacia*, *Justa*, *Gherla-Lătești*, *Adameva* și *Gardă inversă*.

Obiceiul rescrierii i-a cristalizat o viziune: scriitorul este asemenea unui lucrător manual. Să scrii proză înseamnă să construiești o casă – cărămidă cu cărămidă, zi după zi. La sfârșitul zilei, privești ce ai ridicat, evaluezi rezultatul. Ești mulțumit de muncă, de efort, dar nu și de rezultat, pentru că acesta se va vedea abia la punerea acoperișului. Să scrii proză înseamnă ca, a doua zi, să fii nerăbdător să reîncepi munca. Și tot așa, o sută de zile, o mie. La final, suferi că, deși terminată, ameliorată de mai multe ori și răs-corectată, „casa” este gata. Și când nu mai este nimic de făcut, îți muți gândurile și truda spre o altă „casă”.

Fragment din cartea
Aliona GRATI, *Arca lui Goma. Biografia*
unui scriitor. Editura ARC, 2025.

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



Maria PUTAREVA (CEAVDAR)

Maria Putareva (Ceavdar), născută în 1962 în satul Stoianovca, raionul Cantemir. În prezent este profesoară la gimnaziul „Ivan Vazov” din localitatea natală.

ÎNTRU TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE: AMINTIRILE UNEI BULGĂROAICE DIN SUDUL REPUBLICII MOLDOVA

MM: Dragă doamnă, ați copilărit în anii '70 ai secolului XX. Privind retrospectiv spre acea perioadă a așa-numitului „socialism dezvoltat”, cum s-a schimbat atunci modul tradițional de viață al bulgarilor?

MP: Am reușit să trăiesc perioada în care femeile: maica mea, mătușile, bunicile, practicau încă activități specifice unei comunități tradiționale. Pe lângă lucrările cotidiene: grădinaritul, grijile casnice, muncă zilnică în câmpurile colhozului, apoi ale sovhozului, ele mai erau preocupate de ceea ce făceau dintotdeauna bulgăroaicele: țesau covoare, cergi, prosoape, care era o muncă migăloasă și complicată.

MM: Ați văzut cu propriii dumneavoastră ochi războiul de țesut în casa părintească sau este vorba despre amintiri legate de cineva dintre rude?

MP: Îmi amintesc războiul de țesut din casa noastră, dar mai întâi de toate îmi amintesc cum mama se pregătea pentru această activitate îndelungată. Întâi de toate maica mea realiza o muncă, după mine titanică de pregătire, realiza-

tă doar în minte, fără suport de hârtie. Calcula de câtă ață avea nevoie pentru urzeală, de câte kilograme de lână și de câți coloranți pentru un covor. Se calculau proporțiile. Pregătirea avea loc încă din vară.

MM: Cum se lua decizia asupra tipului de covor care urma să fie țesut și cum erau alese motivele ornamentale?

MP: La noi în sat femeile colaborau între ele. Ornamentele care erau utilizate pentru țesutul covoarelor erau compuse doar de unele femei și transmise de la una la alta. Era desenat pe hârtie albă în pătrățele, fiecare pătrățel era un element al compoziției și ornamentul era „citit” cu mare atenție în timpul țesutului. Prin sat circulau ornamente pentru covoare de tip „tablă”, „trandafir / trandafiri roșii sau galbeni”, pentru covoare „pravo i sliuceano” (în dungi și în benzi cu flori).

MM: Într-o comunitate tradițională, unde utilizarea timpului urma o logică bine întemeiată, această activitate amplă și migăloasă – țesutul covoarelor – când se desfășura, de obicei?

MP: În perioada sovietică modul de viață în satul nostru nu s-a schimbat foarte mult. Vara, femeile lucrau în câmp, în gospodăria colectivă, dar iarna, pe când era frig și muncile câmpului nu erau posibile, ele puneau războiul și porneau țesutul. Interesant este că și atunci când femeia mergea la muncă, nu lăsa războiul de izbeliște, ci muncea după ziua de muncă până seara târziu, până la 1.00 – 2.00 noaptea.

MM: În anii '60–'70 ai secolului XX, copiii mai erau implicați în treburile casnice sau, odată cu perioada sovietică, s-au produs schimbări în acest sens?

