

ISTRO-PONTICA

2

Sesiune Națională de Comunicări Științifice
Secțiunea ETNOGRAFIE





Consiliul Județean
Tulcea



Institutul de Cercetări Eco-Muzeale
"Gavrilă Simion" Tulcea

ISTRO-PONTICA

2

**Sesiune Națională de Comunicări Științifice
Secțiunea ETNOGRAFIE**

The National Session of Scientific Communications
ETHNOGRAPHY

Editori:

Steluța PÂRÂ
Iuliana TITOV

MUZEUL BRĂILEI  EDITURA ISTROS
BRĂILA, 2014

Lucrările **secțiunii etnografie** a
Sesiunii Naționale de Comunicări Științifice **ISTRO-PONTICA** 2011 și 2012:
***Civilizație rurală și urbană în Dobrogea. Valorificarea patrimoniului
cultural în contemporaneitate***

Colectiv redacțional:

dr. Steluța PÂRĂU
dr. Iuliana TITOV
Alexandru CHISELEV

DTP & Layout:

ing. Carmen SIMIONESCU

ISBN:

ISSN: 2392 - 7305

ISSN-L 2392 - 7305

ISBN 978-606-654-108-4

© 2014, Editura Istros a Muzeului Brăilei
Muzeul Brăilei
Piața Traian nr. 3, RO-810153 Brăila, România

Correspondența se trimite pe adresa

Institutul de Cercetări Eco-Muzeale "Gavrilă Simion" Tulcea
str. Progresului, nr. 32, 820009 - Tulcea, România

CUVÂNT ÎNAINTE

Prezentul volum cuprinde studii și articole susținute în 2011 și 2012 în cadrul Sesiunii Naționale de comunicări științifice **ISTRO- PONTICA**, secțiunea etnografie.

Lucrările respectivei secțiuni au abordat o problemă generoasă pe care propunând-o, organizatorii au avut în vedere pe de o parte complexitatea civilizației tradiționale dobrogene, iar pe de altă parte valorificarea cercetării și a patrimoniului etnografic aflat atât *in situ* cât și în colecțiile muzeale.

Din această perspectivă participanții și-au orientat demersul comunicărilor pe prezentarea identității aspectelor de cultură tradițională din Dobrogea, raportându-le însă la întreg spațiul românesc și demonstrând astfel unitatea în diversitate a unei civilizații tradiționale străvechi. Evoluția societății a impus, în mod firesc, mutații și în structura vieții tradiționale. Cercetările etnografice actuale abordează această problemă, fapt care se relevă în unele dintre lucrările a căror demers trimit până la dezbaterile mult discutatului raport între identitate și globalizare.

Intervențiile care au avut în vedere valorificarea patrimoniului cultural în contemporaneitate au suscitat interesul participanților prin viziunea modernă a abordării acestui aspect din activitatea muzeelor și, în genere, a tuturor instituțiilor de cultură. Surprindem în aceste intervenții atât prezentări a unor concepții, idei teoretice, cât și a unor aspecte muzeotehnice, conturându-se astfel complexitatea activității muzeale, dar și preocuparea învățământului universitar de a forma tinere generații de etnografi preocupate de cercetarea teoretică și de cea muzeografică.

Diversitatea temelor și conținutul comunicărilor s-au înscris perfect în problematica tematicii propuse pentru secțiunea etnografie a acestor sesiuni, iar autorii, prin intervențiile lor, au dovedit profesionalism, cunoașterea deosebită a civilizației tradiționale dobrogene, a fenomenelor etnografice contemporane, a modalităților diverse de valorificare a patrimoniului cultural. Nu întâmplător comentariile și dezbaterile, coordonate de moderatori, pe marginea fiecărei comunicări au evidențiat contribuția originală a participanților (conferențieri și profesori universitari, cercetători, muzeografi). De asemenea remarcăm idei și concepte noi atât în lucrările etnografilor seniori, cât și a tinerei generații de etnografi.

Organizarea cu prilejul sesiunii din 2012 a expoziției *Dragul mamei copilaș – Obiceiuri de naștere la etniile din Dobrogea* (și vernisarea acesteia în timpul acțiunii) a fost o adevărată demonstrație a transpunerii cercetării în plan muzeistic, o demonstrație a unor noi modalități de muzeotehnie. Participanții au apreciat atât tematica expoziției, cât și viziunea originală în organizarea acesteia.

Vizita la Gospodaria țărănească organizată *in situ* de la Enisala – atât în 2011 cât și în 2012 – a permis participanților să cunoască și să aprecieze patrimoniul pe care îl deține Muzeul de Etnografie și Artă Populară din cadrul Institutului de Cercetări Eco-Muzeale din Tulcea, patrimoniu care s-a constituit în timp și a cărei expunere reprezintă una din modalitățile de valorificare. Aceste ultime două activități au completat perfect zilele de susținere a comunicărilor și dezbaterile aferente.

În totalitatea lor, acțiunile înscrise în programul sesiunilor au demonstrat importanța temei propuse de organizatori: **Civilizație rurală și urbană în Dobrogea. Valorificarea patrimoniului cultural în contemporaneitate.**

dr. Steluța Pârâu și drd. Iuliana Titov

Cuprins / Summary

Partea I - Sesiunea 2011

Ilie Moise, <i>Sibiul și patrimoniul tradițional din Dobrogea / Sibiu et le patrimoine traditionnel de Dobrogea</i>	9
Steluța Pârâu, <i>Similitudini și diferențe – fenomene ale coetnicității într-o zonă multiculturală. Studiu de caz: Dobrogea / Similarities and differences of coethnicity in a multicultural zone. Case study: Dobrudja</i>	13
Ioana-Ruxandra Fruntelată, <i>Colinde dobrogene într-un sat din Călărași / Romanian christmas ritual folk songs (colinde) - Dobrudja type</i>	23
Argentina Bărbulescu, <i>Credințe și practici magice privind obiceiurile de naștere ale rromilor din satul Viișoara, comuna Cobadin / Magical beliefs and practices regarding birth traditions of romani people in Viișoara village, Cobadin commune</i>	29
Andreea Buzaș, <i>Muzeele etnografice în aer liber din România: scurt istoric/ Les musées d'ethnographie en plein air en Roumanie: un bref historique</i>	35
Iuliana Titov, <i>Așezările rurale din Dobrogea de Nord. Perspectivă etnică/ Rural settlements of Northern Dobrudja. An ethnic perspective</i>	43
Ibrahima Keita, <i>Delta Dunării în patrimoniul Muzeului de Artă Tulcea/ Danube Delta in Tulcea Museum of Art heritage</i>	53
Cerasela Dobrinescu, <i>Cultivarea viței-de-vie în satele sud-dobrogene/ Growing grape vine in villages from South Dobrudja</i>	61
Felix Lucian Neculai, <i>Sfântul Vasile cel Mare în iconografia bisericilor tulcene/ Saint Basil the Great in the iconography of the churches of Tulcea</i>	67
Adrian Titov, <i>Tabăra de creație – punte de legătură între muzeu și public/ Creation camp - bridge between museum and public</i>	73
Elena Papa, <i>Obiceiurile legate de naștere la românii și rușii-lipoveni din Dobrogea/ Birth customs of Romanians and Russians-lipovan from Dobrudja</i>	79
Alexandru Chiselev, <i>De la descriptiv la experimental în expozițiile temporare ale Muzeului de Etnografie și Artă Populară din Tulcea/ Territorial identitar - between archetype and temporality. Some examples of Dobrudja - the Danube Delta</i>	83

Partea a II-a - Sesiunea 2012

Doina Ișfănoni, <i>Noi modalități de potențare informațională a patrimoniului etnografic în expozițiile temporare/ New ways of information to ethnographic heritage potentiating the temporary exhibitions</i>	91
Felix Lucian Neculai, <i>Crucea – ancora uitată a Bisericii/ Cross - forgotten anchor of the Church</i>	101
Rusalin Ișfănoni, <i>Problematika aprovizionării cu materiale tradiționale de construcție în muzeele etnografice în aer liber / The supply of traditional building materials in outdoor ethnographic museums</i>	113
Steluța Pârâu, <i>Expoziția muzeală ca limbaj nonverbal. Premize teoretice/ Museum exhibition as nonverbal language. theoretical premises</i>	123
Anișoara Stegaru Ștefănuță, <i>Noi abordări în promovarea tradiției și creației populare/ New approaches in the promotion and creation of popular tradition</i>	137
Iuliana Titov, <i>Activitatea de pedagogie muzeală la Muzeul de Etnografie și Artă Populară (MEAP) Tulcea. Programe educative/ The work of museum pedagogy at the Museum of Ethnography and Folk Art (MEAP). Educational programs</i>	141
Alexandru Chiselev, <i>De la descriptiv la experimental în expozițiile temporare ale Muzeului de Etnografie și Artă Populară din Tulcea/ From descriptive to experimental in the temporary exhibitions of Ethnographic and Folk Art Museum of Tulcea</i>	147

Partea I - Sesiunea 2011

SIBIUL ȘI PATRIMONIUL TRADIȚIONAL DIN DOBROGEA

dr. Ilie MOISE*

SIBIU ET LE PATRIMOINE TRADITIONNEL DE DOBROGEA

Resumé:

L'ouvrage „Sibiu et le patrimoine traditionnel de Dobroudja” remet en question les relations spéciales établies, le long des années, entre les ethnologues de Sibiu et ceux provenant de l'espace de Dobroudja, entre les institutions de recherche et mise en valeur de la culture traditionnelle des deux départements: Tulcea et Sibiu. On évoque, tout d'abord, les ouvrages de Ion Ionescu de Brad, ouvrages qui, au milieu du XIX^{ème} siècle, appréciaient à superlatif le rôle des bergers des régions frontalières dans la mise en évidence des structures sociales et professionnelles de Dobrogea: „Ils ont réalisé une œuvre nationale...”. Il s'arrête, ensuite, à la recherche de Dumitru Șandru – Les montagnards de Dobroudja (1946) et aussi sur les conclusions de celui-ci: la dernière fondation des Transylvains a été celle d'assimiler Dobroudja aux roumains. Les recherches de la muséographe Hedwig Rușdea du Musée „Astra” concernant les moulins à vent de Dobroudja, dont la majorité ont été transférés dans la section en plein air du taillis de Sibiu, marquent un autre moment important des relations entre les institutions de Sibiu et celles de Dobroudja. L'ouvrage se termine avec un passage en revue des principaux moments de la collaboration du Musée d'Ethnographie de Tulcea avec le Musée „Astra” et l'Institut de Recherches Socio-Humaines de Sibiu.

*

Mots-clés: le patrimoine traditionnel, le musée, des chercheurs scientifiques, Dobrogea, Sibiu
Cuvinte cheie: patrimoniul tradițional, muzeu, cercetători științifici, Dobrogea, Sibiu

Am venit la Tulcea, cu prilejul acestui jubileu, să aducem un omagiu, în numele Universității „Lucian Blaga” și al Institutului de Cercetări Socio-Umane Sibiu, colegilor de la Institutul de Cercetări Eco-Muzeale Tulcea, cercetători și muzeografi care încearcă, de ani buni de zile, să facă tot ce le stă în putință pentru a proteja și valorifica patrimoniul cultural dintre Dunăre și Mare, biodiversitatea acestui magnific ținut al Dobrogei. Am pornit încoace cu gândul că refacem drumul pe care l-au făcut, de mii și mii de ori, oierii mărgineni, „acei magnați ai oilor” (cum îi numea Călinescu), cu un rol atât de important în menținerea ideii de *unitate națională*, de unitate de limbă, de unitate de port și obiceiuri. Mulți nu s-au mai întors în Ardeal, s-au așezat aici, în Dobrogea, unde, așa cum spunea Ion Ionescu de la Brad, „au făcut operă națională”, au înființat școli, cămine culturale, au ctitorit biserici și asociații profesionale, au adus bunăstare și cultură, au românizat Dobrogea, după expresia mărgineanului Dumitru Șandru – autorul volumului *Mocanii în Dobrogea*¹, o carte de mare actualitate, care merită să fie reeditată, acum, la începutul mileniului III.

Poate și de aici relațiile speciale ale Sibiului cu spațiul dobrogean, cu lumea satului, cu

* prof.univ. dr. la Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu.

¹ Dumitru Șandru, *Mocanii în Dobrogea*, București, Institutul de Istorie Națională, 1946.

etnologia de aici, cu slujitorii culturii dobrogene. Fire văzute și nevăzute i-au împins încoace pe ctitorii muzeului din Dumbrava Sibiului care, iată, deține cea mai frumoasă *tipologie* a *morilor de vânt din Dobrogea*, cele mai reprezentative monumente de arhitectură și, cu siguranță, cel mai complet instrumentar specific ocupațiilor tradiționale; un adevărat *sat dobrogean* transferat, de-a lungul câtorva decenii, în Dumbrava Minunată a Sibiului. Un patrimoniu inestimabil care merită, el însuși, o carte specială, o prezentare detaliată a ceea ce predecesorii noștri, muzeografi și cercetători din veacul trecut, au transferat la Sibiu. Sunt atât de speciale relațiile Sibiului cu Tulcea, încât ... iată, v-am dat și cel dintâi ierarh al locului – Preasfinția Sa, Visarion.

În domeniul *cercetării*, colaborarea sibienilor cu colegii de la Tulcea a fost una dintre cele mai fructuoase, ușor de recuperat din periodicele de profil care mai apar, încă, la Sibiu: „Cibinium” și „Studii și comunicări de etnologie”.

Astăzi m-aș opri, în mod deosebit, asupra aportului la recuperarea și valorificarea patrimoniului etnologic dobrogean, a două cercetătoare. Este vorba de *două doamne ale etnologiei dobrogene* – sibianca Hedwig Rușdea și tulceanca dr. Steluța Pârâu, șef secție a Muzeului de Etnografie din Tulcea.

Prima, *Hedwig Rușdea* (1924-2009) a fost muzeograf la Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului vreme de două decenii, perioadă în care s-a identificat, realmente, cu problemele muzeului, începând cu înființarea și apoi dezvoltarea acestei instituții de talie europeană. „A contribuit esențial la fundamentarea catalogului științific și a arhivei de imagini a muzeului. A făcut achiziții și cercetări de teren în multe zone ale țării, cu predilecție în Dobrogea” – spune profesorul Ioan Godea în sinteza sa privind etnologia română în a doua jumătate a veacului trecut².

Tulcea și oamenii săi trebuie să rețină numele acestei cercetătoare care a salvat, transferând în Muzeul din Dumbrava Sibiului, întreaga *tipologie* a *morilor de vânt* de pe cuprinsul pământului dintre Dunăre și Mare, devenind cea mai cunoscută specialistă în acest segment de civilizație tradițională din România. De altfel, rezultatele cercetărilor sale în Dobrogea sunt publicate în „Cibinium”³, în „Studii și comunicări de etnologie”⁴, în „Buletinul Atlasului Etnografic al României”⁵, dar și în volumele de specialitate ale sesiunilor de comunicări științifice din Germania și Danemarca⁶ sau în presa germană din România⁷.

În ultimii ani a locuit în Germania, dar *a trăit în România*, două locuri fiindu-i foarte dragi: Muzeul din Dumbrava Sibiului și Dobrogea – cu satele Dunavăț, Frecăței și Curcani – localitățile de unde a transferat celebrele mori de vânt, actualmente adevărate vedete ale Muzeului în aer liber. Nouă și Dobrogei, Hedwig Rușdea ne-a lăsat câteva lucruri de excepție: monumentele de arhitectură vernaculară transferate în Dumbrava Sibiului, dar și zeci de studii în domeniul etnologiei, practici și metode științifice care astăzi sunt aplicate de întreg personalul muzeului. Lucrările publicate, împreună cu manuscrisele donate de familie Muzeului „Astra”, ne permit să schițăm imaginea unui muzeograf de vocație, a unuia dintre cei mai buni pe care i-a avut Sibiu vreodată⁸.

Dobrogeanca *Steluța Pârâu* – cercetătoare de marcă a etnomuzeologiei contemporane, confirmă prin tot ce face și clădește la *Muzeul de Etnografie* al Institutului de Cercetări Eco-Muzeale din Tulcea, al cărei șef de secție este, că a fost și rămâne o veritabilă descendentă a unor mocani

² Ioan Godea, *Etnologia română contemporană*, București, Ed. Enciclopedică, 2002, 340.

³ *Morile de vânt din Nordul Dobrogei* în „Cibinium”, anul I, 1966, 79-96; *Principii și criterii pentru structurarea tematică a sectorului alimentar din Muzeul Tehnicii Populare*, în „Cibinium”, anul IV, 1974-1978, Sibiu, 1979, 81-94.

⁴ *Fântâna cu vârtej, activată de forța animală, din sudul Dobrogei* în „Studii și comunicări (de etnologie)”, Tom IV, 1982, 407-410.

⁵ *Mori de vânt* în „BAER”, București, 1978, 3.

⁶ *Weindmills in Dobrogea, Romania. Distribution und Typology*, in Transection of the 2-nd International Symposium in mulinology, Danmark, 1969.

⁷ *Wienkelter aus Kleinalisch*, in „Die Woche”, 1973, 220.

⁸ Horst Klusch, *In memoriam: Ulrike Hedwig Rusdea*, în „Studii și comunicări de etnologie”, Tomul XXIII, Sibiu, Ed. Imago, 224.

din sudul Transilvaniei așezați cu turmele pe una din văile cu o climă mai blândă din spațiul dintre Dunăre și Marea cea Mare. Aidoma predecesorilor săi mărgineni (numele *Pârâu* este frecvent întâlnit în Săliștea Sibiului), Steluța Pârâu și-a dus până la capăt gândul de a transforma instituția la care lucrează într-o *unitate etnomuzeală model*, perfect racordată la cerințele și exigențele lumii științifice și muzeografice de astăzi. Ediția din 2009 a Colocviilor „Centrului Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii tradiționale”, desfășurată la Tulcea în perioada 27-29 octombrie, a confirmat, încă o dată, aserțiunile noastre, colectivul „Muzeului de Etnografie” (ai cărui oaspeți răsfățați am fost) fiind unul dintre cele mai competente și bine sodate din țară, fapt ce se reflectă admirabil în fiecare obiect expus.

Doctor în *estetica artelor vizuale* din 1995, Steluța Pârâu este, totodată, *expert* în cadrul Comisiei Naționale pentru Patrimoniul Cultural Imaterial a Ministerului Culturii și unul dintre cei mai respectați etnomuzeologi contemporani, invitat la cele mai prestigioase congrese naționale și internaționale. A semnat cinci volume (3 de autor și 2 coautor) și peste 70 de articole de specialitate⁹ ceea ce i-a asigurat un loc bine conturat în *Etnologia română contemporană*, *Lexicon bibliografic ilustrat* de Ioan Godea (București, 2002) și în *Dicționarul etnologilor români* de Iordan Datcu (București, 2006). Studiile și cărțile sale, axate pe teme precum costumul tradițional (*Portul popular din județul Tulcea* – în colaborare cu Elena Secoșan; *Motive populare românești din județul Tulcea* – în colaborare cu Vasilica Topoleanu, Tulcea, 1982), ornamentica populară (*Elemente decorative ale textilelor pentru ornamentica interiorului din zona Agighiol – Enisala – Zebil*, Tulcea, 1977) sau structura interiorului țărănesc (*Lumină și culoare în amenajarea estetică a spațiului țărănesc tradițional de locuit la români*, Galați, 2001), sporesc prestigiul institutului, al cărui *secretar științific* a fost o bună bucată de vreme, dar și pe acela al Universității „Dunărea de Jos” Galați, la care predă „cultura tradițională” din 1996.

În ultimul deceniu, împreună cu colegii de la muzeu, abordează problematica similitudinii și diferențelor culturii tradiționale a diferitelor populații din întreaga Dobroge, precum și din arealul Rezervației Delta Dunării (ruși-lipoveni, ucrainieni, bulgari, turci și tătari) în vederea realizării atlasului acestei zone. Rezultat al primelor cercetări în acest domeniu este volumul *Multiculturalitatea în Dobrogea*, finanțat de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Tulcea, Editura Ex-Ponto, Constanța, 2007.

Mereu în pas cu exigențele cercetării actuale, participă, an de an, la reuniunile științifice naționale sau ține cursuri de muzeotehnică și protejare a patrimoniului (Universitatea din București), preocupată îndeosebi de soarta și statutul etnologiei românești, de acele elemente care asigură identitatea culturii și civilizației noastre tradiționale.

În „Comisia Națională pentru Salvagardarea Patrimoniului Imaterial”, unde reprezintă o zonă atât de importantă precum Dobrogea, cântărește fiecare vorbă cu aceeași responsabilitate și atenție pe care o acordă cuvântului scris.

Omul, de o aleasă generozitate, care a fost și rămâne Steluța Pârâu se conjugă în chipul cel mai firesc cu cercetătorul exigent, însă dispus întotdeauna să-și ajute colegii, ori de câte ori aceștia i-ar cere-o.

Știm cu toții că precaritatea financiară a lumii științifice de astăzi te constrânge, adeseori, să renunți la cercetarea de teren. Într-o atare situație „salvarea” poate veni doar de la colegii de specialitate, care-ți pot furniza date științifice despre alte arealuri¹⁰. Un astfel de coleg, de o surprinzătoare amabilitate, este Steluța Pârâu care își sacrifică, nu o dată, timpul culegând date științifice pentru etnologii din alte zone. O face, probabil, în numele unei deontologii profesionale (pe care-o mai întâlnești doar la etnologii născuți și nu făcuți !), din onestitate și –

⁹ În „Studii și comunicări de etnologie” - periodic al Academiei Române, editat de Institutul de Cercetări Socio-Umane, a publicat: *Fenomene ale coetnicității într-o zonă de locuire interetnică I*, (Tomul XVII/2003, 80-101); II, (Tomul XVIII/2004, 129-140); *Studii și comunicări de etnologie la aniversare* (Tomul XX/2006, 18); *Similitudini și diferențe – fenomene ale coetnicității într-o zonă multiculturală* (Tomul XXIV/2010, 147-160).

¹⁰ Noi înșine am beneficiat, la începutul anilor '90, de sprijinul generos al doamnei Steluța Pârâu la conturarea imaginii confrerilor de tineret din spațiul dobrogean, informații valorificate în volumul *Confrerii carpatice de tineret – ceata de feciori*, Sibiu, Ed. Imago, 1999.

poate – dintr-un impuls puternic, venit de departe, din lumea strămoșilor săi mărgineni, acela de a duce întotdeauna gândul până la capăt, mai cu seamă atunci când îl menești rotundului românesc.

BIBLIOGRAFIE

- GODEA, I. 2002, *Etnologia română contemporană*, Editura Enciclopedică, București.
- KLUSCH, H. 2009, *In memoriam: Ulrike Hedwig Rusdea, Studii și comunicări de etnologie*, Tomul XXIII, Editura Imago, Sibiu.
- RUȘDEA, H. 1966, *Morile de vânt din Nordul Dobrogei*, în „Cibinium”, anul I, Sibiu, p. 79-96.
- RUȘDEA, H. 1979, *Principii și criterii pentru structurarea tematică a sectorului alimentară din Muzeul Tehnicii Populare*, în „Cibinium”, anul IV/1974-1978, Sibiu, p. 81-94.
- RUȘDEA, H. 1982, *Fântâna cu vârtej, activată de forța animală, din sudul Dobrogei, Studii și comunicări (de etnologie)*, Tom IV, Sibiu, p. 407-410.
- RUȘDEA, H. 1978, *Mori de vânt, Buletinul Atlasului Etnografic al României (BAER)*, București, p. 3.
- RUȘDEA, H. 1969, *Weindmills in Dobrogea, Romania. Distribution and Typology, Transection of the 2-nd International Symposium in mulinology*, Danmark.
- RUȘDEA, H. 1973, *Wienkelter aus Kleinalisch, Die Woche*, p. 220.
- ȘANDRU, D. 1946, *Mocanii în Dobrogea*, Institutul de Istorie Națională, București.

Similitudini și diferențe – fenomene ale coetnicității într-o zonă multiculturală. Studiu de caz: Dobrogea

dr. Steluța PĂRĂU*

SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF COETHNICITY IN A MULTICULTURAL ZONE CASE STUDY: DOBRUDJA

Abstract:

The present approach is structured on two levels which take into consideration our interest from the prior ones to the actual ones. In consequence, the two chapters of our intervention (I Summing up approach; II A new approach) reflect on the one hand "in nuce" (in a nutshell) the results of the research carried on many years concerning the achievement of the multiculturalism at the level of the traditional life, and on the other hand the new vision determined by the latter-day lectures and by the possibility of their applicability – at the level of modern life representations – of new models and behavioural manifestation.

The chapter Summing up approach summarizes, as any other ethnological/anthropological study would worthily do, our vision related to the phenomenon of coethnicity and, from this perspective, the experienced lecturer can gather documentary evidence referring to some typical aspects with all the indexes of the relativity interpretation of the ethnological fact. The traditional aspects from the material and immaterial culture of Dobrudja which we have analysed are presented in three subchapters: I.1. Dobrudja - ethnical cohabitation zone; II.2. Similarities and differences - Archetype and variants. General consideration; I.3. Similarities and differences. The perspective of the tradition - modernity relation.

The chapter "A new approach" catches the experienced lector's eye through the vision of the present approach impulse from the creativity and cultural values perspective. It operates - in the demonstration which appeals to the facts that send the lecturer to the ethnographic discourse - with the constituent elements of the social factors and which on their turn define themselves as one of the three levels of the basic creativity factors (the correlation between culture and creativity; the information role in the culture development; the correlation between the type of information and the behavioural manifestation in the multicultural context and/ or intercultural). The last subchapter of our intervention (II. Interactive interculturality) takes into account the aspects that send towards interculturality vs. multiculturalism in the process of globalization.

*

Key words: *cohabitation, living together, multiculturalism, similarities, archetype, interculturalism*

Cuvinte cheie: *coetnicitate, conlocuire, conviețuire, cadre de locuire, multiculturalitate, similitudini, arhetip, interculturalitate, zonă de acceptare etnică*

I. ABORDARE RETROSPECTIVĂ

I.1. Argument

Problematika ce constituie mobilul domeniului nostru ne-a stat în atenție în preocupările noastre anterioare de la simple note sau articole până la studii – am putea spune – de anvergură

* CP I, șef secție Complexul Muzeal al Patrimoniului Cultural Nord-Dobrogean Artă-Etnografie, ICEM Tulcea.

dar nu exhaustive¹. Nu întâmplător, sintetizând preocupările noastre pe această problematică și trecându-le în revistă, definim această secvență a intervenției noastre *Abordare retrospectivă*.

I.2. Dobrogea – zonă de locuire interetnică

Vestigiile arheologice și documentele istorice relevă în arealul la care ne referim pe de o parte - permanența populației românești autohtone și a suprapunerii în straturi succesive a elementului românesc din celelalte ținuturi, iar pe de altă parte - prezența populațiilor aborigene. Acest fapt de viață socială a dus în timp la conturarea *oikumenei dobrogene* cu sistemul său axiologic nu ușor de descifrat și pe cât de complex pe atât de interesant.

Dobrogea ca zonă de locuire interetnică se impune atenției în cercetarea etnologică prin *modelul* de conlocuire *intercultural deschis*, a cărui reprezentare se decodifică atât la nivelul culturii materiale, cât și la nivelul culturii imateriale a civilizației tradiționale din acest areal. Modelul de conlocuire a generat, la rândul său, manifestarea liberă, bazată pe acceptarea și înțelegerea celuilalt, *a multiculturalității*. Abordarea conceptului de *multiculturalitate* în raport de *multiculturalism* constituie una din controversatele problematici contemporane ale studiilor de specialitate, de la cele filozofice și sociologice, la cele istorice și antropologice. Varietatea interpretărilor, a abordării unor fenomene particulare, dar și a prezentării *sui-generis* a problematicii depășește însă mobilul demersului nostru. Ca urmare, vom avea în vedere noțiunea de *multiculturalitate* – dintr-o perspectivă generală – cu atât mai mult cu cât o astfel de abordare permite să se opereze la nivelul manifestărilor particulare ale uneia sau alteia dintre zonele de locuire interetnică. „Multiculturalitatea nu este și nu poate fi altceva decât coexistența, în una și aceeași realitate culturală de ansamblu, a mai multor culturi particulare sau subculturi. Pot fi date ca exemple cultura profesiilor, cultura vârstelor, cultura caselor, cultura etniilor, cultura raselor ș.a.m.d. Conceptul de multiculturalitate sugerează antropologiei culturale necesitatea efectuării unor analize și interpretări detașate ideologic, neutre sub raport politic și fără patimă din punct de vedere afectiv, a culturilor coexistente”².

Cercetarea manifestărilor/ reprezentărilor *multiculturalității* într-o zonă de conlocuire etnică permite să operăm, la nivelul analitic, cu noțiuni privind fenomenele specifice ale coetnicității:

- similitudini
- diferențe
- asimilare
- interferențe
- pluralism
- etnocentrism³

performarea acestora diferențiindu-se în raport de zonă, de fapt cultural, de secvență/ variantă temporală.

¹ Steluța Pârău, *Policromia etnică în Dobrogea* în vol. „Analele Dobrogei”, serie nouă, an II nr.1, Muzeul de Istorie Națională și Arheologie, Constanța, 1996, pp.34-54; Dobrogea – coordonatele unei zone de locuire *interetnică* (II), rev. „Steaua Dobrogei”, anul II nr. 4(8), aprilie-septembrie 2000, pp.43-46; Dobrogea – coordonatele unei zone de locuire *interetnică* (III) rev. „Steaua Dobrogei”, anul II nr. 4(8), octombrie-decembrie 2000, pp.53-57; *Aspecte de viață tradițională a populației lipovenești din perspectiva interetnicității*, rev. „Datina”, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Constanța nr. 21/2000; *Considerații privind arhitectura populară din perspectiva influențelor zonale și a coetnicității*, rev. „Datina”, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Constanța nr. 19/2000; *Fenomene ale coetnicității într-o zonă de locuire interetnică* (I, II), vol. „Studii și comunicări de etnologie”, anul XVII, 2003, serie nouă, Editura Imago, Sibiu, 2003; anul XVIII, serie nouă, 2004; *Multiculturalitatea în Dobrogea – Arhetip și variante*, rev. „Datina” Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Constanța, anul XIII, nr. 41, iunie, 2006; *Multiculturalitatea în Dobrogea*, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Tulcea, Editura ExPonto, Constanța, 2007.

² Achim Mișu, *Antropologia culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, 123.

³ Pentru problematica în detaliu: Steluța Pârău, *Multiculturalitatea în Dobrogea*, Editura Ex-Ponto, Constanța, 2007, 29-37.

Fiecare fapt de cultură populară pe care-l considerăm aparținând *oikumenei dobrogene* implică decodificarea unor relații biunivoce dintre pe de o parte „românii autohtoni, așa-ziișii dicieni”, aromâni, moldoveni, mocani, păstori transilvăneni iar pe de altă parte, diferitele populații stabilite aici (bulgari, turci, și tătari, lipoveni și ucraineni, nemți, italieni, greci). Fiecare dintre aceste populații au fost, deopotrivă, emițători și receptori ai mesajului constituit din cultura locurilor de baștină și cea a locurilor unde fie s-au oprit o perioadă, fie s-au statornicit. În aceste coordonate s-a dezvoltat o cultură populară tradițională în a cărei formulă -dificil de fixat- descifrăm procesul aculturației, dar și procesul de creștere internă, în cadrul căroră, de altfel, fiecare populație și-a manifestat originalitatea. În timp, s-a creat o civilizație proprie acestui ținut, civilizație care se caracterizează atât prin elemente comune tuturor etniilor, cât și prin note particulare, individuale, ale fiecărei etnii în parte. Similitudinile se datorează pe de o parte conviețuirii în același habitat (dacă avem în vedere civilizația materială), cât și acelui fond străvechi mitic a unor concepții arhaice care, în evoluția mentală a omenirii, s-au materializat în credințe și obiceiuri (dacă avem în vedere cultura imaterială). Diferențele în cultura tradițională a fiecărei etnii țin de însași variantele reprezentării acelor credințe arhaice, variante ce țin de religie, de secvența de timp în care s-a conturat obiceiul, de locul de baștină de unde a venit etnia respectivă.

Elementele diferențiatore n-au împiedicat însă, în Dobrogea, conviețuirea în bună înțelegere a tuturor etniilor. Fiecare și-a adus contribuția la conturarea civilizației tradiționale dobrogene. Etniile și-au respectat reciproc obiceiurile, religia, modul de viață. Armonia conviețuirii a constituit, întotdeauna, nota esențială a comportamentului comunității tradiționale dobrogene. Societatea modernă a preluat această tradiție, a toleranței, fapt pentru care, nu întâmplător, se vorbește de „modelul interetnic dobrogean”.

Caracteristicile *oikumenei dobrogene* se descifrează prin:

- a) unitatea civilizației tradiționale din această zonă cu cea din întreg spațiul românesc;
- b) similitudini și diferențe între civilizația tradițională românească și cea a celorlalte grupuri etnice, fiind însă dificil să subliniem influența în exclusivitate a culturii uneia dintre etnii asupra celeilalte.

Decodificarea oricărui fapt de cultură aparținând *oikumenei dobrogene* include un studiu comparativ în care analiza detaliilor și comparația capătă valoare de dominantă a unei cercetări socio-etnologice cu totul deosebite. Orice aspect al vieții tradiționale al uneia sau alteia dintre etnii trebuie privit și analizat în raport cu dezvoltarea socială, cu secvența de timp pentru care se face cercetarea, cu însași istoria mentalității etniei respective. Istoria și dinamica vieții sociale, manifestările la nivel mental în acest areal – în decursul timpului – permite să considerăm și să definim zona drept *zonă de acceptare etnică*, ceea ce implică anumite caracteristici:

- conlocuire comprehensivă
- recepție etnoculturală
- model intercultural deschis

Aceste caracteristici ale *zonei de acceptare etnică*, care devin totodată *fenomene ale coetnicității* în spațiul Dobrogei, nu exclud aspectele acestora și țin de: specificul etniei respective, posibilitățile și modalitățile de conviețuire, evoluția socio-istorică și economică a teritoriului comun de locuire.

Coetnicitatea, ca fenomen de conlocuire a unui teritoriu, cu toate reprezentările lui la nivel economic, istoric, psihologic, biologic și pentru care sociologia operează cu noțiunea de *cadre de locuire* permite să se discute despre:

- fenomenul de conviețuire generat de comunitatea cadrelor de viață, a habitatului
- fenomenul de conlocuire generat de comunitatea atitudinilor comportamentale, a cutumelor, a manifestărilor, în general

Raportul etniilor cu cadrele de viață și cu manifestările – într-un teritoriu de conlocuire etnică – generează fenomenele de *conlocuire etnică* și *conviețuire etnică*. Cele două fenomene se manifestă diferit în raport de caracteristicile habitatului conlocuirii, de etapa istorică, de evoluția

socio-economică și culturală a zonei și de modul de receptare a *cadrelor de locuire* de către fiecare etnie.

În raport de aceste aspecte se poate defini sau integra o zonă de locuire într-una sau alta din varietățile de conlocuire, se poate stabili modelul de conlocuire care s-a manifestat în zonă și cum a evoluat acesta. Din această perspectivă, cercetarea și analiza fenomenelor de conlocuire și conviețuire etnică trebuie să aibă în vedere următorul fapt:

- *conlocuirea etnică* se raportează la o coordonată dată: habitatul – mediul natural și social
- *conviețuirea etnică* se raportează la „un continuum biopolarizant de tipul favorabil sau nefavorabil; acceptare sau respingere; insider sau outsider; localnic sau străin”.

I.3. Similitudini și diferențe – Arhetip și variante. Considerații generale

În contextul corelației dintre cele două fenomene generate de locuirea interetnică și respectiv fenomenele coetnicității, ne vom referi în prezentul demers la *problematica similitudinilor și diferențelor* ale căror note relevante și generale în manifestarea reprezentărilor le-am subliniat anterior, urmând să exemplificăm prin câteva aspecte la nivelul culturii materiale și imateriale.

Perspectiva analizei comparative ulterioare celei descriptive ne-a permis să decodificăm, prin prisma *similitudinilor și diferențelor*, performarea *arhetipurilor și variantelor*, noțiuni cu care se operează în etnologie și antropologie.

Vom defini *sui-generis* termenii de *arhetip* și *variantă*, depășind discuțiile, deseori controversate, asupra acestei problematici, având în vedere că faptele etnografice supuse analizei, la orice nivel, evidențiază viziunea de ansamblu asupra performării celor două aspecte etnologice:

- *arhetip, arhetipuri*, s.n.: model, tip inițial după care se călăuzește cineva (din fr. archétype, lat. archetypum)⁴;
- *variantă, variante*, s.f.: aspect (ușor) schimbat față de forma de bază, tipică a unui lucru, a unei lucrări, a unui text, a unei acțiuni (din fr. variante)⁵.

Subliniem că am avut în vedere posibilitatea unei astfel de interpretări a faptelor culturale tradiționale din Dobrogea în urma cercetărilor de teren, a analizei comparative, a permeabilității analogiilor. Din această perspectivă, abordarea reprezentărilor *multiculturalității* din Dobrogea ca raport *arhetip – variantă* permite raportarea la fenomenele specifice coetnicității, la care ne-am referit anterior.

- *arhetipul* se evidențiază în ceea ce sociologii numesc *similitudini*
- *variantele* se evidențiază prin *diferențe* și, în timpul conviețuirii, prin *interferențe, aculturație*

În această secvență a demersului nostru exemplificăm o astfel de posibilă abordare, care de altfel ne-a stat în atenție în cercetările noastre asupra *multiculturalității* în Dobrogea:

- **la nivelul structurii gospodăriei și locuinței**
 - *arhetipul* în sensul de model, de principiu esențial al amenajării spațiului de locuit tradițional este generat de *tipul de habitat, de relația mediu geografic – structura gospodăriei și a locuinței* și de aici *similitudinile*.
 - *variantele* sunt determinate de textura și funcția economică a așezării, ocupația locuitorilor, viziunea asupra spațiului de locuit, etnia proprietarului; și de aici *diferențele*, iar în urma contactului cultural, *interferențele și aculturația*.
- **la nivelul obiceiurilor din ciclul vieții**
 - *arhetipul* care generează similitudini se decodifică din credința ancestrală care ține de comportamentul uman în fața momentului/a situației *limită*, ceea ce se performează printr-un act ce constituie esența, primordialul.

⁴ *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II-a, Institutul de Lingvistică „Jorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, 58.

⁵ *Ibidem*, 1147.

- *variantele* pot fi interpretate ca performări ale modelului arhetipal, diferențele constând – am putea spune – în forma de manifestare (categoriile de obiecte ritualice, momentele practicării, actanții care participă la împlinirea gesturilor ritualice). Contactul cultural al etniilor/ populațiilor generează, în mod firesc, împrumuturi și interferențe, iar aceste procese determină, la rândul lor, apariția, în timp, a altor *variante*.

• **la nivelul credințelor și obiceiurilor în legătură cu construcția casei**

Prezența acestor credințe și practicarea unor astfel de obiceiuri de către români, dar și de către alte etnii din Dobrogea (ucraineni, bulgari, greci) – ca de altfel performarea lor în areale diferite ale lumii – sunt dovada acelui fond mitic ancestral, cât și a evoluției mentale a fiecărei comunități. Din această perspectivă decodificăm în manifestarea acestor practici ritualice:

- *arhetipul* (modelul) care se regăsește în esența practicării acestor ritualuri ceea ce trimite spre *mitul jertfei pentru construcție* și pe care îl „citim” în mentalitatea arhaică sau tradițională privind:
 - sensul sacrificiului; „bunul mers” al casei, al familiei, al neamului
 - semnificația sacrificiului; act ritualic benefactiv
- *variante* în care regăsim „supraviețuirea” semnificației actului ritualic al arhetipului și care sunt percepute, în genere, drept „obiceiuri” deși, în fapt, se manifestă tot la nivelul practicilor și gesturilor ritualice. Din punctul nostru de vedere distingem pentru acest segment de civilizație tradițională:
 - *variante temporale*: substituirea sacrificiului uman cu alte practici, aspect la care ne-am referit anterior, pe larg, și pe care le reamintim pentru o mai clară receptare a interpretării noastre (măsurarea umbrei, sacrificiul de animale, utilizarea obiectelor și alimentelor încărcate în această ipostază cu valențe magice, ajungând până la folosirea aghiazmei și a crucii din lemn, însemne ale creștinismului, cu aceeași putere benefică). Evident, acest fapt etnografic, al substituirii, s-a manifestat în timp, paralel cu evoluția mentalului umanității.
 - *variante culturale*: manifestarea acestor practici în „obiceiurile” diferitelor etnii prin performarea unor acte ritualice diferențiate (care țin de categoria de obiecte, loc de plasare, momentul practicării ș. a.).

I.4. Similitudini și diferențe. Perspectiva raportului tradiție - contemporaneitate

Abordarea problematicii pe care ne-am propus-o la nivelul culturii tradiționale implică însă, datorită realităților contemporane, o subliniere a raportului tradiție – contemporaneitate privind identitatea culturală în contextul globalizării.

• La nivelul societății tradiționale performarea variantei are rolul de marcă, însemn al unei comunități, uneori destul de închisă ca orizont (sat, neam) susținându-se, deseori, exacerbat – am putea spune – teoria specificului, a unicității. Din această perspectivă, accentul era pus pe *variante* locală atât la nivelul mentalului comunității cât și la nivelul interpretării faptelor, diminuându-se, chiar anihilându-se, viziunea comparativă a analizei sau cea holistică a manifestării faptelor culturale care ar fi permis să fie surprinse esența, mentalul unei colectivități într-o anumită secvență temporală. În raportul *noi și ceilalți* esențial și așteptat era doar primul termen și aceasta nu numai la nivelul relației populație majoritară – grup minoritar, dar, deseori, și la nivelul relației dintre comunități ale aceleiași etnii.

• La nivelul societății contemporane performarea *variantei culturale* are rolul de a susține identitatea culturală în desfășurarea controversatului proces al globalizării. În acest sens, abordând problema identității culturale, Mircea Malița dezbate pe larg aspectele pe care le avem în vedere: „Ultima temă (Stat și identitate culturală) și nu cea mai puțin importantă, reintroduce cultura în acest tablou dominat de exigențele civilizației. Este vorba de *identitatea culturală*, pe care prin natura sa globalismul nu o conferă. Interesul național o cere. Distanțându-se de pretenția postmodernistă de a oferi șansa individului de a-și construi o identitate, apelând la

bazarul larg al tuturor opțiunilor, împreună cu o realitate proprie, un autor contemporan consideră că *globalizarea este o sursă nouă de a forma identitatea proprie, bazată pe un proces reflexiv, bazat pe informație și cunoaștere* (s.n.). Dar și acest punct de vedere omite faptul că limba maternă, cultura din care ne-am format referințele, educația pe care am parcurs-o, tradițiile și obiceiurile, atitudinile prevalente și mentalitatea, ne sunt date, fără posibilități imediate la alegere (...).

Cultura se înnoiește, se rafinează, se îmbogățește dar un nucleu permanent rămâne și se transmite din generație în generație.

Economia națională poate fi pusă sub semnul întrebării (...). Dar cultura națională se supune unei alte logici. Ea este ultima rețută. Oferă buletinul de identitate cu care circuli pe rețelele globalității. Aceasta recunoaște varietatea ca o sursă de inspirație, competitivitate, dinamism. Ca să poți dialoga sau interacționa cu alții, trebuie să fii tu însuși cu identitate recunoscută și respectată”⁶.