MP: În familia noastră eu, fiind soră mai mare și având un frațior mic, eram responsabilă de el atunci când maica mea era ocupată cu activități casnice sau când se așeza la război ca să țese covorul pus deja pe urzeală. Iar când frățiorul dormea, ajutam cu pregătirea mosorelelor, ca maica mea cu mătușa să aibă de lucru și să țese fără pauze. Iar când una dintre femei se scula de la război, îmi încercam și eu puterile.

MM: Vorbim despre a doua jumătate a secolului XX, totuși. Toate femeile din sat aveau abilități bune de a „citi” ornamentele covoarelor și erau capabile să coordoneze procesul de țesere?”

MP: Nu erau școli care să pregătească femeile pentru muncile casnice. La noi în sat femeile învățau una de la alta. Cele care aveau mai puține cunoștințe și abilități veneau la ajutor, pregăteau mosorelele, urmăreau atent ce făceau femeile mai iscusite. Nu toate femeile aveau pricepere înăscută, nu la toate le-a fost dat de la Dumnezeu să însușească această muncă complicată.

MM: De ce credeți că a fost posibilă păstrarea pe termen lung a tradiției țesutului într-un sat bulgăresc?

MP: Acest lucru a fost posibil deoarece și bărbații, chiar fiind implicați în munci constru-

ite deja după principiul sovietic, nu au abandonat activitățile învățate de la tați și bunei. De exemplu, tatăl meu ținea oi; la început de vară oile erau tunse și lâna adusă acasă necesita să fie prelucrată. În aceste munci de procesare lucram și eu: curățam lâna de impurități, o spălam, o scărmanam. În timpul vacanței de vară, primeam de la mama sarcină de a scărmana câte un coș de lână. La etapele mai complicate: torsul lânii, vopsitul sau urzitul războiului, dar și propriu-zis țesutul, nu prea am fost implicate. Părinții ne protejau cumva, nu ne implicau chiar în toate procesele de lucru.

MM: Asta înseamnă că generația dumneavoastră nu mai poate fi considerată purtătoarea cunoștințelor tradiționale ale comunității bulgare?

MP: Da, din păcate nu mai cunoaștem multe lucruri ce ne-ar permite să păstrăm vii practicile. Dacă am încercat să torc lână, nu mi-a reușit ceea ce ține de vopsitul fibrelor din lână. Era un proces complicat și periculos, iar nouă ni se permitea doar să ne uităm dintr-o parte. Nu în ultimul rând trebuie de menționat faptul că activitățile tradiționale au mai avut un rost. În satul nostru, obiectele țesute de femei erau pregătite cu un scop anume. Orice femeie pregătea din timp zestrea pentru fiică: covoare, cergi, saltele, plapume, dar și obiecte necesare pentru „ultimul drum”. Din momentul când toate acestea au putut fi cumpărate din comerț, necesitatea a dispărut, iar împreună cu aceasta a încetat și transmiterea acestor cunoștințe din generație în generație.

Notă:

*Interviu tradus din limba bulgară, realizat de dr. Marina MIRON în cadrul subprogramului de cercetare nr. 010402 „Cultură și politică în contextul schimbărilor regimurilor politice: de la Basarabia românească la Republica Moldova”, desfășurat la Universitatea de Stat din Moldova (2023–2026).

Abajur pentru o bibliotecă

Două aspecte aş dori să evidenţiez în legătură cu noul roman al lui Vlad Grecu, *Pocalul de rubin al elfilor*, Editura Prut Internațional, 2024. În primul rând, acest scriitor se remarcă iarăşi prin frumuseţea unei scriituri perfect vizuale, care reflectă atât formaţia, cât şi sensibilitatea sa de artist plastic. O veritabilă plăcere estetică izvorăşte, în special, din pasajele cu descrieri de peisaje ale nordului, iar fragmentul de debut stă mărturie a acestei forţe expresive vizuale: „Omul a scos mânuşile de blană, şi-a suflat în mâini, tuşind sec, dar suflarea lui părea la fel de rece ca aerul de afară. De pe coama dealului unde a ajuns, vedea până la orizont numai molizi şi larici cu ramurile pleoştite sub povara cremoasă a zăpezii. Cerul de peste vârfurile gârbovite ale coniferelor era brăzdat cu mov foarte rece, trecând în roz, iar soarele mortificat pe buza orizontului nălucea ca un mărgăritar enorm care reflecta razele rubinii ale altei surse de roşu-cardinal. O privelişte telurică şi un ger cosmic.” La polul opus al lumii sale imaginare se află sudul, a cărui geografie se suprapune cu patria natală – actuala Republică Moldova, unde viaţa dă din plin: „Dar mai ales l-a lăsat mască piaţa agricolă! Aici găseai de toate, ca în vechile bazine persane! Curmale, prune uscate, stafide de tot felul, smochine, rădăcini de ghimbir, ananaşi, lămâi, portocale, banane, mango, avocado, kiwi, rodii cât sfecla şi desfăcute în felii ca nişte flori vişinii de coral, fructul zeilor kaki, saci plin-ochi de fasole albe, fasole pestriţe, fasole negre! Năut! CIREŞE! Mai mult! Aceste cireşe creşteau direct prin curţile blocurilor, uneori şi printre arborii decorativi de lângă trotuare! Se vinde o gamă neverosimilă de salate picante din legume date prin răzătoare şi marinate după reţeta morcovului în stil coreean, doar că, pe lângă fireshul portocaliu al lor, mai erau verzi, din sparanghel, albe, din ridiche, şi vineţii, din sfeclă! O îmbulzeală şi mişcări nesfârşite de muşuroi, iar undeva, prin apropiere, o voce de femeie răsună teatral şi chiar uşor cochec: «Otravă de şoareci! Otravă de guzgani! Otravă! Tot felul de otravă!» Şi întregul spectacol era acompaniat de muzică populară şi manele de pahar, care răsunau de la electrocasnicele aranjate pe tarabe”.



O analiză atentă a cromaticii celor două peisaje relevă o paletă comună, dominată de tonuri portocaliu-rubinii şi violacee, distribuite într-un contrast armonios: reflexe reci, aproape spectrale, alternează cu accente luminoase, solare. Dincolo însă de frumuseţea acestor pensulaţii imagistice, se întrevade un strat mai profund de semnificaţii, căci după câteva zeci de pagini devine limpede că te afli într-un univers imaginar structurat după o logică mitică şi simbolică, în care culoarea devine limbajul unei lumi interioare. În acest sens al semnificaţiei culorilor, dar şi al obiectelor recurente în roman, precum rodia, rubinul, pocalul, nordul, elfi, ciuperca ş.a., – ar fi deosebit de pertinentă consultarea *Dicţionarului simbolurilor* de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant.

Mai spre final, romanul îşi dezvăluie tot mai sigur dimensiunea livrescă. Se pot recunoaşte, printre altele, ecouri din poemul lui Ion Barbu *Riga Crypto şi Laponia Enigel*, care, se ştie, e o amplă alegorie a iniţierii existenţiale şi spirituale. În poemul lui Ion Barbu, Laponia Enigel parcurge un drum iniţiativ de la nord spre sud – de la frig spre căldură, de la întuneric spre lumină. În călătoria sa, se opreşte în pădurea lui Crypto. Riga Crypto, o ciupercă, o zăreşte şi este cucerit de frumuseţea şi lumina ei. O cheamă în lumea sa umedă, instinctuală, însă Enigel refuză cu blândeţe: drumul ei este spre soare, nu spre întuneric. În mod similar, în romanul lui Vlad Grecu se desfăşoară o poveste cu valenţe iniţiatice, marcată de atracţie erotică şi de probe ale rezistenţei interioare, consumate atât

în pădurea mistică, cât și în spațiul urban – ambele devenind locuri ale tentației și ale încercării. Aparent, „ciuperca umedă” își revendică o victorie mai convingătoare la Vlad Grecu; spun *aparent*, deoarece romanul se încheie într-o notă luminoasă, în care, asemenea tragediei shakespeariene *Romeo și Julieta*, iubirea se dovedește învingătoare, sub protecția unor spirite benefice – Sânzienele, elfii, dar și Nicole, dispărută între timp. Structurarea narațiunii ca pe o călătorie între două poluri nu este o noutate în creația scriitorului, ea având un precedent semnificativ în romanul *Fabrica de genii*. Din aceste și alte asocieri se conturează jocul simbolic *Viață-Moarte*, care susține atât arhitectura narativă, cât și stratul profund al sensurilor existențiale decelabile în roman.