II. O NOUĂ ABORDARE

II.1. Similitudini și diferențe – fenomene ale coetnicității din perspectiva creativității și a valorilor culturii

Locuirea interetnică și implicit multiculturalitatea generează competiția socială în contextul căreia se manifestă și se dezvoltă potențialul creativ al indivizilor și grupurilor. Abordând problematica *factorilor fundamentali ai creativității*, Marin Trăistaru analizează trei paliere: *factorii cognitivi sau operaționali, factorii vectoriali de personalitate, semnificația factorilor sociali*⁷:

- a) *corelația dintre cultură și creativitate*
- b) *rolul informației în dezvoltarea culturii*
- c) *corelația dintre tipul de informație și manifestările comportamentale în contextul multiculturalității și/sau interculturalității.*

a) Surprindem câteva fenomene/ ipoteze ale *creației dintre cultură și creativitate* având în vedere afirmația profesorului Mihai Trăistaru: „Cultura și creativitatea sunt într-o relație de proporționalitate directă așa încât: cu cât cultura colectivităților este mai ridicată, cu atât indicele lor de creativitate poate fi mai înalt, iar frecvența statică a lucrurilor noi, originale și valoroase pentru societate, mai mare. Cultura grupurilor este un catalizator puternic al creativității sociale”⁸. Ultima propoziție din afirmația profesorului permite să considerăm că într-o zonă multiculturală fiecare etnie își aduce contribuția la conturarea culturii arealului locuirii interetnice și care, în timp, dezvoltă *un nou patern identitar*, iar acesta devine marca zonei respective. Acest fapt generează *similitudinile, diferențele* conturându-se din recursul la tradiție și manifestându-se, în genere, în cadrul unor activități mai mult sau mai puțin instituționalizate (serbări, festivaluri etc.). Interculturalitatea este permisibilă apariției și dezvoltării lucrurilor noi, originale și valoroase fie la nivelul culturii uneia sau alteia dintre etnii prin împrumut/aculturație, fie la nivelul culturii tuturor etniilor, într-o anumită secvență de timp. Argumentăm exemplificând cu aspecte de cultură materială și apelând la discursul de tip etnografic.

a.1) *La nivelul culturii uneia sau alteia dintre etnii prin împrumut/ aculturație*

• În arealul Deltei Dunării și recent în alte microzone ale Dobrogei surprindem un aspect care poate fi considerat *un nou patern identitar* prin performarea *aculturației* și rezultat din *împrumutul cultural*. Întâlnim în structura interiorului locuinței un element constitutiv tipic și anume așa-numita „lijancă”. Aceasta este un tip de pat de pământ lângă sobă și care se încălzește

⁶ M. Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație – spre geomodernitatea secolului XXI*, Editura Nemira, București, 1998, 129.

⁷ M. Trăistaru, *Creativitatea și valorile culturii – vectori în procesul integrării europene*, Editura Bren, București, 2005, 25-49.

⁸ *Ibidem*, 38.

în timpul iernii datorită unei instalații originale și construcției sale cu totul ingenioase⁹. Caracteristică populației slave, ucrainene și/ sau ruso-lipovenească, „lijanca” se întâlnește acum și în casele românești, fiind un element receptat și adoptat întrutotul. Funcționalitatea de o valoare maximă a acestei sobe-pat și originalitatea tehnicii de construcție a determinat preluarea lui de către populația românească.

În acest caz, din punctul nostru de vedere, *aculturația* a generat o *similitudine*, iar „lijanca” devine, în timp, *un element constitutiv particular, identitar* – poate – pentru interiorul locuinței din deltă – în genere, și nu doar al unei etnii.

- Într-un alt areal, localitatea Greci, unde au conviețuit români și italieni, surprindem definirea unor tipare de viață comune generate de *împrumut cultural* – între altele – la nivelul ocupațiilor și meșteșugurilor. În Greci o importanță deosebită a avut lucrul la carierele de piatră. Exploatarea regulată a pietrei în Dobrogea a început în 1863 de către Comisia Europeană Dunăreană. Meșteșugul prelucrării pietrei, practicat inițial numai de italieni, a fost preluat ulterior și de alți locuitori. În mod firesc, românii, învățând lucrul cu piatra de la italieni, au împrumutat anumite comportamente, o anumite atitudine față de viață a muncitorului nevoit să supună materialul dur și să-l transforme după dorința sa, după necesități. Lucrul în comun la carierele de piatră, unde românii au învățat după experiența meșterilor italieni, ca și lucrul pământului, unde cunoștințele românilor au fost preluate de italienii care „au început să învețe agricultura” au generat, în mod firesc, modele/ tipare de viață comune. Se disting astfel – din perspectiva abordării noastre – similitudini determinate de indicele de creativitate înalt al fiecărei culturi și de penetrația lucrurilor noi și valoroase în societate.

a.2) *La nivelul culturii tuturor etniilor, într-o anumite secvență de timp*

Referitor la acest aspect relevăm *similitudinea* generată de aculturația performată ca urmare a pătrunderii modei orașului referindu-ne la două reprezentări ale manifestării acestui model cultural.

- În arealul Deltei Dunării, în structura vestimentației populației românești și respectiv ucrainene apar, după 1930, anumite elemente noi, semn al acceptării modei de fiecare dintre cele două etnii.

În structura morfologică a vestimentației femeiești:

- croiul cămășii drepte „se îmbogățește” prin adăugarea „plătci” (acea bucată de pânză croită separat și care se prinde de guler).

- rochia din lână țesută în casă este înlocuită din materiale industriale și este confecționată („lucrată”), în genere, la Chilia (de fapt Chilia Nouă), Ismail și Tulcea.

- rochia este înlocuită de fusta cu volan creț și bluza cu croială simplă.

În structura vestimentației bărbătești:

- croiul pantalonilor este cel „nemțesc” cu linia obișnuită, dar mai largi în partea de jos.

- haina groasă de iarnă capătă croiul celei orășenești, apropiat celui de astăzi.

Analiza vestimentației celor două populații – românești și respectiv ucraineană – din arealul Deltei Dunării relevă faptul că deja la începutul secolului al XX-lea costumul poartă însemnele unei vestimentații cu influențe orășenești, fenomenul accentuându-se – după cum am subliniat – în jurul anilor 1925-1930. Lucrurile noi sunt acceptate de fiecare dintre cele două culturi care, în condițiile date, converg către *un nou model cultural*.

- În Greci, localitatea conviețuirii dintre români și italieni, remarcăm pentru perioada anilor 1930-1940 influența modei vremii atât în vestimentația italiencelor de o anumite categorie socială cât și a soțiilor românilor înstăriți (rochii din stofă „fină” cu croială tipică acelor ani, pălăria etc.).

Moda, viața socială de același rang, a generat modele comune. La nivel etnologic/ antropologic menționăm reprezentarea unui „*identitar al vremii*” comun celor două etnii.

⁹ Ingeniozitatea construcției constă în faptul că toată căldura vetrei este dirijată printr-un circuit de „fumuri” creat în patul de pământ (de fapt o platformă înălțată). Pentru construcția acestui sistem de încălzire sunt folosite ceamurul, chirpicul, piatra, cărămida, bare de fier.

Creativitatea a impulsionat apariția și dezvoltarea unui *nou model cultural*, o nouă valoare normă în societate.

b) În ceea ce privește analiza *rolului informației în dezvoltarea culturii* raportat la mobilul demersului nostru avem în vedere, de asemenea, concluziile abordării profesorului Marin Trăistaru la care, de altfel, subscriem: „Din perspectiva teoriei informației, una din premisele importante ale culturii o constituie cantitatea de informație mai mult sau mai puțin divergente de care dispun grupurile sociale, informație asimilată, comprehensiv sedimentată, cu posibilități polivalente de utilizare a ei în situații private. Această informație formează un fond de semanteme care devine zestrea culturală a indivizilor și grupurilor, suportul creativității individuale și sociale. Gradul de cultură – și cantitatea de informație se condiționează reciproc”¹⁰.

Preluând afirmațiile lui Trăistaru și extrapolându-le la fenomenele coetnicității într-o zonă multiculturală observăm că:

- *similitudinile* sunt generate de împrumuturile culturale care inițial sunt acceptate ca fiind ale celuilalt și care ulterior sunt asimilate, utilizate și performate ca zestre culturală a emițătorului și receptorului deopotrivă.
- *diferențele* sunt generate de procentul de informație dat, de procentul de informație acceptat și/sau asimilat, de conținutul și respectiv consistența informației, de modul de angrenare în dialogul cultural al indivizilor și/sau grupurilor din respectiva zonă multiculturală.

Argumentăm exemplificând, de asemenea, cu câteva aspecte de viață dobrogeană – am putea spune.

La Greci – localitatea la care ne-am referit și într-o secvență anterioară a demersului – românii și italienii au participat unii la sărbătorile celorlalți și, în timp, asimilându-și-le, acestea au devenit ale comunității în genere, depășindu-se astfel barierele religioase.

Dintre obiceiurile practicate de români amintim pe cele de iarnă (*jocurile cu măști* – „capra”, „ursul”, „steaua” – *colindatul, plugușorul*) cele de primăvară („Paparuda”, „Caloianul”), iar ca mari sărbători creștine: Crăciunul și Paștele.

La italieni sărbătorile marcante sunt: Sf. Iosif, Crăciunul, Paștele, Joia Verde, Santa Lucia. O sărbătoare pe care altădată italienii o așteptau cu nerăbdare era „Ultima zi de carnaval” („Il ultimo del carnevale”). Ziua marca intrarea în postul Paștelui. Era, în fapt, o sărbătoare ce corespundea „Lăsatului Secului” practicat de români, dar avea o altă anvergură și un cu totul alt impact în comunitate, determinate, evident, de modalitățile de manifestare ale comicului în toate ipostazele sale, fapt de altfel tipic carnavalului (purtarea măștii, travestiul etc.). Carnavalul devenise în timp un model cultural al tuturor. Informația (în fapt un model cultural) emițătorului a captat prin mesajul său cu totul deosebit – nou și original – atenția receptorului care, asimilând-o, a sedimentat-o și inclus-o în cele din urmă în zestrea sa culturală.

Accentuăm performarea *similitudinilor* din perspectiva rolului informației în dezvoltarea culturii, referindu-ne la preocupările românilor și italienilor din Greci pentru păstrarea și, deseori, pentru „reinventarea” tradiției. Tinerilor români și italieni li „s-a povestit” despre tradiții și mai ales importanța cunoașterii acestora într-o perioadă în care fiecare națiune, fiecare comunitate care aderă la Uniunea Europeană trebuie să-și aducă aportul la Patrimoniul Cultural European prin însăși identitatea culturală. În acest sens, la Greci atât în școală cât și în cadrul Comunității italiene s-au valorificat obiceiurile și tradițiile fiecăreia dintre cele două etnii. Frumusețea colindelor, a cântecelor dobrogene, a obiceiurilor de iarnă românești au fost „reînvățate” de copii din ansamblul „Bujoreii Dobrogei”, iar dansurile italiene, ca și sărbătoarea „Ultimului Carnaval”, au fost reintroduse în viața culturală a localității de către ansamblul comunității italiene „Allegrìa”. Copiii au reînvățat deopotrivă obiceiurile românești și pe cele italiene. În acest sens este de menționat că în ansamblul de dansuri italiene „Allegrìa” membrii

¹⁰ M. Trăistaru, *lucr. cit.*, 38.

sunt copii români: le-a plăcut muzica și dansurile italienilor, au înțeles noua deschidere spre cultura europeană, au înțeles oportunitatea ce li s-a oferit de a cunoaște alți oameni, alte locuri.

Putem discuta și în acest caz de un *nou model cultural* – ca și de similitudine – informația primită de unul sau altul dintre receptori constituindu-se într-un element de noutate și evident de creativitate.

Referindu-ne la *diferențele* determinate de indicii pe care i-am subliniat anterior, menționăm aspecte de cultură dobrogeană, într-o prezentare *sui-generis*:

- acceptarea prin împrumut a unor gesturi ritualice (rezumate în fapt la obiecte ritualice) de la români de către turci și/ sau tătari (în ceremonialul de nuntă la turci se dau nuntașilor ștergare) fără însă a fi acceptat întregul sistem de cutume.
- asimilarea, prin împrumut, de la slavi de către populația românească a unor alimente ritualice în desfășurarea obiceiurilor de iarnă. În localitățile mixte cu populație românească și slavă, românii au preluat împărțitul grâului fiert cu zeamă și îndulcit cu miere, amestecat cu nucă („cucea”) în seara Ajunului de Crăciun, colindătorilor. Împrumutul „s-a oprit” doar la alimentul ritualic care a stârnit curiozitatea și plăcerea de a gusta și altceva.

c) Din perspectiva *corelației dintre tipul de informație și manifestările comportamentale în contextul multiculturalității și/ sau interculturalității* se impune să subliniem afirmațiile aceluiași Mihai Trăistaru: „Informația divergentă în cultură este de natură să favorizeze în mai mare măsură decât cea convergentă asocierile, combinările, interpolările informaționale între indivizi, pe de o parte și între grupuri, pe de altă parte. Este de presupus că două persoane (sau grupuri) care dispun de informație divergentă comunică altfel creativ, decât două persoane (sau grupuri) care posedă informație convergentă. Primele au șanse mai mari să devină înalt creative, decât cele din urmă”¹¹.

Manifestările comportamentale, modelele culturale performate la nivelul diferitelor aspecte ale culturii tradiționale și în diferite secvențe temporale demonstrează evident, cu un anume indice de relativitate, ideile exprimate mai sus. În acest sens aducem ca argument fenomenul inevitabil într-un spațiu multicultural, acela al *familiei mixte*. Dincolo de plusul și minusul determinat de *acceptarea sau non-acceptarea* fenomenului de mixtizare prin căsătorie, rezultatele cercetărilor, fie ele și parțiale, permit ca familia etnic mixtă să fie privită, și mai ales receptată, ca factor al interculturalității. Receptarea prin această perspectivă a fenomenului se bazează pe câteva aspecte ale performării lui la nivel pragmatic:

- dialogul intercultural constituie liant al înțelegerii și omeniei
- conviețuirea interetnică familială nu înseamnă/nu duce la pierderea identității etnice a partenerilor căsătoriți
- comunicarea bilingvă și atmosfera biculturală consolidează coeziunea familiilor și este benefică pentru educarea copiilor
- cunoașterea sistemului de valori al etniei celuilalt în cadrul unei familii etnic mixte se decupează, în contextul imagologiei, ca un alt mod de a privi pe altul¹².

II. 2. Interculturalitatea interactivă

Cercetarea fenomenelor coetnicității, a decodificării semnificației și reprezentării lor – la nivel diacronic și sincron – permite să discutăm în Dobrogea despre performarea *interculturalității interactive*¹³. Acest tip original de interculturalitate permite, în viziunea unor specialiști, diferențierea dintre *interculturalism* și *multiculturalism*: „**Interculturalismul**

¹¹ *Ibidem*, 39.

¹² Pentru problematica în detaliu a interculturalității performată în condiția familiei etnic mixte vezi Steluța Pârâu, *Multiculturalitatea în Dobrogea*, Editura Ex-Ponto, Constanța, 2007, 41-46.

¹³ Ș. Buzărnescu, S. Pribac, *Sursele istorico-antropologice ale interculturalității interactive din Banat*, în vol. *Interculturalitate – Cercetări și perspective românești*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 164-187.

definește ipostaza dialogică a culturilor prin **intrarea în rezonanță a diferențelor**, în timp ce **multiculturalismul** se focalizează pe **conservarea identitară a diferențelor**¹⁴.

Este evident faptul că în contextul globalizării are loc un transfer dinspre *multiculturalitate* spre *interculturalitate*: „În acest context [al globalizării – subl. ns.], redescoperirea valențelor explicative și hermeneuticii ale interculturalității, ca resursă practic inepuizabilă a coeziunii sociale, constituie singura instanță de reflexie colectivă pentru identificarea unor noi instrumente de constituire a unei lumi în care diferențele să nu mai fie privite ca handicap, ci ca potențial valoros pentru un nou tip de unitate în diversitate”¹⁵.

BIBLIOGRAFIE

- ACHIM, M. 2002, *Antropologia culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- BUZĂRNESCU, Ș., PRIBAC, S., *Sursele istorico-antropologice ale interculturalității interactive din Banat*, în vol. *Interculturalitate – Cercetări și perspective românești*, Presa Universitară Clujană, Cluj-Napoca.
- Dicționarul explicativ al limbii române*, 1996, Ediția a II-a, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București.
- MALIȚA, M. 1998, *Zece mii de culturi, o singură civilizație – spre geomodernitatea secolului XXI*, Editura Nemira, București.
- PĂRĂU, S. 1996, *Policromia etnică în Dobrogea*, în vol. „Analele Dobrogei”, serie nouă, an II nr.1, Muzeul de Istorie Națională și Arheologie, Constanța.
- PĂRĂU, S. 2000, *Dobrogea – coordonatele unei zone de locuire interetnică (II)*, Rev. „Steaua Dobrogei”, anul II nr. 4(8), aprilie-septembrie, Tulcea.
- PĂRĂU, S. 2000, *Dobrogea – coordonatele unei zone de locuire interetnică (III)*, Rev. „Steaua Dobrogei”, anul II nr. 4(8), octombrie-decembrie, Tulcea.
- PĂRĂU, S. 2000, *Aspecte de viață tradițională a populației lipovenești din perspectiva interetnicității*, Rev. „Datina”, nr. 21, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Constanța.
- PĂRĂU, S. 2000, *Considerații privind arhitectura populară din perspectiva influențelor zonale și a coetnicității*, Rev. „Datina”, nr. 19, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Constanța.
- PĂRĂU, S. 2004, *Fenomene ale coetnicității într-o zonă de locuire interetnică (I, II)*, vol. „Studii și comunicări de etnologie”, (anul XVII, serie nouă, 2003, anul XVIII, serie nouă, 2004), Editura Imago, Sibiu.
- PĂRĂU, S. 2006, *Multiculturalitatea în Dobrogea – Arhetip și variante*, Rev. „Datina”, anul XIII, nr. 41, iunie, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Constanța.
- PĂRĂU, S. 2007, *Multiculturalitatea în Dobrogea*, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Tulcea, Editura ExPonto, Constanța.
- TRĂISTARU, M. 2005, *Creativitatea și valorile culturii – vectori în procesul integrării europene*, Editura Bren, București.

¹⁴ *Ibidem*, 164.

¹⁵ Ș. Buzărnescu, S. Pribac, *Sursele istorico-antropologice ale interculturalității interactive din Banat*, în vol. *Interculturalitate – Cercetări și perspective românești*, Presa Universitară Clujană, Cluj-Napoca, 164.

COLINDE DOBROGENE ÎNTR-UN SAT DIN CĂLĂRAȘI

dr. Ioana-Ruxandra FRUNTELATĂ*

ROMANIAN CHRISTMAS RITUAL FOLK SONGS (COLINDE) - DOBRUDJA TYPE

Abstract:

Colinde - carols (ritual folk songs performed by groups of young men in Romanian villages at Christmas) are associated with an ancient winter solstice ritual of supposed Roman origin (colindat). Colinde ritual songs and the colindat ritual encode several cultural strata (pre-Christian and Christian being the most important), as their ritual function glides from magical resurrection of solar year to acknowledgement of the divine birth of Jesus.

Investigating some regional characteristics of the poetic content of a few Romanian colinde from an area neighbouring Dobrudja region (south-east of Romania, a plain-and-water county by the Danube river), I question the relationship between significance of rituals and their present function in rural communities. While colinde texts are very complicated, displaying Medieval imagery, a Christian message and a symbolic density specific to traditional oral creations, today's performers of the colindat ritual use them as mere vehicles to convey a holiday communion function.

Under these circumstances, interpreting a poetic text of colind involves a contextual ethnological regard that should take into account the whole corpus of colinde and of poetic folklore at large and also the general social and cultural features influencing performance of such ritual texts.

*

Key words: *Dobroudja's carols, symbolic codification, arhaic conception, ritual context, transtextual lecture*

Cuvinte cheie: *colinde dobrogene, codificare simbolică, mentalitate arhaică, context ritualic, lectură transtextuală*

Sintagma din titlu sugerează că există o relație de înrădăcinare între o creație folclorică și aria ei de răspândire, dar, în același timp, indică o diferențiere implicită a colindelor dobrogene (pe care dorim să le cercetăm, sau, mai degrabă, să problematizăm cercetarea lor, într-o ipostază particulară) de colindele din alte zone etnografice (Muntenia, de exemplu).

Dacă ar fi să ne luăm după T.T. Burada, am crede, totuși, că diferența geografică e neînsemnată. Autorul *Călătoriei în Dobrogea* credea că în acest spațiu avem de-a face exact cu colindele *de dincoace de Dunăre*, însă mai lipsite de gust, simplificate și repetitive din cauza *dominațiunii străine care vestejește până și floarea cea mai aleasă a sufletului omenesc*¹.

Trecând în revistă, însă, câteva dintre textele păstrate în culegeri mai vechi sau mai recente, constatăm varietatea și totodată particularitatea colindelor dobrogene, care reflectă orizontul acestei străvechi zone de locuire și de întâlnire a drumurilor și culturilor. Conținutul colindelor

* Conferențiar la Catedra de Teoria literaturii, Literatura universală și comparată, Etnologie și Folclor (Colectivul de Etnologie și Folclor), Facultatea de Litere, Universitatea București.

¹ T.T. Burada 1968, 27-28.

vorbește în mod specific despre lipsa de apă din Dobrogea, despre revărsările Dunării, transhumanță și nemărginita Mare Neagră. Este foarte interesant, printre altele, modul în care colindele păstorești transilvănene capătă relief local dobrogean: de exemplu, ciuta prozoacă nu mai paște pe munții de piatră, ci *pe câmp depărtat / pe margini de lac*², iar măicuța bătrână își caută fiul păstor ucis nu prin văi adânci, ci *pe malul mării*³.

În același timp, o privire sumară asupra tipologiei colindelor, realizată de Monica Brătulescu, ne demonstrează o coerență remarcabilă a conținuturilor poetice, indiferent de aria de răspândire a repertoriilor. Acest fapt poate fi explicat, în mare măsură, de transhumanță, fenomen care a generat o amplă difuziune a culturii pastorale în satele românești subcarpatice și dunărene. Desigur, anumite *structuri de mentalitate arhaică*⁴, conservate cu deosebire în ritualurile folclorice, se pot constitui și ele într-o cauză de natură antropologică a omogenității colindatului și subiectelor colindelor. Ideea că textul folcloric poate fi un palimpsest sau că posedă o memorie a gesturilor umane originare este un loc comun în gândirea etnologică. Așa ne explicăm și amestecul de imagerie medievală, expresivitate religioasă și codificare simbolică din universul colindelor românești. Dacă memoria textului folcloric este o realitate pentru specialiști, totodată, prin sublimări repetate, colindele devin tot mai încifrate, astfel încât nu le putem pricepe sensul decât dacă ne uităm la categorie în ansamblu.

Uneori colindele dintr-un tip se amestecă cu altul. De exemplu, printre cele 130 de colinde dobrogene de ceată bărbătească culese de C. Brăiloiu, Emilia Comișel și Tatiana Gălușcă-Cârșmariu și publicate în 1978, avem două variante de *colinde la mort* (33 și 34, pp. 33-35):

Varianta 1: Ionel voinicul slujește la curtea domnului Constantin. Are gânduri apăsătoare și-i varsă stăpânului vinul în poală. Constantin îl acuză că vrea să-i ia doamna și împărăția. Ionel spune că s-a gândit la părinții lui. Domnul îi promite că la *Sânt Vasile* îi va dăruia rădvan cu 12 cai negri ca corbii și iuți ca focul să se ducă acasă să se-ntâlnească cu ai lui. Finalul este explicit pentru funcția colindului: *Iar pe (cutare)/ Dumnezeu să-l ierte*.

În schimb, în varianta a doua, finalul nu mai este explicit: stăpânul îi spune slugii (Gheorghe Făt-Frumos): *Să-mi fii sănătos/ Și mult voios*. Dacă nu am fi avut finalul variantei anterioare, nu am fi bănuit că ne aflăm în fața unui colind de doliu. În același timp, pentru că nu avem date de context, nu putem decât să presupunem funcționalitatea colindului 34, ținând cont de faptul că, în general, în folclor, funcționalitatea primează în fața semnificației intrinseci a textului.

Un exemplu foarte bun în acest sens este tot un colind dobrogean, *Vidra* sau *Iuda*, care cunoaște și o versiune încadrată categoriei cântecelor epice fantastico-mitologice (Brăiloiu, Comișel, Gălușcă Cârșmariu, tipul Vidra, nr. 24-26, pp. 22-26). Iată un rezumat: pescarii aruncă năvodul în mare, dar nu pescuiesc nimic la primele două aruncări. La a zecea, *Frumos pește că-mi prindea:/ Numai cegă și păstrugă/ Și galbenă caracudă./ Cam în fundul mării,/ prinse puiul Iudiții*. Pescarii chinuie puiul, ca să le dea *crap, morun și cosac* (adică să le dezvăluie sălașul acestora: *Unde-i toana crapului,/ Potmolul morunului,/ Liniștea cosacului ?* și să le spună *marea dintr-adânc/ Și cât pește în mare este ?* Vine Iuda bătrână, vărsând flăcări pe gură, dinspre soare răsare: - *Nu mi-l bateți, pui-i mic,/ Și nu știe de nimic;/ Că marea-mi este mare/ Și ea margini nu mai are./ Spune-voi adevărat,/ Unde-i pește de vânat./ Că e marea la fund,/ Cât din cer până-n pământ,/ Și atâta pește-n mare este/ Câte stele cerul are,/ Câtă iarbă pe pământ,/ Numai cu trei pești, e mai mult*. Iuda adună peștele, dar încurcă năvoadele și tulbură marea. Pescarii o gonească. *Înc-o zi de ne-om lupta,/ Nimerea nu va scăpa./ Iar vâtaful le grăiară: / - Ne-om săltară, ne-om*

² Iată, spre exemplu, câteva versuri dintr-un colind dobrogean cu ciuta din colecția Brăiloiu, Comișel, Gălușcă Cârșmariu (1978, 48-54, pentru tipul Ciuta mioară/ ciutalina): *Sus la munte ninge, plouă,/ la șes cade rouă,/ roua de pe șes/ faptu-mi-s-a, fapt/ d-un lac iezerel./ jur-prejur de el,/ crescut, mi-a născut/ trestică mărunță,/ răchită-nflorită./ de-acolo se ține/ o droaie de ciute/ de ciute mărunte/ și sunt nepricepute*.

³ De exemplu, colindele 22-23 din tipul Miorița-colind, aceeași colecție, 18-21. În colindul 22, câțiva voinici, voind să treacă marea, se întâlnesc cu măicuța bătrână care-și caută fiul.

⁴ Sintagma îi aparține lui Vasile Filip, constituind subiectul unui volum intitulat *Universul colindei românești în perspectiva unor structuri de mentalitate arhaică*, Ed. Saeculum I.O. București, 1999.

săltară,/ Sus, mai sus ne-om ridicară,/ Jos, mai jos că ne-om lăsară,/ Tocma-n prundurile mării./ Sări-vom cu toții-n vânt,/ Și cu toții în pământ./ Și cu pește d-ăl mai mare,/ Să vă fie de gustare./ Ei să fie sănătoși/ Și la năvod norocoși !

Aici, spre deosebire de cântecul epic cu același subiect, întâlnirea cu Vidra e benefică, deoarece aduce noroc pescarilor. După cum ne amintim, în cântecul epic, fiul pescarului care a îndrăznit să tulbure liniștea Vidrei și să pescuiască în apa ei este aspru pedepsit, fiind blestemat chiar de tatăl lui și găsindu-și sfârșitul în mod tragic. Nu se putea însă ca acest final să fie transferat colindei, care include în esența ei comunicarea benefică între om și sacralul mitic (reprezentat de Vidră în cazul colindului citat).

Unul dintre cele mai vechi colinde dobrogene, culese și de Teodor T. Burada la sfârșitul secolului al XIX-lea, este cel despre mărușul de aur ale cărui mere nu se coc pentru că vine seara *duful de mare neagră, din vânt/ din pământ* și le mănâncă. Mărușul se vaietă, îl aude Niță (un nume generic pentru tânărul colindat), ia arcul și săgeata și merge la vad de mare. *Duful sare-n măr, mărușul plânge, Niță încordează arcul, dar făptura mitică îi vorbește: Niță, nu mă săgeta,/ Că degeaba te silești,/ Pe noi să ne prăpădești,/ Căci suntem vreo 9 frați,/ ce au fost toți săgetați,/ Dar niciunul n-a murit,/ Căci în mare ne-am dosit...*

Regăsim aici un conținut mitic arhaic, păstrat și în colinda de mort transilvăneană despre feciorii transformați în cerbi. Din păcate, nu avem date despre context, dar asistăm, probabil, la refuncționalizări ale acestui colind în secolul următor, trecându-se de la funcția inițiativă spre una de felicitare a tânărului colindat sau chiar premaritală.

Cinci variante ale acestui tip se găsesc și în colecția Brăiloiu, Comișel, Gălușcă-Cârșmariu (nr. 27-31, pp. 26-32):

În colindul cu numărul 27 ni se înfățișează doi meri de aur/ roșii, care cresc în prundul mării, dar merele nu se coc pentru că iese din mare *Duhul* și le ia. Marea cere apărare. Flăcăul colindat, descris astfel: *Iar (cutare), flăcău voinic,/ Nu se teme de nimic,/ Că veșmântu-i zugrăvit:/ Scrisă-i marea tulbure/ Scrisă-i marea rotocoală/ Cam cu nouă vădurele,/ Sunt cam nouă corăbiele,* este cel care va *potoli Duhul*.

Textul 29 sugerează o funcție premaritală: când Gheorghe îl amenință pe Dulful stricător de mere, acesta-i spune că au fost nouă frați, toți săgetați, din care au scăpat numai el și o *soră mai mică*.

În schimb, funcția hieratică, de contact încifrat între om și sacru, apare în alte două variante din cele cinci menționate:

28) Ni se prezintă o masă unde stau Dumnezeu, Dimeș și 2-3 frați de-ai lui. Caii trag spre un *măr mărgărit/ baie de-argint*, ale cărui mere le strică dulful. Gheorghe ia armele, stă de pază la măr, ia în brațe dulful și-l aruncă *sus la munții cărunți*.

30) Gheorghe amenință Dulful, dar acesta zice: *Stai, voinic, nu da,/ De aripi te-oi lua,/ Sus te-oi ridica/ Sus la munți cărunți,/ La dragii părinți,/ unde iarba crește,/ În chip găitânește,/ Nimeni nu cosește./ În brațe te-oi lua/ Și te-oi ridica,/ La cerul cu stele,/ la luna cu raze./ Stai, nu mă lovi/ Că ți-oi trebui.*

În subtextul acestei variante, recunoaștem motivul înstrăinării tânărului colindat de rădăcinile lui pastorale și reuniunea cu părinții, în planul transcendent al poeziei rituale. Implicația funerară este destul de aproape, ținând cont de faptul că înstrăinarea și moartea sunt substituibile în lexicul poetic folcloric.

Colindul Mărușului de aur este vital și trece Borcea în județul Călărași, într-un sat dobrogean „în oglindă”, care se autoidentifică în acest mod. Este vorba de Oltina, unde am fost într-o cercetare de teren în decembrie, 2010. Membrii cetei din Oltina de Călărași ne-au spus că ei cântă *altfel* colindele dobrogene (repertoriul lor raportându-se, explicit, la acela din Oltina, județul Constanța). Colinda de fereastră e *luată mai sus*, chestiune relevantă, desigur, pentru interpretarea muzicală, mai puțin pentru conținutul poetic, reproduș mecanic, din câte am observat, cu toate că se memorează texte lungi și de o mare densitate simbolică. Transcriu mai jos un asemenea text, extras din *Caietul pentru colinde* al lui Ivanciu S. Ionel. Colindele din caiet

au fost copiate în 1980 și sunt utilizate, după cum am constatat pe teren în anul 2010, de una dintre cele două cete de colindători din Oltina. Am păstrat grafia din caiet, tocmai pentru că este o mostră de notare în scris a unui text de proveniență și circulație orală:

Merișor de aur

I. Pe prunturile Mării Negre

Măru lui merișor de aur (refren)

Crescuta-m doamne de doi meri

II. De 2 meri ca 2 florii

Măru lui merișor de aur

Toate verile făceau mere

III. Cât le face nu le coace

Măru lui merișor de aur

Când fuse la coptu lor

IV. Duh de mare că-ci veneară

Măru lui merișor de aur

Sărea-n vârș, sărea-n pământ

V. Sărea-n vârș la ce-ș 2 meri

Măru lui merișor de aur

Rupea mere de mânca

VI. Nu mânca cât le strica

Măru lui merișor de aur

Rău frunza-mi dărăpănau

VII. Strigau meri-n gura mare

Măru lui merișor de aur

Cine-n luni sor de-aflară

VIII. Sor de-afla sor de-avărară

Măru lui merișor de aur

De-mi săgeată duh de mare

IX. Numa iceaș ce-ș domn bun

Măru lui merișor de aur

Ceș domn bun jupân (cutare)

X. El mi-ș are de-un fecior

Măru lui merișor de aur

Fecior mare pe (cutare)

XI. De dimineață s-a sculat

Măru lui merișor de aur

Pe ochi negri s-a spălat

(Secvența care lipsește de aici apare într-un alt caiet de colinde din Călărași ale cărui pagini le-am fotografiat. Însă, în caietul de la Unirea – localitate foarte apropiată de Oltina – lupta tânărului erou cu *duhul de mare* apare cu alt refren: *Dai vântul mai lină*, pe care l-am întâlnit în repertoriul local și în colindul cu tânărul care reușește să încalcece un cal neîmblânzit, în „prunturile” Mării Negre).

XXIV. Fie ție dăruită

Măru lui merișor de aur

Dăruită de soție

XXV. Dăruită în veci să-ți fie

Măru lui merișor de aur

Nuna i ceaș ceș domn bun

XXVI. Ceș domn bun jupân (cutare)

Măru lui merișor de aur

El mi-ș are de-un fecior

XXVII. Fecior mare pe (cutare)

Măru lui merișor de aur

El să fie sănătos.

Observăm în acest colind, păstrat fragmentar la Oltina, un fenomen general răspândit și anume deplasarea accentului de pe conținutul colindei (care e adesea neînțeles de colindători și aproape lipsit de importanță pentru ei) pe contextul ei, sau, în plan strict poetic, de pe urarea indirectă, exprimată alegoric (aici, prin lupta tânărului cu duhul de mare), la aceea directă, amplificată în patru strofe finale. Această preeminență a gestului ritual față de textul ritual este generală în fenomenul colindatului contemporan și este interesant că ea acționează și asupra textelor mai bine conservate (prin intermediul caietelor locale). Disiparea corpului alegoric în favoarea urării directe este o urmare directă a mutației funcționale pe care o suferă ritualul colindatului, dinspre religios (în sens etimologic, de comunicare cu sacralul) către social-spectacular.

În aceeași ordine de idei am constatat că multe colinde au dispărut cu totul din repertoriu, tocmai pentru că nu au mai fost cerute, deci nu au mai avut loc în economia funcțională a obiceiului. La Oltina existau și un colind de cioban și unul de pescar, care s-au uitat. De colindul de cioban își amintește și preotul Nicolae Drăgan de la Vișini, com. Independența, actualmente paroh în Oltina, Călărași, dar alte persoane din sat ne-au comunicat că azi nu se mai colindă deloc la Vișini (însă este o informație care nu a fost verificată la fața locului).

Un alt aspect foarte interesant legat de relația dintre textul poetic al colindelor și contextul lor ritual, este că, deși semnificația de regenerare a timpului solar a colindatului s-a pierdut din conștiința colindătorilor din Oltina de Călărași, în localitate se păstrează încă foarte strict ritualitatea colindatului la mort, cu toate că solicitarea colindării la mort nu mai este frecventă în comunitate. Textul colindului de mort (pe care l-am mai întâlnit în zonă în alte două sate, Satnoieni și Călărașii Vechi) este o variantă a tipului *Sluga printre străini*, înregistrat de Brăiloiu, Gălușcă, Cârșmariu (nr. 33, 34, pp. 33-35):

Ionel, voinicul, slujește la curtea domnului Constantin. Are gânduri apăsătoare și-i varsă stăpânului vinul în poală. Constantin îl acuză că vrea să-i ia doamna și împărăția. Ionel spune că s-a gândit la părinții lui. Domnul îi promite că la *Sânt Vasile* îi va dăruia un rădvan cu 12 cai negri ca corbii și iuți ca focul pentru a se duce acasă să se întâlnească cu familia lui. Final: *Iar pe (cutare)/ Dumnezeu să-l ierte..*

Desigur, putem explica această neașteptat de puternică tradiție (care confirmă, cred, o anumită afinitate străveche a mentalității noastre tradiționale cu zona funerară) prin solidarizarea neamului de aici cu acela din lumea de dincolo, manifestată în cultura populară românească la toate marile sărbători calendaristice. Putem ține cont și de faptul că, așa cum spune S. Ispas: *În majoritatea religiilor străvechi, sărbătorile erau legate de comemorarea morții și învierii divinităților și mai puțin de momentul nașterii acestora*⁵ și poate că memoria obiceiului a încifrat undeva și această explicație, chiar dacă ea nu mai este prezentă nici măcar latent printre motivațiile tradiției.

În același timp, revenind la ideea stratificării mentale impregnate în conținutul poetic, subscriem la afirmația profesorului Nicolae Constantinescu: *Arhaicitatea lor (...) îngreunează decodarea textelor concrete, cu atât mai mult cu cât acestea se prezintă ca niște construcții rotunde, echilibrate, armonioase. „Povestea”, rezumată în datele ei esențiale (...), este destul de stranie și chiar sensul urării, esențial pentru o colindă, nu apare clar de la început. O deschidere către înțelegerea textului se poate obține prin abordarea lui structurală* (Constantinescu 1992), ca element într-o construcție pe care o putem asemăna cu o figură geometrică în spațiu. Interpretarea unui colind - a unui complex expresiv ritual, în general, implică, de cele mai multe ori, o lectură transtextuală, pe coloane de motive întâlnite în texte din aceeași categorie sau în tipuri de conținut similare, concretizate în cadrul unor categorii diferite. Pentru a înțelege un colind (unul dobrogean din Călărași, în cazul nostru particular) este nevoie, nu în ultimul rând, de competență culturală, pentru că, în afara contextului, o creație folclorică poate genera interpretări dintre cele mai speculative (*Miorița* fiind un exemplu notoriu), tocmai prin densitatea ei simbolică și cizelarea formei până la o hierarhizare posibilă numai în oralitate.

⁵ S. Ispas 2007, 7.

Interpretând colindele, să nu uităm că nu ne aflăm în fața unor texte literare, cu funcție estetică dominantă, ci în fața unor texte rituale, al căror mesaj esențial este conectarea beneficiarilor lor la o putere transcendentă. Faptul că astăzi, în satele românești se mai păstrează o parte din energia primordială a ritualului solstițial hibernal, în haină creștină, și cetele de pe ambele maluri ale Dunării cântă *zarea de soare* în noaptea de Crăciun ni se pare un argument suficient de puternic pentru actualitatea cercetării colindatului, ca element de patrimoniu cultural imaterial și marcă a identității locale.

BIBLIOGRAFIE

- BRĂTULESCU, M. 1981, *Colinda românească. The Romanian Colinda (Winter-Solstice Songs)*, Ed. Minerva, București.
- BURADA, T.T. 1968, *O călătorie în Dobrogea*, Ediție îngrijită și Prefață de Marin Bucur, Ed. Tineretului, București.
- CONSTANTINESCU, N. 1992, „Droaia de ciute” - *Comentarii etnologice la un colind românesc* în „Studii și comunicări de etnologie”, Tom VI/ 1992, serie nouă, sub redacția lui Ilie Moise, Ed. Academiei Române, Sibiu.
- Folclor din Dobrogea*, 1978, cules de C. Brăiloiu, Emilia Comișel, Tatiana Gălușcă-Cârșmariu, Studiu introductiv de Ovidiu Papadima, Ed. Minerva, București.
- ISPAS, S. 2007, *Colindatul tradițional românesc. Sens și simbol*, Prefață, antologie și glosar de ..., Ed. Saeculum Vizual, București.
- Sărbători și obiceiuri*, vol. V, *Dobrogea, Muntenia 2009*, Corpus de documente etnografice. Răspunsuri la Chestionarele Atlasului Etnografic Român, coordonator general: Ion Ghinoiu, Ed. Etnologică, București.

CREDINȚE ȘI PRACTICI MAGICE PRIVIND OBICEIURILE DE NAȘTERE ALE RROMILOR DIN SATUL VIIȘOARA, COMUNA COBADIN

dr. Argentina BĂRBULESCU*

MAGICAL BELIEFS AND PRACTICES REGARDING BIRTH TRADITIONS OF ROMANI PEOPLE IN VIIȘOARA VILLAGE, COBADIN COMMUNE

Abstract:

In Viișoara village, also known in Dobrudja with the old Turkish toponym of Caciamac and administratively subordinated to Cobadin commune (even though it previously had its own status as a commune), live among over 1700 Romanian people, 56 Turkish and Tatar people, approximately 74 Romany people. Most of them are agricultural workers, day labourers and a few practice some typical crafts for sedentary communities: one blacksmith, two harness makers, one furrier and two or three musicians. Their confessional cult is the Christian-Orthodox religion, but it is also recorded a small percentage of Pentecostal cult followers, which the community assimilates by the name of "Reformed".

Compared to the nomads Roma travelling across rural settlements in Dobrudja from spring till fall, in 3 to 6 tents, occupying themselves with blacksmithing, tinsmith buckets, with their manufacture and with fortune telling and which the Ministry of Interior banned them, by a law from 1940, to move (on the grounds that they are typhus transmitters), the sedentary Roma people, living in Romanian rural communities, have preserved a few of the components with identity value, regarding their traditional costume and typical traditions of family life. Analyzed in terms of acculturation, their traditions connected to birth are not different from the Romanian ones, the tasks of the central ritual agents - the midwife and the godmother- are relatively the same (ease of birth, cutting the umbilical cord, burying the placenta in a secret place, bathing the new born and his mother, organizing "the fairies' mass", baptizing the baby, cutting the infant's topknot hair or splitting the cake made for him, at the baby's first anniversary), but certain taboos, magical beliefs and practices for the protection of the newborn and of his mother, show persistence of relicts representative for the Roma culture.

*

Key words: *beliefs, customs, superstitions, interdiction, sedentary Roma, nomads Roma, muslim Roma, brand*

Cuvinte cheie: *credințe, cutume, superstiții, interdicție, rromi sedentari, rromi nomazi, rromi musulmani, marcă identitară*

În satul Viișoara, cunoscut în Dobrogea și cu mai vechiul toponim turcesc Caciamac și subordonat administrativ comunei Cobadin, deși anterior a avut el însuși statut de comună¹, trăiesc, alături de peste 1.700 români și 56 turci și tătari, aproximativ 74 rromi², majoritatea lucrători agricoli, unii zilieri și doar câțiva practicând meserii specifice neamurilor sedentare – un fierar, doi hămurari, un cojocar, doi-trei lăutari. Confesional aparțin cultului creștin-ortodox,

* Șef secție, Muzeul de Artă Populară Constanța.

¹ După cum apare înregistrat în *Tabloul de împărțire administrativă a județului Constanța*, cu modificările făcute până la 1 iulie 1936, în: Arhivele Naționale, Direcția Constanța, Fond Prefectură, Dosar nr. 62/1938, f. 51.

² Arhivele Primăriei Cobadin, *Tablou statistic cu numărul populației grupate pe etnii pe 2005-2006*.

înregistrându-se însă și un procent neînsemnat al adeptilor cultului pentecostal, pe care comunitatea îi asimilează cu „pocății”³.