Un punct culminant se atinge în pasajul din *Sânzienele*, pasaj care marchează etapa finală a itinerarului inițiat: trecerea pe tărâmul „celălalt”, un spațiu magic și atemporal, populat cu ființe atât din mitologia nordică, cât și din cea românească – elfi, iele și zâne – și prin care călătoria inițiată dobândește o dimensiune profund simbolică și transformatoare: „...într-o poiană nocturnă și cu iarbă argintie, mai multe iele nude cu coronițe galbene pe cap dansau cu mișcări plutitoare, intonând în cor: *Să mă spele pe față,/ Pe brață/ De urâciuni/De făcături,/ Că mi-or pus:/ Pe cap,/ Piele de țap,/ Pe mănușită,/ Piele de mătă,/ Pe trup/ Piele de lup,/ Pe tălpi nojite de câine./ Când pe drum plecăm:/ Țapii zbierau,/ Mâții se smiorcăiau,/ Lupii urlau,/ Căinii lătrau,/ Smoala mă negrea,/ Toți de mine fugeau...* Două mai zănatice s-au rupt din dans și au pornit să se tăvălească prin roua ierbii, hohotind.”

În al doilea rând, aș dori să subliniez că Vlad Grecu se remarcă printr-o remarcabilă inventivitate în construirea subiectelor, pe care le dezvoltă întotdeauna pe două planuri complementare: cel al fantasticului și cel al realității social-politice. Scriitorul creează astfel lumi paralele, populate de șamani, zâne, elfi și forțe supranaturale cu chipuri neașteptate – uneori întruchipate în obiecte casnice ori în artefacte magice, precum *pocalul de rubin* –, care generează conflicte și aventuri pline de farmec și mister. Narațiunea se desfășoară imprevizibil, captând curiozitatea cititorului până la ultima pagină, fiind plină de răsturnări ontologice, de dialoguri cu „entități” ale eului dedublat sau cu ființe supranaturale.

Totodată, autorul reușește să redea cu precizie un spațiu concret – orașul Chișinău al ultimilor ani – surprinzându-i atmosfera din subterană sau de la margine, dominată de o populație care nu se poate desprinde pe deplin de inerțiile trecutului sovietic.

Pocalul de rubin al elfilor este o carte potrivită pentru cei care iubesc literatura de inspirație fantastică și mitico-simbolică, dar care doresc în același timp să se bucure de frumusețea unei scriituri sensibile și vizuale. Eu aș încadra acest roman în descendența romanului de tip corintic, tradiție ilustrată la noi cu deosebită măiestrie de Vladimir Beșleagă în *Viața și moartea lui Nicolae Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*.

Aliona GRATI

Literatura Tatianeii Țibuleac a cucerit repede scena europeană, confirmată prin Premiul pentru Literatură al Uniunii Europene în 2019 și prin traduceri în numeroase limbi. Noua sa carte, *Când ești fericit, lovește primul*, nu doar continuă traseul unei proze deja recunoscute, dar îl amplifică într-un mod care pune cititorul față în față cu fragilitatea, violența și, paradoxal, frumusețea vieții trăite în marginea exilului. Dacă *Vara în care mama a avut ochii verzi* a adus povestea filiației în fața morții, iar *Grădina de sticlă* a surprins dezrădăcinarea copilăriei sovietice, acest nou roman explorează teritorii ale memoriei și identității printr-o voce matură, tensionată, ce îmbină confesiunea crudă cu poezia imaginii.



În centrul romanului se află povestea Milei, o femeie originară din Chișinău, purtată de destin prin Franța, unde trăiește între precaritate, doruri și vinovății. Parisul Tatianeii Țibuleac nu este niciodată capitala monumentală a iubirii, ci un spațiu de subsol, de camere mici, de muncă domestică și supraviețuire la limita sărăciei. Exilul apare ca un amestec de libertate și damnar, un paradox al celor care caută altundeva „fericirea” și descoperă, de fapt, o formă nouă de înstrăinare. Spre deosebire de clișeu exilului eroic sau romanticizat, romanul propune imaginea brutală a unui exil utilitar: joburi prost plătite, abuzuri sexuale, case străine, și, totuși, dorința de a nu te întoarce niciodată acasă.