Comparativ cu rromii nomazi⁴ (corturari) care străbăteau așezările rurale dobrogene din primăvară până toamna, în câte 3-6 șatre, îndeletnicindu-se cu fierăritul, „spoitul căldărilor” sau cu „fabricarea” acestora și cu „ghicitul” – apanajul corturăreselor – și cărora Ministerul de Interne, la recomandarea Ministerului Sănătății. le interzisese, printr-o lege din anul 1940, deplasarea „pe motiv că transmit tifos”⁵, rromii sedentari (vătrași), trăitori în comunitățile sătești românești, și-au conservat puține dintre elementele cu valoare de marcă identitară, legate atât de port cât și de obiceiuri specifice vieții de familie.

După al Doilea Război Mondial și perioada cooperativizării, care a estompat aproape în totalitate, la nivelul civilizației rurale, semnele etnice de identificare, componentele de port se pot reconstitui doar din mărturiile informatorilor de teren, din care transpar inerentele influențe datorate conviețuirii cu românii dobrogeni. În satul Viișoara femeile de etnie rromă purtau părul, atribut al feminității și sexualității⁶, împletit în două cozi lungi, legate la ceafă „cu găță” și acoperit cu o basma simplă sau înflorată sau cu un batic alb (saceac), ornamentat pe margini cu mărgelile sau dantelă. Batic în culori mai aprinse, dar cu marginile asemănător decorate, denumit barez, bariș, purtau și femeile aparținând grupului rromilor musulmani din învecinata localitate Cobadin. Indiferent de varietatea și policromia materialelor de confecționare și de tipul de croi, veșmintele, potrivit cutumelor și misticii purității, trebuiau să delimiteze partea superioară, pură, a corpului, de cea inferioară, impură, socotită de la nivelul taliei în jos. Bluza acoperea trupul de la baza gâtului până la încheietura mâinilor, iar fusta lungă și încrețită, ascunzând genunchii și gleznele – părți anatomice considerate „indecente”, se asocia în mod obligatoriu pentru femeia însărcinată sau aflată la menstrue, cu un șorț având funcție magică de protecție a darului fertilității. Sub acest „scut magic” se purta ca accesoriu specific „buzunarul” (papartez) în formă de pungă, susținut de un brâu la nivelul taliei. Cunoscut și cu denominativele posogi, pusuchi, buzunarul secret din pânză, „câteodată frumos brodat”⁷, se regăsește și în portul celor din neamurile nomade, pentru păstrarea ghiocului și a cărților de ghicit. Portul bărbătesc al rromilor sedentari nu evidențiază componente cu specific etnic marcat, pălăria, cămașa, pantalonii de modă urbană, brâul din lână, opincile nediferențindu-se de cele ale românilor dobrogeni, dar pentru grupul rromilor musulmani (xoraxane), așezați în număr mai mare în comuna Cobadin, se remarcă, cu valoare de emblemă identitară, șalvarii – atât pentru bărbați cât și pentru femei – confecționați din materiale și după tipare diferite.

Și în derularea secvențială a obiceiurilor privind viața de familie a rromilor sedentari din satul Viișoara descoperim amprenta influențelor datorate conviețuirii cu românii majoritari, dar la nivelul credințelor și superstițiilor se întrevăd încă reminiscențe ale unui sistem al vechilor valori și rituri de trecere.

Momentul nașterii unui prunc, întâmpinat cu bucurie de rromi care au dezvoltat un cult al familiei numeroase – ca reflex al îndelungatei istorii a marginalizării lor și al trăirii plene doar la nivelul neamului⁸ prin intermediul căruia se identifică – soliciți implicarea, cu rol de agent ritual central, a unei bătrâne inițiate în practici de moșit sau a soacrei, pentru a acorda gravidei ajutorul necesar, a se îngriji de îngroparea în loc ferit a placentei și a restului de cordon ombilical

³ Informator de teren Vlaicu Eleonora, n.1939 în localitatea Srebârna, jud. Durostor (aparținând anterior căsătoriei unui neam de lăutari), stabilită în satul Viișoara.

⁴ Vezi: chestionarele privind rromii nomazi pe anii 1941-1942 în: Arhivele Naționale, Direcția Constanța, Fond Primărie com. M. Kogălniceanu, Dosar nr. 19/1942, Fond Primărie com. Techirghiol, Dosar nr. 185/1942, Fond Primărie com. Viile, Dosar nr. 193/1941.

⁵ Radu, Principe de Hohenzollern-Veringen, 2005, 146.

⁶ Tunderea părului femeii de către soț marca severa pedeapsă pentru încălcarea normei privind fidelitatea conjugală, dar în comunitățile rromilor nomazi actul punitiv se solda cu retezarea sau crestarea nasului sau cu însemnarea obrazului cu fierul înroșit.

⁷ I. Chelcea 1944, 140.

⁸ Vezi: Burtea 1994 și Achim 1998.

și de sănătatea nou-născutului izolat, asemeni mamei, pe durata a șase săptămâni. Aceeași bătrână, care a asistat venirea pe lume a pruncului, făcea și baia de purificare a acestuia în apă cu sare (ca trupul „să nu-i miroase mai târziu”), folosind uneori și gălbenușul de ou pentru curățarea și emolieră pielii. Cu apă sărată (purificatoare) se scaldau și morții din neamul rromilor căldărari și tot în aceeași apă se spălau și animalele care însoțeau șatra. La scoaterea din scaldă, nou-născutul era ținut pe două degete, introduse în cerul gurii, („ca să se lungească, să crească bine”)⁹, fruntea îi era legată cu o bucată de pânză iar pe față i se așeza un batic, trăgându-i-se nasul, pentru a-i fi curățat de mucus. Apa în care a fost îmbăiat se arunca, asemeni celei provenite de la orice spălare a trupului sau a rufelor, într-o groapă, existând credința că este păcat s-o arunci pe pământ, fiind „spurcată”.

La alegerea numelui pruncului se puteau consulta uneori și părinții, dar cutuma impunea atribuirea numelui bunicului patern sau al tatălui. Pentru rromii din neamul rudarilor, trăitori la marginea așezărilor apropiate de păduri, și pentru cei cu forme de viață nomadă exista, adânc înrădăcinată, temerea de a-și rosti sau a-și face cunoscut adevăratul nume sau chiar de a se lăsa fotografiati, orice act de magie care implica rostirea numelui sau luarea în posesie a imaginii chipului putând cauza pierderea vieții.

După o boală grea, pentru a înșela duhurile aducătoare de suferințe, numele urma a fi schimbat, dar, după moarte, numele devenea tabu, nemaifiind rostit niciodată.

Interdicțiile legate de perioada lehzuziei impuneau ca pruncul și mama să nu fie văzuți. Aflându-se în stare impură, lehzuziei nu îi era permisă apropierea de foc, de fântână sau de găleata cu apă și nici participarea la pregătirea hranei sau frământarea pâinii.

În cea de-a treia seară de la nașterea pruncului, bătrâna cu atribuții de moașă pregătea „masa ursitoarelor”, obicei preluat de rromii sedentari de la români. Pe „masa ursitoarelor” se etalau, în mod tradițional, o turtă nedospită, pe care lehuza o consuma ritual, înainte de a adormi, ca prin intermediul visului să poată afla câte ceva despre „ursita” copilului, o ceapă și un pahar de țuică. Rudarii așezau pe „masa ursitoarelor” și un fuior de cânepă¹⁰, în credința că vor influența, prin prezența acestuia, creșterea părului copilului, iar în timpul zilei lehuza ardea paie pe care s-a săvârșit nașterea, sărind de trei ori peste ele „ca să nu se lipească relele de copil”¹¹. Grija de a feri nou-născutul de influența nefastă a duhurilor sau de deochi constituia o permanentă preocupare a mamei, recurgând la recuzita cu funcție apotropaică incontestabilă (căpățâna de usturoi, foarfecă, mătura), când se îndepărta temporar de acesta. Împotriva deochiului, ca talisman specific, se fixa pe boneta copilului un „baieraș”, constituit dintr-o „labă de pasăre moartă pe ouă, în cuib”, puțină „negreală” colectată de la gura sobei și piele desprinsă de pe călcâiul mamei, toate învelite într-o bucată de pânză¹². Eficiență avea și descântecul încheiat cu formula tradițională: „cum nu se deoache călcâiul meu și gura cuptorului, așa să nu se deoache nici...”. Un „baieraș” de pază purta și lehuza, alcătuit din usturoi și o gheară secționată de la „o labă de pasăre moartă pe ouă”, prins la brâu sau păstrat în buzunarul secret de pe șold, și transmis ca talisman, la încheierea perioadei lehzuziei, altei femei care abia a născut. Împotriva ochiului rău, adevărat vampir energetic, avea rol protector și „mărgica găsită” (de culoare roșie, pentru fete sau albastră, pentru băieți), prinsă pe boneta pruncului și purtată, asemeni baierașului, până la botez.

În cazul încălcării tabu-ului privind izolarea deplină a nou-născutului (de care nici tatăl nu se putea atinge, fiind perceput ca un potențial rău făcător, pe perioada celor 40 de zile), când o femeie tânără, în „necurăție”, se apropia de acesta, pentru înlăturarea „spurcăciunii”, a „bubelor rele” apărute pe trupul copilului, se recurgea la îmbăierea în apa în care se înmuia jupa de la nunta mamei, păstrând semnele virginității. Baia pruncului se repeta până la vindecarea deplină a bolii, fiind de leac, în astfel de situații, și o fiertură din flori de stânjel.

⁹ Informator de teren Vlaicu Maria, n. 1962 în satul Vișoara.

¹⁰ I. Chelcea 1944, 180.

¹¹ I. Chelcea 1944, 180.

¹² Informator de teren Vlaicu Eleonora.

Când pruncul era neliniștit, plângea mult și nu putea fi alinat prin descântece (pentru care se plătea și chiar „se tocneau” rromniile din neamurile nomade), se îmbăia în apa în care erau introduse bucăți desprinse dintr-o funie de usturoi sau „se tăia” pe spate, pentru a se curăța de „sângele rău”.

Ca „leac” împotriva „sperieturii”, copilului i se trecea, de trei ori peste față, poala fustei mamei sau „i se turna cositor” într-o strachină cu apă neîncepută, adusă în stare de muțenie rituală obligatorie. Cu apa în care s-a turnat cositorul se atingeau de trei ori părți din trupul acestuia – capul, pânțele, tălpile. Pentru eficiență se practicau trei sesiuni de magie curativă, în trei zile faste ale săptămânii (lunea, miercurea, vinerea), apa rămasă fiind azvârlită peste un câine, concomitent cu rostirea formulei consacrate de îndepărtare a bolii: „cum se împrăștie apa pe câine, așa să se împrăștie și sperietura”. Bucata de cositor cu rost apotropaic, învelită într-o cârpă, era purtată de prunc timp de trei zile, urmând a fi aruncată, fără ca cineva să observe, la o răspântie de drumuri.

Teama de „duhuri rele” și de „morții vii” (mulo) era adânc înrădăcinată în ființa oricărui rrom, doar practicile magice de îndepărtare și de protecție fiind diferite în funcție de neam. Pentru a preîntâmpina întoarcerea în lumea celor vii a mortului ca strigoi (coxano), rromii sedentari recurgeau în practicarea riturilor funerare la funcția apotropaică a usturoiului, atribuind unei femei în vârstă sarcina de „a târî o funie de usturoi”¹³ pe tot traseul parcurs către groapă, iar rromii nomazi așterneau spini pe mormânt, imediat după înhumare. Și românii dobrogeni din așezările rurale Viișoara și Cobadin practicau la înmormântări un act magic de protecție împotriva strigoilor, săvârșit tot de o bătrână care însoțea convoiul funerar și împrăștia dintr-o pungă semințe de mei, de-a lungul drumului spre cimitir, menind „ca atunci să mai vină înapoi... când o aduna tot meil”¹⁴.

Dacă pruncul plângea mult și fără o cauză aparentă, se credea că „cere botez”, deși nici rromii sedentari, comparativ cu cei nomazi, nu-și creștinau prea repede copiii. La biserică era dus, după obiceiul specific românilor, de nașă, care punea câțiva bani pe locul de unde îl ridica, iar la înapoiere i se adresa mamei cu formula consacrată: „ți-am luat un turc și ți-am adus un creștin”. Ca obligații îndătinate față de fin, nașei îi reveneau atât pregătirea crășmei pentru botez, cât și săvârșirea băii de „scoateră din mir”, în apa căreia presăra câțiva fulgi, cenușă, zahăr și sare. În timpul îmbăierii copilului, în mijlocul asistenței feminine, nașa era „mânjită pe frunte sau pe mâini cu cenușă”, actele ludice încetând doar când arunca în apă câțiva bani, meniți să-i asigure bunăstarea de-a lungul vieții. După scaldă, ungea pruncul cu untdelemn, pe trup și la subsuori, îl înfășa și îi lega, cu rost apotropaic la față, un fir de busuioc¹⁵ și un ban de aur sau argint, aducător de noroc, iar crășma o întindea pe oglindă, urmând ca din ea să-i confecționeze o cămașă. Neachitarea de această sarcină echivala cu lipsirea finului, în lumea de dincolo, de orice veșmânt.

Rromii din satul Viișoara cărora nu le trăiau pruncii recurgeau, asemeni românilor dobrogeni, la vânzarea simbolică a nou-născutului, pe fereastra casei, „pentru un ciur de mălai”. În postura de cumpărător se implica doar acela „cu noroc la copii”. Odinioară, în comunitatea românilor din Viișoara se obișnuia a se lăsa nou-născutul la o răspântie de drumuri, iar primul dintre cei care treceau pe acolo avea obligația de a-i deveni naș¹⁶. În neamul rudarilor¹⁷ femeia însărcinată, din teama de a nu-i trăi pruncul după naștere, respecta și tabu-ul de a nu privi spre o alta aflată în aceeași stare.

Pentru vindecarea femeii care „dădea în lehuzie” se practica spălarea cu apa în care se introducea „o gheară de pasăre moartă numai pe ouă, în cuib”, asociată cu descântecul unei bătrâne specializate. Ieșirea din perioada celor patruzeci de zile ale lehuziei se făcea printr-o molitvă, ierurgie oficiată în biserică, la care participa o femeie din neam și printr-o petrecere în

¹³ Informator de teren Vlaicu Eleonora.

¹⁴ Informator de teren Miloș Maria, n. 1923 în satul Movila Verde, stabilită prin căsătorie, în 1939, în com. Cobadin

¹⁵ Informator de teren Vlaicu Eleonora.

¹⁶ Informator de teren Neagoe Didina, n. 1930 în satul Viișoara.

¹⁷ I. Chelcea 1944, 180.

cadru careia erau răsplătite, cu anumite daruri (batic, prosop, săpun, șorț, cană, încălțări), serviciile bătrânei care a ușurat nașterea sau ale moașei.

La împlinirea primului an de viață al copilului, sub influența datorată conviețuirii cu românii majoritari, se săvârșea, în cazul celui de sex masculin, „luarea moțului” (la rromii din neamul rudarilor existând obiceiul ca moțul să fie trecut printr-un covrig¹⁸), iar în cazul celui de sex feminin, „ruperea turtei” pe creștetul capului. Cutuma era însoțită și de un act ritualic de aflare a soartei sau a viitoarei posibile îndeletniciri a copilului, în funcție de atributele simbolice ale unuia dintre obiectele etalate anume în fața sa (bani, ciocan, sare, zahăr, cenușă), spre care își orienta instinctiv mâna.

BIBLIOGRAFIE

- ACHIM, V. 1998, *Țigani în istoria României*, București.
- AMZA, T. 1994, *Țigani, o lume a contrastelor*, București.
- BURTEA, V. 1994, *Neamurile de romi și modul lor de viață*, Sociologie românească, V, 2-3, București, 257-273.
- CHELCEA, I. 1944, *Țigani din România. Monografie etnografică*, București.
- CRIȘAN, N. 1999, *Țigani. Mit și realitate*, București.
- FRASER, A. 1998, *Țigani*, București.
- NĂSTASĂ, L., Varga, A. 2001, *Minorități etnoculturale. Mărturii documentare. Țigani din România (1919-1944)*, II, Cluj.
- PONS, E. 1999, *Țigani din România, o minoritate în tranziție*, București.
- POTRA, V. 1939, *Contribuțiuni la istoricul țiganilor din România*, București.
- RADU, Principe de Hohenzollern-Veringen 2005, *Europa din noi. Regalitatea și democrația-spectacol*, capitolul „Minoritatea roma în România și sud-estul Europei”, Iași.
- *** Arhivele Naționale, Direcția Constanța.
- *** Arhive Primăria Cobadin.

¹⁸ I. Chelcea 1944, 180.

MUZELE ETNOGRAFICE ÎN AER LIBER DIN ROMÂNIA: SCURT ISTORIC

drd. Andreea BUZAȘ*

LES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE EN PLEIN AIR EN ROUMANIE : UN BREF HISTORIQUE

Résumé:

L'oeuvre passe en revue les musées les plus importants en plein air de Roumanie et essaie de souligner leur valeur d'identité. On met en discussion le développement rapide des musées, qui a généré une véritable école roumaine de muséographie, reconnue aussi bien sur plan national qu'international. Le discours de musée a lui aussi une importance particulière, c'est-à-dire la modalité dans laquelle le musée réussit à valoriser le potentiel dont il dispose et à s'imposer dans des segments d'intérêt des plus variés: scientifique, éducationnel, culturel, touristique, tout en assurant la représentation d'autant plus nombreuses zones ethnographiques que possible. Bien que le concept de musée ethnographique permette de multiples approches et définitions, la présente communication est centrée sur le rôle d'identité des musées et sur la mesure dans laquelle le village traditionnel en est représenté, ayant en vue la dynamique et l'abandon des traditions.

*

Mots clés: le musée, ethnographique, école de muséographie, identité, village

Cuvinte cheie: muzeu, etnografie, școală de muzeografie, identitate, sat

Lucrarea de față** conturează un scurt istoric al muzeelor etnografice în aer liber din România și contextul în care acestea au fost înființate. Majoritatea s-au înscris, încă de la început, pe un făgaș care le-a permis o dezvoltare rapidă, putându-se vorbi chiar despre o veritabilă școală românească de muzeografie, recunoscută atât pe plan național, cât și internațional.

Muzeele etnografice în general și cele în aer liber în special, încearcă să reprezinte chintesența culturii și civilizației de tip tradițional, reușind să concentreze, de cele mai multe ori, veacuri întregi de istorie. Este interesant de urmărit evoluția conservării frânturilor de civilizație tradițională, pornindu-se de la muzeele *familiale*, muzeele *sătești* și ajungându-se la cele *etnografice*. Conceptul de muzeu etnografic permite multiple abordări și definiții. Spre exemplu, în concepția lui Simion Mehedinți, muzeele etnografice reprezintă nu doar colecții de material științific, ci și un fel de scară intuitivă de proporții a civilizației omenești. Din moment ce muzeele tind să acopere mult mai mult decât latura științifică, descriptivă, acestea devin, de fapt, *muze etnologice* – adevărate centre de sincretism cultural – care cercetează, promovează și valorifică patrimoniul material și imaterial, având un rol esențial în conturarea identității culturale a unei zone sau a unei națiuni.

Muzeele etnografice – îndeosebi cele în aer liber – sunt privite din perspectiva disciplinei

* Referend, Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu.

** „Cercetări realizate în cadrul proiectului POSDRU/CPP107/DMII.5/S/76851 cofinanțat din Fondul Social European Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013”

de ramură (etnografia), ca fiind însăși „istoria culturii, înțeleasă evolutiv”¹ – adică cea mai complexă reprezentare monumentală și obiectuală a istoriei civilizației popoarelor.

O importanță deosebită îl are *discursul muzeal*, adică modalitatea în care muzeul reușește să-și valorifice potențialul de care dispune și să se impună în segmente de interes dintre cele mai variate: *științific, educațional, cultural, turistic*. Gradul de deschidere al discursului muzeal se referă la măsura în care un muzeu reușește să asigure reprezentarea a cât mai multe zone etnografice ale României, iar obiectul etnografic nu trebuie să fie neapărat un tot unitar, ci tocmai parte integrantă a acestui discurs. Mai mult decât atât, nu contează cum este obiectul în faza lui actuală, ci cum a devenit ceea ce este (F. Boas). Obiectele trebuie privite atât din punct de vedere practic, cât și prin prisma credințelor și practicilor străvechi care-l secondează.

Dacă vorbim despre rolul muzeelor în conturarea identității unui popor, trebuie să avem în vedere capacitatea acestora de a compara valorile reprezentative ale grupurilor etnice regionale, zonale și locale, apoi evidențierea importanței zonale a unor minorități, precum și compararea valorilor culturale definitorii pentru popoarele lumii. Doar atunci când sunt urmărite *diferențele*, dar și *valorile comune*, sunt identificate date referitoare la originea istorică comună a unor procese culturale, de difuzionism și aculturație.

Modernizarea vieții economice și social-politice, în condițiile Unirii Principatelor Române, la 1859 și ale desăvârșirii unității statale la 1918, a intervenit și în structura civilizației populare tradiționale prin reformele agrare, sistematizarea localităților rurale (începută încă din secolul al XVIII-lea, prin celebrul proces al „tragerii la linie”), emanciparea meșteșugurilor și a industriilor, modernizarea mijloacelor de locomotie și transport, precum și transformarea radicală a arhitecturii satelor, a reorganizării interioarelor și a întregului habitat rural².

Toate aceste procese culturale și economice ireversibile au traversat două etape: etapa unei dinamici a tradiției și, apoi, etapa abandonului tradițiilor. Aici intervine rolul important al muzeelor etnografice care au început să conserve frânturi de civilizație tradițională pentru a putea reconstitui și reda adevărate albume de istorie a civilizației și, implicit, un itinerar prin secole și milenii de istorie. Inițiativa transferării unor monumente de arhitectură populară din siturile lor originale într-o rezervație culturală de tipul *parcului etnografic* aparține suedezului *Artur Hazelius* care organizează *primul muzeu etnografic în aer liber din Europa*, în anul 1891, în apropiere de Stockholm, la *Skansen* (Suedia). Acesta a fost impulsul constituirii rețelei europene a muzeelor în aer liber, de expansiune mondială, proces la care România a aderat încă de la începutul secolului al XIX-lea, fiind una dintre țările cu inițiative și realizări deosebite și dispunând de un inestimabil patrimoniu de civilizație și cultură populară tradițională.

Tot în 1891 se pun bazele muzeului în aer liber din Oslo (Norvegia), apoi sunt înființate muzee ale civilizației tradiționale în Danemarca (1901), Finlanda (1909), Olanda (1912)³ etc.

Dezvoltarea muzeelor a luat proporții îndeosebi după Primul Război Mondial, interesul pentru muzee crescând treptat, odată cu publicarea declarației-program denumită „Charta Muzeelor în aer Liber” din 1958, sau cu înființarea, în 1966, la Bokrijk (Belgia), a *Asociației europene a muzeelor în aer liber*. Prima întâlnire de lucru a asociației a avut loc chiar în București, având ca temă generală *organizarea muzeului etnografic în aer liber (principii și metode)*⁴.

În momentul de față, *rețeaua muzeelor în aer liber din Europa* cuprinde peste 2000 de unități muzeale incluse în repertoriul instituțiilor muzeale publicate de Adelhart Zippelius⁵ și Jerzy Czaikowski⁶.

¹ G. Vâlsan, *O știință nouă: etnografia*, Cluj-Napoca, Editura Academiei, 1927, 33.

² C. Bucur, *Tratat de etnomuzeologie* (vol. 2), Sibiu, Editura ASTRA Museum, 2004, 37.

³ A. Zippelius, *Handbuch der europäischen Freilichtmuseen*, Köln-Bonn, [f. e.], 1974, 27.

⁴ *Simpozion - Comunicări, Organizarea muzeului etnografic în aer liber (principii și metode)*, București, [f. e.], / Verband europäischer Freilichtmuseen (Tagung 1966), Köln, [f. e.], 1967.

⁵ A. Zippelius, *op. cit.*

⁶ J. Czaikowski, *Muzea na wolnym powietrzu w Europie*, Rzeszow-Sanok, [f. e.], 1984.

În România, primul proiect care viza înființarea muzeelor etnografice poate fi încadrat în perioada 1900-1918. Atât în Transilvania, cât și în întreaga țară, au fost transferate, în muzee sau pavilioane, monumente de arhitectură populară cu o valoare artistică deosebită. Amintim în acest caz exemplul bisericii din Turea și al celebrei case din Ceauru (Gorj), construită de Antonie Mogoș, care au fost duse de Tzigara Samurçaș⁷ la „Muzeul de etnografie și artă națională din București”, în anul 1910. Muzeul lui Tzigara Samurçaș revendică paternitatea întâiului proiect de transferare a unor case din diferite regiuni ale țării, rămas neîmplinit din motive necunoscute.

În 1905 o altă inițiativă inedită a fost aceea a expunerii în parcul din centrul orașului Sibiu, a stânei din Munții Cibinului, aparținând păstorilor din Poiana Sibiului. Evenimentul a avut loc cu ocazia inaugurării muzeului ASTRA – „cel dintâi muzeu istorico-etnografic al românilor din Transilvania”⁸. Experimentul sibian marchează actul inaugural al expunerii unor monumente originale de arhitectură populară în spațiu pavilionar. Este prevăzută, pentru prima oară, prezentarea instrumentarului muncii românilor din Transilvania și sunt prezentate machete ale instalațiilor hidraulice: mori, uleinițe, pive, fierăstraie, șteampuri etc., activități care îl vor conduce pe Simion Mehedinți la elaborarea tezei privind caracterizarea etnografică a popoarelor prin munca și uneltele lor⁹.

Inițiativa organizării primelor unități muzeale este legată de contextul celor două discipline, sociologia și etnografia, prima dintre acestea fiind consacrată la nivel național și, apoi, universal prin concepția și *metoda monografică* introduse și promovate de *Dimitrie Gusti*, iar cea de-a doua debutând ca știință autonomă, cu obiect și metode de cercetare proprii.

În ordine cronologică, prima inițiativă de realizare a unui muzeu în aer liber apare la Cluj și a fost gândită de marele savant *Emil Racoviță* și materializată de primul etnograf român cu studii de specialitate – *Romulus Vuia*. Astfel, în anul 1922, a fost înființat – cu scopul de a evidenția vechimea și continuitatea neîntreruptă a românilor pe acest teritoriu – *Muzeul Etnografic al Transilvaniei*, cu o secție *pavilionară* și o *secție în aer liber*, în *parcul Hoia*, pe un teren de 75 ha. Primele transferuri au început în 1929, prin aducerea în muzeu a casei moștești din Vidra (Munții Apuseni), a gospodăriei din Telciu (Năsăud), a șurei din Stana (Huedin) și a unei troițe din Lupșa, conturându-se astfel formarea unui valoros patrimoniu etnografic.

Legalizarea numeroaselor inițiative în ceea ce privește transferul valorilor patrimoniale în muzee, a fost realizată abia în anul 1932, prin *Legea Muzeelor* ale cărei principii și reglementări au fost expuse de istoricul Nicolae Iorga¹⁰.

În ceea ce privește constituirea *Muzeului Satului* de la București, aceasta are la bază un deceniu de cercetări, începând cu anul 1925, timp în care au fost făcute selecții riguroase privind achiziționarea patrimoniului muzeal. Acest Muzeu al satului, în viziunea lui Dimitrie Gusti, trebuia să fie un muzeu „în stare să oglindească, mai bine decât orice altceva, bogăția și varietatea de viață țărănească, ideile de stil arhitectonic țărănesc, originalitatea în împodobire. Pentru a fi bine înțelese, obiectele trebuie să fie așezate în muzeu așa cum sunt ele în realitate, nu între pânze, ci într-o casă adevărată; nu în standuri, ci în băătura din gospodăria omului. Ne trebuie cu orice chip un muzeu în aer liber în care standurile să fie case întregi, ele însele piese de muzeu; casele, la rândul lor, să fie așezate astfel încât să închipuie un sat adevărat”¹¹.

Muzeul satului din București este primul muzeu etnografic în aer liber din România, caracterizat printr-o concepție științifică de organizare și printr-un patrimoniu valoros, întemeiat pe o documentație riguroasă, constituind, așadar, un exemplu demn de urmat pentru muzee etnografice din țară și chiar din Europa.

⁷ C. Bucur, *Tratat de etnomuzeologie* (vol. I), Sibiu, Editura ASTRA Museum, 2004, 22.

⁸ N. Ungureanu, *Muzeul etnografic în aer liber, mijloc original de reflectare a culturii populare*, în *Simpozion - Comunicări, Organizarea muzeului etnografic în aer liber (principii și metode)*, București, [f. e.], 1967, 19-25.

⁹ S. Mehedinți, *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*, în *Discursuri de recepție la Academia Română*, București, Editura Albatros, 1980, 129-141.

¹⁰ L. Ștefănescu, *Activitatea muzeografică a lui Nicolae Iorga*, în „*Revista Muzeelor*”, nr.1, 1965, 48.

¹¹ D. Gusti, *Muzeul satului românesc*, în *Pagini alese*, București, Editura Științifică, 1965, 226.

În perioada 1940-1945, au continuat preocupările legate de organizarea de muzee. Odată cu refugiarea Muzeului Etnografic al Transilvaniei la Sibiu, aici au fost aduse și colecțiile muzeului etnografic clujean, iar demersurile lui Romulus Vuia privind realizarea unui muzeu în Dumbrava Sibiului au permis, mai târziu, obținerea terenului pentru viitorul Muzeu al Tehnicii Populare.

Imediat după război, în 1948, *Muzeul Satului* din București, care reușise să salveze 24 de monumente, continuă proiectul de dezvoltare a patrimoniului, iar *Muzeul Etnografic al Transilvaniei* își continuă activitatea începând cu anul 1951, bazându-se – ca simbol al începuturilor sale – pe un singur monument achiziționat din Vidra. În cazul muzeului de la Cluj, în afara constituirii patrimoniului, problema cea mai importantă era aceea a întocmirii unui proiect tematic și de organizare, cerință indispensabilă a noilor muzee etnografice în aer liber, care reclama apelarea la analize interdisciplinare: *etnografia, sociologia, topografia, botanica, arhitectura și peisagistica*. Astfel, s-a realizat un proiect bazat pe două sectoare distincte: „al tipurilor zonale, de gospodării și monumente de arhitectură populară” și acela „al instalațiilor tehnice populare și atelierelor meșteșugărești”¹².

Dincolo de realizările deosebite ale acestor două mari muzee, perioada cuprinsă între anii 1946-1966 este caracterizată prin generalizarea unui nou gen de muzeu etnografic în toată țara.

În 1959 se organizează, la *Bran*, Secția etnografică în aer liber de pe lângă Cetatea Branului, ca bază a unui muzeu în aer liber al micro-zonei montane situată la granița celor două mari provincii istorice (Transilvania și Muntenia) și caracterizată printr-un specific tradițional pastoral. Beneficiind de sprijinul și îndrumarea specialiștilor de la Muzeul Satului, în muzeul de la Bran sunt transferate și reconstruite, pe o suprafață de teren de două hectare, un număr de 14 monumente însumând 17 construcții, toate reprezentative pentru civilizația brăneană.

După modelul muzeului zonal inițiat la Bran, sunt organizate expoziții în aer liber la *Reghin* (zonă reprezentativă pentru civilizația de pe cursul superior al Mureșului) și în *Negrești* (pentru Țara Oltului).

Progrese notabile (atât în cercetarea etnografică, cât și în domeniul muzeografiei de profil) au înregistrat *Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului* și *Muzeul Pomiculturii și Viticulturii* din Golești.

Concepția care a stat la baza noului muzeu din Sibiu – situată pe aceeași linie de originalitate a gândirii muzeografice românești – era aceea de prezentare a aspectelor de ordin *tehnic* nu numai sub aspect descriptiv și funcțional-etnografic, ci, mai ales, din perspectivă antropologic-culturală, tehnica fiind înțeleasă atât ca fenomen de cultură, precum și ca mijloc de caracterizare a modului de trai și a specificului național.

Muzeul Pomiculturii și Viticulturii¹³ abordează domeniul distinct al civilizației agrare a românilor. Continuitatea multimilenară a practicilor agricole, de cultură a pomilor fructiferi și a viței de vie, de prelucrare – după tehnologii specifice – a produselor, de depozitare și transport, pune la dispoziția muzeului în aer liber un material monumental și instrumental de o bogăție și diversitate stilistică și tipologică impresionant. Importantă este și configurarea unui anume mod specific de a trăi al locuitorilor din zonele deluroase cu pomi fructiferi și podgorii, muzeul reprezentând, pe lângă perspectiva etnografică a tehnologiei tradiționale, perspectiva sociologică, a înțelegerii vieții țărănești în derularea ei firească.

Tot în această perioadă, sunt creionate planurile de perspectivă ale unor muzee precum: *Muzeul în aer liber al Moldovei* – la Iași, al *Olteniei* – la Craiova, al *Bucovinei* – la Suceava, al *Maramureșului* – la Sighet, al *Banatului* – la Timișoara; de asemenea, cele mai reprezentative zone etnografice își concentrează specificul în muzeele de la *Bujoreni* (Vâlcea), *Curtișoara* (Gorj), *Tulcea* – având ca temă specializată pescuitul, *Săcele* – cu profil pastoral, *Piatra Neamț* – specializat în industria lemnului, *Slobozia* – promovând agricultura.

¹² V. Butură, *Secția în aer liber a Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1962-1964*, 1964, 6.

¹³ G. Stoica, *Muzee în aer liber din România*, București, Editura Museion, 1993, 11.

Cu timpul, a fost conturată o adevărată școală a muzeografiei românești, apreciată la nivel internațional, drept pentru care primul mare *Simpozion internațional al Muzeelor* din întreaga lume a avut loc la București, în anul 1966.

Dintre *muzeele mari*, *Muzeul Satului* din București și *Muzeul Tehnicii Populare* din Sibiu au cunoscut cea mai intensivă dezvoltare, ajungând să dețină cel mai numeros patrimoniu dintre toate muzeele în aer liber din România, înscriindu-se, totodată, și printre cele mai mari instituții de acest gen din Europa. Ca dezvoltare a patrimoniului și a metodelor de cercetare, urmează *Muzeul Etnografic al Transilvaniei*, cel al *Pomiculturii și Viticulturii* și *Muzeul Etnografic al Maramureșului* din Sighet¹⁴.

Între *muzeele medii* ca dimensiuni expoziționale și număr de monumente, o importanță deosebită îl au *Muzeul arhitecturii gorjene* de la Curtișoara și cel de la Bujoreni, *Muzeul din Baia-Mare*, *Muzeul Banatului* și *Muzeul Vrancei*.

Dintre *muzeele mici*, atât ca suprafață de organizare, cât și ca număr de monumente, cel mai reprezentativ rămâne cel organizat pe lângă cetatea *Bran*, urmat de *Muzeul din Sfântul Gheorghe* și cel din *Miercurea Ciuc*.

În prezent, există circa 1500 de monumente de arhitectură populară prezervate în muzeele din România sau *in situ*, aflate în îngrijirea unor muzee de etnografie sau a autorităților locale (de exemplu, cele șase biserici de lemn care aparțin Muzeului Țăranului Român și Gospodăria țărănească de la *Enisala*, aparținând *Muzeului de Etnografie și Artă Populară Tulcea*).

Ar fi necesară realizarea unei *baze de date* sau chiar a unui *muzeu virtual* care să cuprindă varietatea *stilurilor arhitectonice* reprezentate în muzeele în aer liber, prin construcțiile din diferite zone etnografice, varietatea *instalațiilor tehnice* care însumează aproape toate ocupațiile și meșteșugurile practicate pe întreg teritoriul României (mori de apă și de vânt, șteampuri aurifere, oloinițe, vâltori, stâne sau sălașuri temporare de oier, teascuri de stors strugurii, ateliere de fierărie, de olărie, rotărit, glăjării, ateliere de cojocari, țesători etc.)¹⁵. De asemenea, în muzee sunt păstrate și *construcții sociale* din satele noastre: *școli, primării, biserici, cimitire* etc.

Arhitectura reprezentată în muzeele etnografice din țară se întinde, ca datare, de la cea mai veche construcție monocelulară păstrată într-un muzeu - Casa Zăpodeni din Muzeul Satului (1760)¹⁶ - până la construcții de sfârșit de secol XVII și XIX sau început de secol XX. Multe din aceste construcții au inscripții care atestă datarea sau numele meșterilor și al proprietarilor sau alte evenimente considerate de comunitatea satului ca foarte importante și, prin urmare, demne de a fi consemnate (inscripțiile despre invaziile de lăcuste care au avut loc, invazii de barbari, incendii sau viituri care au distrus o parte din construcțiile satului). Desigur aceste consemnări erau scrise, de obicei, pe construcțiile comunitare.

Un aspect important al alegerii construcțiilor care au fost transferate în muzee a fost cel al decorațiilor prezente¹⁷. Așa se face că cele mai multe din monumentele achiziționate și conservate în muzee sunt exemplare cu decorație bogată chiar și la construcțiile utilitare (grajduri, porți etc.), pentru că o caracteristică a arhitecturii sătești, indiferent de zonă, a fost și este esteticul. Nu în ultimul rând, trebuie să spunem că muzeele cuprind *monumente ale etniilor* de pe întreg ținutul României: *maghiari, secui, lipoveni, sași, ucrainieni, turci, tătari* etc. Monumentele de arhitectură tradițională oferă o imagine completă a patrimoniului de valoare pe care muzeele în aer liber încearcă să-l conserve cu mari sacrificii și să le redea publicului larg, de multe ori, reușind să creeze imaginea unui sat autentic ideal.

În ceea ce privește cercetarea științifică pe baza căreia au fost organizate muzeele, trebuie să avem în vedere descrierea, catalogarea, tipologizarea și definirea specialității tematice și zonale, pe categorii de monumente (existând monumente de arhitectură populară¹⁸ și monumente de tehnică

¹⁴ C. Bucur, *Tratat de etnomuzeologie* (vol. 1), Sibiu, Editura ASTRA Museum, 2004, 28.

¹⁵ C. Bucur, *Patrimoniul tehnic tradițional (preindustrial) din România*, Sibiu, Editura ASTRA Museum, 2007, 14.

¹⁶ G. Stoica, *Muzee în aer liber din România*, București, Editura Museion, 1993, 6.

¹⁷ P. Niedermaier, *Proiectul de sistematizare a muzeului din Dumbrava Sibiului*, în *Cibinium*, 1966, 31.

¹⁸ G. Ionescu, *Arhitectura populară românească*, București, Editura Minerva, 1957, 35.

populară¹⁹), precum și interpretarea interdisciplinară a valorii documentar-istorice a patrimoniului achiziționat, văzut în contextul unei eventuale rescrieri a istoriei civilizației poporului român.

Acumulările muzeistice, dar și cercetarea științifică au constituit premisele trecerii într-o etapă superioară a concepției de organizare și prezentare a muzeelor etnografice din România, ca *muze de istorie a civilizației populare*, axate pe o viziune expozițională mixtă, pavilionară și în aer liber, care vine să susțină și să exemplifice prezentările descriptive și reconstituirile tipologice.

Muzeul etnografic își împarte interesul între obiectele din categoria artei populare și cele care țin de „știința facerii”: cum își face țaranul pâinea, îmbrăcămintea, casa, nunta, înmormântarea etc. În cazul muzeului etnologic nu pot să lipsească obiectele fără certe calități artistice și nici cele rezultate din procesele de aculturație, muzeul etnologic fiind obligat să pună în valoare societățile care au produs obiectele și să evidențieze reprezentativitatea acestora. Astfel, muzeul etnologic are șansa de a prezenta interes atât pentru vizitatorul autohton, cât și pentru turist. Ultimului îi hrănește interesul pentru pitoresc, autohtonului îi furnizează repere pentru construirea propriei sale identități și ambilor le oferă imaginea unei societăți diferite de cea în care trăiesc – mai simplă și mai încărcată de sensuri în același timp. Calitatea de muzeu național este conferită de compoziția colecțiilor și de gradul de deschidere al discursului muzeal. Există numeroase muzee care pot să asigure reprezentarea tuturor zonelor etnografice ale României și chiar pe românii din afara frontierelor (aromâni, megleno-români, basarabeni), reprezentând culturile țărănești ale etniilor din România, în felul acesta fiind puse în evidență influențele, interferențele, mărcile identitare. Orice muzeu este, fie și potențial, un centru de cercetare a obiectelor din propria sa colecție, eventual a contextelor din care ele provin. Afirmția este cu atât mai valabilă în cazul muzeelor dotate cu laboratoare de cercetare. Cercetările muzeografilor sunt orientate prioritar spre cunoașterea obiectelor, în timp ce programele științifice ale laboratoarelor de etnologie vizează contextele, relațiile, semnificațiile, actanții, precum și artele țărănești fără suport material.

Discursul muzeal reprezintă tocmai ceea ce comunică implicit și explicit muzeul prin intermediul obiectelor și pe baza acestora. Un muzeu în curs de organizare își construiește discursul muzeal în două etape: planul director și programul muzeologic.

Planul director constă în formularea și argumentarea ideii de bază în jurul căreia se dezvoltă întreaga activitate a instituției. Muzeul „tradițional” se poate dispensa de planul director pentru că operează cu principiul cronologic, cu cel geografic, cu cel tipologic și funcțional. Planul director indică deci cheia – sau cheile – în care se construiește și se citește discursul muzeal. Necesitatea planului director s-a impus din observația că obiectul nu este purtătorul unui singur adevăr. El poate fi sursa unor „mărturisiri” multiple referitoare la vechime, locul de proveniență și familia tipologică din care face parte.

Muzeografii de astăzi caută în fiecare obiect²⁰ (sau bun cultural – cum este denumit în limbajul de specialitate) ceea ce autorul a vrut să spună, dar și ceea ce însuși obiectul mărturisește, independent de intențiile creatorului său. Prin expunerea obiectelor se creează „o formă de comunicare a unei informații complexe și specializate în același timp, folosind drept mijloc de comunicare expunerea ordonată a obiectelor și imaginilor, de o schemă adecvată scopului comunicării” – conform definiției date de Radu Florescu în cursul „Bazele muzeologiei”.

Muzeele trebuie să pună accent atât pe păstrarea, îmbogățirea și cercetarea științifică a valoroaselor sale colecții de artă populară, cât și pe conservarea activă a meșteșugurilor artistice tradiționale contemporane, prin acordarea unei atenții deosebite nu numai obiectelor și uneltelor, cât și creatorilor și utilizatorilor bunurilor și valorilor cultural-artistice și utilitare. Pe lângă programul de cercetare al muzeelor, oglindit în cataloage, ghiduri, reviste, expoziții, arhive, documente științifice, programul cultural are un rol cheie și trebuie să răspundă la comenzile

¹⁹ C. Bucur, *Monumente de tehnică populară – categorie distinctă a patrimoniului cultural național*, în *Cibinium* pe anii 1979-1983, 1984, 270.

²⁰ G. Stocking, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 56. Pagini introductive publicate pe www.prm.ox.ac.uk, 05.11.2008.

sociale ale momentului. El dictează marile opțiuni care conduc la conturarea unui discurs muzeal și stabilește politica de expoziții, alegerea strategiilor care vor fi adoptate în relația cu publicul.

În muzeologia internațională – preocupată să evedențieze faptele și relațiile sociale revelate prin obiect – se propun în prezent câțiva termeni noi. Precizarea conținutului acestor termeni și însușirea lor poate să devină premisa unui nou mod de „a face muzeu”²¹.

Condiția modernă a muzeelor etnografice este dată de faptul că acestea au optat pentru un discurs muzeal amplu prin promovarea și valorificarea patrimoniului (material și imaterial), a cercetărilor științifice și a evenimentelor culturale. Așadar, patrimoniul este axul principal în jurul căruia gravitează elemente definitorii precum colecționarea, depozitarea, conservarea-restaurarea, dar și valorificarea elementelor patrimoniale.

La nivel științific saltul uriaș realizat de muzee este acela al depășirii descriptivismului obiectual prin raportarea la cum au ajuns să fie ceea ce sunt astăzi valorile patrimoniale. Printr-un profil tematic și o reprezentare etnică bine conturate, muzele etnografice au șanse foarte mari să reprezinte însăși istoria culturii înțeleasă evolutiv, din perspectivă diacronică.

La nivel informațional s-a dezvoltat întregul sistem documentar, iar expoziția a devenit un fel de eveniment cultural, cu accente științifice și artistice.

Succesul moral și material al muzeelor depinde, dincolo de valoarea și interesul obiectiv al unei expoziții, de o serie de factori precum: calitatea reclamei muzeale (televiziune, afișaj, presă, radio, publicații), calitatea serviciilor de ghidaj și a celor explicative (proiecții de filme), manifestările de tip spectacol, precum și târgurile meșteșugarilor tradiționali, serviciile de agrement, organizarea unor lecții de sinteză având ca material didactic chiar exponatele muzeului, organizarea unor tabere de vară cu profil de creație artistică.

(Cercetări realizate în cadrul proiectului POSDRU/ CPP107/ DMI1.5/ S/ 76851 cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013)

BIBLIOGRAFIE

- BUCUR, C. 1984, *Monumente de tehnică populară – categorie distinctă a patrimoniului cultural național*, în „Cibinium”, vol. V/1979-1983, Muzeul Brukenthal, Sibiu.
- BUCUR, C. 2007, *Patrimoniul tehnic tradițional (preindustrial) din România*, Editura ASTRA Museum, Sibiu.
- BUCUR, C. 2004, *Tratat de etnomuzeologie* (vol. 1 și 2), Editura ASTRA Museum, Sibiu.
- BUTURĂ, V. 1964, *Secția în aer liber a Muzeului Etnografic al Transilvaniei, Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, 1962-1964, Cluj-Napoca.
- DĂNCUȘ, M. 2011, *Muzeul satului maramureșean. Sectorul de instalații tehnice populare acționate de apă*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca.
- GODEA, I. 2004, *Muzeul Satului: 1936-2003*, Editura C.N.I. Coresi, București.
- GUSTI, D. 1965, *Muzeul satului românesc, Pagini alese*, Editura Științifică, București.
- IONESCU, G. 1957, *Arhitectura populară românească*, Editura Minerva, București.
- MEHEDIŢI, S. 1986, *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale, Discursuri de recepție la Academia Română*, Editura Albatros, București.
- NIEDERMAIER, P. 1966, *Proiectul de sistematizare a muzeului din Dumbrava Sibiului*, în „Cibinium”, vol. I/1966, Muzeul Brukenthal, Sibiu.
- OPRIȘ, I. 1994, *Istoria muzeelor din România*, Editura Museion, București.
- POP, M. 1998, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne, Folclor românesc*, vol. 1, Editura Grai și Suflet, București.
- STOCKING, G. 1985, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, University of Wisconsin Press, Madison. Pagini introductive publicate pe www.prm.ox.ac.uk, 05.11.2008.
- STOICA, G. 1993, *Muzee în aer liber din România*, Editura Museion, București.

²¹ Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, în *Folclor românesc* (vol. 1), București, Editura Grai și Suflet, 1998, 267.

- TOȘA, I., MUNTEANU, M. S. 2009, *Parcul Etnografic Național „Romulus Vuia” (1929-2009)*, Argonaut, Cluj-Napoca.
- VÂLSAN, G. 1927, *O știință nouă: etnografia*, Editura Academiei, Cluj-Napoca.
- ZIPPELIUS, A. 1974, *Handbuch der europäischen Freilichtmuseum*, [f. e.], Köln-Bonn.

AȘEZĂRILE RURALE DIN DOBROGEA DE NORD. PERSPECTIVĂ ETNICĂ

drd. Iuliana TITOV*

RURAL SETTLEMENTS OF NORTHERN DOBRUDJA. AN ETHNIC PERSPECTIVE

Abstract:

The ethnic structure of Northern Dobrojdja is the result of historical circumstances who permanently shaped the human landscape of this area by population movements, spontaneous or state organized colonizations and the oscillations of population on both sides of the Danube.

In a rapidly social, political and economic changing, passing from the private property to communist nationalization and after that to restitution, concession, development of tourism sometimes forced (in few years approx. 70% of the Tulcea County was declared a natural reservation of national interest), Dobrudja area is in a continuous changing.

Socio-political realities after 1989, installing of democracy, opening of the borders, recognition of minorities and informational explosion made possible the opening of ethnocultural information channels with the maternal ethnos, reducing the resistance to the influence of foreign culture. Interaction between tradition and innovation led to the loss or replacement of one parts of ancient cultural traditions, reaffirming the traditional ethnic identities. There is a reconfiguration of the relationship with the Other.

On these considerations, an important classification for this area, crossed and populated in short or longer periods by different ethnic groups, is the one based on ethnic criteria.

*

Key words: Northern Dobrudja, classification (typology), ethnic, romanian, bulgarian, aromanian, Lipovans, Germans, Italians, Greeks

Cuvinte cheie: Dobrogea de Nord, clasificare, etnic, românesc, bulgăresc, aromănesc, lipoveni, nemți, italieni, greci

Structura etnică a Dobrogei de Nord este rezultată a unor circumstanțe istorice ce au modelat permanent peisajul uman al zonei prin mișcările de populație, prin colonizările spontane sau organizate de stat și pendulările de populație de o parte și de alta a Dunării.

Cu o poziție istorico-geografică privilegiată, cu drumuri (militare și comerciale) trasate, încă din perioada cuceririi romane, de-a lungul fluviului și zonei litorale, coridor de trecere între două lumi diferite – Orient și Occident – nordul Dobrogei a fost în situația zonei de pasaj pentru majoritatea populațiilor care s-au perindat pe aici de-a lungul timpului.

Indiferent de specialitatea cercetătorului secolului XXI, care se apleacă asupra arealului Dobrogei de Nord, scrierile sale prezintă o civilizație rurală bazată pe fenomene de aculturație, caracterul multiethnic/interetnic, multiconfesional al zonei.

Aflată în permanentă schimbare socială, politică și economică, trecând de la proprietatea privată la etatizarea comunistă și apoi la retrocedare, concesionare, dezvoltarea, uneori forțată, a turismului după ce, doar în câțiva ani, aprox. 70% din suprafața județului Tulcea a fost declarată rezervație naturală de interes național, arealul dobrogean este în continuă transformare.

* Muzeograf IA, Complexul Muzeal al Patrimoniului Cultural Nord-Dobrogean Artă-Etnografie, ICEM Tulcea.

Realitățile socio-politice de după 1989, instalarea democrației, deschiderea granițelor, recunoașterea minorităților, explozia informațională au făcut posibilă deschiderea unor canale de informare etnoculturală cu etnosul matern, diminuarea rezistenței la influența culturii străine. Interacțiunea dintre tradiție și inovație a dus la pierderea sau înlocuirea unor părți a tradițiilor culturale strămoșești, reafirmarea identităților etnice tradiționale. Are loc o reconfigurare a raportului cu *Celălalt*.

Din altă perspectivă, trebuie avute în vedere cele două tendințe ce caracterizează societatea contemporană: *globalizarea/ mondializarea*¹ – pe de o parte și *particularizarea/ regionalizarea/ localizarea* – pe de altă parte. Dacă prima vizează dimensiunea planetară, cea de-a doua este răspunsul firesc la globalizare, este mișcarea de întoarcere spre spațiile restrânse: teritorii de mici dimensiuni (regiuni, cartiere), grupuri umane formate pe baza unor factori identitari, cum ar fi limbă, religie, etnie. Oricum, amândouă sunt efectele internaționalizării fenomenelor economice, culturale, exploziei informatice și, deși nu au în mod evident aceleași scopuri, ele se completează în păstrarea unui echilibru absolut necesar prin căutarea *unității în diversitate* și a *identității în diferență*.

Din perspectivă individuală, fiecare membru al unei societăți este modelat și format după structurile societății în care trăiește și, uneori, după criteriile ce scapă voinței și controlului conștient al său. Din prima clipă a existenței sale copilul este introdus într-o realitate modelată social ce există în mod obiectiv, independent de voința și existența nou-născutului. Ființa umană pornește la drum condusă de familia sa, intră într-un labirint al relațiilor sociale prin intermediul cărora își însușește și interiorizează valori fundamentale comune, simboluri, reprezentări colective, așteptări, modele comportamentale, scheme de relaționare considerate bune în câmpul social al ființării sale, în relațiile pe care le stabilește cu membrii comunității/societății în care trăiește.

În sens *etnic* toate aceste valori, cum ar fi religia neamului său, limba sau chiar dialectul vorbit de comunitatea în care s-a născut actantul, practicile sociale specifice respectivei comunități, formează moștenirea etnică individuală. Procesul de dobândire a acestor valori este cunoscut sub numele de *enculturație*².

Prin *aculturație*, fenomen specific contextelor multiculturale, individul preia valori, norme, convenții, comportamente de la un individ/grup cu o altă identitate culturală decât a lui, preluare care nu este însă supusă reflexiei, interpretării, din varii motive care pot fi vârsta, nivelul de educație, ocupația, dar și timpul disponibil pentru interpretare și comprehensiune. În concepția lui Kymlicka „*lumea modernă are drept caracteristică fundamentală faptul că indivizii revendică dreptul și responsabilitatea de a determina ei înșiși dacă rolurile pe care le-au moștenit merită să fie respectate*”³. Revendicarea acestor drepturi individuale se reflectă în Dobrogea prin faptul că unii etnici aleg să se declare ca aparținând altei etnii decât cea în care s-au născut sau indivizii născuți în familii mixte aleg, când ajung la maturitate, una din etniile părinților.

În intervenția noastră propunem **o clasificare a satelor dobrogene pe criteriul etnic**. Considerăm această clasificare importantă pentru acest areal, străbătut și populat pe perioade mai mici sau mai mari de diverse etnii, pentru a facilita analize viitoare. Referindu-ne la acest criteriu, menționăm două perioade distincte, determinate atât de prezența unor etnii în urma diverselor fenomene istorico-sociale, cât și de migrațiile acestora spre alte localități decât cele în care s-au așezat inițial. Față de cele menționate mai sus privim compoziția etnică a satelor tulcene având ca punct de referință anul 1940. Până la această dată observăm următoarele *tipuri de sate*:

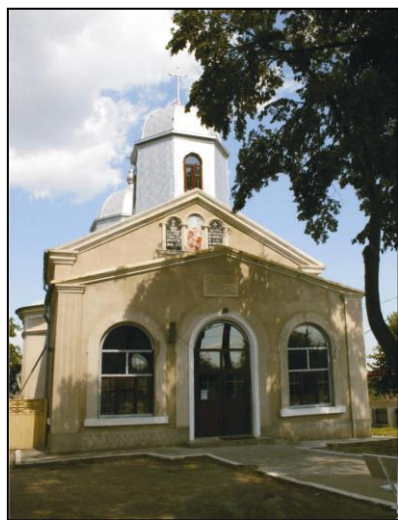
¹ Primul termen este utilizat în spațiul lingvistic anglo-saxon și în țările unde limba engleză are influență majoră prin orice canal media, cel de-al doilea termen este caracteristic spațiului de limbă franceză. În cele mai multe situații ei sunt folosiți în relație de sinonimie, dar există și păreri care consideră că între cei doi termeni se pot face anumite distincții, *mondializare nesuprimând, de exemplu, inegalitatea și nepacificând scena internațională*. Cf. G. Ferréol, G. Jucquois, 2005, 433-446.

² cf. L.M. DeFleur, S. Ball-Rokeach, 1999, 210-211.

³ W. Kymlicka, *Multicultural Citizenship. A Liberal Theory of Minority Rights*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 266; *apud*. G. Ferréol, G. Jucquois, 2005, 456.

1. **Sate românești**, situate în partea de vest și nord-vest a județului, cu un foarte vechi nucleu de populație românească, despre care există mărturii scrise încă din secolul al XVI-lea. Astfel, Aloisio Radibrat⁴ menționează localitatea *Dăeni* ca fiind un sat mare, cu mii de familii, comparabil cu un oraș, în timp ce așezarea *Văcăreni* figurează într-un Defter din anul 1573 cu numele românesc de Văcăreni, iar *Turcoaia* este trecut ca sat exclusiv românesc în harta lui C.C. Giurescu.

Despre *Luncavița*, Ion Ionescu de la Brad vorbește ca despre un sat „curat românesc”, fapt atestat și de o serie de documente de arhivă în care se consemnează pentru anul 1878 o biserică și o școală românească, precum și o populație românească de 1.500 locuitori. „*Vechea biserică, documentată din 1827, avea 3 cărți cu însemnări interesante*”⁵.



Luncavița - Biserica cu Hramul Sf. Mc. Dimitrie zidită în 1893, reînnoită în 1997 (foto: 2011)

O altă așezare românească veche, menționată în Defter-ul din 1573, este *Garvăn*, despre care C.G. Giurescu și M.D. Ionescu subliniază că este o localitate exclusiv românească.

Localitatea *Niculitel* este considerată, în chestionarele lui Hașdeu, *tezaur de lăcașe de cult creștine*⁶.

Nucleul de băștinași al acestor așezări se întărește prin stabilirea, în mai multe etape, a unor grupuri de populație românească, venite din celelalte provincii – Moldova și Muntenia – ca o consecință a diferitelor fenomene social-istorice.

Dintre românii veniți în Dobrogea, un loc aparte îl ocupă mocanii transilvăneni, care au format un nou tip de sat, **satul**

mocănesc, adaptat păstoritului – ocupația lor de bază. Aceste sate, situate mai ales în locuri prielnice păstoritului, sunt atestate documentar încă din secolul al XVIII-lea. Se caracterizau prin gospodării bine organizate, împrejmuite de garduri cu porți înalte, specifice zonei de baștină a mocanilor. Cele mai cunoscute așezări mocănești erau: Făgărașu Nou, C.A. Rosetti, Casimcea, Rahmanu, Topolog.

Astăzi cu greu se mai pot observa aceste trăsături, deoarece în evoluția teritorială a vetrei satului au intervenit o serie amplă de schimbări. De exemplu, la C.A. Rosetti se observă un regres economic și o scădere a numărului de locuitori.

2. **Sate cu populație eterogenă**, în care pe lângă populația băștinașă românească s-au succedat în timp diverse etnii, cu influențe diferite asupra comunității respective.

a) **Sate cu populație mixtă** (în sensul prezenței mai multor etnii): români, turci, ucraineni (Murighiol); români, lipoveni, ucraineni (Chilia Veche); români și ucraineni (Sf.Gheorghe); români, ucraineni, nemți, țigani, turci (Ciucurova). În cadrul acestor localități se disting, într-o oarecare măsură, aspecte tipice fiecărei etnii, având în vedere că în astfel de organizări teritoriale etniile erau așezate „pe mahalale”/”cartiere”. Menționăm în acest sens: textura neregulată pentru „mahalaua românească”, textura ordonată „cartierele” populațiilor colonizate.

Ne susținem această afirmație prin prezentarea evoluției istorice a două localități din județul Tulcea: *Greci și Izvoarele*.



⁴ M. Bulgaru, M. Alexandrescu-Dersca, P. Cernovodeanu, 1972, 274.

⁵ Gh. Dumitrașcu, L. Lazia, 2010, 56.

⁶ *Ibidem*, 58.



Ciucurova. Giamia -anul fondării 1838. Foto: 2008

Murighiol. Foto: 2011

Atestată documentar pentru prima dată în 1790, **comuna Greci** este aşezată pe o veche vatră de locuire, în apropiere aflându-se ruinele cetăţii *Troesmis*. Denumirea veche a satului este Soanlâc, nume turcesc care s-ar putea traduce „la Cepării” sau „Cepario”. Atât Gr. Dănescu, în lucrarea *Dicţionar geografic, istoric şi statistic al judeţului Tulcea*, cât şi M.D. Ionescu, în lucrarea *Dobrogiă în pragul veacului al XX-lea*, consideră că numele de Greci, primit ulterior, nu are legătură cu un fapt etnografic. Totuşi, potrivit tradiţiei, în apropierea satului, la punctul numit Cuzluc, au locuit câteva familii de greci şi 30-40 de familii de cerchezi.

Conform datelor din Arhivele Naţionale filiala Tulcea, localitatea Greci este menţionată din anul 1790 sub denumirea de Greczj. În 1864 erau aici 300-400 de români şi mulţi turci. La recensământul din anul 1904 localitatea Greci avea un număr de 1.806 locuitori repartizaţi pe etnii astfel: 1.356 români (75%), 168 turci (9,3%), 111 italieni (6,1%), 82 bulgari, 19 ruşi, 14 Țigani creştini, 11 tătari, 10 greci, 6 armeni, 1 evreu. Avea, de asemenea, 339 de case, o şcoală – construită în 1893 – şi un număr de 68 de elevi. Mai găsim menţionate: o geamie (cu un imam) şi primăria localităţii Greci, construită la 1883. Recensământul de la 1939 menţionează 4.574 de locuitori astfel: 4.157 români (91%), 340 italieni (7,4%), restul de 77 fiind trecuţi la alte naţionalităţi. Ca noutăţi, deşi nu au fost menţionate în 1904, apar moara cu darac şi uleiiniţa aparţinând lui Anghel Boro, construite la 1894, sifonăria lui Giuseppe Rosa şi Căminul Cultural „Sfânta Treime”.

Biserica catolică ridicată de italieni în 1912, cu Hramul *Sfânta Lucia*, reprezintă şi astăzi locul unde enoriaşii îşi regăsesc liniştea de care au nevoie în zilele de sărbătoare sau în momente de cumpănă, şi unde comunitatea de italieni îşi performează riturile. Italienii îşi amintesc de faptul că până la construirea bisericii catolice, străbunii lor mergeau la biserica ortodoxă pentru oficierea diferitelor evenimente religioase din viaţa lor.

Recensământul din 2002 ne furnizează pentru comuna Greci următoarele date: 5.635 locuitori din care 5.510 români (97,8%), 94 italieni (1,6%), 22 romi, 3 aromâni, 2 ucraineni, 2 lipoveni, 1 sârb, 1 meglenoromân.

Comuna Greci, situată în imediata apropiere a carierelor din Munţii Măcinului, se defineşte în contemporaneitate ca un spaţiu de convieţuire mixtă între români şi italieni.

Parte dintre italieni sunt urmaşii „paşaportarilor” (pietrari angajaţi la sfârşitul secolului al XIX-lea la carierele din apropiere), alţii descind din familii de agricultori care, după „popasuri” în alte zone din ţară, au întemeiat aici gospodării pe la începutul secolului trecut.

Majoritatea familiilor italiene din Comuna Greci sunt originare din nordul Italiei (Friuli), dar şi din Lombardia şi Bellunno. Ei vorbesc şi astăzi dialectul friulan, însă cu toţii cunosc perfect limba română, fapt datorat convieţuirii îndelungate cu românii şi căsătoriilor mixte încheiate de-a lungul timpului.

Primii italieni au venit în localitatea Greci după 1880, când România avea nevoie de forţă de muncă calificată în noi meserii. Astfel, cioplirea pietrei – activitate nouă în viaţa comunităţii, a fost adoptată şi de locuitorii autohtoni, fiind o sursă alternativă de venit, comuna fiind totuşi

predominant agrară. Cele dintâi familii, Vals, Boro, Grigoretto și Sachetti, au primit cetățenie română printr-un decret al Regelui Carol I de Hohenzolern. Au fost împrumutate și și-au construit case, asemănătoare cu cele din zonele de proveniență, în vatra satului, acolo unde, până către anul 1889, locuiseră reprezentanții administrației și ai armatei Imperiului Otoman.

Fiecare din cele două populații și-au păstrat obiceiurile și limba, precum și anumite aspecte de viață tradițională. Desigur că, în timp, cele două populații și-au împrumutat unele ocupații și obiceiuri, iar dovadă a acestei bune înțelegeri sunt familiile mixte.



*Greci. Pietrari și produsele lor (pietre de moară).
Societatea lui G Sacchetti și A. Boro. Foto: 1922*



*Enoriași cu preotul în fața
Bisericii Santa Lucia în jurul anilor 1920-1925*

Imagini din arhiva d-nei Meragiu Otilia

Un caz unic în Dobrogea prin evoluția sa etnică îl constituie **localitatea Izvoarele**, singurul sat cu etnici greci.

Într-un document turcesc din 1543 satul Izvoarele apare sub numele de Ali-Beg. Grigore Dănescu în lucrarea *Dicționar geografic, statistic și istoric al județului Tulcea* din 1896, menționează că denumirea veche a localității era Alibeikioi – cuvânt de origine turcă (*Ali* – nume propriu; *bey* sau *bei* – boier; *kioi* – sat) care în traducere ar fi „Satul boierului Ali”. De-a lungul timpului localitatea a avut denumiri diferite, cea de Izvoarele fiind fixată în 1965.

Puținele documente și istoria orală relevă înființarea localității în jurul anului 1830, prin stabilirea în această zonă a unor familii de greci originari din Aspru (Acdera) și a unor familii de bulgari din Curichioi (Varna). După alte informații, satul a fost întemeiat numai de familii de greci, originari din jurul Salonicului. În sursele livrești, ca și în cele orale, numărul de familii stabilite aici variază.

Familiile de greci și bulgari au fost dislocate, în timpul războiului ruso-turc din 1828-1829, din locurile de baștină și s-au așezat o vreme în sudul Basarabiei. După terminarea războiului, o parte din refugiați a părăsit Basarabia, cu gândul de a se întoarce în locurile natale. Trecând prin Dobrogea, s-au stabilit aici și au întemeiat actuala localitate, în apropierea vetrei părăsite de turci în 1828. Memoria colectivității păstrează legenda întemeierii ca un popas de 40 de zile, datorat nașterii unui copil (după unele informații nașterea a doi gemeni). Împrejurările, îndeosebi o iarnă grea, au făcut ca popasul de 40 de zile să se prelungească, iar familiile, stabilite vremelnic, au rămas pentru totdeauna aici.

Privind componența etnică a comunei Izvoarele, menționăm că populația este considerată ca fiind grecească. Limba vorbită (considerată un dialect al limbii grecești) relevă însă și prezența elementelor lexicale bulgărești, uneori, și aromânești, încât i se pot stabili caracteristicile numai în urma unor cercetări lingvistice de anvergură.



*Izvoarele. Nuntă - 1957.
Arhiva d-nei Dascălu Mariia*



*Izvoarele. Tinere la Lăzărel - obicei practicat
în Sâmbăta Floriilor. Foto: aprilie 2008*

Conform informațiilor furnizate de M.D. Ionescu în lucrarea *Dobrogea în veacul secolului al XX-lea*, publicată în 1904, la acea vreme în sat erau 618 găăuți, 21 români, 10 greci, 4 tătari, 8 țigani creștini și 7 bulgari și 154 de case. Autorul specifică: „se vorbește limba greacă fiind un sat locuit de găăuți. Românii au venit mai târziu”.

Conform statisticii realizate în urma recensământului din 2002, la nivelul comunei Izvoarele erau: 2.707 români, 1.166 greci, 3 maghiari, 2 polonezi, 1 rus-lipovean.

b) **Sate cu populație predominant turcească** în timpul stăpânirii turcești, ce sunt situate mai ales în partea centrală a județului, de-a lungul drumurilor folosite de oștile otomane spre imperiul țarist, cunoscut fiind că Dobrogea a constituit teritoriul preferat pentru războaiele ruso-turce, războaie ce au provocat mari distrugerii așezărilor și au decimat populația. Aceste așezări (Alba - Accadân, Turda - Armutli, Lunca - Canlibugeac, Caugagia, Minerii - Cășla, Fântâna Oilor - Coium Punar, Cloșca - Dautcea, Horia - Ortachioi, Trestenic) se caracterizează printr-o textură neregulată, cu străzi dispuse în neorânduială, trăsătură ce va rămâne în continuare și după retragerea turcilor (perioada 1878-1930). Vechea structură etnică se modifică prin sosirea moldovenilor, muntenilor și bulgarilor în locul turcilor.

c) **Sate cu populație predominant bulgărească** – se află pe țărmul lacului Razelm (Zebil, Ceamurlia de Jos, Sălcioara, Vișina), dar și în partea centrală și sudică a județului (N. Bălcescu, Lăstuni, Panduru, Baia, Iulia, Beidaud).

Acest grup etnic, care se ocupa cu agricultura și mai ales cu grădinăritul, s-a stabilit în județul Tulcea în perioade diferite, prin migrări repetate. Un astfel de moment istoric, cu mișcări de populație, a fost războiului Crimeei (1853-1856). Geologul Peters estima numărul bulgarilor în Dobrogea, după această perioadă, la 25.000. În perioada de mijloc a secolului al XIX-lea comunitățile de bulgari au avut posibilitatea să înființeze școli în limba maternă. Astfel Gimnaziul bulgar din Tulcea și-a început cursurile în anul 1859, urmat de alte astfel de școli construite în sate cu populație bulgărească⁷.

După războiul ruso-româno-turc din 1877-1878 a avut loc o altă colonizare a Dobrogei cu bulgari veniți din Basarabia. În 1878 Guvernatorul rus Bielosercovici estima pentru Dobrogea 4.750 familii de bulgari. În 1913 existau 51.149 de bulgari, dar după această dată numărul lor stagnează și apoi scade⁸.

În anul 1940, în urma schimbului de populație efectuat între țara noastră și Bulgaria, acest grup etnic a părăsit zona, gospodăriile abandonate fiind populate ulterior, în cea mai mare parte, cu populație aromânească.

Stabilirea populației bulgărești într-o serie de așezări ale județului Tulcea a avut drept consecință procesul de aculturație cu populația aborigenă. Astfel, structura gospodăriei, cu caracteristicile casei, a anexelor și amplasarea acestora în perimetrul curții erau identice la cele

⁷ cf. A. Rădulescu, I. Bitoleanu, 1979, 261-266.

⁸ cf. M. Milian, cap. *Dobrogea ca mozaic etnic*, în lucrarea S. Pârâu, 2007, 194.

două populații, fără a se face diferențierea *bulgăresc, românesc*. Aspectul este relevant pentru localitățile din microzona Lacului Razim (Zebil, Beștepe, Enisala). În partea centrală însă (Panduru, Nicolae Bălcescu, Baia, Cerna) sunt relevante elementele de arhitectură balcanică, evident cu adaptări la habitatul existent în zonă.



Arhitectura din loc. Cerna. Se observă streșinile largi, învelitori din olană, cu pante line, prispe late

d) **Sate cu populație predominant lipovenească** sunt amplasate mai ales în Delta Dunării (Sfiștofca, Mila 23), pe malul lacului Razelm (Sarichioi) dar și în partea centrală a județului (Slava Rusă, Slava Cercheză). Au o textură regulată, de tip geometric, de obicei dreptunghiulare, iar casele sunt orientate cu latura mică spre stradă.



Sarichioi. Biserica cu Hramul Nașterea Maicii Domnului și Sf. Nicolae de iarna (19 decembrie). Fondată în 1873⁹



Sarichioi. Foto: 2010, septembrie

Venirea lipovenilor în Dobrogea datează de pe vremea lui Petru I, după intensificarea persecuțiilor și prigoanei împotriva lor, continuate și de Ecaterina a II-a. Ei primesc drept de ședere în Dobrogea și în schimbul unor obligații li se asigură libertatea cultului¹⁰. Pentru a-și păstra credința și ritul ortodox vechi, o parte din staroveri au încercat să își atragă preoți din sânul bisericii oficiale, pe când alții au respins total această idee. Au rezultat astfel două direcții confesionale principale:

- *popovți* (cu *popă*) – care recunoșteau necesitatea preoților și care au atras preoți din cadrul bisericii oficiale, cu condiția ca aceștia să treacă la vechiul rit.
- *bespopovti* (fără *popă*) – care, extinzând culpabilizarea pentru reforma bisericească asupra întregului cler bisericesc, nu au acceptat preoți de ocazie din cadrul bisericii oficiale și

⁹ cf. M.D. Ionescu, 1904, 653.

¹⁰ F. Ipatiov, 2001, 194.

nici nu au recunoscut, mai târziu, ierarhia stabilită prin înființarea Mitropoliei de Fântâna Albă. Aceștia au rămas practic fără preoți, slujbele fiind oficiale de către un dascăl/diacon (nastavnik).

Aceste două orientări au dat naștere, până la urmă, celor două ramuri mari ale mișcării adepților ritului vechi: popismul – care reprezenta orientarea moderată, și nepopismul – reprezenta orientarea radicală¹¹.

În cadrul lipovenilor fără popă s-au diferențiat secte cum este și cea întâlnită, și azi, la Mahmudia – cea a lipovenilor *nemoliaci*. Sunt cunoscuți în localitate drept cei care „beau dintr-un singur pahar”. Ca practici întâlnite la această sectă, mai consemnăm: resfîntesc icoanele atinse de altcineva, se roagă cu ușile închise, nu beau apă și nu mănâncă după altă persoană din același vas, nu mănâncă zahăr, nu primesc pomană.

e) **Sate cu influență nemțească**, situate în câteva zone din nordul Dobrogei, se caracterizează prin case puse la linie, de-a lungul străzilor largi, adesea umbrite de arbori și acoperite cu stuf, dar curate și bine îngrijite (Malcoci) sau prin străzi cu pomi mulți și case frumos aliniate, una lângă alta (Ciucurova, Cataloi, Atmagea). Astăzi „mahalaua nemțească” rămâne doar în memoria colectivității, în satele menționate nefiind nici un etnic neamț.



Malcoci. Biserica Catolică, construită de nemți în 1880. Azi într-un stadiu avansat de degradare



Atmagea. Biserica construită de nemți în 1864, renovată azi de români

După anul 1940 transformările sociale, economice determină mutații și în cadrul compoziției etnice a satelor, astfel încât pentru această perioadă stabilim:

- *sate românești*, pe care le identificăm ca fiind cele vechi și la care ne-am referit.
- *sate cu populație eterogenă* – raportând la perioada anterioară observăm că în aceste sate structura etnică a populației este mult modificată, menținându-se însă unele caracteristici tradiționale în fizionomia așezărilor.

- *sate cu populație predominant aromânească* (Beidaud, Sarighiol de Deal, Ceamurlia de Sus, Vasile Alexandri, Stejaru, Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Lăstuni)

O situație aparte o constituie satele cu populație bulgărească care au devenit după anul 1940 așezări cu populație predominant aromânească. Aceste sate și-au păstrat până la sfârșitul secolului al XX-lea structura, forma, tipul de gospodărie, aromânii intervenind asupra caracteristicilor inițiale pe măsură ce familiile lor au prosperat. Populație venită din sudul Peninsulei Balcanice, aromânii sunt de origine latină, ei formând împreună cu populația romanizată de la nordul Dunării un tot al latinității orientale. Principalele ocupații din satele aromânești rămân și astăzi agricultura și păstoritul. În ceea ce privește păstoritul, aromânii mai

¹¹ cf. V. Vascenco, 2007, 300-303.

păstrează din tradițiile tipului de transhumanță practicat în locurile de baștină: modul de organizare al turmei, plata ciobanului, asocierea proprietarilor de turme, iar în structura gospodăriei se observă că nu se detașează în mod deosebit construcții-anexe pentru adăpostul animalelor. Se cresc îndeosebi oi dar și capre, fie în sistem de îngrijire liber (fără păzitor), în perimetrul satului – pentru cei cu un număr redus de animale, fie în sistem de creștere în turmă vara și, aparte, acasă, iarna. Îngrijirea în turmă a oilor de către ciobanii tocmiți la începutul fiecărui an, se practică și astăzi.



Sarighiol de Deal. Festivalul Păstoritului 2008



În apropierea localității Stejaru. Foto: 2009

Treptat, începând din 1965, aromânii, foarte receptivi la modificările ce au loc în societatea românească, părăsesc în număr mare majoritatea localităților rurale în care se stabiliseră inițial, preferându-le pe cele urbane din apropiere (Tulcea, Constanța). Aceste deplasări definitive au avut drept consecință fie distrugerea unui mare număr de gospodării părăsite sau chiar a unui cartier întreg (Caugagia, Lăstuni), fie popularea lor cu lucrători agricoli veniți din Moldova (Nicolae Bălcescu).

Theodor Capidan compară dialectul meglenoromân cu limba română vorbită în nordul Dunării și aduce completări teoriilor anterioare, susținând faptul că meglenoromânii au stat o lungă perioadă în munții Rodopi înainte de a se muta în ținutul Meglen și că putem vorbi de o unitate etnică românească, situată atât în nordul cât și în sudul Dunării¹². În 1926 meglenii sunt strămutați în mai multe localități din județul Durostor, iar în 1940, în urma schimbului de populație, meglenoromânii sunt repartizați în localitatea Cerna.



Cerna. Femei meglene.

Imagine din Arhiva d-nei Dumitra Petrică

Referitor la această localitate, Cerna, mai putem face unele precizări: până în 1940, când a avut loc schimbul de populație cu prilejul căderii Cadrilaterului, cea mai mare parte din case au fost ridicate de bulgari. În casele bulgărești s-au așezat meglenoromâni și români veniți din județele Durostor și Caliacra. După 1960, în cea mai mare parte, casele sunt construite din chirpici, cu învelitoare din țiglă, au foarte rar legătură cu tradiția, fiind realizate după proiecte tip. Ca urmare a apariției Legii sistematizării teritoriului (1974), nu s-a mai construit aproape nimic la Cerna (ca de altfel în mai toate localitățile rurale), până în jurul anului 2000. În prezent arhitectura nouă din Cerna relevă mutațiile la nivel socio-economic și anume: utilizarea materialelor de construcții moderne, planimetrie și elevație supradimensionată.

Perioada postcomunistă aduce noi provocări la adresa satului tradițional și noi schimbări în structura etnică a satului dobrogean. Populația activă se înscrie curentului de migrație circulatorie internațională. Migranții la lucru în străinătate, care se întorc acasă periodic, aduc în

¹² cf. T. Capidan, 1936.

comunitatea de origine idei și moduri de acțiune împrumutate din țările în care lucrează, se căsătoresc cu etnici de acolo. De asemenea, se observă și o migrație definitivă de la sat spre alte spații. Aceste deplasări definitive au drept consecință fie distrugerea unui mare număr de gospodării (care rămân părăsite și dispar în timp), fie ocuparea lor de țigani săraci.

Pe fondul retrocedărilor de după '90 se observă și un flux de deplasare a populației urbane (îndeosebi pensionari) către zonele rurale. Fenomenul este cunoscut în toată Europa de Vest și este numit de sociologi contraurbanizare¹³.

Cu toate acestea, fenomenele semnalate nu aduc modificări, deocamdată, clasificării propuse în acest articol.

BIBLIOGRAFIE

- ****Dobrogea. Cincizeci de ani de viață românească. 1878-1928*, 1928, Editura Cultura Națională, București.
- *** *La Dobroudja*, 1928, Bucharest.
- *** *Arta populară a aromânilor din Dobrogea*, 1979, Editura Meridiane, București.
- ARBORE, P. A. 1916, *Din etnografia Dobrogei – Așezările bulgarilor*, extras din Arhiva Dobrogei, vol. I.
- ARBORE, P. A. 1920, *Din etnografia Dobrogei - Contribuțiuni la așezările tătarilor și turcilor în Dobrogea*, extras din Arhiva Dobrogei, vol. II, Tipografia Curții Regale F. GOBL FII.
- ARBORE, P. A. 1923, *Din etnografia Dobrogei. Populațiunea Dobrogei după o hartă rusească*, Analele Dobrogei, an IV, nr. 3, Constanța.
- BULGARU, M.; ALEXANDRESCU-DERSCA, M.; CERNOVODEANU, P. 1972, *Călători străini despre țările române*, vol. IV, București
- CAPIDAN, Th. 1936, *Romanitatea Balcanică. Discurs rostit la 26 mai 1936 în Ședința solemnă, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului*, Imprimeria Națională, București
- DĂNESCU, G. 1896, *Dicționar geografic, statistic și istoric al județului Tulcea*, București.
- DEFLEUR, L. M., BALL-ROKEACH, S. 1999, *Teorii ale comunicării de masă*, Ed. Polirom, București.
- DUMITRAȘCU, Gh., LAZIA, L. 2010, *Dobrogea 1884-1885 în 31 de răspunsuri ale comunelor la „Chestionarul Hașdeu”*, Editura ExPonto, Constanța.
- FERRÉOL, G., JUCQUOIS, G. 2005, *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Editura Polirom, Iași.
- GIURESCU, C.G. 1966, *Știri despre populația românească din Dobrogea în hărți medievale și moderne*.
- IONESCU, M.D. 1904, *Dobrogea în pragul veacului al XX-lea*, București.
- IPATIOV, F. 2001, *Rușii-lipoveni din România*, Presa Universitară Clujană, Cluj-Napoca.
- KYMLICKA, W. 1995, *Multicultural Citizenship. A Liberal Theory of Minority Rights*, Clarendon Press, Oxford.
- OLTEANU, A. 1998, *Civilizația rusă. Perioada veche și modernă*, Editura Paideia, București.
- PÂRÂU, S. 2007, *Multiculturalitatea în Dobrogea*, Editura ExPonto, Constanța.
- POPOIU, P. 2001, *Antropologia habitatului în Dobrogea*, Editura Oscar Print, București.
- RĂDULESCU, A., BITOLEANU, I. 1979, *Istoria românilor dintre Dunăre și Mare. Dobrogea*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- SEIȘANU, R. 1928, *Dobrogea - Gurile Dunării și Insula Șerpilor - Schiță monografică Studii și documente*, Tipografia Ziarului Universul, București.
- SIMIONESCU, I. 1928, *Dobrogea – o țară din povești*, Editura Cartea Românească, București.
- STINGHE, H. 2003, *Despre germanii din Dobrogea*, documentarist Cornelia Toma, Constanța.
- ȘTIUCĂ, N. 2004, *Repere dobrogene – Note și comentarii de teren*, Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, București.
- ȚÂRCOMNICU, E., WISOȘENSCHI 2003, *Români de la sud de Dunăre. Macedoromâni*, Editura Ziua, București.
- ȚÂRCOMNICU, E. 2004, *Meglenoromâni – Destin istoric cultural*, Editura Etnologică, București.
- VASCENCO, V. 2007, *Romanoslavica*, nr. XLII, ed. Universității din București
- VOICU, M., VOICU, B. 2006, *Satul românesc pe drumul către Europa*, Editura Polirom, Iași.

¹³ M. Voicu, B. Voicu 2006, 19.

DELTA DUNĂRII ÎN PATRIMONIUL MUZEULUI DE ARTĂ TULCEA

dr. Ibrahima KEITA *

DANUBE DELTA IN TULCEA MUSEUM OF ART HERITAGE

Abstract:

History of Fine Arts Museum Collections is a project developed in a double stance: the theme of history and art.

On the one hand, the paper highlights the contribution of ancestors to the establishment of collections.

On the other hand, painting sculpture, decorative arts, Oriental art, icons and engraving plates reflect the multiculturalism from the Danube's Mouths.

The rehabilitation of the historical monument housing the collections is the occasion for the permanent exhibition review.

*

Mots clés: Delta du Danube, Geo Cardaş, peinture, gravure, le Musée d'Art de Tulcea
Cuvinte cheie: Delta Dunării, Geo Cardaş, pictură, gravură, Muzeul de Artă din Tulcea

În zorii muzeologiei tulcene, la realizarea colecției Muzeului de Artă din Tulcea, prima tematică a fost una locală, cuprinzând operele artiștilor români ce oglindeau zona Tulcei și aspecte din Delta Dunării, în mod special.

Ineditul peisajului, viața aspră a pescarilor din acest tărâm mirific au cucerit imaginația multor artiști.

La înființarea muzeului, în anii '50, colecția de artă era constituită din lucrări semnate de un singur pictor – Geo Cardaş.

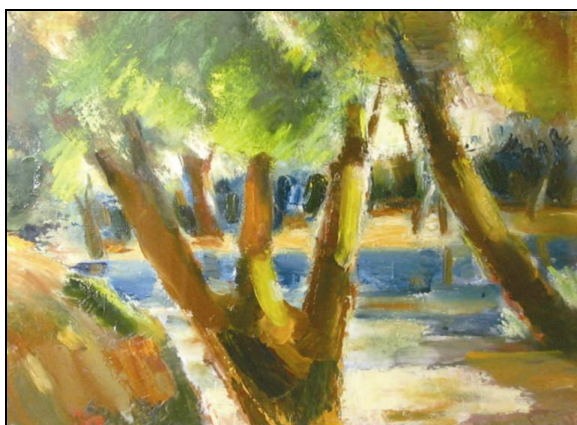
Pierderea Balicului, care era „Barbizonul românesc”, și deschiderea orașelor Tulcea și Constanța, la începutul deceniului al VI-lea din secolul trecut, au creat oportunitate pentru artiștii români să găsească la Gurile Dunării aceleași valențe și aceeași fascinație de lumină, culoare, varietate de forme și exotism local. Colecția se va îmbogăți cu lucrările unor artiști locali, născuți sau adoptați de județul Tulcea: Vasile Pavlov, Gheorghe Sârbu, Stavru Tarasov și Constantin Găvenea.

* Cercetător, Complexul Muzeal al Patrimoniului Cultural Nord-Dobrogean Artă-Etnografie, ICEM Tulcea.

Geo Cardaș, *Turcoaică cu copil*, u/c (inv. 95)Gheorghe Sârbu, *Autoportret*, u/c (inv. 135)

Recenta investigație asupra tematicii Deltei Dunării din cadrul colecțiilor de pictură și grafică ale Muzeului de Artă Tulcea au scos la lumină peste 72 lucrări de pictură modernă și contemporană, respectiv peste 200 lucrări de grafică modernă și contemporană.

În îndelungata peregrinare în Delta Dunării, artiștii români ne-au lăsat ca moștenire o însemnată zestre de lucrări. Ei au reușit să ne transmită, prin operele lor, atmosfera specifică Deltei, cu oamenii și preocupările lor. Putem cita pe Francisc Șirato, Rodica Maniu, Nicolae Dărăscu, Alexandru Satmary, Ștefan Popescu, Marius Bunescu, Lucia Cosmescu, Constantin Blendea, Max Wexler Arnold. Francisc Șirato surprinde și este la rândul său vizitat de specificul Deltei Dunării cu contururile estompate și culorile luminoase care devin mai fluide. Nicolae Dărăscu, în a sa diviziune a petelor cromatice, accentuează atmosfera umedă. Rari sunt printre artiștii români moderni cu apetența acuarelei, cei care să nu-și fi înobilat operele cu peisajele din Deltă, iar în acest sens îi cităm pe Rodica Maniu și Max Wexler Arnold.

Francisc Șirato, *Peisaj cu pomi și apă*, u/p (inv. 22)Rodica Maniu, *Barcaze la fluviu*, a/h (inv. 2654)

În perioada contemporană, abordarea motivului deltaic s-a intensificat printr-o transfigurare a imaginii mai aproape de figurativul imediat. Au apărut o multitudine de artiști care și-au „îndreptat” atenția spre peisajele din Delta Dunării, printre care pictorii Constantin Piliuță, Constantin Albani,

Eugen Ispir, Mihai Mănescu, Bogdan Petriș, Mircea Vremir și graficienii Maria Constantin, Benone Șuvailă, Romeo Liberis, Marica Petcu, Teodor Hrib, Soo Zold Margit.