Mila e prinsă între moștenirea unei copilării marcate de înstrăinarea tatălui, de traumele comunismului și precaritatea franceză. Ea trăiește „în camerele mici ale Europei mari”, într-o existență fragmentată între datorii și prietenii improvizate. Exilul devine un spațiu de „furnicar”, unde fiecare supraviețuiește pe cont propriu, iar solidaritatea se naște tocmai din fragilitate.

Un element central al romanului este relația Milei cu Malik și cu Nastea – un triunghi fragil, traversat de dragoste, trădare și dorința de apartenență. Prietenii nu sunt niciodată line, ci tulburate de sexualitate, violență, complicități rușinoase și vinovății care revin obsesiv. În aceste relații, scriitoarea nu ezită să arate cum iubirea poate deveni simultan hrană și otravă, cum apropierea dintre oameni este dublată de tendința de a se răni reciproc. Mila trăiește cu sentimentul constant al zădărniciiei: fiecare pas înainte e contrazis de o cădere, fiecare clipă de tandrețe e umbrită de brutalitatea unei alte amintiri. Romanul devine astfel o vastă cronică a memoriei traumatice, în care copilăria și tinerețea apar ca fotografii „arse cu țigara”. Trauma colectivă: postcomunismul, migrația, precaritatea estică etc., se intersectează cu trauma personală: stranițetea tatălui, pierderea mamei, relațiile sexuale degradante), rezultând un text în care lipsa sensului nu e doar un eveniment exterior, ci o condiție de viață.

Proza Tatianeii Țibuleac e puternică prin densitatea simbolică. În roman, obiectele devin purtătoare de sensuri adânci. Tranzistorașul tatălui devine depozitarul unei voci dincolo de moarte, o legătură spectrală între trecut și prezent. Vinul apare ca un element de comuniune și reconciliere, purtat aproape ritualic până în final, unde promite regăsirea „dintr-un corn de berbec”. Furnicarul din muzeu oferă una dintre cele mai subtile alegorii ale exilului: ființe hrănite și protejate, dar trăind în captivitate, privite din exterior. Albastrul (dresurile tatălui, covorul promis) devine culoarea identitară a Milei, semn de recunoaștere și blestem transmis. Aceste simboluri nu sunt niciodată abstracte, ci ancorate în corporalitate și obiecte domestice. Ele dau romanului textura unui jurnal viu, în care banalul e traversat de sacru.

Stilul Tatianeii Țibuleac e imediat recognoscibil: fraze scurte, densitate lirică, alternanță între prezentul confesiv și flashback-urile încărcate de memorie. Montajul narativ are structura unei „rețele afective”, unde fiecare obiect sau situație declanșează o avalanșă de amintiri. Vocea Milei e fragmentată, uneori beată, alteori lucidă, întotdeauna intensă, iar cititorul e prins în fluxul acestui monolog care devine literatură. De remarcat și modul în care romanul articulează ideea de corp și

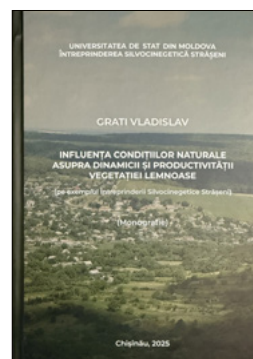
se articulează ca limbaj: corpul bătut, abuzat, doritor, obosit, corpul care „se scurtează cu fiecare legănat din cap”, e mereu în prim-plan, ca teren pe care se scrie identitatea. Limbajul alternează brutalitatea cu poezia, iar această tensiune face forța cărții.