Iată ce cuceritoare simplitate și monumentalitate ne-a dăruit Constantin Piliuță în acest peisaj sintetic, despuiat de detalii inutile, auster cromatic și catifelat ca sorginte. Artistul ne-a dăruit nu numai Delta pe care o cunoaștem, ci și delta sufletului său echilibrat și blând.

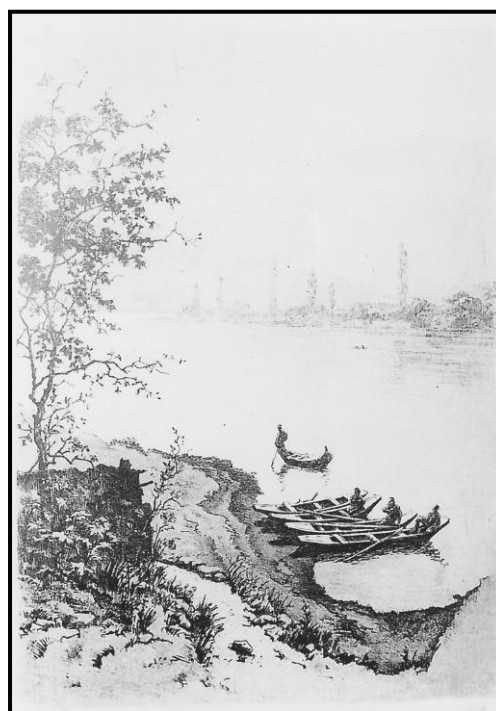
Piliuță Constantin, *Delta*, u/p

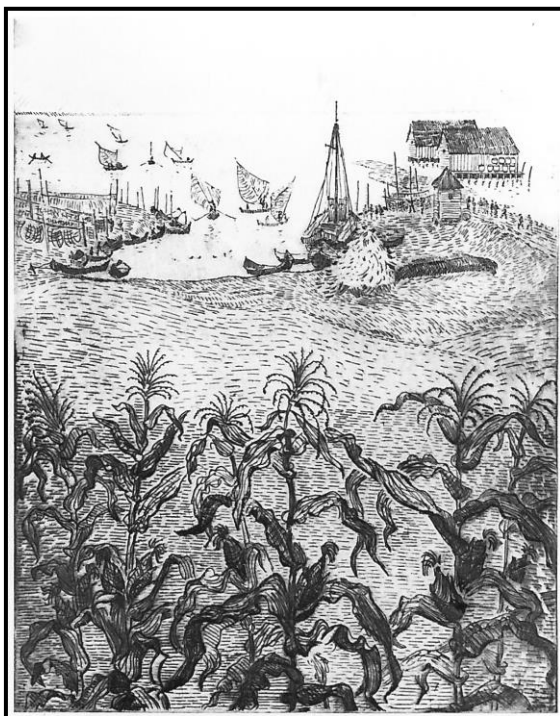
Mircea Olarian,
Pe malul Dunării
(inv 899)

Grație rafinamentului gravurii în acvaforte unii artiști au reușit să pătrundă în intimitatea locurilor, a sălciilor de pe canalele deltei cu reverberațiile soarelui în apă în contrast cu umbrele lor. În acestea regăsim pe Mircea Olarian, Gheorghe Naum, Horia Coriolan, Tania Baillayre, Letiția Munteanu. Mircea Olarian reușește într-o grafică magnifică să sugereze o dimineață în deltă, când, rând pe rând, ni se dezvăluie structurile unui orizont ce se desenează din aburii ceții.

Optând pentru rigoarea artei gravurii ca o sinteză a formelor esențializate, lucrări foarte dinamice, vibrante cu „gradiane” de îndepărtare laborios incizate, sunt valențele ale operelor artiștilor precum Emilia Dumitrescu, Mihail Gavrilov, Lajos Balog, Corina Beiu Angheluța, Szervațius Bach Hedda.

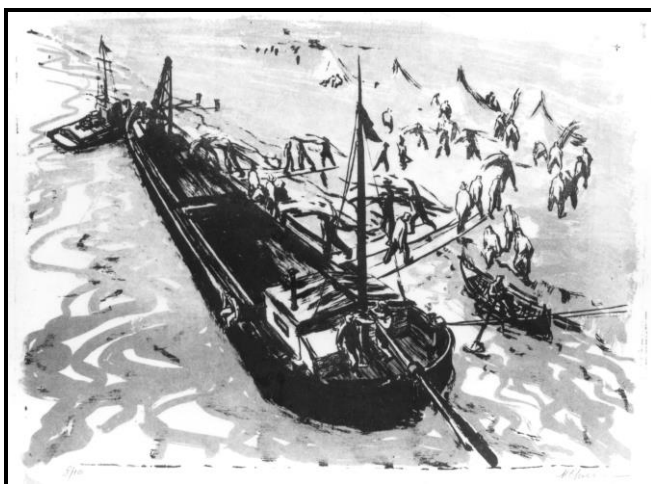
Emilia Dumitrescu a fost pentru Brăila ceea ce reprezintă Constantin Găvenea pentru Tulcea. Marea doamnă a Brăilei optează pentru opere elaborate cu trudă. Textura gravurii vibrează, iar inciziile capătă o metamorfoză pe măsură ce scoate formele din îndepărtatele orizonturi. Trebuie menționat că a practicat pictura în ulei, acuarelă, desen, gravură, cu tot atâtea succese, descoperind pentru fiecare tehnică altă modalitate de expresie. Anotimpurile în deltă i-au dat prilej să pornească la investigarea unor noi mijloace de a se exprima prin tehnica acvafortei și acvatintei, mai apropiate în redarea vibrațiilor mediului dunărean, transparenței aerului și ale apei. Imaginilor rezultate, tot mai adânc prinse într-o rețea de rădăcini metaforice aproape exploziv la suprafață, li se adaugă evocări din faună, floră și catarge, creând astfel un univers de elemente în stare de mobilitate interioară. Înrudiri și metamorfoze apropie între ele formele naturii și lumea obiectelor: toate se contopesc în unități de puncte, linii și pată. Emilia Dumitrescu a zugrăvit un important capitol de farmec dar și soliditate în istoria gravurii românești. Mi-aș permite să redau o spovedanie a artistei: „*Aparțin unui loc în care Dunărea și Bărăganul Brăilei vin de undeva, de departe, din sufletul celor care au trudit pe aceste nemărginite spații. Iată de ce am căutat să-mi concentrez emoția într-o metaforă plastică, a cărei forță să exprime îngemănarea câmpiei cu fluviul într-un tot care să semnifice orizontul deschis al câmpiei și curgerea senină, alteori dramatic, a undelor. Am credința că în elanul și dinamismul acestui spirit, în privirea calmă a unei lumi specifice, am reușit să aduc ceva din permanența omenescului în fața vieții, a naturii, a timpului.*”





Emilia Dumitrescu,
Cherhanaua de la Sarichioi (inv. 135)

Gravuri foarte expresive, cu contraste tranșante și hașuri ce imprimă dinamism sunt caracteristicile operelor în acvaforte, de sine stătătoare, zămislite de artiști ca Marcel Chirnoagă, Gheorghe Ivancencu, Anatolie Cudinoff, Laszlo Feszt, Maria Manolescu. Sunt lucrări ce zugrăvesc preocupările celor care trăiesc în deltă, flora, fauna, omul și realizările sale.



Marcel Chirnoagă, *Încărcatul stufului* (inv. 91)



Gheorghe Ivancenco, *Poduș* (inv. 1)

Marcel Chirnoagă a stăruit în a fi de-a lungul vieții un pelerin al Deltei Dunării. An de an a descoperit toate tainele ei. Misterul rădăcinilor contorsionate ale sălciilor, ocupațiile celor care trăiesc la gurile Dunării erau mărturisite în gravuri elaborate, dar nu lipsite de spontaneitate. Imaginile sale percutante emană o forță titanică. El poate fi considerat, printre altele, ca un poet și mesager al deltei cântate prin mijlocirea gravurii. „*Totul e pustiu și e neant, mintea și inima mi le-am închinat să pătrund înțelepciunea, să cercetez patimile și să le gravez.*”

Arta, ca simbol, tinde spre supreal în operele lui Ștefan Pelmuș, Ștefan Găvenea, Aurel Burlacu, Ion Pop, Florian Milan, Albin Stănescu, Vintilă Mihăescu.



Ștefan Pelmuș, *Calica II* (inv. 995)



Ștefan Găvenea, *Peisaj* (inv. 1443)

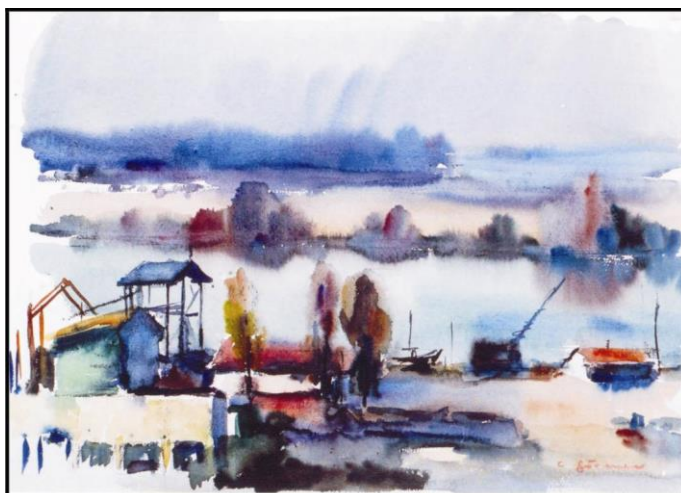
Ștefan Găvenea zugrăvește o deltă a miturilor ancestrale, fauna acestui tărâm mirific este redată simbolic și magic. În această așezare a oamenilor răsar, printre ramuri, pești și păsări – ca fructe ale abundenței.



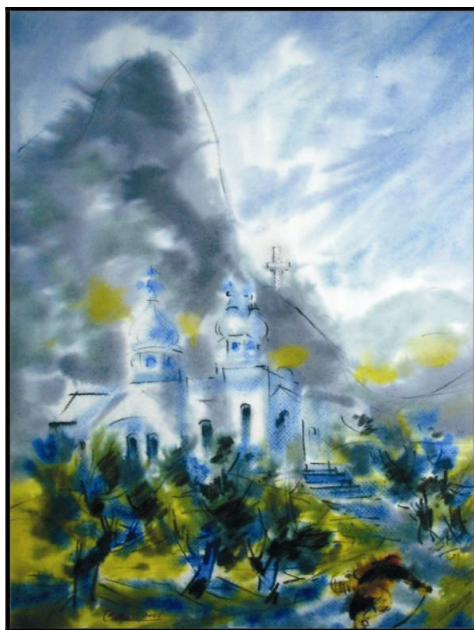
Realul frust, original, virgin se regăsesc în lucrările lui Eugeniu Barău, Ștefan Știrbu, Răduș Jugaur. Acești artiști înțeleg – ca fii ai deltei – să sublinieze realul frust al acestui pământ tânăr, zonă de conviețuire a faunei, florei și oamenilor.

Eugeniu Barău, *Canal la Agighiol* (inv. 733)

Acuarela pe hârtie udă subliniază regnul vegetației lacustre ce pare a se dizolva în apele Dunării. Deasupra apelor se ridică aburul ceții, la marginile superioare ale unor reliefuri îndepărtate. Constantin Găvenea este mentorul acestui gen, cu demni urmași ca Cicerone Ciobanu, Maria Constantin, Ion Morariu, Edițiu Botar, Horia Mircea, Florin Ferendino. Se pare că această tehnică este cea mai nimerită pentru a zugrăvi Delta Dunării sub toate aspectele sale lirice și simbolice. Aburii bruni ce se ridică în cer sub primele raze de soare creează o simbioză între pământ și cer, pe când formații de nori pogoară peste întinsul umed al apelor albastre.



Constantin Găvenea, *Peisaj la Tulcea* (inv. 731)

Cicerone Ciobanu, *Peisaj*

În acuarela sintetică detaliul este ridicat la rang de subiect de studiu: zărim porțiuni de faleze, de lângă apele Dunării, unde straturile cromatice de diverse intensități migrează și se întrepătrund. În acest sens ilustrative sunt lucrările Anei Maria Smighelschi, Kira Cristinel Popescu.

Acuarela Anei Maria Smighelschi aduce spre stilizarea formelor figurative. Punctul, linia și pata devin elemente plastice esențiale ce construiesc un limbaj artistic de mare eleganță.

Ana Maria Smighelschi, *Calica II* (inv. 725)

Post modernitatea deține și valențele abstractului. Artiștii contemporani tind spre peisajul abstractizat și vibrat. Aceste tendințe se regăsesc în operele Ileanei Micodin, Anca Boeriu, Alexandru Jakabhazi, Mircea Gotia, Adriana Popescu, Corneliu Mihai, Ștefan Orth, Angela Balogh.

La Ileana Micodin spațiul, punct forte al artistei, este folosit cu o savantă raționalitate. În acest grafism adeseori colorat, colaborează armonios conturul suprafețelor colorate și albul hârtiei, nu întotdeauna o zonă neutră, constituind forme concrete ale căror dinamism conferă echilibru întregii lucrări. Deși lucrările sunt vădit abstracte, impactul percepției vizuale a locurilor invocate asupra retinei artistei o face să redescopere viziunea unor grădini imaginare în continuă frământare, un amestec între forțele tectonice și vegetațiile primordiale de pe suprafață. Peisaje cu atmosferă de geneză planetară, efervescența cromatică, izbucnirea vulcanică a unor culori minerale ieșite parcă din străfundurile pământului, generează podoaba vegetală a unor copaci seculari. Fantezia creatoare permite artistei să transforme imprimarea ca act de creație, prilejuind, după caz, imprimări duble sau mutarea conturilor suprafețelor colorate aidoma mișcărilor dunelor de nisip.

Ileana Micodin, *Ierburi* (inv. 2116)

Peisaje zugrăvite în secvențe deltaice se regăsesc și în lucrările lui Ștefan Iacobescu, Elvira Micoș, Nicolae Săftoiu.

La Ștefan Iacobescu lucrările sunt adeseori de tehnică mixtă, iar preaplinul de tehnici folosite sunt numai în slujba exprimării sinelui. Secvențele deltaice sunt surprinse din zbor de pasăre. Vegetația este parcelată iar gradianul cromatic este complementar și închis-deschis, într-o textură catifelată și armonioasă în acre parcelele sunt delimitate cu linii colorate, bine integrate în structura lucrării.

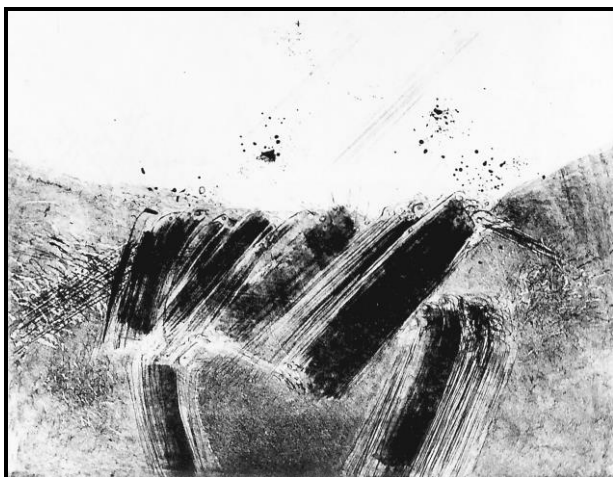


Ștefan Iacobescu, *Apa de ploaie* (detaliu) (inv. 92)

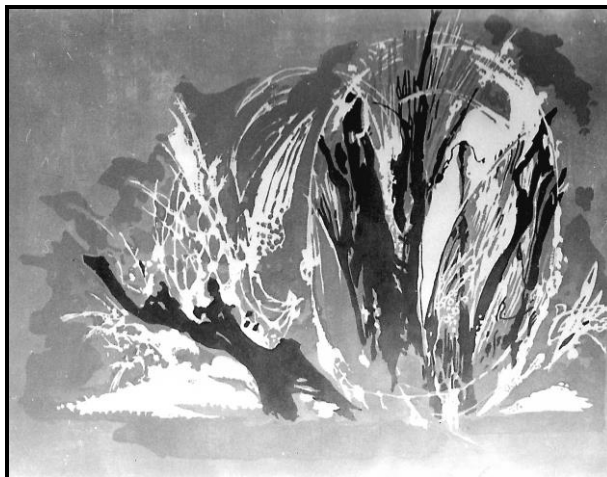
Transfigurări de imagine ajunse la semn, sunt sugestii spontane ale urmelor realului. Traiectoriile unor lovituri de penel, airdoma căderilor de meteoriți, străbat suprafața imaculată a suportului: contrastele sunt clare, contururile formelor sunt modulate, unele tind spre scriere.

Aici încadrăm artiști precum Doina Simionescu, Lidia Mihăescu, Alma Rusescu, Viorica Mihăescu, Nițescu Barbu, Avram Ovidiu, Silviu Băiaș.

Desenele Doinei Simionescu fac studiu sistematic și descriu sugestiv relațiile cantitativ-figurative existente la nivelul experienței senzoriale specializate. Puncte, drepte, cercuri, planuri, elipse, sfere concrete, turbioane a căror „dezvăluire” nu aspiră să se emancipeze de intuiție, își găsesc în această zoometrie cosmologica satisfacție și substanță. Prin consacrare, astfel, gestul devine spirit cu o vervă explicabilă – dincolo de artizanal – uzând totuși de înmiite câmpuri pulsatorii da rafinare, autoarea neinvocând o armonie a sferelor pivotând în interiorul temei ci dimpotrivă, învață o antitemă, cea a geometriei focului și reveriei.



Doina Simionescu, *Delta* (inv. 617)



Lidia Mihăescu, *Iarna în deltă* (inv. 1518)

Sunt atâtea modalități de redare a unor peisaje mirifice, a unor moduri de viață din zonele Deltei Dunării transfigurate prin filtrul sensibilității artiștilor.

Delta Dunării așteaptă în continuare artiștii din mileniu III care, în mod sigur, îi vor reda frumusețea prin alte modalități de expresie artistică.

CULTIVAREA VIȚEI-DE-VIE ÎN SATELE SUD-DOBROGENE

Cerasela DOBRINESCU*

GROWING GRAPE VINE IN VILLAGES FROM SOUTH DOBRUDJA

Abstract:

Growing grape vine on the territory of our country and implicitly in Dobrudja is a long tradition, favoured by friendly climatic conditions that provided a good environment for practicing this activity.

The antiquity of this activity on Dobrudja lands is proved by numerous archaeological traces, but also by documentary evidences which were preserved during time.

According to Romanian traditions, wine is invested with the miraculous power to stimulate fertility and abundance, as in ancient times it was the usual drink for festivities and it was also drunk when closing any transaction.

After the spread of Christianity, red wine has also become a ritual drink, being used during important ceremonies in human life: baptism, wedding, funeral, memorial or the sacrament.

Ethnographical research on field have permitted thorough knowledge of traditional techniques regarding the growing of grape vine, and the villagers from South Dobrudja (Ostrov, Almalău, Bugeac, Oltina, Canlia, Lipnița, Murfatlar, Seimeni, Topalu) have shown a special interest and importance to this activity.

Nowadays, viticulture is registering a major development in our country, grape vines in Dobrudja occupy a considerable surface and wines produced here have an international resonance, with the contribution of research institutions and modern wine processing factories.

Changes in this activity are very wide; however, traditional tools and techniques for growing grape vines still hold a significant role in the households from Dobrudja.

*

Key words: *documentary evidences, phylloxera, ethnographical research, traditional techniques, viticulture tools*

Cuvinte cheie: *mărturii scrise, filoxeră, cercetări etnografice, tehnici tradiționale, instrumentar viticol*

Cultivarea viței-de-vie pe teritoriul țării noastre și, implicit, în Dobrogea, are o îndelungată tradiție, favorizată de condițiile climatice prielnice care au asigurat un mediu propice practicării acestei ocupații.

Vechimea acestei îndeletniciri pe meleagurile dobrogene este probată de numeroase vestigii arheologice, dar și de mărturiile documentare care s-au păstrat de-a lungul timpului.

O primă dovadă scrisă este lăsată de filozoful antic Platon, care, menționându-i pe s-ciți și traci în scrierile sale, spunea despre aceștia că „beau vin neamestecat deloc (cu apă), atât femeile, cât și bărbații și îl împrăștie pe hainele lor, socotind că este o deprindere frumoasă și aducătoare de fericire...”¹.

* Șef secție, Muzeul de Artă Populară Constanța.

¹ Iordache 1985, 224.

În literatura antică sunt cunoscute comentariile lui Strabon, potrivit cărora *Burebista*, la îndemnul marelui preot *Deceneu*, i-a convins pe geto-daci „să taie vița-de-vie și să trăiască fără vin”, înălțându-i astfel în virtute prin exerciții și abinență².

Nu se poate ști cu exactitate dacă, în urma demersului lui *Deceneu*, viile au fost distruse în totalitate, dar informația este prețioasă deoarece atestă cultivarea viței-de-vie în acea perioadă (sec. I î.Ch.), dar și importanța acesteia în viața economică a geto-dacilor.

Mărturiile scrise sunt susținute de un bogat material arheologic, provenit din săpăturile efectuate în mai multe așezări dobrogene (Constanța, Mangalia, Valu lui Traian, Poarta Albă, Mircea-Vodă, Cochirleni, Rasova, Dunăreni), constând din semințe carbonizate de struguri, basoreliefuli și monede cu imagini de strugure pe revers, vase și amfore folosite la depozitarea și consumul vinului, datând din secolele V-II î.Ch. și fiind dovada clară a vechimii viticulturii în Dobrogea³.

După cucerirea romană, cultura viței-de-vie a cunoscut o epocă de mare înflorire, întrucât, ca și grecii, romanii au adus cu ei noi soiuri și noi procedee în tehnica vini-viticolă. În epoca romană, pentru pregătirea terenului și întreținerea viței-de-vie, se foloseau unelte perfecționate: cosoare cu lama mai lată, săpăligi-securi, cuțitașe curbe pentru recoltatul strugurilor⁴.

Moștenirea romană în ceea ce privește cultivarea viței-de-vie pe teritoriul României este relevantă și de cuvintele venite din limba latină, cu referire directă la această ocupație: vie (*vinea*), viță (*vitea*), coardă (*chorda*), par (*palus*), bute, butoi (*buttis*), doagă (*doga*), cep (*cippus*), must (*mustum*), vin (*vinum*), beat (*bibitus*), bețiv (*bibitivus*)⁵.

În concepția poporului român, vinul este investit cu puterea miraculoasă de a stimula rodnicia și belșugul fiind din vremuri străvechi băutura obișnuită a petrecerilor, bându-se și cu ocazia încheierii oricăror tranzacții.

După răspândirea creștinismului, vinul roșu a devenit și băutură rituală fiind întrebuințat în timpul oficierei ceremonialelor importante din viața omului: botez, nuntă, înmormântare, pomenire, împărtășanie⁶.

Amploarea viticulturii în evul mediu este reliefată și de mărturiile călătorilor străini care vorbesc despre bogăția în vii și livezi a ținuturilor românești. Unul dintre aceștia este și Ibn Battuta, vestit călător și geograf arab care, trecând prin Dobrogea în anul 1330, a observat că în *Fenikah* (variante arabă a Vicinei) se păstrau de la an la an struguri, mere și gutui⁷.

Trecând prin Dobrogea la 1787, călătorul francez Charles de Peyssonel vorbește despre „strugurii ce se produc aici în destul de mare abundență” amintind totodată și de vinul roșu care „se producea într-o cantitate destul de mare”. Potrivit afirmațiilor sale, „în fiecare an veneau din Rusia și Polonia câte 5-6.000 de căruțe pentru a încărca vinuri care costau pe loc 50 de parale quintalul” (un quintal având 268 kg)⁸.

Viticultura nu poate fi desprinsă de condițiile de sol și climă, iar în funcție de acestea regiunile viticole ale Dobrogei se împărțeau în două categorii: cele cu precipitații mari, abundente, din apropierea masivelor păduroase (Ostrov, Oltina, Silistra, Turtucaia, Balcic) care produceau cu precădere struguri pentru vinurile de masă și regiunile de stepă cu climă secetoasă din centrul Dobrogei (Hârșova, Cernavodă, Medgidia, Murfatlar, Mangalia), care erau producătoare de vinuri superioare⁹.

Cu toate că la sfârșitul sec. XIX viticultorii s-au confruntat cu un dușman de temut – filoxera (flagel care a dus la dispariția multor soiuri de viță-de-vie) însemnătatea acestei ocupații nu a fost diminuată, ci dimpotrivă, s-a recurs la plantarea unor vițe altoite, aparținând varietăților străine (italiene și franceze), între care amintim: Riesling, Pinot, Aligote, Chasselas, Selection Carriere.

² Gh. Iordache 1985, 67.

³ D. Lascău 1998, 50.

⁴ D. Lascău 1998, 207.

⁵ V. Butură 1978, 187.

⁶ I. Evseev 1994, 201.

⁷ N. Al. Mironescu 1969, 403.

⁸ M.D. Ionescu 1904, 748.

⁹ A. Rădulescu, I. Bitoleanu 1998, 408.

În perioada 1885-1895 statul a luat unele măsuri ce vizau încurajarea viticulturii în această zonă, iar cu acest prilej s-a înființat pepiniera de la Murfatlar în scopul experimentării și punerii în valoare a solurilor calcaroase din regiunea de stepă, prin producerea vinurilor superioare de masă și șampanizarea lor¹⁰. Măsurile luate pentru redresarea situației create au dat rezultate, astfel că viticultura a continuat să existe ca ocupație și după epidemia de filoxeră. Satele în care s-a acordat o importanță deosebită acestei îndeletniciri au fost: Ostrov, Almalău, Bugeac, Oltina, Canlia, Lipnița, sate care la 1900 erau „înconjurată de vii care dau un vin bun și în destulă cantitate”¹¹.

Localitatea Ostrov se afirmase ca însemnat centru viticol încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când sunt consemnați trei preoți proprietari de vii, având acte în regulă, eliberate de către autoritățile otomane („*tapie*”)¹². La începutul secolului XX, mai exact în anul 1924, podgoria de la Ostrov era considerată una din cele mai renumite din țară fiind recunoscută calitatea superioară a vinurilor produse aici¹³.

În aceeași perioadă, 1923, locuitorii comunei Topalu aveau fiecare „3-400 butuci de viță-de-vie” care dădeau un vin „de foarte bună calitate”, renumit fiind însă vinul preotului Oprescu care, de altfel, avea și cea mai întinsă vie¹⁴. Conform unei statistici din anul 1942, suprafața pe care locuitorii aceleiași comune o cultivau cu viță-de-vie era de 127 ha¹⁵.

În anul 1939 un act emis de Administrația Financiară Mixtă Constanța aducea la cunoștința viticultorilor din comuna Seimenii Mari, că cei care au „până la 2 ha de vie, să facă vinificarea la domiciliu”¹⁶. Referindu-se la aceeași localitate, un document din anul 1944 preciza faptul că totalitatea loturilor cultivate aici cu viță-de-vie era de 60 ha¹⁷.

Perioada de după cel de-Al Doilea Război Mondial a fost una dintre cele mai dinamice din istoria viticulturii românești și, implicit, a celei dobrogene, prin înființarea de plantații noi, intensive și introducerea unor tehnologii perfecționate de producție. Potrivit statisticilor întocmite de Ministerul Agriculturii s-a constatat că în 20 de ani de la terminarea războiului (în 1965) cele mai cunoscute podgorii ale județului Constanța erau Murfatlar, Ostrov, Oltina, Lipnița, Nazarcea¹⁸.

Cercetările etnografice de teren ne-au permis cunoașterea tehnicilor tradiționale de cultivare a viței-de-vie de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Plantarea viței-de-vie urma în general următoarele etape: defrișarea locului, care era lăsat câțiva ani ca pășune, după care erau scoase rădăcinile rămase și se ara terenul, trecându-se apoi la plantarea butașilor, care se realiza primăvara. Iată cum este descrisă această activitate de către un informator de teren din comuna Saraiu, județul Constanța: ”Se taie întâi cârlige cu 5-6 ochi din via bătrână și se face o groapă, cam de 30-40 cm, în care se pune cârligul cu ochii în sus și, se îngroapă bine. În locul unde s-a îngropat cârligul se face un mușuroi și se pune un semn. Fiecare plantează cât are: 500 m, 1.000 m. Se sapă, se îngrijește și în al treilea an începe să dea rod”¹⁹.

Pentru introducerea în pământ a butașului de viță se făceau găuri cu o unealtă din lemn de esență tare, numită *sădilă*, având vârful ascuțit, lung de 40-50 cm și cu un prag deasupra acestuia, pe care se apăsa cu piciorul²⁰. În unele cazuri, vârful sădilei era realizat din metal. Sădila era folosită atât la plantatul viei, cât și la înfiptul aracilor. Aceștia din urmă se mai înfingeau și cu *lomul*, care nu era altceva decât un drug de fier²¹. În satele dobrogene vița-de-vie

¹⁰ C. Filipescu 1928, 516.

¹¹ M.D. Ionescu 1904, 455-481.

¹² Gh. Dumitrașcu 1996, 125

¹³ *Ostrovul*, în „Marea Neagră”, 14 august 1924.

¹⁴ G.N. Șerbănescu 1923, 94.

¹⁵ Arhivele Statului, Filiala Constanța, Fond Primărie Topalu, D.49/1942, f.8.

¹⁶ Idem, Fond Primărie Seimenii Mari, D. 11/1939, f.6.

¹⁷ Idem, Fond Prefectură, D.8/1944, f.64.

¹⁸ Gh. Marin, A. Ionescu 1998, 63-64.

¹⁹ Inf. de teren, Brătianu Mihai, n.1938, com. Saraiu.

²⁰ Gh. Iordache 1985, 266.

²¹ N.Al. Mironescu, P. Petrescu 1966, 67.

s-a mai sădit și pe brazda plugului, plantându-se la fiecare a treia sau a patra brazdă, în gropi adâncite cu cazmaua sau în găuri executate cu sădila²².

Pentru ca via să fie rodnică, trebuiau efectuate o serie de lucrări de îngrijire, cum ar fi: dezgropatul, tăiatul, „copicitul”, legatul, săpatul, stropitul.

Dezgropatul se făcea cu sapa, îndepărtându-se pământul strâns peste tulpini care apoi se ridicau cu grijă să nu se rupă lăstarele sau corzile²³.

Tăiatul viei avea loc în martie-aprilie și consta în înlăturarea lăstarilor care au rodit în anul precedent, a celor rupți și uscați, lăsându-se numai cei tineri, buni de rod. Tăietorii trebuiau să fie pricepuți, să lase la capete „cep” și „ochi” pentru ca recolta să fie bogată²⁴. Unealta folosită în acest scop este cunoscută sub denumirea de *cosor* și, pe lângă tăiatul corzilor de viță, a mai servit la curățatul butucilor și la tăiatul ciorchinilor la cules fiind întâlnit pe teritoriul României încă din perioada dacică²⁵. Cosorul este descris de către cei chestionați ca fiind „un cuțit de fier cu mâner de lemn” sau „un fel de seceră mică cu care se tăia via”²⁶. Locuitorii satelor aflate pe malul Dunării, pe lângă cele enumerate mai sus, au găsit cosorului și o altă întrebuințare, folosindu-l la tăiatul stufului²⁷. În ultimii ani, în multe din localitățile cercetate, cosoarele tradiționale lucrate de fierarii satelor au început să fie înlocuite cu foarfecele de tăiat via, produse în fabrică.

Odată cu tăiatul viei, se efectua și copcitul, adică înlăturarea pământului din jurul butucului (care se curăța de rădăcini și cioturi scurte) cu ajutorul unor săpăliși speciale, numite „*copcitori*”. Această operațiune este descrisă astfel de către o informatoare din comuna Ostrov: „Primăvara via se copcește, se taie de la fiecare butuc rădăcinile care ies la suprafață, ca să nu se facă via leneșă. Dacă via nu este copcită o să aibă o rădăcină mică, nedezvoltată, pentru că rădăcinile astea de la suprafață îi mănâncă toată seva”²⁸.

Legatul vițelor de pari sau araci asigura stabilitatea și o cât mai bună expunere a acestora, evitându-se totodată ofilirea frunzelor și a strugurilor, datorită bunei circulații a aerului printre rânduri. Momentul legării lăstarilor de viță era bine ales, de obicei după „a doua sapă”, pentru că „dacă sunt coardele lungi, nu poți să sapi”²⁹.

Săpatul avea rolul de a se distruge buruienile și se realiza cu sape obișnuite, cam de 2-3 ori pe an. Stropitul cu soluție de sulfat de cupru și lapte de var s-a practicat pentru a feri viile de mană, acestea stropindu-se de mai multe ori în funcție de umiditatea sau uscăciunea verilor³⁰.

Culesul strugurilor avea loc toamna, în septembrie-octombrie, și era cea mai așteptată muncă, mai ales atunci când recolta era bogată, la această activitate participând toți membrii comunității, inclusiv copiii. Ciorchinii de struguri se tăiau cu cuțitele obișnuite sau cu cosoarele, și se puneau în diferite vase folosite la cules, după care se transportau acasă cu căruța sau cu carul. Pe lângă diferitele tipuri de coșuri, lucrate mai ales din nuiele de răchită, cu mânere sau fără, sporadic, în satele sud-dobrogene strugurii s-au cules și în *năsâlcă* sau *nisilnie* care era un vas înalt, din doage de lemn, armat cu cercuri de metal, uneori cu partea din spate mai înaltă, această parte având două curele cu ajutorul cărora obiectul putea fi purtat pe spate de către culegător. Uneori curelele puteau fi înlocuite cu un mâner („*ureche*”) în care se introducea un băț gros, cu ajutorul căruia nisilnia era ridicată și purtată pe spate³¹.

După cules, strugurii erau depozitați pe loc în *hârdaie* cu două torți, vase de formă tronconică, făcute din doage de lemn, armate cu cercuri de fier, sau, mai rar, în saci de cânepă; situație întâlnită în comuna Saraiu³².

²² Gh. Iordache 1985, 266.

²³ V. Butură 1978, 191.

²⁴ Inf. de teren, Popescu Vanghelița, n. 1925, com. Ostrov.

²⁵ N.Al. Mironescu, P. Petrescu 1966, 64.

²⁶ Inf. de teren, Tudor Șt. Florea, n. 1924, com. Ostrov.

²⁷ Inf. de teren, Călin Dobrița, n. 1938, sat Dunăreni, com. Aliman.

²⁸ Inf. de teren, Popescu Vanghelița, n. 1925, com. Ostrov.

²⁹ Inf. de teren, Călin Dobrița, n. 1938, sat Dunăreni, com. Aliman.

³⁰ V. Butură 1978, 192.

³¹ N.Al. Mironescu, P. Petrescu 1966, 67-68; vezi și Gh. Iordache 1985, 272.

³² Conform informațiilor oferite de Brătianu Mihai, n. 1938, com. Saraiu.

Hârdaiele umplute cu struguri erau duse la căruțe cu ajutorul unei pârghii de lemn introduse prin urechile celor două mânere, fiind apoi deșertați în putini mari. Uneori căruța era amenajată anume să poată transporta strugurii, purtând în acest caz numele de *cărătoare* sau *igheab*. Pentru eventualitatea în care strugurii ar fi fost zdrobiți aici, cărătoarea era prevăzută în partea din față sau în spate cu un orificiu astupat cu cep prin care urma să se scurgă mustul³³.

Strugurii erau zdrobiți prin călcatul cu picioarele într-un recipient special, scobit dintr-un trunchi de copac de esență moale, cunoscut în satele dobrogene sub mai multe denumiri: *corătă*, *coretă* (Dunăreni, Dobromir, Oltina, Ostrov, Băneasa, Viile, Aliman), *butuc* (Oltina), *uluc* (Rasova, Cochirleni, Adamclisi), *albie din lemn* (Valu lui Traian), *cin* (Saraiu, Gârliciu, Ciobanu)³⁴. La unul din capetele *corătei* se afla un orificiu de scurgere prin care mustul, „zeama de struguri”, curgea într-o căldare de aramă sau într-un hârdău. Întreaga operațiune ne-a fost descrisă de o țărancă din comuna Ostrov: „...avea lumea înainte o corătă, scobită dintr-un trunchi gros, lungă cât o căruță și cu o gaură la un capăt; acolo se puneau strugurii, îi zdrobeam bine cu picioarele goale și zeama de struguri curgea prin gaura de la corătă în hârdaie de lemn sau în căldări, după cum avea omul. Ca să nu cadă și boabe, se puneau o sită pe hârdău și curgea doar zeama, care era cel mai bun must. Dacă era cald afară, vinul se făcea repede, cam în 40 de zile, dacă era frig, mai dura. Când începea să fiarbă, i se spunea tulpurel, că nu era nici vin, nici must”³⁵. Uneori, strugurii erau puși mai întâi în saci de cânepă, cu țesătură rară, fiind introduși apoi în recipientele de călcare amintite anterior. Acest lucru este subliniat și de informatorii chestionați: „Strugurii puși în saci de cânepă îi zdrobeau cu mâinile și cu picioarele, într-un uluc scobit din lemn, lung de 2 m și lat de 50 cm, cu scurgere la capăt, pe unde curgea mustul în căldare”³⁶.

Pentru Dobrogea este cunoscută și metoda zdrobirii strugurilor cu ajutorul sulului de la războiul de țesut, atunci când strugurii erau depozitați într-un vas mare de lemn, numit *putină* sau *butoi*³⁷.

Un alt recipient folosit în satele dobrogene pentru zdrobirea strugurilor a fost *linul*, format dintr-un postament din lemn („*talpă*”), prevăzut cu un șanț (pentru scurgerea mustului) și o parte mobilă făcută din scânduri verticale sau orizontale prinse între ele³⁸.

În procesul vinificației țărănești nu putem să nu amintim presele sau teascurile care au fost cunoscute și în Dobrogea, fiind formate, ca și linurile, dintr-un postament masiv din lemn de esență tare, prevăzut cu un țarc din scânduri și cu un șurub central pentru presat³⁹. Persoanele chestionate din satele cercetate amintesc și despre zdrobitor sau „*zdrughitor*”, care era o „presă făcută de tâmplar, dintr-un coș de scândură ce avea pe mijloc două valuri prin care treceau strugurii; învârteai de o manivelă și valurile alea zdrobeau strugurii, iar mustul, zeama, se scurgea printre scândurile de la presa asta într-o căldare sau un butoiaș pe care îl puneai din timp acolo”⁴⁰.

După storsul strugurilor rămânea *prăștina* sau *boasca* care era lăsată două săptămâni la fermentat într-o putină sau într-un butoi, după care se distila într-un cazan special, rezultând țuica sau rachiul.

Depozitarea vinului în butoaie este o practică generală în toate satele dobrogene. Butoaiele sunt făcute din doage de lemn de esență tare și armate cu cercuri de fier. Până la culesul viei, butoaiele erau pregătite, se opăreau cu apă fierbinte pentru a se umfla doagele și se clăteau cu mai multe ape pentru ca vinul „să nu aibă miros de doagă”⁴¹.

³³ N.Al. Mironescu, P. Petrescu 1966, 70.

³⁴ Conform informațiilor culese din satele cercetate.

³⁵ Inf. de teren, Vlad Maria, n. 1914, com. Ostrov.

³⁶ Inf. de teren, Banu Marioara, n. 1931, sat Cochirleni, com. Rasova.

³⁷ Gh. Iordache 1985, 273.

³⁸ N.Al. Mironescu, P. Petrescu 1966, 71.

³⁹ V. Butură 1978, 196-197.

⁴⁰ Inf. de teren, Roman Ion, n. 1922, sat Cochirleni, com. Rasova.

⁴¹ Inf. de teren, Bratianu Mihai, n. 1938, com. Saraiu.

Transformarea mustului în vin dura de regulă cam 45 de zile, iar „după ce sta din fiert, vinul se așeza și putea fi băut” fiind scos pe „caneaua de la butoi cu furtunul”⁴².

O practică nouă este „*trasul*” vinului în damigene, vase mari din sticle, cu înveliș împletit din nuiele, sau sticle, acest lucru fiind făcut pentru ca vinul „să nu se caseze”, adică să nu se tulbure⁴³. Drojdia rămasă pe fundul butoiului, după ce se trăgea vinul, era lăsată la fermentat, din ea făcându-se apoi rachiul de drojdie.

Pentru a-și păstra calitățile nealterate, vinul era ținut în beciurile aflate în temelia caselor sau în camere întunecoase și răcoroase.

Chiar dacă schimbările produse de-a lungul timpului în această ocupație au fost deosebit de mari, uneltele și tehnicile viticole tradiționale dețin încă un rol considerabil în cadrul gospodăriei țărănești, iar vița-de-vie ocupă în continuare suprafețe însemnate în localitățile sud-dobrogene.

BIBLIOGRAFIE

- Arhivele Statului, Filiala Constanța, Fond Primărie Topalu, D.49/1942, f.8.
 Arhivele Statului, Filiala Constanța, Fond Primărie Seimenii Mari, D. 11/1939, f.6.
 Arhivele Statului, Filiala Constanța, Fond Prefectură, D.8/1944, f.64.
 BUTURĂ, V. 1978, *Etnografia poporului român*, Cluj-Napoca.
 DUMITRAȘCU, Gh. 1996, *Localități, biserici și mănăstiri românești în Dobrogea până la 1878*, Constanța.
 EVSEEV, I. 1994, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara.
 FILIPESCU, C. 1928, *Dobrogea agricolă*, în „Dobrogea-cincizeci de ani de viață românească”, București, p. 485-527.
 IONESCU, M. D. 1904, *Dobrogea în pragul veacului al XX-lea*, București.
 IORDACHE, Gh. 1985, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, I, Craiova.
 LASCĂU, D. 1998, *Vestigii arheologice despre cultura viței-de-vie în Dobrogea*, în „Al XVII-lea Simpozion de istorie și retrologie agrară a României”, Târgu-Mureș, p.50-51.
 MARIN, Gh.; IONESCU, A. 1998, *Viticultura județului Constanța între 1900-1995*, în „Al XVII-lea Simpozion de istorie și retrologie agrară a României”, Târgu-Mureș, p.63-64.
 MIRONESCU, N.AI.; PETRESCU, P. 1966, *Cu privire la instrumentarul viticol tradițional. Contribuții la cunoașterea etnografică a viticulturii*, în „Cibinium”, Sibiu, p.62- 68.
 MIRONESCU, N.AI. 1969, *Cu privire la istoricul viticulturii tradiționale românești*, în „Apulum”, VII, 9, p.494-502.
 RĂDULESCU, A.; BITOLEANU, I. 1998, *Istoria Dobrogei*, Constanța.
 ȘERBĂNESCU, G.N. 1923, *Monografia comunei Topalu*, în „Analele Dobrogei”, IV, 1, p.94-108.

⁴² Inf. de teren, Vasile Iordan, n. 1922, sat Capidava, com. Topalu.

⁴³ D. Lascău 1998, 51.

SFÂNTUL VASILE CEL MARE ÎN ICONOGRAFIA BISERICILOR TULCENE

Preot Felix Lucian Neculai*

SAINT BASIL THE GREAT IN THE ICONOGRAPHY OF THE CHURCHES OF TULCEA

Abstract:

Saint Basil the Great is one of the most prominent personalities of the Church from the fourth century. Although it passed over 1650 years since he passed into eternity, hierarch Basil has always remained present in the Christian consciousness, as a life model and hierarchical ministration.

His presence in the iconography of churches from Tulcea is considerable and very valuable for Christian art.

The oldest iconographic productions of St. Basil in Northern Dobrudja, the current canonical territory of the Diocese of Tulcea, are from the nineteenth century, this fact dues to the vicissitudes of the times that Church has endured in silence for several hundred years, especially during the Ottoman domination over Dobrudja.