Romanul *Când ești fericit, lovește primul* confirmă faptul că Tatiana Țibuleac este una dintre cele mai importante voci feminine din Europa de Est. Romanul ei se înscrie într-o tradiție a literaturii exilului și a memoriei traumatice, dar cu un accent inedit: nu pe eroism, ci pe vulnerabilitate. Tatiana Țibuleac scrie despre precaritate, despre corpuri și suflete rănite, despre fragilitatea oamenilor care supraviețuiesc nu prin idealuri, ci prin mici compromisuri, prin obiecte, prin prietenii imperfecte. Prin această perspectivă, romanul nu doar continuă traseul prozei est-europene în dialog cu Occidentul, ci îl rescrie. Parisul devine un oraș al subsolurilor, iar Europa, un spațiu al supraviețuirii migranților. Este o literatură care oferă o imagine autentică, lipsită de *glamour*, dar plină de adevăr.

Romanul ne arată că fericirea, atunci când apare, e fragilă și trebuie să „lovească prima”, pentru că altfel viața o spulberă. Prin vocea Milei, cititorul descoperă nu doar povestea unei femei din Est, ci și o metaforă a condiției umane contemporane: între exil și prietenie, între violență și tandrețe, între zdrențele inimii și credința că, undeva, există un loc unde vinul și prietenia vor învinge moartea.

**Cu drag de la Paris, Olga CĂPĂȚÎNĂ, scriitoare,
jurnalistă de investigație, președintele Club C'ARTE Paris**

Vladislav Grati, *Influența condițiilor naturale asupra dinamicii și productivității vegetației lemnoase (pe exemplu Întreprinderii Silvocinegetice Strășeni)*. Chișinău, 2025, 200 p. ISBN: 978-5-99554-447-4.



Vegetația Republicii Moldova se află în strânsă legătură cu solul, orografia și clima, fiind constituită din păduri și stepe. În spațiul pruto-nistrean, pădurile sunt reprezentate de specii foioase (în principal stejăretele, salcâmetele și alte diverse tari) de tipul celor caracteristice Europei Centrale. Dacă partea de sud, denumită Bugeac, este una văduvită de păduri, apoi spre nord de Bugeac, de la cel de-al doilea Val a lui Traian, se întind pădurile din Codrii Orheiului și Bâcului, formate din arbori seculari. Jumătatea de nord a Republicii Moldova, Câmpia Bălților, ocupă o câmpie accidentată, complet lipsită de pădure, de aceea s-a dat prioritate culturilor agricole. Cercetările paleobotanice din spațiul pruto-nistrean au identificat specii care sunt în prezent în învelișul vegetal: arbori (stejar, arțar, carpen, dud), arbuști (corn, scumpie, soc). La o privire atentă, copacul poate reprezenta însăși oglinda vieții (omul, floarea), imobilul (edificiu etajat) a simbolului existențial (*coloana infinitului*). Asigurând un echilibru în natură, tot ce oferă copacul este util și valorificat: fructul, frunza, coaja, lemnul, spațiul coabitării. Pădurea este un magnet al norilor de ploaie, în pădure putem depista o gamă variată a florei și faunei.

Recenta apariție editorială *Influența condițiilor naturale asupra dinamicii și productivității vegetației lemnoase (pe exemplu Întreprinderii Silvocinegetice Strășeni)*, elaborată de silvicultorul Vladislav Grati, doctor în științe geonomice (2025), reprezintă un discurs științific interdisciplinar dedicat habitatului vegetației lemnoase din perimetrul entității silvice Strășeni, aflată preponderant în raionul omonim, parțial în municipiul Chișinău și în raza raionului administrativ Ialoveni. Întreprinderea Silvocinegetică Strășeni se află în Podișul Central Moldovenesc, denumit și Codrii Centrali. Autorul are formatul profesional conturat la confluența a două centre științifice: cea a școlii de silvicultură din Suceava (în 2000 absolvă Facultatea de Silvicultură a Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava) și de la Chișinău (în 2014 absolvă studiile de master la Facultatea de Horticultură a Universității Agrare de Stat din Moldova, urmând studiile de doctorat [2014–2018] la Facultatea de Biologie și Geoștiințe a Universității de Stat din Moldova).