The icons of St. Basil that we can admire today in the heritage of parishes and monasteries from Tulcea represent an artistic synthesis of Romanians, Bulgarians, Greeks, Russians and Ukrainians Orthodox who put their faith in the service of art to represent the saint.

This iconographic research is a pioneer and should be understood as such, with its inherent lacks, but mostly as a pious act of homage to ancestors who created and transmitted to us a process of recovery and inventory of artistic religious values from Tulcea.

*

Key words: *iconographic productions of vasilieni, styles of painting, picture's Hermine, prototype model, traditional iconography spirit*

Cuvinte cheie: *producții iconografice vasilieni, stiluri de pictură, Erminia picturii, model prototip, spirit iconografic tradițional*

Aflat pentru aproape jumătate de mileniu sub islam, religie și dominație ostilă creștinismului, răsărit aici în primul veac al erei creștine, pământul Dobrogei a trecut în toată această perioadă prin nenumărate vicisitudini ale vremurilor și oamenilor.

În mozaicul religiilor și etniilor care au descoperit în timpul acesta amar un *modus vivendi* apreciat și astăzi la nivel european, Biserica Ortodoxă de pe aceste meleaguri a constituit pentru creștinii din neamuri diferite, însă pentru români în special, coloana vertebrală a unui neam greu încercat, ea fiind permanent în mijlocul lui și identificându-se cu cele mai înalte aspirații.

Atât timp cât, în general, viața religioasă a creștinilor din Dobrogea, aflați sub dominație otomană, a întâmpinat serioase piedici în exprimarea și transmiterea valorilor și creațiilor mai

* Consilier Cultural al Episcopiei Tulcii.

departe generațiilor următoare, înțelegem că și manifestările artistice în domeniul iconografiei sunt destul de sărace, astăzi putând doar recupera și admira ceea ce ne-a mai rămas din tezaurul spiritual al înaintașilor.

Dacă la nivelul lumii creștine cea mai veche reprezentare a Sfântului Vasile – care ni se păstrează și astăzi – se găsește la Ohrida (Macedonia) și datează din secolul al XI-lea¹, în spațiul nostru, al Dobrogei de nord², cele mai vechi producții iconografice vasiliene, care au putut fi identificate până acum³, sunt mult mai târzii, datând de la mijlocul veacului al XIX-lea.

Începând cu anul 1853, când la Valea Teilor întâlnim mâna măiestrită a lui Radu Zugrav, poate că imediat în timp, următoarea reprezentare ca valoare istorică și artistică ar fi cea descoperită în anul 2009 la biserica „Acoperământul Maicii Domnului” din Tulcea.

Tema abordată în rândurile de mai jos poate fi analizată din mai multe unghiuri, prezentarea șirului cronologic al producțiilor iconografice vasiliene fiind o direcție, însă nu și singura. În excursul nostru iconografic vom adopta ca metodă de lucru categorisirea producțiilor iconografice pe stiluri de pictură.



Radu Zugrav, Valea Teilor, 1853

În multe dintre bisericile tulcene întâlnim chipul Sfântului Vasile cel Mare, singur sau în sobor cu ceilalți doi mari dascăli ai lumii și ierarhi, Grigorie Teologul și Ioan Gură de Aur, reprezentat în maniera indicațiilor stricte ale Erminiei picturii bizantine⁴ sau neobizantine. În această categorie prioritar intră creațiile murale recente ale pictorului basarabean Adrian Botea, descoperite la biserica mare a mănăstirii Saon, la biserica „Sf. Arh. Mihail și Gavriil” din Măcin, precum și la bisericile „Sf. Grigorie Luminătorul”, „Sf. Treime și Sf. Ier. Iachint de la Vicina”, ambele situate în municipiul Tulcea.

¹ V. Juravle, *Reprezentarea Sf. Vasile cel Mare în iconografia bisericească ortodoxă (În pictura murală și în icoane)*, Studia Basiliana, II, Editura Basilica, București, 2009, 405-416.

² Din punct de vedere administrativ - bisericesc, Dobrogea de nord se identifică din anul 2008 cu județul Tulcea, aflat în jurisdicția canonică a Episcopiei Tulcii.

³ Materialul prezent a constituit – într-o formă mai restrânsă – suportul de text pentru un film documentar realizat în anul 2009 în cadrul sectorului cultural al Episcopiei Tulcii, cu prilejul împlinirii a 1650 de la trecerea Sf. Vasile cel Mare la cele veșnice.

⁴ Dionosie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, București, 2000.

Amintim totodată și de alte reprezentări, producții ale foștilor ucenici ai lui Adrian Botea, situate în biserica din Frecăței și în capela „Izvorul Tămăduirii” a Catedralei Episcopale „Sf. Nicolae” din Tulcea pictate de Călin Monica.

Erminia picturii bizantine oferă următoarele indicații pentru zugrăvirea marelui Vasile: „lung la trup și drept la stat, uscățiv, negru la față, cu nasul plecat, sprâncenele lungi, arcuite în jos, cam posomorât, ca un om gânditor, puțintel zbârcit la obraz și lungăreț, cu tâmplele adâncite, cu barba lungă de ajuns, cu căruntețe, zice într-o hârtie: Nimeni dintre cei legați cu poftete și cu desfătărilor trupești nu este vrednic să vie sau să se apropie, sau să slujească Ție, Împărate al măririi”⁵.

Conform acestor indicații, Sfântul Vasile apare în multe dintre bisericile ortodoxe tulcene, mai noi sau mai vechi. Reprezentarea sa la noua biserică din Bălteni de Sus conferă figurii sfântului acea forță interioară din care izbucnește calitatea sa de mare slujitor și liturghisitor al tainelor divine.

La fel, imobilitatea exterioară, dublată de o privire care trece de planul fizic al lucrurilor, întâlnită la o icoană de la „biserica cu Ceas” din Tulcea, explică intensă sa viață lăuntrică.

Într-o firească atitudine de rugăciune, având corpul și capul puțin plecat, pentru a nu vedea și pătrunde cu mintea taina Sfintei Treimi, Sfântul Vasile – „brațul care lucrează” – este plăcut reprezentat și în zona absidei sfântului altar de la bisericile din Enisala, Mahmudia și Poșta, zugrăvite în perioada anilor 1980-1990 de pictorul gălățean Aftenie Enache.

Aflată și în contact direct cu bulgarii și rușii, care au lăsat o puternică amprentă a unui așa-zis stil slav, ortodoxia dobrogeană a preluat, sau, mai bine zis, a moștenit câteva caracteristici ale acestui stil, recunoscut în parte prin modul aplicării mitrei pe capul ierarhului, sobrietatea expresiei, dar mai ales părul care apare despletit în două și curge, uneori rebel, pe spatele personajului⁶.

Un capitol încă insuficient cercetat este cel al pictorului isăccean Enache Cardaș⁷ care, înzestrat de Dumnezeu cu ani îndelungați⁸, în a doua parte a secolului XIX și prima parte a secolului XX, a împodobit, ca nimeni altul până la el, un număr impresionant de biserici din județ. Influențat de pictura italiană și de cea rusă, Enache Cardaș a dezvoltat un stil inegalabil și inconfundabil care ar putea fi numit *realist - pietist*, caracterizat prin forța expresiei, delicatețea și blândețea personajelor. Astfel de realizări pot fi întâlnite la bisericile din Casimcea⁹, Dunavățul de Jos, „Sf. Grigorie Luminătorul” din Tulcea și Sarinasuf.

Gheorghe Cardaș (Geo Cardaș), în comparație cu tatăl său, Enache Cardaș, a accentuat maniera realistă de reprezentare a personajelor, mergând către un carnal pronunțat, observabil destul de bine în altarul bisericii din Sarinasuf și în icoana de lemn de la parohia Tudor Vladimirescu.

Îndepărtarea de tradiție conduce inevitabil la o înstrăinare și la o alterare a modelului prototip, în care artistul își manifestă geniul singular respectând doar formal cerințele Erminiei, dar rupt de spiritul conservator. Pot fi amintite aici producțiile lui Petre Botezatu, de la Garvăn, din anii 1970 și 1978, ale lui Vasile Roșu, de la parohia Nifon, sau cea de la vechea biserică din Grindu, din 1959.

În același context, al denaturării spiritului iconografic tradițional, se impune a aminti și despre stilul așa-zis „popular” de reprezentare a chipului Sfântului Vasile cel Mare. Autorii acestor producții, anonimi sau nu, la indicațiile stricte ale Erminiei picturii bizantine, intervin cu

⁵ *Ibidem*, 151.

⁶ În biserica mică a mănăstirii Saon, cu hramul Înălțarea Domnului, se păstrează câteva icoane care demonstrează acest lucru.

⁷ *Pictorul tulcean Enache Cardaș și catapetesmele pictate de el*, Îndrumător Pastoral, 2, Tulcea, 2011, 465-474.

⁸ A trăit în perioada 1848 - 1938.

⁹ Pictura murală originală a avut serios de suferit datorită intervențiilor ulterioare neprofesioniste. Bisericile din Dunavățul de Jos, Sf. Grigorie Luminătorul din Tulcea și Sarinasuf păstrează doar icoane pe lemn semnate de E. Cardaș.

elemente noi și dezvoltă o compoziție apropiată de sufletul omului neinstruit în domeniul artistic. Prin noutățile exprimate, cum ar fi apa, munții, norii, vegetația sau biserica, artistul încearcă o apropiere mai accentuată a sfântului de viața cotidiană a omului. Introducerea acestor noi elemente creează însă numai un surrogat spiritual-artistic, inducând creștinului rugător în fața icoanei numai o stare spirituală de afinitate exterioară, cu mediul acestei lumi¹⁰.

Astfel de reprezentări pot fi întâlnite la bisericile „Sf. Împărați” din Topolog, „Schimbarea la Față” din Tulcea și, probabil cu același autor, sau aceeași sursă de inspirație, la Sarinasuf, Dunavățul de Sus și paraclisul mănăstirii Celic-Dere.

În mod obișnuit, conform programului iconografic al sfântului lăcaș, chipul Sfântului Vasile cel Mare apare reprodus pe peretele absidei altarului, alături de alți ierarhi, între care și ceilalți doi autori ai liturghiilor ortodoxe, Ioan Gură de Aur și Grigorie Dialogul.

Sfântul apare zugrăvit în picioare, în veșminte de slujbă, și poartă la piept, de obicei în mâna stângă – deoarece cu dreapta binecuvântează –, o carte închisă sau un pergament desfășurat, în care sunt înscrise fragmente din rugăciunile compuse de sfânt, sau numai atribuite lui de tradiția bisericească ulterioară.

Deoarece în primele veacuri creștine mitra se pare că era destinată exclusiv patriarhului de Alexandria, în reprezentările iconografice tulcene Sfântul Vasile ar trebui să apară fără această distincție a arhieriei, respectând realitatea istorică, însă *de facto* situația este cu totul alta.

Pe lângă reprezentările numeroase în care Sfântul Vasile apare având capul descoperit¹¹, întâlnim și situații altfel. O veche icoană împărătească de secol XIX, cu autor necunoscut, în care Sfântul Vasile este reprezentat în soborul ierarhilor, cu mitră pe cap, întâlnim la biserica „Buna Vestire” din Tulcea¹². Tot așa apare și într-o icoană de sfârșit de secol XIX la biserica „Sf. Haralambie” din Greci, și singur, purtând mitră, îl descoperim la biserica din Valea Nucarilor, într-o execuție a lui Vasile Grigorov din anul 1949.

Sfântul Vasile apare în polistavrion¹³ și cu omoforul pe umeri la bisericile din Nufăru, la „Sf. Parascheva” din Niculițel, „Sf. Apostoli Petru și Pavel” și „Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil” – ambele din Măcin.

În afara Sfântului Altar, Sfântul Vasile apare zugrăvit în mod cu totul excepțional în următoarele situații: la biserica „Sf. Gheorghe” din Tulcea îl întâlnim la amvon¹⁴, între Hristos, evangheliști, apostoli și diaconi, cu semnificația expresă ca fiind un propovăduitor al Cuvântului dumnezeiesc. Tot aici îl descoperim într-o icoană a pictorului Hiriciaschi, din anul 1892¹⁵, în centrul celor trei ierarhi, purtând potirul în mâini, lucru care vrea să sugereze, încă o dată, că este autor al liturghiei și exemplu al slujirii preoțești.

Ca mare dascăl al lumii și ierarh, reprezentant prin excelență al treptei arhieriei, Sfântul Vasile apare zugrăvit în anul 1903¹⁶ pe latura dreaptă a scaunului arhieresc al bisericii din Sarinasuf, scaun sculptat de renumitul Petre Țvetcoff.

Neobișnuit și inexplicabil reprezentat este Sfântul Vasile cel Mare la biserica din Făgărașul Nou, unde este înfățișat într-o manieră realistă pe una dintre ușile diaconești¹⁷.

¹⁰ Icoana, în sensul definiției ortodoxe, este o fereastră către absolut, cu mijloacele artistice ale acestei lumi materiale încearcă să redea realitățile lumii de dincolo. Astfel, potrivit concepției picturii bizantine, sfinții care au trăit pe pământ sunt redați în iconografie, având chipul transfigurată, adică chipul lumii ce va să vină.

¹¹ Astfel de reprezentări întâlnim la bisericile din Cârjelari, „Sf. Gheorghe” - Tulcea, mănăstirea Celic-Dere, Ciucurova, mănăstirea Cocoș, „Buna Vestire” - Tulcea, Grindu, Iazurile, Malcoci și Mineri.

¹² Este vorba despre o icoană grecească de mari dimensiuni.

¹³ Felon „cu multe cruci”. Veșmânt liturgic, specific cultului ortodox, se poartă în timpul slujbei, deasupra celorlalte odăjdii.

¹⁴ Conform inscripției de la bază, amvonul a fost executat – probabil sculptură și pictură – în anul 1867.

¹⁵ Conform inventarului bisericii din anul 1967. În timp, icoana a suferit vizibile intervenții asupra picturii originale.

¹⁶ Pictura aparține lui Enache Cardaș.

¹⁷ Conform indicațiilor *Erminiei picturii bizantine* pe ușile diaconești trebuie reprezentați: (în stânga) Sf. Arhanghel Gavriil sau Sf. Diacon Laurențiu și (în dreapta) Sf. Arhanghel Mihail sau Sf. arhidiacon Ștefan.

Tot excepție este și icoana întâlnită la biserica „Sf. Arhangheli” din Măcin, în care Sfântul Vasile, alături de Sfântul Nicolae, flanchează tronul Maicii Domnului, sau icoana din colecția Centrului Eparhial Tulcea, pictată de Matache Orășianu la anul 1875, unde Sfântul Vasile apare așezat pe scaunul arhieresc, în demnitatea sa, iar în cadrul superior icoanei apare Sfânta Treime.

Tot singular este și cazul icoanei de la parohia Agighiol, unde Sfântul Vasile apare binecuvântând, având cartea deschisă, iar în interior inscripția *Binecuvântată este împărăția Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh*.

O atenție specială trebuie acordată icoanelor în care Sfântul Vasile apare alături de ceilalți doi ierarhi, Grigorie și Ioan. O primă observație care se poate face este aceea că locul distribuirii personajelor în spațiu nu este întotdeauna același. După enumerarea clasică nominală, Sfântul Vasile ocupă locul întâi, Sfântul Grigorie locul al doilea și Sf. Ioan locul al treilea. Frecvent însă, Sfântul Vasile este situat în partea dreaptă a ierarhului poziționat central, ca la icoanele de la parohiile Garvăn, Malcoci, Poșta, Rahman și „Sf. Grigorie Luminătorul”, „Schimbarea la Față” și „Sf. Împărați” din Tulcea. Trei situații în care Sfântul Vasile este poziționat central întâlnim la biserica „Sf. Gheorghe” din Tulcea și tot trei întâlnim și în biserica „Înălțarea Domnului” din incinta mănăstirii Saon. Punctul comun al acestor icoane pare să fie influența slavă, bulgară la prima biserică și rusească la cea de a doua.

Tot la mănăstirea Saon, icoana menționată¹⁸, probabil început de secol XX, cu autor necunoscut, prezintă o notă specială. Ea nu respectă principiul izocefaliei caracteristic picturii bizantine. Sfântul Vasile este situat în plan apropiat, pe prima treaptă a soleei, în comparație cu ceilalți doi ierarhi situați în plan secund.

Ca dimensiune trebuie să menționăm că cea mai impresionantă producție iconografică vasiliană întâlnită se găsește la biserica din Văcăreni. Din păcate, lucrarea de început de secol XX, fiind nesemnată, rămâne cu autor necunoscut. Revine sarcina dezlegării acestei enigme, care de altfel nu este singulară, cercetărilor ulterioare ale specialiștilor.

În încheierea acestui excurs artistic și patrimonial al Episcopiei Tulcii, subliniem ideea că acest comentariu iconografic la adresa Sf. Vasile cel Mare reprezintă o operă de pionierat în domeniu pentru care motiv trebuie receptată ca atare, ea constituind numai un suport pentru cercetările ulterioare.

S-a încercat în același timp o prezentare a tuturor icoanelor¹⁹ identificate în anul jubiliar 2009, după criterii și metode de lucru personale, care nu reprezintă nici pe departe evaluări definitive sau subiecte închise.

Considerăm această cercetare iconografică un pios act de omagiu adus înaintașilor pentru ceea ce au creat și ne-au transmis, un demers de recuperare și inventariere a valorilor artistice și spirituale ale Tulcei și, peste timp, un gest de sfântă mulțumire adusă Sf. Vasile cel Mare pentru tot ceea ce a creat și lăsat moștenire lumii creștine.

¹⁸ Este vorba despre icoana Sf. Trei Ierarhi, aflată în iconostasul bisericii, în rândul icoanelor împărătești.

¹⁹ Peste 90 la număr. Ulterior, în mod accidental, icoane cu Sf. Vasile cel Mare, care nu sunt analizate aici, au mai fost identificate în paraclisul mănăstirii Cocoș, pe iconostasul bisericii „Sf. Împărați” din Tulcea și tot pe iconostas, la biserica din Florești.

BIBLIOGRAFIE

DIONOSIE din Furna, 2000, *Erminia picturii bizantine*, București.

JURAVLE, V. 2009, *Reprezentarea Sf. Vasile cel Mare în iconografia bisericească ortodoxă (În pictura murală și în icoane)*, Studia Basiliana, II, Editura Basilica, București.

Pictorul tulcean Enache Cardaș și catapetesmele pictate de el, „Îndrumător Pastoral”, 2, Tulcea, 2011.

TABĂRA DE CREAȚIE – PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE MUZEU ȘI PUBLIC

Adrian TITOV*

CREATION CAMP - BRIDGE BETWEEN MUSEUM AND PUBLIC**Abstract:**

The Viticulture and Tree Growing Museum - Golești organized in 2011 seven creation camps involving over 2,000 students. Children learned the secrets of traditional Romanian handicrafts, being managed by skilled craftsmen, recognized nationally and internationally and good teachers.

Our institution has partner with invited craftsmen from Bistrita Năsăud, Galați, Corbi de Pădure – Argeș, Roșiori de Vede - Teleorman, Galeșu – Argeș, Nucșoara – Argeș, and as disciples, participated students from over 22 schools in Argeș County and students from Bucharest, Constanța, Târgoviște, on holiday at their grandparents.

*

Key words: museum, creation camps, craftsmen

Cuvinte cheie: muzeu, tabără de creație, meșteșugari

I.C.O.M.-ul definește muzeul ca o instituție permanentă, fără scop lucrativ, aflată în serviciu societății și al dezvoltării sale, deschisă publicului și care face cercetări cu privire la mărturiile materiale legate de om și de mediul său, le achiziționează, le conservă, și mai ales, le expune. În scopul studiului, al educației și al delectării.

În ceea ce privește publicul, printre atribuțiile muzeului se numără prezentarea colecției permanente, expozițiile temporare, programele educative, activitățile de scurtă durată și informarea¹. Muzeul are ca obligația morală să educe publicul, devenind astfel un mijloc de învățare pentru acesta. Rolul educativ al muzeului începe să prindă viață când interesul publicului pentru această instituție ajunge să coincidă cu interesul muzeului pentru public. Ca și școala, instituția muzeală – factor de cultură, cunoaște în timp un netăgăduit proces de democratizare. Astfel, muzeele, prin patrimoniul și prin activitatea desfășurată trebuie să fie instituții culturale active și ofensive, capabile să atragă și să interacționeze cu instituțiile de învățământ.

Comunicarea muzeală – ca parte a relațiilor publice – constituie o funcție specifică de analiză, evaluare și anticipare a cerințelor și atitudinilor de muzeu, capabilă să ofere informații pentru proiectarea și desfășurarea unor programe care răspund opțiunii vizitatorilor reali și virtuali².

Principali vizitatori din muzee sunt cei programați organizat – categorie care include grupurile din instituțiile de învățământ (grădinițe, școli, licee, universități) interesate sub aspectul consolidării cunoștințelor curriculare, al deprinderii unor noi cunoștințe și aptitudini, al formării

* muzeograf IA, Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești.

¹ H. Aarts, *Management Muzeal și Educație Muzeală în România*, Asociația Muzeelor din Olanda, Amsterdam, 2010, 19-20.

² I. Opreș, *Managementul Muzeal*, în Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2008, 81.

de atitudini și comportamente elevate. Din acest public se recrutează grupul-țintă: copiii și adolescenții ce vor participa la atelierile de creație din cadrul muzeelor³.

Instituțiile muzeale creează programe educative pentru elevi sau pentru alte grupuri țintă. Taberele de vară sunt activități ce fac parte din aceste programe. Uneori, aceste programe se bazează pe colecția permanentă, adesea sunt legate și de o expoziție temporară și câteodată se alcătuiesc expoziții destinate special pentru elevi, prezentând realizările celor ce participă la diferite atelierile de creație. Aceste programe educaționale sunt, de regulă, realizate într-o formă atractivă pentru copii. Școala de vară – un concept deloc nou pentru muzeele din occident, a început, încet, încet, să își croiască un loc din ce în ce mai important în agenda culturală a muzeelor din România. Pe perioada vacanței de vară Școlile de vară își deschid porțile, fără bănci, fără cataloage și fără note. Momente în care joaca se îmbină cu cunoașterea, școlile de vară pot fi o opțiune interesantă. Ele au ca scop dezvoltarea abilităților copiilor printr-o abordare nonformală. Participând la școlile de vară, copiii învață simțindu-se bine, într-un mediu relaxat și prin modalități inedite.

Pentru ca astfel de acțiuni să aibă efectul scontat – acela de-a apropia publicul de muzeu – organizatorii ar trebui să țină cont de o serie de aspecte. De la an la an numărul și complexitatea programelor educaționale trebuie crescut astfel încât publicul țintă – tinerii cursanți – să fie atras și incitat de noile provocări legate de meșteșuguri tradiționale românești, aflate astăzi multe dintre ele pe cale de dispariție ca efect al industrializării și globalizării.

Există o serie de principii pe care organizatorii de astfel de proiecte educaționale, în cazul nostru muzeele, trebuie să le respecte. Astfel, instituțiile muzeale trebuie să se ferească de o oarecare stereotipie în programe, mai ales că marea lor majoritate sunt adresate, așa cum menționam mai sus, copiilor și școlilor.

Un alt pericol care îi pândește pe organizatorii școlilor de vară este lipsa de creativitate a programelor inițiate.

Evaluarea sistematică a rezultatelor unor școli de vară trebuie să constituie o etapă foarte importantă în cadrul programelor derulate. Atunci când dezvolți astfel de proiecte educaționale care îi vizează și pe cei care nu frecventează în mod obișnuit muzeul, este necesară clarificarea obiectivelor. Definirea scopului acestor tabere de creație va conduce la dezvoltarea unor programe educaționale care vor fi utile și în practică⁴.

Mergând în această direcție și căutând să evite aceste pericole, Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești a organizat în anul 2011 șapte tabere de creație la care au participat peste 2.000 de elevi. Sub coordonarea unor meșeri populari pricepuți, recunoscuți pe plan național dar și internațional, buni pedagogi, copiii au deprins tainele unor meșteșuguri tradiționale românești.



Instituția noastră a avut ca parteneri invitați meșteri populari din Bistrița Năsăud, Galați, Corbi de Pădure-Argeș, Roșiori de Vede - Teleorman, Galeșu-Argeș, Nucșoara-Argeș, iar în calitate de discipoli au participat elevi din peste 22 de școli din județul Argeș, dar și elevi din București, Constanța, Târgoviște, aflați în vacanță la bunici.

Anul 2011 este al patrulea an în care muzeul nostru organizează aceste atelierile de creație, iar acolo unde succesul a fost evident, succes cuantificat de entuziasmul și participarea din ce în ce mai numerosă a tinerilor cursanți, s-a creat o continuitate, ajungându-se la noi ediții.

³ *Ibidem*, 85.

⁴ M.M. Kaiser, *Planificarea strategică în domeniul artelor: un ghid practic*, în Editura Centrul de Pregătire Profesională în Cultură, București, 2009, 89.

În continuare voi face o trecere în revistă a atelierelor de creație pe care Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești le-a organizat și găzduit:

MĂRȚIȘORUL – TRECUT ȘI PREZENT, ediția a IV-a

Evenimentul face parte dintr-o suită de acțiuni culturale consacrate tradițiilor românești, rolul muzeului fiind acela de *a aduna, a expune și a încerca să înțeleagă fiecare mărțișor* – creație a micuților artiști.



OBICEIURI PASCALE – ÎNCONDEIEREA OUĂLOR DEMONSTRAȚIE MEȘTER POPULAR, ediția a IV-a

Încondeierea ouălor este un obicei străvechi în tradiția românească. Ouăle încondeiate sunt o dovadă vie a datinilor, credințelor și obiceiurilor pascale și reprezintă un element inedit al spiritualității românești. *Oul roșu* este simbolul unor semnificații profunde legate de învierea lui Hristos și de reînvierea naturii, pe care creștinii îl încondeiază desenând cu ceară motive decorative ancestrale, de o rară frumusețe.



Coordonator a fost
meșterul popular
Vasile Liliana
din comuna Galeșu –
județul Argeș,
ultimul meșter încondeiător
din județul Argeș

MEȘTEȘUGUL CONFEȚIONĂRII BIJUTERIILOR

Podoabele au ocupat totdeauna un loc important în vestimentația costumului popular tradițional, conferindu-i frumusețe și originalitate. Coliere lucrate din mărgelile, piese metalice, pandantive, „zgărdane”, „zgărzi”, „borșoane”, „salbe”, „plastoane” sunt nelipsite din costumul femeiesc. Tabăra este coordonată de Virginia Linul, din Bistrița-Năsăud, renumit meșter ce a participat la multe expoziții peste hotare. Tabăra s-a bucurat de un real succes, un număr de peste 200 de copii participând la ea.



ARTA OLĂRITULUI ÎN ARGES – CULTURA CUCUTENI

Arta ceramicii de Cucuteni nu a fost întrecută vreodată, prin rafinament, forme și cromatică, tehnica neolitică de modelare manuală, pictare și ardere făcând ca vasele create să fie singulare, chiar dacă se încearcă repetarea formei și a culorilor. Datorită acestei tehnici, pereții vasului sunt foarte subțiri, de la 2 mm la 1,5 cm, în funcție de dimensiunea vasului.

Albul, roșul, negrul, precum și alte nuanțe pornind de la acestea ca urmare a arderii la temperaturi diferite, conferă vaselor o eleganță și o deosebită bogăție de semnificații spirituale.

Tabăra s-a bucurat de un real succes la ea participând peste 150 de copii cu vârste cuprinse între 4 și 18 ani. La sfârșitul taberei am putut număra mai bine de 500 de obiecte ceramice realizate de micii meșteri, ce au fost coordonați de meșterii populari din familia Mitroi.

Toate obiectele realizate au fost făcute prin modelare la mână și duse ulterior la cuptorul de ars ceramică aflat în gospodăria meșterilor Mitroi din Roșiori de Vede.



ARTA PRELUCRĂRII LEMNULUI

Țăranul român a știut să vadă și să descopere o lume prietenă, din care de atâtea ori aducea fragmente în casa și în curtea lui, durate din același material nobil și prețios "lemnul". Experiența milenară în arta lemnului a făcut ca meșterii să învețe întrebuințarea adecvată a fiecărei esențe lemnoase. Astfel, bradul și stejarul au fost întrebuințate la construcții, fagul pentru lăzi de zestre, cornul și alunul pentru băte ciobănești și codiriști de bici, frasinul pentru cadre de uși și ferestre, iar paltinul și teiul pentru furci de tors, linguri, ploști.

La tabără au participat 50 de copii cu vârste cuprinse între 7 și 18 ani, fiind coordonați de meșterul Ioan Rodoș și fiul acestuia, din comuna Nucșoara județul Argeș.



ARTA CONFEȚIONĂRII PĂPUȘILOR TRADIȚIONALE

La tabără au participat peste 90 de copii de la școli și licee din județul Argeș, care sub îndrumarea creatoarei populare Ștefania Crișan din Galați au confecționat păpuși reprezentând personaje din lumea poveștilor, dar și rituri de trecere din viața omenească.

Păpușile, îmbrăcate în costume populare, au fost realizate în tehnicile tradiționale (țesut, cusut, brodat) și confecționate din materiale naturale.



ELENA STOICA ȘI MICII PICTORI DE LA CORBENI – TABĂRA DE PICTURĂ CU TEMATICĂ ETNOGRAFICĂ

Participă elevii Cercului de pictură *Culoare și vis* din Corbeni-Argeș, coordonați de pictorița Elena Stoica.

De câteva decenii, pictorița și profesoara Elena Stoica a devenit cunoscută lumii de pe toate continentele, împreună cu micuții pictori ai Cercului de pictură *Culoare și vis*, obținând peste 100 de premii la festivaluri naționale și internaționale. Jucându-se cu pensule și culori, micii artiști creează tablouri care ilustrează cărți, calendare și reviste.

În urma celor șapte tabere de creație, pe care muzeul nostru le-a găzduit și organizat, au rezultat un număr de peste 1.000 de obiecte lucrate de mici artizani, obiecte ce vor face obiectul unei expoziții temporare itinerante atât în școlile și instituțiile din județul Argeș, cât și în alte instituții de învățământ și cultură din alte județe.

În 6 mai 2011 o expoziție itinerantă a luat drumul Muzeului din Brăila, acolo unde o parte din creațiile micilor meșteri realizate în anul 2010 sunt etalate în cadrul unei expoziții temporare.



BIBLIOGRAFIE:

AARTS, H. 2010, *Management Muzeal și Educație Muzeală în România*, Asociația Muzeelor din Olanda, Amsterdam.

KAISER, M.M. 2009, *Planificarea strategică în domeniul artelor: un ghid practic*, în Editura Centrul de Pregătire Profesională în Cultură, București.

OPRIȘ, I. 2008, *Managementul Muzeal*, în Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște.

OBICEIURILE LEGATE DE NAȘTERE LA ROMÂNII ȘI RUȘII-LIPOVENI DIN DOBROGEA

Elena PAPA*

BIRTH CUSTOMS OF ROMANIANS AND RUSSIANS - LIPOVAN FROM DOBRUDJA

Abstract:

In this article we propose a comparative presentation of birth habits of Romanians and Russian - Lipovans from Tulcea County.

The approach of birth customs in comparative perspective allows noting the phenomenon of similarity of certain aspects and in a smaller percentage the differences.

Similarities occur in the sequences of habits and in the practice of magical rites and rituals related acts. Differences arise from different imagology of birth to these populations, the report Christian - pre-Christian kept in structure of the two communities.

*

Key words: birth, custom, Romanian, Russian – Lipovan, Dobrudja, baptism

Cuvinte cheie: origine, datină, român, ruși-lipoveni, Dobrogea, botez

Abordarea obiceiurilor legate de naștere, din perspectivă comparativă, permite remarcarea fenomenului predominant al asemănării anumitor aspecte și, într-un procent mai mic, diferențele.

Asemănările apar în desfășurarea secvențelor obiceiurilor și în practicarea unor rituri care țin de actele magice și ritualice.

În prezentul demers vom prezenta câteva obiceiuri legate de naștere (de la moșit până la botez) la românii și rușii-lipoveni din Dobrogea.

La români moșitul era practicat de către o femeie în vârstă, rudă sau o vecină din sat sau din satul apropiat, cunoscută sub denumirea generică de “babă” sau „moașă”. Aceasta juca un rol important în desfășurarea ritualului nașterii (de exemplu: pregătirea camerei, încălzirea unor cârpe pe care le așeza pe abdomenul femeii însărcinate, asigurarea unei nașteri ușoare, tăierea buricului copilului, purificarea spațiului unde va avea loc nașterea, aducerea de apă sfințită de la biserică).

Moașa îngrijea lăuza și copilul până la scaldă de după botez. Rolul moașei se prelungea în timp, supraveghind creșterea copilului, având astfel un statut privilegiat în cadrul familiei, fiind respectată de nepoții moșiți, de mamă și de copii ei. Moașa păzea mama și copilul de forțele malefice și, la trei zile după naștere, așeza masa ursitoarelor (masă rituală prin care se încerca atragerea forțelor benefactive ale destinului). În seara de Ursitoare, moașa îmbăia și îmbrăca nou-născutul cu o cămașă nouă. Se spunea că ursitoarele i se arătau în vis, în raport de acesta cunoscându-se soarta născutului. În unele sate exista practica așezării unei flori sub pernă, iar mama visa soarta copilului sau un moment important din viața acestuia („moașa aducea fâină,

* Muzeograf IA, Complexul Muzeal al Patrimoniului Cultural Nord-Dobrogean Artă-Etnografie, ICEM Tulcea.

pâine, zahăr, orez, ce aducea acolo și o floare și mi-o pune sub cap ca să visez ursitorile. Dar eu mai țin minte ce visam”? (Nedelcu Anghelina, Luncavița, cercetare de teren din anul 2008).

Tânăra mamă era îngrijită cu atenție de către “cei din casă” astfel că “după naștere, timp de patruzeci de zile nu avea voie să iasă, să treacă pragu’ ușii, că era spurcată Nici la vite, nici să meargă la fântână, dacă nu avea făcută molifta! Stătea în casă cu copilul ei.” (Ion Cristina – 84 ani, Zebil, cercetare de teren din anul 2009).

De obicei, nașii de cununie ai părinților botezau copilul. Botezul se efectua la două-trei luni după naștere sau, în cazul în care acesta „cerea botezul”, la câteva zile de la naștere. Înainte de a merge la biserică, în anumite zone există obiceiul ca mama să așeze pruncul la tocul ușii, pe o pernă, adresându-le nașilor următoarea formulă ritualică de 3 ori: „Vi-l dau păgân, să mi-l aduceți creștin”, iar nașii răspund: „Îl luăm păgân, vi-l aducem creștin”.

Ritualul încreștinării era efectuat de către preot: copilul era scufundat de trei ori în cristelniță, uns cu Sfântul Mir și înfășat în crâșmă de către nași. La întoarcerea nașilor de la biserică, au loc diverse gesturi rituale precum însemnarea crucii pe “ușorul” ușii și înapoierea copilului mamei însoțit de rostirea de trei ori „Ți l-am luat păgân, ți-l aduc creștin”. În anumite sate se crede că în momentul înapoierii pruncului mama trebuie să stea în pat, iar picioarele să nu atingă pământul. În același timp, nașii îi dăruiesc mamei o bucată de pâine și o floare roșie (de obicei mușcată).

A doua zi urmează scalda pruncul și petrecerea în sine, numită cumetrie. În apa de la scaldă se pun nouă feluri de flori, bani, fulgi, zahăr și alte obiecte cu valoare simbolică. După îmbăierea copilului de către nași, apa se vărsa la rădăcina unui copac.

La rușii-lipoveni, la naștere femeia era asistată de „babki”, care, după cum relevă și termenul folosit, era o femeie bătrână. Babka era unul din actanții importanți din viața satului tradițional și îndeosebi în ritualurile legate de naștere.

Spre deosebire de români, nu se cunoaște la lipoveni obiceiul ursitoarelor.

Interdicția ca femeia să nu iasă 40 de zile din casă după naștere, o întâlnim și la populația lipovenească. În acest timp, „Babki” venea să vadă lehuza și avea grijă de mamă și de copil. „Babki” era primită în timpul celor 40 de zile cu daruri: un prosop, o rochie sau material, pe care ea le accepta numai după ce îndeplinea gestul ritualic al spălatului pe mâini. De asemenea, în cele 40 de zile i se dădea „de mâncat și de băut”.

În camera unde naștea femeia se generau o serie de practici rituale. Se verifica puritatea și amplasarea diferitelor obiecte și plante, pentru ca “duhurile rele” să nu-și facă sălaș acolo. Pentru sănătatea femeii care a născut, normele tradiționale prevedeau anumite practici care țineau de medicina populară și, în primul rând, era baia zilnică făcută cu infuzii de plante. În acest scop se foloseau: strugurele șarpelui, mușețel, scumpie, pojarniță. Folosirea fiecărei plante era legată de sănătatea femeii: strugurele șarpelui trebuia „să fie grasă, ca să nu o atace relele”, iar mușețelul se folosea „ca să fie albă”. Magia, prin analogie, este și în acest caz evidentă și folosită prin respectarea necondiționată a normei etice, impusă de tradiție.



Botezul era fixat după cel mult 20 de zile după naștere, astfel încât copilul să fie creștinat. În ziua botezului copilul era luat de acasă de nașă, rolul nașului fiind acela de a încălzi și a aduce apă în cristelniță. La botez se pun doi nași – unul din partea mamei, altul din partea tatălui, neexistând condiția ca cei doi să fie căsătoriți. Prin botez se stabilea între nași și fin, între nași și părinții copilului, un grad de rudenie puternic, aproape ca și rudenia prin sânge, așadar o structură de neam accentuată în cadrul comunității tradiționale lipovenești și prin actul botezului. Gradul de rudenie stabilit prin botez a dus la fixarea acestei concepții într-o zicătoare: „*Bunică ești de nevoie, nașă din dragoste*”.

În trecut, numele copilului botezat era stabilit de către preot în funcție de sfinții din calendarul bisericesc comemorați în perioada apropiată venirii pe lume a copilului.

„Scăldătoarea”, baia făcută copilului imediat după botez, era făcută de părinți sau de bunici. În apa acestei „scăldători” nu se puneau nici un obiect care ar fi putut avea forța magică, așa cum am văzut la obiceiurile de naștere ale populației românești.

La petrecerea de la botez nu apare obiceiul darului în bani. Botezul este plătit de naș iar nașa cumpără „crâșma”. Pusul banilor la copil este preluat de la români. Singurul dar constă în faptul că nașii dădeau copilului haine, iar mesenii dăruiau copilului lucruri simple, necostisitoare.

Un moment important, și cu semnificații care deseori scapă analizei, îl constituie în ceremonial legatul la mijloc al copilului cu „pois-ul” (brâul). Această piesă este considerată însemn al încreștinării, stabilește legătura dintre trup și suflet. „Pois-ul” era purtat permanent, căpătând astfel și valențe de obiect protector, fiind încărcat cu forțe benefactive. Astăzi „pois-ul” își păstrează, într-un procent destul de mare, funcțiile tradiționale și valențele magice.

Nu există în cadrul acestor obiceiuri legate de intrarea copilului în lume, în comunitatea respectivă, obiceiul „luatului din moț”, care se făcea la un an de zile.

Obiceiurile legate de naștere deschid seria de secvențe rituale ale copilăriei, cum ar fi: primul tuns, prima dentiție, primul pas, rituri la împlinirea unui anumit număr de ani etc.

Se poate observa că numai în cazul obiceiurilor legate de naștere există un ceremonial deosebit (actanți cu roluri specifice, mese rituale, diverse acțiuni cu scopuri protective sau purificatoare).

În cazul riturilor legate de copilărie, totul se rezumă la simple acte rituale (de exemplu cele de la căderea primului dinte).



BIBLIOGRAFIE

- EVSEEV, I. 1997, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara.
- MORARU, G. 2009, *Nașterea în Sărbători și obiceiuri*, Volumul V *Dobrogea, Muntenia*, Editura Etnologică, București, 3-57.
- TĂNASE, C. 2004, *Lipovenii din Sarichioi*, în „*Repere dobrogene. Note și comentarii de teren*”, CNCPT, București, 165-181.

IDENTITARUL TERITORIAL – ÎNTRE ARHETIP ȘI TEMPORALITATE. CÂTEVA EXEMPLE DIN DOBROGEA – DELTA DUNĂRII

Alexandru CHISELEV¹

TERRITORIAL IDENTITAR - BETWEEN ARCHETYPE AND TEMPORALITY. SOME EXAMPLES OF DOBRUDJA - THE DANUBE DELTA

Abstract:

*The identity of one territory represents the **perception** of the resultant of material and immaterial cultural components who characterize one space in one temporal sequence. As I noted above, the components may be visible (anthropic solution adaptive to landscape, architecture, manifestations of the socio-economical factor) or not (aspects of the immaterial patrimony, representations and perceptions, mentalities, habits, attitudes, gestures etc.).*

The dynamics of identity is connected to a geographical determinism and a complex of socio-demographical and historical – economical – political - cultural variables.

*An aspect who requires a deepen research is the phenomenon of ethnicity hybridization by mixed marriage. The effects of the cultural *mélange* affect at the first level the two partners, at the second level the descendants and finally can modify the identity.*

After the field research between 2006-2011 we can determine the identity change and permanence, at all levels.

The structure of population presents mutations: the appearance of other ethnic groups (Hungarians in Gorgova and Crișan; Belgians in Letea; Frenchs near Periprava), the temporary or definitive movement of townsmen in more quiet places (e.g. people from Bucharest, Brașov who build holiday houses and pensions), all in relation to aging and the exodus of the local population to the city (Ukrainians, Russian-Lippovans, Romanians).

However, it still can be found representatives of the old traditional lifestyle, both Ukrainians and Romanians or Lippovans. They are keepers of some items related to their identity and with the group they belong, and if they don't practice, they still know the local traditions, crafts, cooking issues, techniques of folk medicine (cutting under the tongue, lying veins in twist cases) etc.

*

Key-words: territorial identity, Danube Delta, geographical determinism, ethnic- mixed marriage, ethnic nicknames

Cuvinte cheie: identitate teritorială, Delta Dunării, determinare geografică, căsătorie mixtă între etnii, porecle etnice

Identitarul teritorial – concept și modalități de abordare

Identitarul unui teritoriu reprezintă **percepția** rezultantei componentelor culturale materiale și imateriale caracterizante ale unui spațiu într-o anumită secvență temporală. Deci, componentele pot fi vizibile (soluții antropice adaptate la mediu, arhitectură, manifestări ale

¹ Muzeograf I, Complexul Muzeal al Patrimoniului Cultural Nord-Dobrogean Artă-Etnografie, ICEM Tulcea.

factorului socio-economic etc.) sau nu (aspecte ale patrimoniului imaterial, reprezentări și receptări, mentalități, obișnuințe, gesturi etc.).

Se poate spune că identitarul este o construcție dinamică și permanentă², determinată dintr-o anumită reflexivitate a observatorului. Nu se poate pune problema identitarului și a dinamicii acestuia fără stabilirea unui nivel de comparație (fie cu un alt teritoriu, fie cu o altă perioadă istorică), care devine nivel de referință. De cele mai multe ori nivelul spațial de referință este statul sau regiunea (România, spațiul balcanic, spațiul european), iar cel temporal - o etapă distinctă din punct de vedere al modului de viață (perioada arhaică, perioada tradițională, perioada socialistă, perioada modernă).

Dinamica identitarului este legată de un determinism geografic și un complex de variabile socio-demografice, istorico-economico-politice și culturale.