Monografia include patru capitole ce ansamblează organic conținutul de bază al subiectului abordat. O primă perspectivă relevă aspectele metodologice ale cercetărilor silvice (p. 9-35). În acest sens, s-a studiat poziționarea geografică a vegetației lemnoase, aflate sub incidența directă a intervenției antropice, care țintește fondul forestier inclusiv în scopuri de recreare și recoltare de produse auxiliare ale pădurii. Urmează un excurs istoric a spațiului pădurilor din aria de cercetare. În vederea realizării obiectivelor propuse s-a recurs la o metodologie specifică de lucru ce a prevăzut acumularea de informații din teren. Pentru realizarea acestui deziderat, autorul a realizat mai multe expediții ce au constatat în observarea, cartarea și identificarea particularităților fizico-geografice. A urmat etapa de activitate în birou, care a presupus prelucrarea și interpretarea datelor. De menționat faptul că autorul a prelevat informații referitoare la parametrii dendrometrici pentru trei perioade diferite (1999, 2011 și 2021).

În capitolul 2 al monografiei autorul a cercetat minuțios condițiile naturale pentru dezvoltarea vegetației lemnoase (p. 36-76). Paleta variată de subiecte a inclus cercetarea aspectului geologic (regiunea de cercetare se suprapune integral *platformei moldovenești*); expoziția, tipurile și formele de relief; procesele geomorfologice; condițiile climaterice (circulația atmosferică, radiația solară, durata de strălucire a Soarelui, temperatura aerului, precipitațiile atmosferice și vântul); rețeaua hidrografică (86,3% din teritoriul cercetat se află în bazinul hidrografic Bâc, iar 13,7% în cel al Botnei, afluenți

de dreapta ai Nistrului); aspecte biogeografice; învelișul de sol constituit din următoarele clase și tipuri *Automorfe* (brune, cenușii și cernoziom), *Hidromorfe* (mocirle), *Dinamomorfe* (deluviale).

În cel de-al 3-a capitol al cărții s-a analizat structura arboretelor. Drept urmare s-a analizat compoziția pe specii, suprafață și volum; vârsta arborelui (acesta reprezentând timpul scurs de la data germinării, încolțirii unei semințe de arbore); gradul de închidere (acoperire) al coronamentului, potențialul productiv al terenului (acesta fiind dominat de tipul deluros de cvercete cu gorunete, goruneto-șleauri pe versanți) și tipul de vegetație forestieră; clasa de producție (avându-se în vedere productivitatea arboretului în funcție de vârsta și înălțimea lui sau în raport cu creșterea maximă a producției totale pe an și pe hectar); productivitatea și volumul; relația climat – arbore pentru speciile de stejar.

În ultimul capitol autorul a cercetat și analizat influența condițiilor naturale în asigurarea dezvoltării continue a productivității arboretelor (p. 109-174). Din această perspectivă a fost studiată influența litologică în structura arboretelor; impactul reliefului în structura arboretelor (altitudinea, panta, expoziția, energia și formele de relief); influența învelișului de sol; influența rețelei hidrografice; influența indicilor climatici; indicele de ariditate forestieră. Autorul ține să menționeze faptul că modificările climaterice, majorarea temperaturii și riscul de secetă ar putea intensifica impactul incendiilor asupra pădurilor și terenurilor agricole (p. 170).

Spre finalul demersului științific autorul enunță o serie de concluzii generale și de recomandări practice (p. 175-178). Bibliografia (p. 179-191) generoasă – constituită din 156 de titluri – vorbește despre seriozitatea discursului științific. Lucrarea include și două anexe (p. 192-199). O anexă este dedicată schemei ecotipologice identificate pentru arboretele din cadrul entității silvice Strășeni și vizează tipul de potențial productiv al terenului și cel de vegetație forestieră. O altă anexă reprezintă, de fapt, o planșă cu surse iconografice. Cartea, de altfel, este bogat ilustrată cu fotografii (majoritatea fiind realizate de autorul cărții), tabele, diagrame.

Monografia elaborată de cercetătorul Vladislav Grati reprezintă mai mult decât o valoroasă lucrare științifică, este un monument dedicat pădurii – celui mai elegant dar al Naturii.

Ion Valer XENOFONTOV,
dr., conf. univ.

Facultatea de Istorie și Filosofie / Institutul de Istorie,
Universitatea de Stat din Moldova

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură; redactor-șef: Aliona Grati,
Chișinău: CEP USM, 2025. – ISSN 2587-3695, E-ISSN 1857-2537,
Anul VII, nr. 3, 2025, 145 p.
Tiraj 50 ex.