Analiza structurii și dinamicii identitarului se poate realiza în două moduri: fie plecând de la cea mai mică unitate cu identitar cultural (individul) și ajungând la grup, mulțime de grupuri și în final întregul teritoriu cercetat³, fie descompunând identitarul, văzut ca întreg, într-un complex de identități de diverse niveluri, interconectate în mod sistemic.

Schematic ele pot fi reprezentate astfel:

I: Identitar individual → Identitar familial → Identitarul grupului (ex: neam, mahalale, organizații etc.) → Identitarul mulțimii de grupuri → Identitar teritorial (Delta Dunării în acest caz)

II: Identitarul ca întreg → Identitari de grad I → Identitari de grad II → ... → Identitari de grad n (individul)

În acest demers nu ne propunem o analiză exhaustivă a fenomenelor identitarului, ci doar o punctare a unor aspecte contemporane ce pot determina în viitor o dinamică complexă a acestuia.

Identitarul între arhetip și temporalitate

Indiferent de succesiunile etno-culturale, identitarul teritoriului dobrogean prezintă în structura sa un nucleu arhetipal (subtil exprimat) generat de o serie de factori, dintre care vom puncta:

- *Determinismul cadrului natural și tehnico-economic*

Indiferent de etnie, soluțiile constructive s-au bazat pe materia primă furnizată de mediu și pe modalitățile tehnice de a construi spațiul de locuit (lut, piatră, lemn, stuf etc. - în trecut, materiale moderne - în prezent)

Ocupațiile și meșteșugurile, deși pot prezenta o anumită disponibilitate a unei etnii de a le practica, sunt în cele din urmă generate de mediu (ex: proximitatea suprafețelor acvatice a dezvoltat pescuitul; existența papurii a dus la apariția meșteșugului împletirii acesteia – practică de exemplu și de românii din Luncașița și de ucrainenii din Chilia Veche).

- *Similaritatea mentalităților, în general, și a structurii riturilor de trecere, în particular*

Să analizăm un singur exemplu din cadrul nunții: momentul ceremonial al legatului miresei la români este similar punerii pe cap a *cosincăi* la ucrainenii și a *chicikăi* la rușii lipoveni, a acoperirii capului în timpul slujbei religioase la turci și tătari. De fapt toate acestea sunt răspunsuri la nevoia de a separa mireasa de categoria tinerelor necăsătorite și a o încadra la categoria femeilor. Acest moment, deși i s-a pierdut sau minimalizat funcția inițială, este performant în continuare.

² Guy Di Mèo, *Identités et territoires: des rapports accentués en milieu urbain?*, în *Métropoles* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 15 mai 2007, consulté le 10 octobre 2011. URL : <http://metropoles.revues.org/80>

³ Prin transferul identității de la singular la plural la întreaga societate se produce teritorializarea identității.

• *Nucleul comun în structura sărbătorilor și necesitatea elementului augural, magico-protectiv*

De exemplu, colindele și jocurile cu măști la români, colindul religios la rușii-lipoveni, colindele și Melanca la ucraineni, cântecele de Baiaram la turci și tătari aveau un rol propițiator.

Caracterul temporal al identitarului este generat de modificarea mentalităților și percepțiilor (față de sine și de celălalt), de evoluția tehnologică, economică, dezvoltarea turistică etc. În prezent anumite elemente identitare sunt pierdute definitiv, unele sunt conservate, iar altele se inventează sau revitalizează, dar în alte coordonate.

Fenomenul etnicității hibridizate și modificarea percepției despre sine

Un aspect care necesită să fie cercetat mai profund în perioada contemporană îl constituie fenomenul hibridizării etnicității prin căsătoria mixtă. Efectele melanjului cultural afectează la un prim nivel cei doi parteneri, iar la al doilea nivel urmașii acestora.

În cazul primului nivel cel puțin unul dintre parteneri preia anumite elemente, putând deveni la un moment dat expozantul propriului identitar, dar și al celuilalt (apartenență asumată). De exemplu, în localitatea Mila 23 (ruși-lipoveni) a pătruns obiceiul Melanca din inițiativa soțiilor ucrainence. Acest obicei este atipic populației lipovenești, dar a fost totuși bine receptat prin natura sa spectaculară.

În cazul celui de-al doilea nivel situația este mult complexă. Copiii rezultați din căsătoria mixtă, devin exponenții unui alt tip de etnicitate (am folosit termenul de etnicitate hibridizată sau metisată) deoarece au, la nivel antropologic, caracteristicile ambilor etnici, chiar dacă una dintre ele este neexprimată sau subtil exprimată.

Se pot identifica astfel cel puțin două variante acestui tip de căsătorie:

- dintre indivizi cu un identitar cultural similar, asemănător: rus-lipovean + ucrainean (identitar est-european); (a)român + bulgar/ grec (identitar balcanic); turc+tătar (identitar oriental)

- dintre indivizi cu identitar cultural diferit: turc + ucrainean/ român; român + italian; român + rus-lipovean.

În această situație se produce în mod normal trecerea unui individ în religia celuilalt (numit de noi partener dominant din punct de vedere cultural) și preluarea voluntară sau involuntară a aspectelor culturale ale acestuia. Aspectele identitare proprii nu dispar, fiind totuși secundar reprezentate pe o scară a valorilor.

Delta Dunării – între schimbare la față și conservarea identitarului

În urma cercetărilor de teren dintre anii 2006-2011 putem determina schimbările și permanențele identitare, la toate nivelurile.

Structura populației prezintă mutații: apariția altor grupuri etnice (unguri în Gorgova și Crișan, belgieni în Letea, francezi lângă Periprava), mutarea temporară sau definitivă a orașenilor în locuri mai liniștite (de exemplu bucureșteni, brașoveni care construiesc case de vacanță și pensiuni), toate pe fondul îmbătrânirii și exodului spre oraș a populației locale (ucraineni, ruși-lipoveni, românii mocani).

Totuși, încă mai pot fi găsiți exponenți ai vechiului mod de viață tradițional, atât ucraineni, cât și lipoveni sau români. Aceștia sunt depozitari ai unor elemente ce țin de identitatea proprie și a grupului din care fac parte, și dacă nu mai practică, încă mai cunosc tradițiile locale, meșteșuguri, aspecte de gastronomie, descântece și tehnici de medicină populară (ventuze, tăiatul sub limbă, întinsul venelor în cazul scrântiturilor etc.).

În urma interviurilor din Letea, Mila 23 și Caraorman am putut reconstitui, în proporție de 80%, un obicei al ucrainenilor numit *Melanca* – obicei carnavalesc de tip travesti, performat de Anul Nou pe vechi (elemente de organizare a cetei, actanți și recuzită, versurile în ucraineană ale

colindului, desfășurarea momentelor principale). Lipsește înregistrarea liniei melodice și cea a reprezentației (unde mai este posibil).

Vom transcriere în alfabet latin varianta scurtă a acestui colind, precum și traducerea acestuia:

Hodela Melanca/ Vaselcu prosela/ Vaselcu naș batiu/ Puste nas u hate/ Bo me jeto jale/ Zolotei hrest dirjale/ Zalovu cadelnețcu/ Caditesea liude/ Bo u vas Hristos bude/ Zasteialte stole/ Zamitaite dvore/ A nam calachi daite.

A mers Melanca (Sf. Maria)/ Și l-a rugat pe Sf. Vasile/ Vasile, părintele nostru/ Să ne primiți în casa voastră/ Căci noi am secerat cu secera/ Cruce de aur au ținut/ Și cadelnița de aur/ Să se bucure lumea/ Căci la voi Hristos vine/ Așterneți mesele/ Măturați curțile/ Iar nouă colaci să ne dați.

Din punct de vedere arhitectural apar următoarele situații:

- case cu arhitectură tradițională cu amprentă locală, într-o stare de conservare bună și mai puțin bună
- case și infrastructură turistică care respectă elemente ale arhitecturii locale: case modernizate de străini (ex: belgienii din Letea), respectând principiile dezvoltării durabile
- case și infrastructură turistică de tip hibrid: de exemplu pensiuni din bârne de tip cabană de munte, cu acoperiș din stuf
- case și infrastructură turistică complet atipice: forme megalit, materiale și forme moderne

Memorie și identitate: poreclele intra- și interetnice

Să analizăm câteva cazuri de denominare intra- și interetnică, pe cât posibil încercând să le descoperim cauzele și efectele (în anumite cazuri preluarea poreclei ca etnonim).

1. Etnicii ucraineni din județului Tulcea se autodenumesc cu mândrie *haholi/ hahli* (sg. *hahol*). Semnificația inițială a termenului s-a pierdut, niciunul dintre intervievați nemaștiind ce înseamnă acesta⁴. Singurul element cunoscut este că limba *haholească* se diferențiază într-o oarecare măsură de cea ucraineană, fiind percepută de ei ca un dialect.

În Ucraina sunt denumiți *haholi* locuitorii satelor, care au în limbaj atât elemente ucrainene cât și rusești, iar ucraineni sunt cei ce vorbesc limba literară, savantă.

Se pare însă că termenul era folosit inițial ca o insultă a rușilor la adresa ucrainenilor (*khokhol* vine de la cunoscuta coadă a cazacilor zaporojeni)⁵.

2. Lipovenii constituie poate cel mai clar exemplu, în ceea ce privește preluarea ca etnonim, a denominării celuilalt. Interesant este faptul că numai în România s-a atribuit termenul generic de lipovean tuturor credincioșilor de rit vechi (staroveri). Iar termenul a fost preluat și folosit ca auto-denominație de întreaga comunitate staroveră din țară.

Există mai multe teorii cu privire la etimologia acestui cuvânt (de la rusescul *lipo* = tei; de la numele călugărului Filip și al adeptilor, săi numiți filipovți; de la toponimul Lipoveni, posibil în județul Suceava – prima așezare a staroverilor în România).

Prin atribuirea acestui termen întregii categorii de staroveri, veniți din regiuni distincte ale Rusiei (lipoveni *popovți* și *bezpopovți*⁶, *nekrasovți* etc.), s-a produs o uniformizare a recepției aspectelor identitare. Se pare că din punct de vedere ocupațional exista o diferențiere în rândul

⁴ Crimski Eugenia - Letea (n. 1943): *Nu știu (ce înseamnă hahol) ... așa lumea spune, așa spunem și noi...*

⁵ Catriona Kelly, *Popular Culture* în *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, 1998, Cambridge University Press, p. 152

⁶ Sunt necesare cercetări complexe pentru a stabili în profunzime diferențele dintre aceste două grupuri care determină existența în același sat a două, chiar trei biserici starovere distincte.

staroverilor: nekrasovții erau buni pescari, iar lipovenii se ocupau în special cu agricultura⁷. Pe acest fond simplicizant, astăzi termenul lipovean a devenit stereotipic sinonim cu cel de pescar, neglijându-se celelalte aspecte ocupaționale (agricultura, exploatarea lemnului, comerțul la nivel tradițional, construcția de case și navigația maritimă în perioada socialistă și contemporană).

Grav este că prin atribuirea termenului generic de lipovean s-au șters, în multe cazuri, din memoria colectivă locul de origine și întregul traseu cultural al acestor grupuri etno-culturale.

3. Au existat și se mai păstrează denonimări intra-etnice, de cele mai multe ori cauzate de structura ocupațională sau de anumite obișnuințe. De exemplu, în cazul haholilor din deltă, locuitorii ucraineni din Caraorman erau porecliți *cabache* (dovleci), iar cei din Sfântu Gheorghe *chișmane* (mațe de sturion).

4. Ultimul caz tratează denominările inter-etnice de cele mai multe ori denigratoare. Comuna C.A. Rosetti din deltă este alcătuită din satele Letea (ucraineni), C.A. Rosetti (români), Sfiștofca și Periprava (lipoveni). În trecut, dar cu adânci reminiscențe și astăzi, românii îi numeau pe ucraineni *porci*, iar pe lipoveni *țapi* (pentru că purtau barbă), dar la rândul lor erau denumiți de ceilalți *moldoveni* sau *găgăuți*. În cazul ucrainenilor, porecla a apărut în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, aceștia fiind imediat asemănați rușilor și faptelor acestora. Se ajunsese ca la C.A.P., când aceste populații erau obligate să lucreze împreună, românii să nu bea apă după ucraineni⁸.

Denominarea de găgăuți este însă cea mai interesantă, din punctul nostru de vedere, deoarece nu are o explicație concludentă. Românii din C.A. Rosetti se consideră descendenți ai mocanilor transilvăneni, deși există în sat nume de familii precum Bârlădeanu (care evocă totuși locul originar), astfel explicându-se porecla de *moldoveni*.

Anumite elemente legate de structura sărbătorilor de iarnă (de exemplu ceata de colindători pentru biserică⁹ etc.) ar putea indica fie o aculturare a acestora în prezența populațiilor slave, fie chiar o descendență, cel puțin a unor familii din găgăuzi.

Identitarul mistificat

Elementul identitar al unui loc, sau a unui element dintr-un spațiu, poate fi transformat, într-un mod mai mult sau mai puțin conștient, din dorința de a da plus-valoare acestuia sau din ignoranță. Să analizăm câteva exemple legate de satul Letea și împrejurimile sale.

În curtea bisericii din satul Letea (Delta Dunării) se găsește o cruce din piatră cu o inscripție în greacă, din ce în ce mai greu de descifrat. Memoria comunității leagă monumentul funerar de moartea fiicei unui preot din sat (astfel se explică prezența acesteia în curtea bisericii). În prezent, pe fondul vechii legende de apariție a pădurii Letea, este din ce în ce mai încetățenită convingerea că însuși personajul legendar *Lete*, nevasta conducătorului corabiei eșuate ce transporta semințe de arbori, este înhumat în acel loc.

Acest fenomen a apărut în momentul dezvoltării turismului, din perspectivă individuală, și a ajuns să se generalizeze chiar în rândul locuitorilor satului.

Alt exemplu se leagă de prezența unui anafor sărat la jumătatea distanței dintre satele Letea și C.A. Rosetti, a cărui nămol are evidente calități balneo-terapeutice. O simplă cruce de care era agățat un prosop și inscripția *Șterge-te și te vei vindeca!* a schimbat renumele micului lac din terapeutic în tămăduitor, generând un flux turistic constant.

Primele două exemple merg dinspre planul local spre cel exterior (în acest caz turistul). Următoarele exemple, în sens invers (din plan exterior spre cel local) se leagă de un identitar fals construit și propagat în mass-media.

⁷ Olexandre Prygarine, *Les «vieux-croyants» (Lipovane) du Delta du Danube*, în *Ethnologie française* 2/2004 (vol. 34), p. 259-266.

⁸ Chiselev Ana, Letea (n. 1925): *Nu beau apă după noi, că eram porci*.

⁹ Petru Caraman spune că acest colind pentru biserică s-a performat cu precădere la slavi.

Mulți turiști străini, care se documentează pe internet asupra zonei, au marea surpriză de a vedea la fața locului că pădurea Letea **nu** este o pădure tropicală și sunt dezamăgiți că nu găsesc aici **maimuțe**. Mistificarea apare dintr-o simplă omisiune: nu este vorba de pădure tropicală, ci de pădure cu aspect tropical, generat de prezența plantelor cățărătoare.

Un aspect legat de identitar, amplu dezbătut în presă, este cel al așa-zișilor cai sălbatici. Referitor la această situație există două poziții contrare: cea ecologistă - exterioară (pentru conservarea cailor în habitatul lor natural) și cea a Rezervației Biosferei Delta Dunării și a localnicilor. Aceștia sunt caii sătenilor, lăsați în sistem de creștere liberă din raționamente economice, acum aflându-se în stare de semi-sălbăticie. În aceste coordonate pădurea tinde să se transforme din Rezervație Monument al Naturii în rezervație a cailor sălbatici care, oricum, au efecte negative asupra vegetației.

BIBLIOGRAFIE

- DI MÉO, G., 2007, *Identités et territoires: des rapports accentués en milieu urbain?*, în *Métropoles*.
- KELLY, C., 1998, *Popular Culture* în *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, Cambridge University Press.
- PRYGARINE, O. 2004, *Les «vieux-croyants» (Lipovane) du Delta du Danube*, în *Ethnologie française* 2, vol. 34.

Partea a II-a - Sesiunea 2012

NOI MODALITĂȚI DE POTENȚARE INFORMAȚIONALĂ A PATRIMONIULUI ETNOGRAFIC ÎN EXPOZIȚIILE TEMPORARE

dr. Doina IȘFĂNONI¹

NEW WAYS OF INFORMATION TO ETHNOGRAPHIC HERITAGE POTENTIATING THE TEMPORARY EXHIBITIONS

Abstract:

The specialists from ethnographic museums have devised new ways of informational enhancement of heritage, in consensus with the UNESCO regulations about re-contextualization of tangible heritage. According to these requirements, the exhibition becomes an interactive perimeter where the public is invited to discover unusual situations of certain categories of objects that, even if he knew them, he could not see them in the context that he perceive here.

*

Key-words: *re-contextualization, ethnographic museum, temporary exhibition, heritage*

Cuvinte cheie: *re-contextualizare, muzeu etnografic, expoziție temporară, patrimoniu*

În ultimele trei decenii muzeografia românească se confruntă cu noi provocări în activitățile de valorificare expozițională a patrimoniului teaurizat. Relația public-patrimoniu începe să fie înțeleasă și la noi, din perspectiva redefinirii conceptuale a celor doi termeni, în concordanță cu spectaculoasele transformări de mentalitate apărute în conștiința contemporanilor, la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul veacului XXI.

Fracturile informaționale din cadrul comunicării intergeneraționale și nevoia permanentă a oamenilor „de noutate”, de „nemaivăzut” și „exceptional” se leagă de ritmul tot mai accelerat al schimbărilor socio-economice din societatea modernă, de migrația accentuată a populației de la sat spre orașe, de formele turismului de masă, de nenumăratele focare de conflict și dezastrele naturale.

În fața acestor realități, muzeele etnografice, pavilionare și în aer liber, au înțeles că șansa menținerii în topul ofertei culturale depinde de flexibilitatea și înțelepciunea specialiștilor de a-și adapta permanent discursul expozițional la imperativele vremii și la cerințele oamenilor. Pentru a nu fi considerate doar „cimitire ale obiectelor”, cum ne avertiza Alexandru Tz. Samurcaș încă de la începutul secolului al XX-lea, este nevoie de sincronizarea activităților de valorizare a patrimoniului cu nivelul cercetărilor în domeniu, dar și cu dorințele publicului. Iată ce afirmă în acest sens dr. Jochen Schicht, directorul grupului de lucru *Noua concepție 2008-2010*, constituit în Germania pentru reorganizarea *Muzeului Carnavalului Narrenschopf - Fastnachtmuseum Narrenschopf* din Bad Durrheim: ”A face un muzeu să funcționeze într-o manieră durabilă, înseamnă ca el să nu se oprească niciodată din evoluție. În cazul muzeelor oprirea semnifică regres. Pentru această rațiune nici un muzeu nu își poate permite să omită reorganizarea, din timp

¹ Cercetător etnolog, Muzeul Național al Satului ”Dimitrie Gusti” București.

în timp, a anumitor secțiuni din expoziție și adaptarea lor la nevoile vizitatorilor, care evoluează la rândul lor. Dacă luăm în calcul acest lucru, muzeele nu au de ce să se teamă de viitor”².

Conform acestui deziderat, expozițiile de bază sau temporare nu mai pot fi concepute astăzi doar ca mijloace de concretizare a discursului teoretic al specialiștilor, ci ele trebuie să devină *perimetre interactive* în care publicul este invitat și incitat să descopere ipostaze insolite ale unor categorii de piese pe care, chiar dacă le știa dinainte, nu le-a văzut niciodată în contextul oferit de expoziție.

Însușită de muzeologia modernă, această nouă viziune asupra spațiului expozițional s-a completat în mod fericit cu recomandările UNESCO și ICOM referitoare la *recontextualizarea și resemantizarea patrimoniului tangibil din colecțiile muzeale* prin intermediul *expresiilor patrimoniului intangibil*³. Armonizarea celor două forme de manifestare a creativității umane – *materială*, existentă deja în muzee, și *imaterială*, aflată în studiu – a devenit obiectiv prioritar și în lumea muzeografilor.

Răspunzând inițiativei de salvare a patrimoniului cultural imaterial, muzeele etnografice din România și-au asumat rute de cercetare diferite. În funcție de tipul muzeului – pavilionar sau în aer liber – fiecare și-a conceput programe speciale de studiere a patrimoniului intangibil, finalizându-le prin dezvoltarea colecțiilor și înnoirea discursului expozițional.

Cercetarea cadrelor de viață spirituală, a cunoștințelor și competențelor (*savoir-faire-ul*) indivizilor și grupurilor umane care mai dețin încă secretul făuririi pieselor tezaurizate în muzee și al rosturilor funcțional-artistice și ceremonial-simbolice după care acestea au fost concepute, aduc obiectelor etnografice un plus de valoare, întregindu-le mesajul. Prin integrarea dimensiunii spirituale, patrimoniul tangibil capătă o forță suplimentară de atracție, oferind publicului informații inedite despre rolul și funcțiile sale în contextul originar.

În cunoscuta publicație „Musée” pe 2005, editată de ICOM, Hugues de Varine pledează pentru cercetarea *in integrum* a patrimoniului cultural, atrăgând atenția că în societatea contemporană: „...este primordial să nu considerăm patrimoniul cultural ca pe un element izolat de mediu, ci să-i respectăm logica – de altfel veche – care privilegiază o apropiere globală și strict legată de contextul în care patrimoniul se înscrie. Deasemenea, este bine să luăm în considerare regiunea de proveniență a acestuia în complexitatea sa, ca expresie a intersectării trecutului cu prezentul, a bunurilor culturale cu peisajele, a activității economice cu obiceiurile, a conflictelor și contradicțiilor dintre logica prezervării și cea a dezvoltării. (n.n. Numai o asemenea cercetare ne poate) ... oferi o perspectivă reală asupra patrimoniului cultural de-a lungul acțiunilor coordonate de globalizare și contextualizare...”⁴.

Asumându-ne această viziune novatoare asupra patrimoniului muzeal, înțelegem de ce problematica valorizării sale expoziționale este astăzi un subiect de interes și dezbateră, nu numai între specialiștii din muzee, ci și de către profesioniștii ce activează în alte domenii. Respectând acest principiu, la elaborarea unui proiect expozițional, alături de muzeografi și cercetătorii din specialitățile profilului muzeal, participă antropologi, istorici, istorici de artă, scenografi, artiști vizuali și uneori chiar membrii din comunitățile de origine ale patrimoniului ce urmează a fi reprezentat expozițional. Aceste colective multidisciplinare, tot mai frecvent

² Dr. Jochen Schicht, *Comment impliquer le public dans un musée consacré au masque ? Ateliers didactiques et salles interactives*, p. 144, în catalogul expoziției **Masques d'Europe. Patrimoines Vivant**, în cadrul proiectului european IMMASK Musées & Patrimoine immatériel. Focus sur les traditions masquées européennes, Belgia, 2012, ISBN 978-2-587-05060-3.

³ Recunoașterea oficială a patrimoniului cultural imaterial de către Comitetul Internațional UNESCO s-a realizat începând cu anul 2000, iar din anul 2003 este definit și înscris sub protecție legislativă; România a aderat la Convenția de salvagardare a patrimoniului cultural imaterial, iar în anul 2008 a fost emisă Legea nr. 26 pentru a-l proteja.

⁴ Hugues de Varine, *Musée*, ICOM, 2005, citat de Mario Paffi în articolul *Le rôle des associations culturelles dans l'univers muséal*, p. 151, catalogul expoziției **Masques d'Europe. Patrimoines Vivant**, în cadrul proiectului european IMMASK Musées & Patrimoine immatériel. Focus sur les traditions masquées européennes, Belgia, 2012, ISBN 978-2-587-05060-3.

întâlnite, reprezintă un eficient filtru de obiectivare științifică a patrimoniului și de racordare a proiectului expozițional la cerințele publicului. Acceptarea relației dialectice între patrimoniu și public permite realizarea unor expoziții desprinse de academism și de grija conservatorismului înghețat. Prin acest tip de cercetare, muzeele etnografice își reactivează o importantă funcție informală legată de crearea cadrelor adecvate dialogului dintre toate formele de manifestare ale patrimoniului cultural: material și imaterial.

Conceput pe asemenea temeuri, proiectul expozițional contribuie la cunoașterea și promovarea diverselor segmente de patrimoniu și implicit la **resemantizarea valorică a mesajelor specifice** fiecărei categorii de piese.

În expozițiile moderne patrimoniul dialoghează cu elementele contextuale, creând un ambient capabil să trezească în sufletele vizitatorilor un sentiment de continuitate și solidaritate cu moștenirea culturală a generațiilor precedente, cultivându-le astfel conștiința identitară.

Expoziția se dorește a fi un spațiu al **interrelaționării ideatice** dintre patrimoniu și privitor, care se bazează pe competența și creativitatea specialistului de a sugera noi și noi punți senzoriale între diversele forme de manifestare materială și imaterială a patrimoniului: obiecte, imagini grafice, fotografice și filmice, sunete, mirosuri și texturi. Parcurgerea expoziției se dorește a fi un traseu inițiativ, formal și informal, la care poți participa vizual, tactil, olfactiv și auditiv. Fiecare categorie de stimuli dezvăluie vizitatorului universul fascinant al unei lumi care dialoghează, completându-și reciproc discursul, spre beneficiul celor prezenți. Totul devine formă fascinatorie, generatoare de spectacol și capabilă a vorbi, în limbajul semnelor multisenficante, despre știința și priceperea unor oameni care au știut să-și realizeze singuri, cu talent și măiestrie, uneltele și casa, inventarul domestic și îmbrăcăminte, podoabele și icoanele, însemnele funerare și ținutele ritual-ceremoniale. Fiecare piesă, indiferent de rolul ce-l avea de îndeplinit în viața cotidiană sau de sărbătoare a țăranilor, poartă în structura sa formală o fărâma din sufletul și spiritul creatorilor. Dacă știi să provoci obiectul de patrimoniu, el îți va depăna povestea sa.

Alături de cercetarea formelor de expresie ale patrimoniului tangibil și intangibil, care a restituit obiectelor etnografice forța comunicațională inițială, ne revine, ca responsabilitate științifică, și crearea contextelor adecvate de exprimare a diversității limbajelor.

Expozițiile pavilionare și cele din muzeele în aer liber pot deveni asemenea cadre interactive de afirmare a autenticității și originalității patrimoniului etnografic. Pentru realizarea acestui obiectiv trebuie să avem în vedere interacțiunea a două categorii de factori:

- factorul subiectiv - înțeles ca orizont profesional al specialistului (muzeograf, cercetător, arhitect, scenograf, fotograf);
- factorul obiectiv - reprezentat de sistemul mijloacelor complementare de transpunere a proiectului expozițional, condiționat de nivelul tehnologic al vremii și bugetul alocat expoziției.

Succesul echipei depinde de competența cunoașterii temeinice a patrimoniului din perspectivă istorică și culturală, morfologică și sintactică. Această cerință obligă specialistul la documentări sistematice în arhive și biblioteci, în colecții și pe teren, pentru a surprinde dimensiunea evoluției patrimoniului și impactul socio-cultural al respectivului segment în structurile de mentalitate specifice diverselor perioade istorice. Bogăția informațională a surselor permite apoi configurarea unui context relațional corect și ilustrarea unor fațete inedite ale patrimoniului. Particularitățile tehnologice, artistice, confesionale etc. descoperite cu ocazia documentării pentru expoziție, oferă specialiștilor din muzeu (cercetători, muzeografi, graficieni, scenografi) șansa afirmării vizuale a patrimoniului dintr-o perspectivă total necunoscută. Ingenios conceput, contextul expozițional poate facilita incredibile sugestii și asocieri de idei spre perimetre geografice și cadre sociale diferite.

Desigur, un cercetător pasionat poate explora diverse rute de cercetare a patrimoniului și conexa sugestiv diversele forme de manifestare a creativității populare. Acest flux de potențare informațională a patrimoniului etnografic nu se poate comunica însă vizitatorului dacă există

incompatibilități între modernitatea viziunii tematice și arhaismul/ stângăcia mijloacelor complementare de prezentare a patrimoniului. Robustețea mobilierului, dimensiunile și forma vitrinelor și a podiumurilor, posturile și expresia manechinelor, calitatea luminii, rezoluția imaginilor fotografice, grafice și video, modul de amplasare în spațiul expozițional a fiecărui tip de material complementar, raportul de mărime și proporțiile dintre exponate/ patrimoniu și materialele complementare sunt doar câțiva dintre factorii ce pot destabiliza percepția vizuală a publicului într-o expoziție, contribuind la deturnarea mesajului construit cu pedanterie științifică de autorii acesteia.

Armonizarea celor două categorii de factori – patrimoniu și elemente complementare de transpunere – este foarte important de realizat întrucât astăzi mesajul unei expoziții nu se mai poate reduce doar la evidențierea calităților tehnologice și estetice ale pieselor expuse ci, implicit, la promovarea aspectelor de pitoresc deosebit și ingenios. Semnificația plenară a patrimoniului muzeal se poate dezvălui publicului doar în anumite condiții de expunere. Exponatul autentic, obiectul martor, devine *centru de iradiere relațională* cu celelalte categorii de expresii ale patrimoniului imaterial – obiecte, sunete, muzică, rostiri, imagini – doar într-un sistem armonios de echilibrare a ponderilor vizuale ce revin fiecărui modul de concretizare formală a mesajului/ ideii tematice.

O expoziție dedicată concretizării unui obicei tradițional, de exemplu jocurile cu măști, nunta tradițională sau riturile funerare, poate transforma spațiul expozițional într-un *perimetru al dialogului*, al *schimbului interactiv de informații* între vizitatorul stimulat de ceea ce vede și propria sa memorie. Publicul expoziției este provocat, contrariat de ipostazele inedite ale unor obiecte pe care le știa, dar nu le-a mai văzut niciodată într-o asemenea postură. Datorită competenței muzeografilor și etnologilor, creativității scenografilor și profesionalismului antropologilor, el, vizitatorul, are șansa să descopere coerența și logica interioară a gândirii celor care au creat și practicat asemenea obiceiuri, completându-și astfel cunoștințele și reactivându-și memoria.

Am experimentat la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București acest nou concept expozițional începând din anul 1998, realizând expoziții tematice precum: ***Aratul - de la ocupație la ritual, Forme și figuri simbolice în ceremonialul nunții tradiționale, Taina botezului și a cununiei la români, Jocuri cu măști la cumpăna dintre ani, Masca. De la ritual la spectacular.***

Prin realizarea unor asemenea expoziții specialiștii din muzee urmăresc redeșteptarea memoriei senzorial-cognitive a publicului, contribuind astfel la remodelarea vieții comunitare și a relațiilor inter-umane. Pe de altă parte, conexiunile sugerate de exponate trezesc publicului emoții și sentimente de respect și solidaritate față de patrimoniul material și imaterial expus, permițându-i să redescopere valoarea culturală și dimensiunea socio-umană a patrimoniului etnografic.

Înțelese ca noi modalități de potențare informațională a colecțiilor muzeale ***recontextualizarea și resemantizarea patrimoniului cultural tangibil, prin intermediul expresiilor patrimoniului intangibil*** oferă omului modern o percepție integratoare asupra sistemului de valori identitare ale unui popor, contribuind la modelarea profilului său spiritual.



Foto 1. Plugul de colind împodobit cu brazi și colaci la resteele jugului;
Suceava, expoziția *Aratul - de la ocupație la ritual*



Foto 2. Urător cu Plugul la Anul Nou;
Suceava, expoziția *Aratul - de la ocupație la ritual*



Foto 3. Mască de *Urât la Capră*, Jocuri cu măști, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 4. Mască de țigancă, Jocuri cu măști, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 5. Mască de țigancă, Jocuri cu măști, Neamț, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 6. Moș cu Cerb și Capră, Jocuri cu măști, Fundu Moldovei, Suceava, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 7. Jocul călușilor,
Vorona Botoșani, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 8. Mască costum de Capră,
Hârlău, Iași, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 9. Alaiul Ursului,
Suceava, expoziția *Masca. De la ritual la spectacular*



Foto 10. Mire și Naș la masa mare cu colaci, ulcior și găină,
expoziția *Taina botezului și a cununiei la români*



Foto 11. Pom de nuntă,
Dăbâca, Hunedoara, expoziția *Taina botezului și a cununiei la români*



Foto 12. Miri și nași la masa mare cu colaci, pom și ulcioare de nuntă,
expoziția *Taina botezului și a cununiei la români*

CRUCEA - ANCORA UITATĂ A BISERICII

Preot Felix Lucian Neculai*

CROSS - FORGOTTEN ANCHOR OF THE CHURCH

Abstract:

The symbol of cross, in various forms, has been used since ancient times as a mark of the Christian religion. Based on the fact that the Church has been interpreted as the ship that leads souls to salvation on the stormy sea of this life, the cross was interpreted as the anchor placed over the church.

The existence in Dobrudja of the type of cross (with crescent) was and is interpreted as being in close relation of subordination to the Ottoman religion and authorities who dominated Dobrudja until 1878 and that would imposed this ornament at the base of cross.

The religious interpretation of the Christian believe, the existence of such cross at several churches in Tulcea, shows the perpetuation of conception about cross - Anchor of Church and the pronounced alienation towards Christian religious tradition and symbolism.

*

Key-words: cross, Christians, Dobrudja, church, decoration

Cuvinte cheie: cruci, creștini, Dobrogea, biserică, ornament

Este știut faptul că pe exterioarele unora dintre lăcașurile creștine de cult - probabil că din necesități legate de vechi sisteme de învățământ cu caracter enciclopedic - s-a admis de către biserică pictarea unor scene cu subiect laic, cum erau cele privitoare la înțelepții antichității clasice, ori alte scene ancorate în istoria contemporană, cum ar fi "Căderea Constantinopolului"...

Există însă și alte simboluri, care nu au fost încă identificate și - deci - nici lămurite. Unul dintre ele, până acum nici măcar pus în discuție, ar fi semiluna așezată sub cruce, însemn străjuind ici-colo - nu se știe de ce, nu se știe de când, nu se știe de către cine - turllele multora dintre lăcașurile noastre creștine, sau ale clopotnițelor de pe la noi.

(Silviu N. Dragomir)

Despre crucile bisericilor din Dobrogea, care încă mai au la bază un semicerc, în care unii văd o semilună, ce n-a fost înlăturat în ultimii 134 de ani de vreun ignorant care se răfuaia acum, postbelic, cu religia și cu autoritățile islamice sub care Dobrogea s-a aflat vreme de 460 de ani, până în anul 1878, se crede că nu reprezintă altceva decât o formă de compromis în relațiile cu autoritățile otomane care, pe lângă interdicția de a nu fi depășită în înălțime moscheea de către biserică, ar fi impus ca și pe crucea creștină să se găsească semiluna.

Asemenea informații pot fi găsite în istoricul care premerge inventarul bisericilor tulcene, întocmit la anul 1967 din ordinul Episcopiei Dunării de Jos, din care noi facem referire aici la biserica „Sf. Voievozi” din Isaccea și la biserica „Schimbarea la Față” din Tulcea.

* Consilier cultural al Episcopiei Tulcii

Textual, la pagina 3 în istoricul bisericii „Schimbarea la Față” din Tulcea, întocmit la anul 1967 de către parohul D. Țară, se consemnează următoarele: *„Se zice că la fixarea Crucilor pe cele două turlă ale bisericii, enoriașii acestei biserici au fost obligați de către conducerea de stat locală să așeze, la baza crucii, „Semiluna turcească” care s-a făcut și se găsește și astăzi”*.

Aceeași idee este reluată însă într-o formă mult mai dezvoltată în istoricul bisericii „Sf. Voievozi” din Isaccea (pagina 1, 1967), construită în perioada 1842-1844. Reținem că parohul Motoc Petru consemnează câteva date deosebit de importante pentru reconstituirea vieții religioase a creștinilor dobrogeni, supuși ai Imperiului Otoman la mijlocul secolului al XIX-lea: *„Privitor la modul în care a fost obținut „actul de încuviințare” pentru construirea acestei biserici, bătrânul Cuzmin Ulian, din parohia noastră, ne istorisește că bunicul său după mamă, anume Iustin Bohomil, fost episcop la această biserică, a străbătut, pe jos, calea până la Constantinopol, ca să prezinte Marelui Sultan dorința scrisă a conștraților săi. Încuviințarea a fost dată în anul 1842, cu condiția de a pune pe turla bisericii semiluna turcească, alături de crucea creștină, iar biserică să nu fie mai înaltă decât geamia din Isaccea”*.

Firmanurile de construire a bisericilor ”Sf. Gheorghe” și ”Schimbarea la Față” din Tulcea, precum și cel al bisericii ”Sf. Voievozi” din Chilia, studiate de noi, nu conțin însă sub nicio formă referințe la cruce sau la impunerea ornamentului semilunii la baza crucii.

Venerabila cercetătoare tulceană Sofia Vrabie redă cele mai cunoscute interpretări ale crucii cu semilună, vorbind despre faptul că ea poate însemna „recunoașterea puterii turcești sau că biserică este pe pământ turcesc” sau „victorie a creștinismului asupra mahomedanismului”¹.

Aparent contradictorii, cele două ipoteze conțin, parțial, adevăruri care numai reevaluate în lumina unor noi date pot genera o imagine și o interpretare corectă asupra tipului de cruce cu semilună.

Din istoricele bisericilor amintite anterior, și nu numai, precum și din discuțiile provocate pe această temă cu diferiți preoți am putut constata că o proporție importantă a clericilor din trecut și de astăzi îmbrățișează, fără prea mari semne de întrebare, teza potrivit căreia deasupra bisericilor construite în Dobrogea înainte de 1878 sub cruce se găsește semiluna, ca semn al recunoașterii autorității otomane.

Cea de-a doua ipoteză „victoria creștinismului asupra mahomedanismului” este adevărată numai dacă vorbim de bisericile construite în Dobrogea în perioada post 1878 sau, dacă vorbim de locașuri de cult anterioare anului 1878 din alte zone românești sau nu, nesupuse însă autorității otomane.

Ar fi altfel inexplicabil cum în condițiile în care creștinii din Dobrogea, mai ales cei din perioada anterioară anului 1864 - de când începe să se înregistreze o mai mare libertate religioasă pentru supușii creștini din Imperiului otoman -, deși oprimați și cu restricții clare în ceea ce privește construirea lăcașurilor de cult (lungime, înălțime, materiale de construcție, aprobări speciale obținute greu, chiar și cu bani grei de creștinii influenți) ar fi putut să așeze crucea peste semilună. Curajul și capacitatea de a specula și ingeniozitatea de a fenta autoritățile vremii sub pretextul că așa-zisa semilună așezată sub cruce ar însemna recunoașterea puterii otomane, dar ei de fapt să se fi bucurat tacit de o victorie a creștinismului asupra păgânismului nu cred că era posibilă.

Să facem însă puțin exercițiu mental și să ne întoarcem în Dobrogea secolului al XIX-lea.

În contextul socio-politic și religios destul de dificil, în care creștinii erau uciși numai pentru că voiau să-și acopere biserică pentru a nu se năruie, nu ne putem închipui că a așeza crucea peste semilună constituia un fapt de trecut cu vederea.

¹ *Sfinxul Deltei, Municipiul Tulcea - ghid turistic*, Harvia, Tulcea, 2005, p. 236-237.

Istoricul Nicolae Rădulescu din Tulcea, în comentarea acestui tip de cruce, afirmă că nu poate fi vorba de un raport de subordonare a creștinismului față de islam atât timp cât crucea este deasupra semilunii. O variantă a crucii cu semilună deasupra ei nu există însă.

Iată ce găsim consemnat în volumul *1878-1928 – Cincizeci de ani de administrație românească*, Editura Cultura Națională, București, 1988, p. 594: în anul 1839, ieromonahul rus Partenie, mergând spre muntele Athos, străbate Dobrogea și „*trecând Dunărea pe la Măcin, vede biserica românilor afară din oraș, ca un hambar, făcută din scânduri, mânjită cu glod, acoperită cu olane și cu o latură deschisă, fără cruce și fără clopote. La mirarea sa, i s-a explicat că creștinul care a vrut s-o acoperi a fost spânzurat. Localnicii au răspuns uimirii lui: „Dumnezeu fie lăudat! Noi suntem mulțumiți că o avem căci, de bine de rău, noi am păzit-o contra turcilor care voiau să-i pună foc”*”.

Pe teritoriul Dobrogei însă, teoria „crucea cu semilună – victoria creștinismului asupra mahomedanismului”, romanțată, sau nu, întâmpină o dificultate majoră.

Dacă presupunem că această teorie este corectă, din punct de vedere al conținutului și al interpretării istorico-religioase, atunci existența aceluiași tip de cruce în Muntenia, Oltenia și Moldova ar demonstra, inevitabil, că bisericile din aceste provincii românești s-au aflat cândva pe pământ turcesc sau au arătat supunere Porții otomane, așa cum au făcut frații lor creștini din dreapta Dunării, fapt însă inacceptabil istoric.

Pentru aceasta trebuie căutate și găsite alte explicații care să fie satisfăcătoare atât din punct de vedere religios cât și istoric.

Înainte de toate trebuie să ținem seama de următorul aspect: Crucea, pentru creștini, este, mai înainte decât orice, simbolul salvării, simbolul nădejdi în eliberare, simbolul mântuirii din păcat.

Pentru a oferi posibile explicații satisfăcătoare conceptului de „cruce cu semilună” este necesar a depăși barierele stricte ale unei interpretări unilaterale, care s-ar dovedi insuficiente prin ea însăși.

Simbolurile și semnificațiile, pildele, parabolele și alegoriile de care se folosește Biserica pentru a explica crezul său mai pe înțeles sunt absolut necesare și în cazul nostru, mai ales că vorbim despre unul dintre cele mai vechi simboluri paleocreștine. Mai mult decât atât, cum crucea, pentru a fi înțeleasă în sensul ei spiritual corect, nu trebuie despărțită de Iisus Hristos, care s-a răstignit pe ea, și mai departe, în istorie, crucea nu trebuie despărțită de Biserică – trupul lui Hristos (Efes. 5).

Încă din primele veacuri creștine, în texte precum *Omiliile clementine*, sau *Didascalia*, simbolic Biserica este văzută ca fiind corabia mântuirii. Iată ce spune *Tratatul despre Antihrist, LIX*, al lui Ipolit din Roma: „*Marea este lumea. Biserica, precum o corabie, este scuturată de valuri, dar nu scufundată, deoarece ea este condusă de un timonier experimentat, care este Hristos. Ea poartă în centru-i gloriosul învingător al morții, ca și cum ar purta crucea lui Hristos...*”².

Legătura intrinsecă dintre Biserică și Cruce este tot atât de evidentă ca cea dintre navă (corabie) și catarg sau ancoră, crucea fiind identificată realmente în aceste două ultime elemente încă din perioada primară a Bisericii.

În felul acesta, așezarea unei cruci zisă ”cu semilună”, însă formând în sensul cel mai evident o ancoră, reprezintă expresia cea mai fidelă a credinței Bisericii în statornicia credinței dar și „*simbolul speranței de a împărtăși fericirea veșnică*”³.

Am ajuns în punctul în care trebuie afirmat limpede faptul că vorbim, în cazul comunicării noastre, despre figura *crux dissimulata*.

² Frederik Tristan, *Primele imagini creștine*, Ed. Meridiane, București, 2002, p. 124-125.

³ *Ibidem*, p. 73.

Ideea disimulării crucii în forma unei astfel de ancore a apărut în perioada paleocreștină, în catacombe, în contextul în care religia creștină era ilicită în Imperiul roman, iar creștinii trăiau într-o permanentă stare de martiraj. Speranța unei vieți imediate, sociale și religioase stabile și favorabile creștinilor era un deziderat. Statornicia în crucea care conduce la mântuire era o credință neclintită.

Ca un arc peste timp se poate face totuși o paralelă între situația creștinilor din Imperiul roman, înainte de anul 313, și situația creștinilor dobrogeni din Imperiul otoman, înainte de anul 1878. Și unii și alții așteptau izbăvirea.

Revenind la crucile disimulate ale bisericilor din Dobrogea menționez faptul că o analiză comparativă a acestora în intervalul 1900 - 2012 ne demonstrează faptul că în această perioadă, dintr-un motiv sau altul, numărul acestora s-a diminuat considerabil, cel mai probabil din cauza îndepărtării față de tradiția creștină și a necunoașterii simbolisticii creștine.

Dacă în albumul *Bisericile clădite în județul Tulcea între 1886-1901*, București, 1901, numărul bisericilor care posedau tipul de cruce-ancoră era majoritar, astăzi numărul bisericilor ce păstrează crucea cu ancoră se situează la polul opus. Din investigațiile noastre se mai păstrează încă acest tip de cruce la 15 biserici din Episcopia Tulcii: Sf. Gheorghe, Schimbarea la Față – Tulcea, Dunavățul de Sus, Făgărașul Nou, Ceamurlia de Sus, Beidaud, Luminița, Mihail Kogălniceanu (biserica veche), Grindu (biserica veche), Plopu (biserica veche), vechile altare din Parcheș, Telița, Valea Nucarilor, Victoria, Schimbarea la Față (Tulcea).

Unic este faptul că biserica Sf. Trei Ierarhi din Tulcea, aflată în construcție, anul acesta (2012) și-a montat deasupra bisericii crucea în tipul ancoră, adusă din Ucraina.

Din totalul locașurilor de cult menționate mai sus, cu excepția bisericilor din Făgărașul Nou, Luminița, Beidaud și Plopu care sunt construite după anul 1878, celelalte biserici sunt ridicate în perioada dominației otomane asupra Dobrogei, începând cu anul 1854 (Biserica Sf. Gheorghe din Tulcea). Explicația faptului că cele 4 biserici tulgene construite după anul 1878 posedă tipul de cruce-ancoră ar putea fi aceea că pe linie tradițională, prin continuitate, aceste cruci provin de la bisericile anterioare actualelor.

O ipoteză mai puțin circulantă, preluată prin intermediul dr. Nicolae Georgescu din Tulcea de la Pr. Paul Georgescu care a slujit la Biserica Sf. Gheorghe din Tulcea între anii 1951-1978, este aceea că după plecarea turcilor din Dobrogea, în semn de biruință a creștinismului asupra islamului, bisericilor construite înainte de 1878 li s-a adăugat ornamentul care închipuie semiluna turcească.

Într-o discuție particulară purtată pe aceeași temă la biserica Sf. Gheorghe din Tulcea în data de 4 septembrie 2012 cu Pr. Vasile Selemet din Kavarna, prof. dr. Sava Sivriev de la Facultatea de Teologie din Șumen, prof. dr. Totyn Totev, bizantinolog la Universitatea din Șumen – Bulgaria, aceștia s-au exprimat că tipul de cruce-ancoră nu este foarte întâlnit în Bulgaria, ornamentul de la baza crucii fiind adăugat ulterior anului 1878.

Aria de răspândire a tipului de cruce-ancoră sau cu semilună este destul de întinsă, întâlnindu-se, din cele cunoscute de noi, în România, Rusia, Republica Moldova, Ucraina, Polonia.

Cu excepția Dobrogei, care la 1417-1484 intră efectiv în structura organizatorică a Imperiului Otoman, devenind Dar-ul Islam (casă a Islamului), niciuna dintre actualele țări care păstrează acest tip de cruce nu s-au aflat sub dominație otomană.

Atunci cum poate fi explicat faptul că noi biserici sunt construite și împodobite cu tipul de cruce cu semilună? Afară de faptul că nu este vorba de o semilună, ci de o revenire la vechiul simbolism al bisericii-navă și crucea-ancoră nu găsesc vreo altă explicație.

Trebuie luat în calcul faptul că ipotetica semilună de la baza crucilor nu este așezată conform practicii islamice, adică primul pătrar sau al doilea pătrar (ca la geamia din Ciucurova, sau ca pe pietrele funerare de pe mormintele mahomedanilor din localitate), ci este așezată mai degrabă ca partea inferioară a unei ancore.

Excepție în acest sens constituie geamiile Mahmut din Isaccea, Azizzie din Tulcea, Carol I din Constanța care au așezată semiluna în aceeași poziție ca la bisericile creștine. Până în momentul de față nu am întâlnit niciun caz în care presupusa semilună, de la baza vreunei cruci identificate, să fie poziționată altfel decât formând în sensul cel mai evident o ancoră.

Intervenția noastră trebuie receptată ca o cercetare în special pe bisericile județului Tulcea care utilizează ca instrument de investigație ipoteza de lucru și care constituie o contribuție la cunoașterea și valorizarea unora dintre cele mai importante simboluri ale creștinismului.

În același timp comunicarea se dorește a fi o pledoarie pentru conservarea acestui tip de cruce, chiar promovarea lui, ținând cont de faptul că respectă doctrina, simbolismul și tradiția Bisericii.

Necesitatea revitalizării, odată cu tipul de cruce-ancoră și a unei concepții ortodoxe asupra funcției soteriologice a Bisericii și a Crucii, se impune mai ales astăzi, când asistăm la o alienare accentuată a creștinilor față de tradiția și simbolistica religioasă creștină.

BIBLIOGRAFIE

Tristan, F., 2002, *Primele imagini creștine*, Ed. Meridiane, București.

***2005, *Sfînxul Deltei, Municipiul Tulcea - ghid turistic*, Ed. Harvia, Tulcea.



Spirescu, Fotograf

Acoperemîntul Maicei Domnului
Bis. veche



Spirescu, Fotograf

Acoperemîntul M. Domnului (DONOVĂȚ DE SUS)
Zidită 1896

Fig. 1-2. Bisericile clădite în județul Tulcea între 1886-1901, București, 1901



Spirescu, Fot

Sf. Apostoli (PARCHEȘ)
Bis. veche



Spirescu, Fotogr

P. C. Paraschiva (SATU-NOŪ pl. B)
Zidită 1896

Fig. 3-4. Bisericile clădite în județul Tulcea între 1886-1901, București, 1901



Fig. 5. Altarul vechii biserici din Parcheș,
jud. Tulcea



Fig. 6. Altarul vechii biserici din Telița,
jud. Tulcea

(foto Leonov Valeriu)

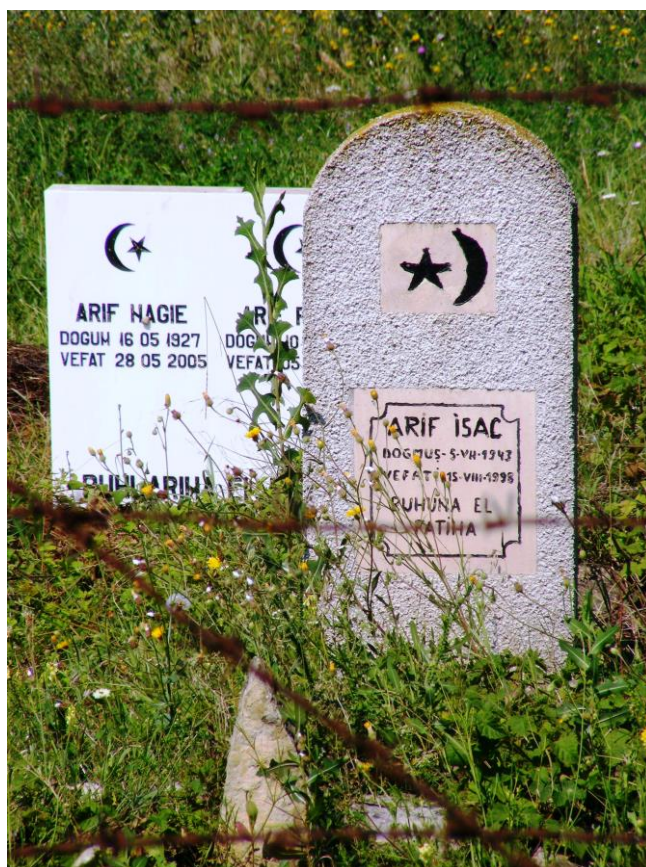


Fig. 7. Pietre funerare din cimitirul musulman
din Ciucurova, jud. Tulcea (foto Pr. Felix Neculai)



Fig.8. Minaretul geamiei din Ciucurova (1922) Fig. 9. Cupola geamiei Carol din Constanța
(foto Pr. Felix Neculai)



Fig. 10. Cruce situată pe biserica din Ceamurlia de Sus, jud. Tulcea, construită la anul 1839 Fig. 11. Cruce situată pe biserica din Dunavățul
de Sus, jud. Tulcea, construită la 1896
(foto Pr. Felix Neculai)



Fig. 11. Una dintre cele 3 cruci
situate pe biserica Sf. Gheorghe
din Tulcea (construită în perioada 1854-1878)
(foto Pr. Felix Neculai)



Fig. 12. Crucile situate pe biserica din Plopu,
jud. Tulcea (construită în anul 1903)



Fig. 13. Cruce montată pe biserica
Sf. Trei Ierarhi din Tulcea în anul 2012



Fig. 14. Vechea biserică din Grindu (Pisica), jud. Tulcea (construită la anul 1875)



Fig. 15. Biserica din Făgărașul nou, jud. Tulcea (construită în perioada 1890-1897)



Fig. 16. Biserica din Luminița, jud. Tulcea (construită în anul 1887)



Fig. 17. Altarul vechii biserici din Valea Nucarilor, jud. Tulcea
(foto Leonov Valeriu)



Fig. 18. Altarul vechii biserici din Victoria, jud. Tulcea



Fig. 19. Fotografie din perioada 1985-1991 cu vechea biserică din Baia, jud. Tulcea (astăzi inexistentă)



Fig. 20. Cruce neidentificată din Polonia
(sursa: Orthphoto.net)



Fig. 21. Cruce situată pe biserica Mavramol
din Galați (sf. sec. XVII – început sec. XVIII)



Fig. 22. Biserica Adormirea Maicii Domnului, Târgu Jiu
(foto Pr. Felix Neculai)

PROBLEMATICA APROVIZIONĂRII CU MATERIALE TRADIȚIONALE DE CONSTRUCȚIE ÎN MUZEELE ETNOGRAFICE ÎN AER LIBER

dr. Rusalin IȘFĂNONI¹

THE SUPPLY OF TRADITIONAL BUILDING MATERIALS IN OUTDOOR ETHNOGRAPHIC MUSEUMS

Abstract:

Romania has an important network of museums in open – air who keep a valuable tangible and intangible cultural heritage. Within these institutions hold a significant percent are represented by traditional rural buildings, such as: houses, household annexes, churches, schools, townhouses, taverns, dance halls and other community buildings whose specific and ethnographic value is determined by the following factors: materials and techniques construction, planimetry, elevation and fine decorative elements.

*

Key-words: *museum in open - air, traditional household, crafter, traditional material*

Cuvinte cheie: *muzeu în aer liber, gospodărie tradițională, meșter, material tradițional*

România deține o rețea importantă de muzee etnografice în aer liber, în care se află tezaurizat un valoros patrimoniu cultural material și imaterial.

În cadrul acestor instituții, o pondere semnificativă o dețin construcțiile țărănești, precum locuințele, anexele gospodărești, bisericile, școlile, primăriile, hanurile, instalațiile populare și alte edificii al căror specific și valoare etnografică este determinată de următorii factori: vechimea, materialele și tehnicile de construcție, planimetria, elevația și elementele de plastică decorativă.

Țăranul a folosit întotdeauna materialele de construcție pe care le-a avut la îndemână. Dacă trăia într-o zonă agricolă, atunci realiza învelitoarea construcțiilor gospodărești din paie de grâu sau secară, secerate și treierate manual, dacă în apropierea satului se afla o baltă pe care creștea stuf, acoperea casa cu stuf, iar dacă locuia în zonă de munte, unde se aflau păduri din beșug, folosea șindrila la învelitoare.

Asigurarea materialelor respective, specifice fiecărei zone, reprezintă acum nu numai o simplă problemă de restaurare muzeală, ci și o intensă muncă de cercetare etnologică pentru recuperarea competenței și experiențelor referitoare la acest segment al vieții rurale românești. Astăzi, în plin proces de transformare a satului românesc, procurarea acestor materiale a devenit o problemă dificilă întrucât asemenea materiale se găsesc tot mai greu, chiar și în zonele de proveniență a monumentelor din muzeu. Din aceste considerente, specialistul muzeograf, alături de reprezentanții tehnico-administrativi implicați în munca de restaurare, trebuie să identifice materialele tradiționale în zonele de proveniență a construcțiilor supuse restaurării, cu cel puțin

¹ Cercetător, Muzeul Național al Satului "Dimitrie Gusti" București

unu-doi ani înainte de începerea lucrărilor de restaurare. Totodată se impune ca cercetarea să vizeze și identificarea meșterilor specializați, atâția cât mai sunt.

Ideal ar fi ca fiecare muzeu etnografic în aer liber să-și facă o programare a lucrărilor de restaurare pentru o perioadă mai lungă, aproximativ 3-5 ani, și să aibă o bază de date care să cuprindă sursele materialelor de construcție tradiționale și meșterii din teren care execută lucrări cu astfel de materiale. Se știe că materialele tradiționale de construcție nu se găsesc în depozite, de aceea angajații muzeului, cei care au în fișa postului asemenea responsabilități, trebuie să se documenteze în acest sens, să afle de unde pot fi obținute acestea, cine sunt gospodarii care le pot obține și care sunt meșterii care pot executa restaurarea propriu-zisă. Muzeograful trebuie să fie garantul executării lucrărilor de restaurare conform principiilor muzeale.

Dintre materiale tradiționale de construcție cel mai des solicitate menționăm: pământul argilos, chirpiciul, piatra de carieră, piatra de râu (rotundă), piatra de mal, lemnul de diferite esențe (stejar, rășinoase, salcâm etc), nuielele (de alun, carpen, salcie), cărămida nearsă, cărămida arsă, țărănească, paie de grâu, de secară, stuful, șindrila, cuiele din lemn de tisă pentru șindrila, olanele, țigla solz, pleava, bălegarul de cal, huma.

Dacă muzeul nu dispune de o bază de date proprie, muzeograful responsabil de restaurare ia legătura cu celelalte muzee etnografice în aer liber, zonale, care s-ar putea să dețină informațiile necesare, sau cel puțin o parte dintre ele. În cazul că muzeul are în evidență meșteri țărani cunoscuți, aflați în viață, se ia legătura cu aceștia și se cere sfatul lor.

În eventualitatea că nu se primesc informațiile de la alte muzee și nu există o listă cu astfel de meșteri, muzeograful se va deplasa în zona de unde a fost adusă construcția aflată în restaurare (casă, anexă, moară, biserică etc.) și se documentează la fața locului. În respectiva localitate va lua legătura cu familia care a deținut construcția sau cu urmașii acesteia. Dacă proprietarii nu mai trăiesc, se vor adresa vecinilor, meșterilor din sat sau oamenilor în vârstă, care își amintesc de timpul când construcția se afla încă în sat.

În cele ce urmează vom oferi câteva exemple din experiența noastră la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București

Pentru restaurarea unei învelitori cu o șindrila mai specială

Se știe că dintre elementele aflate în structura unei construcții, învelitoarea este cea mai expusă factorilor distructivi: ploi, zăpadă, grindină, vijelii ș.a., deci asupra ei se intervine cel mai des, atât în mediul ei natural, cât și în muzeu.

Presupunem că este nevoie să fie înlocuită șindrila degradată a unei case din muzeu, provenită din Bucovina, Gorj sau Mărginimea Sibiului. Construcțiile vechi din aceste zone sunt acoperite cu șindrila (draniță) foarte lungă, de un metru, sau chiar mai mult. Pentru procurarea a 1000-2000 sau mai multe șindrile de asemenea dimensiuni, care să corespundă calitativ, muzeograful va începe lucrările pregătitoare cu cel puțin doi ani înainte de momentul restaurării propriu-zise.

Etapele activității de procurare a șindrilei respective.

- În prima etapă, dar și în primul an, se identifică meșterul șindrilar care poate să confecționeze șindrila de asemenea dimensiuni: știe să aleagă lemnul din pădure, lemn de rezonanță, care se despică drept pe lungimea de 1 - 1,20 m. Acest meșter îi va spune muzeografului în ce pădure, în ce zonă se găsesc astfel de arbori de rășinoase, respectiv comuna, județul. Meșterul va stabili câți arbori vor trebui tăiați din pădure, *pe ales*, pentru cantitatea de șindrila necesară.

- În a doua etapă muzeograful va obține de la autoritățile silvice (Regia Națională a Pădurilor, Inspectoratul Județean Silvic) aprobările pentru tăierea *pe ales* a respectivilor arbori și va urmări achitarea contravalorii lemnului.

- Muzeograful se va deplasa cu meșterul (meșterii) și reprezentantul Ocolului silvic în pădure pentru alegerea arborilor respectivi. De menționat că un meșter bun știe cel puțin 10 semnalmente ale copacului, după care se orientează și poate spune dacă este bun pentru șindrila:

un copac bun *trebuie să cânte, când îl bați cu palma, să nu fie mut*, adică să aibă rezonanță (acesta fiind unul dintre cele 10 semnamente).

- Pentru ca șindrila să reziste cât mai mult pe acoperiș, arborii/ copacii din care se va confecționa șindrila, vor fi tăiați în perioada de iarnă (lunile noiembrie-februarie), când aceștia nu se află în vegetație pentru că *atunci se zvântă mai repede*, lemnul se întărește și nu-l vor ataca insectele xilofage, respectiv cariile.

- În cursul iernii, după ce arborii vor fi tăiați din pădure, aceștia vor fi curățați de crengi, iar tulpinile vor fi segmentate conform lungimilor necesare draniței, ca să poată fi transportați mai ușor fie la atelierul meșterului din gospodărie, fie la muzeu.

- Primăvara, de cum se poate lucra afară, meșterul va începe confecționarea șindrilei: retezatul buștenilor și obținerea *bocilor* la lungimea șindrilei, despiciatul bocilor rezultați în patru, apoi în opt (*optari*), înlăturarea mijlocului acestora (*a inimii lemnului*), trasarea și despicierea *optarilor* în șindrila propriu-zisă, la grosimea obișnuită, 8-10 mm.

- Urmează *tragerea șindrilei la gilău*, pe cant, iar pe fețe, la cuțitoaie. După aceste operații șindrila se modelează la un capăt, adică se execută decorul, *se face floarea: cioc de rață, solz de pește, dinte de ferăstrău* etc.

- Pentru a nu se deforma (a nu se strâmba) până la momentul folosirii, șindrila se clădește în grămezi, fiind așezată în straturi suprapuse, perpendiculare, până la înălțimea de 1 m, iar deasupra se pune o greutate de vreo 20-30 kg, de obicei unu-doi bolovani. Așezată astfel, șindrila nu se răsușește, rămânând dreaptă mai mulți ani.

- Când urmează să fie transportată de la locul confecționării la muzeu, se leagă la ambele capete, câte 50 de bucăți la un loc, pentru a putea fi manipulată cât mai ușor.

- Dacă în momentul fixării șindrilei pe șarpantă, aceasta este prea uscată, pentru a nu se crăpa (când se bat cuiele), se va ține 2-3 ore într-un vas cu apă; cu această ocazie se aplică și tratamentele de impregnare contra atacurilor de insecte xilofage.

O altă cale pe care o putem urmări pentru procurarea materialului lemnos este alegerea buștenilor direct de la rampa exploatarei forestiere, bineînțeles cu acordul patronului care va permite meșterului șindrilar să-și aleagă lemnul necesar, în conformitate cu cerințele știute.

Un alt caz. îl reprezintă procurarea paielor pentru restaurarea învelitorilor realizate în tehnica jipilor

În cazul procurării paielor de grâu sau de secară necesare restaurării, muzeograful trebuie să știe că pentru *tehnica jipilor* se folosesc doar paie lungi, de peste 80 cm lungime, secerate manual (cu seceră, sau tăiate cu coasa cu coardă), legate în snopi și treerate cu îmblăciul, sau prin izbirea snopilor de un cadru de lemn. Aceste procedee arhaice de treerat se impun când paietele urmează să se fixa pe șarpantă în *tehnica jipilor*, adică snopii sau mănunchiurile (jipii) se pun alăturați și se leagă de lețuri cu legături de paie sau nuiele de răchită.

Pentru restaurarea învelitorilor cu paietele așezate în *tehnica călcării* snopii pot fi treierăți și cu batoza.

Pentru aceste tipuri de restaurare muzeograful responsabil de lucrare va începe demersurile, tot cu cel puțin doi ani înainte. Se va documenta, se va informa și se va deplasa în zonele de deal sau de munte, unde gospodarii mai cultivă cereale - grâu și secară - pe care le recoltează manual.

În prezent sunt tot mai puține localitățile în care gospodarii cultivă cerealele și le recoltează în sistem tradițional. Astăzi și în zonele deluroase se lucrează mecanizat, se ară cu tractorul și se recoltează cu combina, care segmetează paietele și le zdrobește încât nu mai pot fi folosite pentru învelitori.

În zona de munte, cu mici excepții, gospodarii au renunțat la cultivarea cerealelor, motivând că le distrug mistreții sau că nu-i rentabil, deoarece în final cheltuielile depășesc valoarea recoltei.

În aceste condiții, muzeograful va identifica pe teren trei-patru gospodari pe care-i va convinge că vor avea de câștigat dacă vor cultiva cereale și le vor recolta manual pentru a oferi paie spre vânzare muzeului. Impunându-li-se proprietarilor condiții speciale de recoltare, muzeograful va stabili cu aceștia un preț convenabil pentru ei și pentru muzeu. Înțelegerea poate fi realizată în scris sau numai verbal.

Când se ajunge la vremea recoltatului, muzeograful se va deplasa iarăși în localitățile respective și va supraveghea seceratul și treeratul manual al păioaselor aflate în discuție. Va urmări ca snopii să fie de mărime normală (aproximativ 20 cm în diametru), legăturile lor să fie făcute din aceleași paie, să fie bine legați, încât să nu se desfacă în timpul treieratului, al transportului și al celorlalte manipulări, până la momentul fixării lor pe acoperiș.

De asemenea, după treerat, pentru a nu face mucegai, snopii vor fi depozitați în locuri adăpostite de ploi.

În concluzie, putem afirma că și astăzi se mai pot procura materiale tradiționale de construcție necesare restaurărilor din muzeele etnografice în aer liber, dacă muzeograful etnograf este competent, conștiincios și perseverent.



Fig. 1. Secerători pe o holdă de seară din localitatea Râu Bărbat



Fig. 2. Legarea snopilor din paie de seară secerate manual



Fig. 3. Căpițe alcătuite din 17 snopi de seară



Fig. 4. Clăi alcătuite din 33 rânduri de snopi de grâu pe o holdă din sat



Fig. 5. Reparația învelitorii de stuf la Casa Chereluș (Muzeul ”Dimitrie Gusti”)



Fig. 6. Cobala – unealta de tăiat stuf



Fig. 7. Pământul folosit la lipirea pereților trebuie amestecat cu paie



Fig. 8. Trasul șindrilei la cuțitoaie



Fig. 9. Carieră de piatră din satul Cireșoaia, jud. Bacău



Fig. 10. Piatră dislocată în carieră de piatră din satul Cireșoaia, jud. Bacău



Fig. 11. Prelucrarea pietrei în cariera de piatră din satul Cireșoaia, jud. Bacău

EXPOZIȚIA MUZEALĂ CA LIMBAJ NONVERBAL. PREMIZE TEORETICE

dr. Steluța PĂRĂU¹

MUSEUM EXHIBITION AS NONVERBAL LANGUAGE. THEORETICAL PREMISES

Abstract:

The exhibition is a way of communication in which structure the actants (transmitters and receivers) perform a nonverbal language of a special type consisting of n variants of nonverbal languages (object, picture, written word, sound, etc.) which is defined as metatext, reported to a cultural or technique tradition, to a historical fact, to an eco-system or a behavioral model.

*

Key-words: *lecture sociology, communication theory, communication and lecture forms in museum exhibition*

Cuvinte cheie: *sociologia lecturii; teoria comunicării; forme de comunicare și “lectură” în expoziția muzeală*

I. Expoziția muzeală – mijloc de comunicare

I.1. Observații generale

Perspectiva abordării noastre are drept element generator problematica pe care o aduce în prim plan mult discutatul termen de „muzeu viu”, („dinamic”). Trecerea de la deziderat la fapt, de la punerea în discuție la realizarea practică, implică atât cercetarea muzeologică cât și practica muzeografică. Coroborarea rezultatelor celor două laturi ale aceleiași activități, în fapt, permite relevarea concluziilor sau poate doar ale unor observații preliminare ce fac mobilul demersului nostru.

Considerată „principala formă de expresie a muzeului”², expoziția transcede în viziunea modernă a muzeologiei de la un simplu spațiu în care sunt expuse valori culturale, spre un spațiu în care informația, valabilă în raport cu tipul de mesaj, se interferează cu elemente ale artelor vizuale subordonând conotații multiple de la cele științifice până la cele artistice, realizându-se un tot, analog cu un spectacol³ și în care muzeograful deține rolul regizorului.

¹ Cercetător științific I, Muzeul de Etnografie și Artă Populară, ICEM Tulcea.

² Radu Florescu, *Bazele muzeologiei*, Ministerul Culturii, Centrul de Pregătire și Formare a Personalului din Instituțiile de Cultură, București, 1998, p. 170: „Expoziția este principala formă de manifestare cultural-educativă a muzeului și, totodată, cea specifică. Prin expoziție, muzeul nu numai că difuzează informația cuprinsă în piesele care îi constituie patrimoniul, dar expoziția înseamnă, pentru muzeu, forma specifică de expresie – echivalentă cu alte forme, la fel de obișnuite, cum sunt publicațiile – a rezultatelor efectuate de colectivul muzeului”.

³ Corneliu Bucur, *Condiția modernă a Muzeului Etnografic*, în vol. *Studii și comunicări de Etnografie*, Academia Română, Institutul de Cercetări Socio-Umane, Sibiu, Tom XIV – serie nouă, Editura Imago, Sibiu, p. 168: „Expoziția muzeală a depășit demult stadiul de *divertisment cultural*, intrând în cel de *eveniment cultural*, cu reale conotații științifice, documentare, artistice.

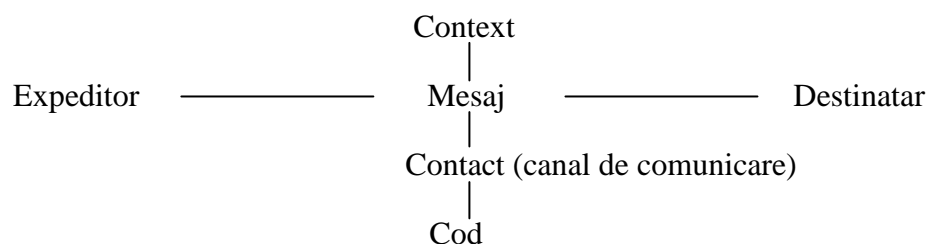
La fel ca și *muzeul etnografic*, mesajul său nu mai poate ține de percepția exterior-obiectuală, funcțională sau artistică, a obiectelor. Interesul publicului transcede universul obiectual spre cel procesual-istoric. Perspectiva comparatist sau integrativ-culturală ori cea contextual-istorică, oferită doar de proiecția fenomenologică, trezește

Din această perspectivă expoziția este un mijloc de comunicare în structura căruia actanții (emițători și receptori) performează un limbaj nonverbal de un tip aparte constituit din n variante de limbaje nonverbale (obiect, imagine, cuvânt scris, sunet etc.) și care se definește, în totalitatea sa, ca un metatext⁴ raportat la o tradiție culturală sau tehnică, la un fapt istoric, la un ecosistem sau la un model comportamental. Metatextul expozițional se manifestă astfel ca un tip de comunicare dacă avem în vedere încercările de definiție ale acestui fenomen social prin care se stabilesc raporturi între indivizi, între individ și societate: „Comunicarea (de la termenii latini *communicatio, communis*) semnifică încercarea de a stabili o comunicare cu cineva, de a pune în comun informații, idei, atitudini, de a le asocia, raporta sau de a stabili legături între ele. Wilbur Schram înțelege prin comunicare *procesul stabilirii unei comuniuni sau identități de reflecții, idei, concepții între emițătorul mesajului și receptorul mesajului prin intermediul unui canal de comunicație*”⁵.

Reprezentările expoziției muzeale, indiferent de particularitățile ce țin de domeniul abordat, de modalități de expunere, de mesaj, relevă performarea formei de comunicare „reciproc directă (față în față)”⁶.

Abordând expoziția ca un tip de comunicare evident decodificăm, în performare, elementele constituente ale oricărui act de limbaj, a oricărei situații de comunicare:

- a) emițător
- b) receptor
- c) cod
- d) mesaj
- e) canal de comunicație⁷.



Aceste elemente constituente impun comunicării anumite caracteristici, ceea ce permite analiza din perspectiva fiecăruia dintre ele, iar pe de altă parte, diferențierea diferitelor tipuri de comunicare.

Având în vedere importanța canalului de comunicație care mijlocește comunicarea, Emilian M. Dobrescu diferențiază următoarele forme de comunicare:

interes, reține atenția, implică vizitatorul, cultivă dialogul mental, provoacă reflexii și induce dorința unei documentări mai ample asupra temei. Dar pentru realizarea unui adevărat spectacol este nevoie de un substanțial divers, complementar și incitant material *auxiliar*”.

⁴ Utilizăm termenul de *metatext* în accepțiunea lui „sui-generis” (de n variante de interpretări), dincolo de variatele ipoteze de acceptare a noțiunii de „text”. (vezi în acest sens pentru problematica în detaliu, Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iași, 1998).

⁵ *Apud* Emilian M. Dobrescu, *Sociologia comunicării*, Editura Victor, București, 1998, p. 9.

⁶ *Ibidem*, p. 11-12, „Comunicarea poate fi: a) directă sau indirectă; b) unilaterală sau reciprocă; c) privată sau publicată. Combinarea primelor patru tipuri de comunicare – cele mai întâlnite de altfel: 1) reciprocă directă (față în față); 2) reciprocă indirectă sau interactivă (prin intermediul radioului, telefonului); 3) unilaterală directă (într-o conferință); 4) unilaterală indirectă (prin intermediul discului, suporturi magnetice în mișcare, filmului, scrisorii)”. [...] „O formă cu totul aparte o reprezintă *comunicarea empatică* (de la cuvintele grecești *patheia, pathos* = ceea ce simți) pe care H. Pieron o numește *o specie de comunicare afectivă* prin care cineva se identifică cu altcineva, măsurându-și sentimentele, iar H. Sillamy – un fenomen de rezonanță psihică, de comunicare afectivă cu altul”.

⁷ Pentru înțelegerea modului nostru de abordare, amintim că vom folosi ca referință teoria lingvistului Roman Jakobson, care a susținut că „limbajul trebuie studiat în totalitatea funcțiilor sale” și a elaborat binecunoscuta schemă cu cei șase „factori inalienabili” ai oricărei comunicări verbale, preluată apoi ca schemă de bază pentru orice act de comunicare, deci și în comunicarea nonverbală.

- comunicare audio (prin radio, casete audio, discuri, compact discuri, telefon),
- comunicare video-tv (prin tv, aparat video, tv prin cablu sau satelit, videotelefon),
- comunicare scrisă (carte, presă scrisă, scrisori),
- comunicare artistică (teatru, film, muzică, arte plastice)⁸.

Raportând la aceste forme de comunicare expoziția muzeală, aceasta înglobează, în viziunea noastră, fiecare din formele stabilite de Dobrescu, sau cel puțin câte două dintre ele. Coroborarea formelor de comunicare este valabilă, ca prezentare și procent în raport de o multitudine de factori (tematica expoziției, viziunea muzeografică a cercetătorului, concepția despre marketingul muzeal a acestuia, posibilitățile economice și muzeotehnice). Din această perspectivă considerăm că *expoziția muzeală* este – după canalul de comunicație – o *comunicare holonică*⁹ sau cel puțin așa ar trebui să fie în această perioadă a „exploziei” mass-media.

Pornind de la premisa necesității muzeului dinamic, în mod logic, expoziția muzeală trebuie să comunice idei, să trezescă sentimente, să transmită informații, dar și să cultive gustul estetic raportându-se la publicul secolului al XXI-lea. De aceea canalele de transmisie nu mai pot fi aceleași ca în expoziția sau muzeul clasic. Este necesar ca emițătorul să capteze receptorul și ca atare să găsească acel cod adecvat pentru ca mesajul să fie decodificat. Procesul decodificării se derulează și se definește numai în măsura în care *semantica, semiotica, retorica și sintaxa*¹⁰ limbajului expozițional sunt în relație de interdependență. Se impune să exemplificăm prin a argumenta viziunea noastră:

A. O expoziție de etnografie ce are ca tematică practicarea unui meșteșug tradițional se realizează ca un tot prin:

- *semantică* (tematica trebuie să aibă în vedere originea meșteșugului, aria de răspândire, rolul în societate la un moment dat, continuitate/discontinuitate, permanență/dispariție);

- *semiotică* (instrumentar – patrimoniu etnografic, texte explicative, mapă de expoziție, etichete sintagmă, etichete cuvânt, casete video cu practicarea meșteșugului chiar și reconstituire sau cu momente din cercetarea în teren, o serie de alte obiecte sau imagini-foto care explică contextul socio-cultural, în ansamblu);

- *retorică* (modul de expunere al pieselor dar și al materialului auxiliar, al mobilierului, efecte vizuale);

- *sintaxă* (coerența întregului discurs muzeal; logica dintre tematică – material auxiliar – mod de expunere).

B. O expoziție ce-și propune prezentarea unui obicei se definește prin:

- *semantică* (tematica tratează originea obiceiului, relația mit-obicei, aria de răspândire, problematica arhetipului și a variantelor, desacralizarea și demitizarea);

- *semiotică* (patrimoniul etnografic: vestimentație, instrumentar, obiecte ce țin de întregul context al spațiului și timpului practicării; texte explicative; mapă de expoziție; casete audio cu muzică și text ce țin de folclorul muzical și literar al obiceiului; casete video cu practicarea obiceiului în diferite etape de evoluție);

- *retorică* (modalitatea de expunere să accentueze simbolurile, mentalitatea ce ține de simbolul respectiv, actele magice și ritualice, amplificarea efectelor vizuale și scenografice spre deosebire de alt tip de expoziții chiar de etnografie);

⁸ vezi Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Seuib, Points, 1963, apud Martin Joly, *Introducere în analiza imaginii ...*, Editura All, București, 1998, p. 40-41, Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, în *op. cit.*

⁹ cf. Emilian Dobrescu, *op.cit.*, p. 35.

¹⁰ Holonic (gr. *Holos* = întreg și *on* = parte; armonia organică între parte și întreg). Termenul a fost utilizat în deceniile 8 și 9 ale secolului al XX-lea pentru a defini o nouă dimensiune a societății umane văzută ca o societate globală informațională de unde și termenul de *societate informatică holonică* (cf. Emilian M. Dobrescu, *op.cit.*, p. 16).

• *sintaxă* (coerența discursului muzeal; claritatea de juxtapunere dar și de subordonare între tematică, ideea esențială a discursului și elementele complementare).

C. O expoziție de memorialistică implică, mai mult decât oricare alt discurs muzeal, o atenție deosebită în realizarea interdependenței aspectelor pe care le considerăm *sine qua non* în structura unei expoziții:

• *semantică* (prezentarea vieții și operei scriitorului, locul în literatura română și universală – dacă este cazul);

• *semiotică* (prezentarea de ediții ale operelor, documente privitoare la biografia sa; date despre contextul cultural al perioadei în care s-a manifestat scriitorul; piese de patrimoniu național sau local care să evedențieze întreaga atmosferă a epocii, mentalitatea „cercului” în care a evoluat scriitorul: vestimentație, mobilier, elemente de birotică, obiecte de uz etc.);

• *retorică* („expresivitatea” expunerii materialului memorialistic având în vedere „rigiditatea” patrimoniului-carte, a documentelor sau chiar a imaginilor – foto; în acest sens considerăm că retorica unei astfel de expoziții implică „arta” confecționării mobilierului, a asocierii diferitelor materiale care să completeze documentul, de orice fel ar fi el, mai ales că acesta este elementul cheie într-un astfel de discurs muzeal).

• *sintaxă* (coerența exprimării ideilor, relațiile de complementaritate între elementul-cheie și elementele de „atmosferă”).

I.2. Situația de comunicare în expoziția muzeală

Din perspectiva celor doi actanți (emițător și receptor) care performează o comunicare, cât și a relației dintre ei, expoziția muzeală evedențiază anumite particularități determinate de ipostazele de reprezentare ale actanților.

Considerăm că în acest tip de comunicare, emițătorul și receptorul se prezintă sub diferite ipostaze și pot fi pe rând unul din cei doi actanți, în raport de relația stabilită în contextualizarea comunicării:

1. receptorul – muzeograf (cercetător) în raport cu emițătorul (patrimoniul cultural)
2. receptorul – publicul vizitator în raport cu emițătorul (muzeograf/cercetător).

Aceasta ne permite să analizăm relația emițător-receptor.

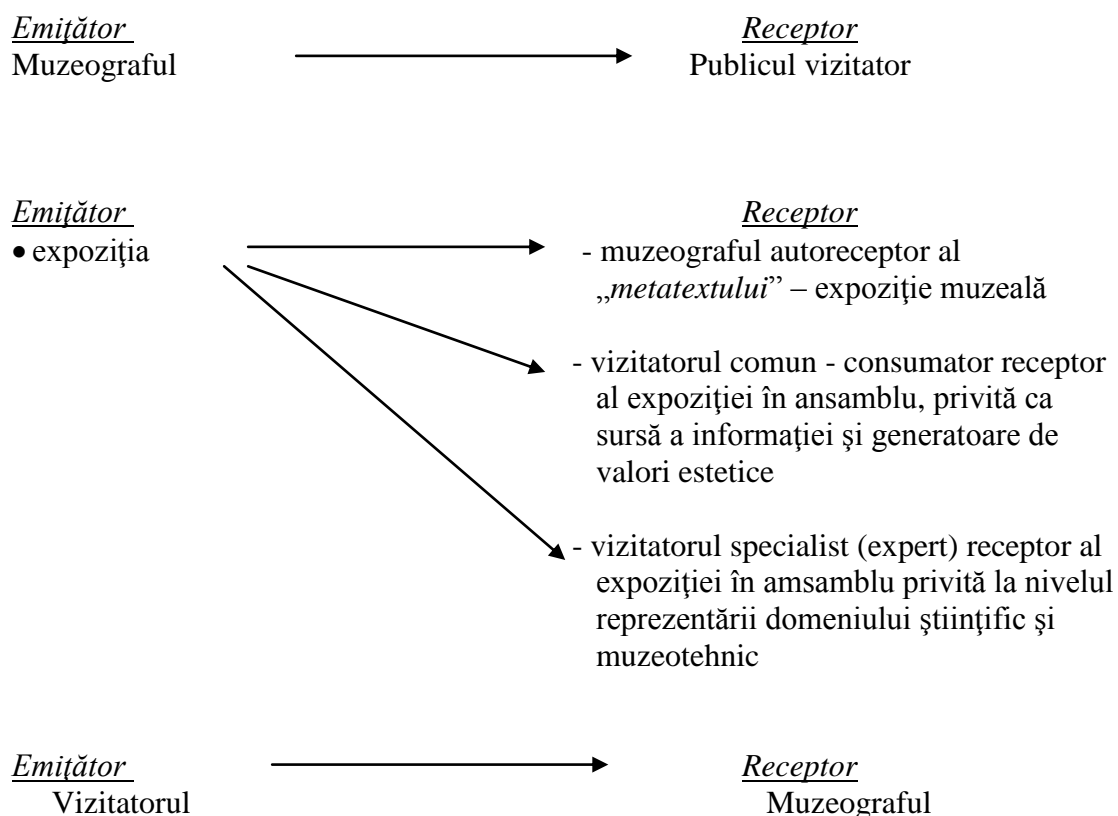
Din viziunea modului de lectură, aspect abordat și discutat în teoria lecturii, și având în vedere că *lectura* este înțeleasă de noi ca decodificare a semnificației patrimoniului cultural dar și a semnificației întregului „text”, expoziția muzeală actualizează relația emițător-receptor într-o modalitate proprie:

Emițător

• patrimoniul cu care se operează în expoziție

Receptor

- muzeograful (cercetătorul) receptor al elementelor (din perspectivă denotativă)
- muzeograful receptor al elementelor (din perspectivă conotativă în vederea realizării „metatextului”)
- vizitatorul comun (consumator) receptor al unuia sau altelea din piesele expuse ce constituie un punct de atracție informativ și afectiv
- vizitatorul specialist (expert) receptor al unuia din piesele autentice sau reconstituite și care constituie punctul său de interes științific



II. Expoziția muzeală – formă de „lectură”

II.1. Observații generale asupra viziunii analogice

lectura textului literar – lectura „textului” – expoziție muzeală

Performanța¹¹ celor doi actanți în aceste ipostaze ne permite să analizăm relația emițător-receptor din perspectiva modului de lectură, având în vedere că *lectura* este sinonimă, în domeniul nostru, cu:

- decodificarea semnificației patrimoniului cultural și realizată de cercetător/muzeograf
- decodificarea semnificației întregului „text” și realizată pe de o parte de cercetător/muzeograf, iar pe de altă parte de vizitator (vizitatorul comun și/sau vizitatorul specialist).

Lectura „textului”- patrimoniu muzeal și a „textului”- expoziție muzeală se impune, astfel, abordată prin diferitele moduri de lectură, aspect discutat în teoria lecturii¹².

¹¹ *Semantic*, -ă, adj. Referitor la semantică. II s.f. – studiu al sensului cuvintelor; semasiologie (<fr. sémantique).

- *semiotică* s.f. studiul general al semnelor; semiologie (2) (< sémiotique).

- *retoric*, -ă, I adj. (peior.) afectat, emfatic. II s.f. arta exprimării alese; oratorie. 2. (peior.) pompă, emfază (<fr. rhétorique)

- *sintaxă* s.f. studiul regulilor privitoare la îmbinarea cuvintelor în propoziții și a acestora în fraze (<fr. syntaxe).

(cf. Florin Marcu, *Neologisme*, seria *Dicționarele limbii române*, Editura Științifică, București, 1995).

Pentru disciplinele respective vezi problematica în detaliu în: Paul Cornea, *op. cit.*; Emilian M. Dobrescu, *op. cit.*; Adriana-Gertruda Romedea, *Actele de discurs*, Editura „Ștefan Lupășcu”, Iași, 1999; Sofia Dima, *Lectura literară – un model situațional* -, Editura Ars Longa, Iași, 2000.

Expoziția muzeală se constituie în toate etapele ei de organizare asemenea unei lecturi: de la acea primă observație a obiectului la studiul teoretic asupra problematicii ce face mobilul acesteia și până la forma finală (am putea spune „scriitura” finală). În acest sens ne permitem să facem referire la o încercare de definiție a lecturii ce are în vedere etimologia verbului „a citi”, iar aceasta pentru a argumenta încă o dată punctul nostru de vedere bazat pe analogia: *text lingvistic și/sau literar – expoziție muzeală*:

„În sens larg, *a citi* înseamnă *a observa* un ansamblu de semne, de orice natură ar fi ele, pentru a le afla sensul: astfel, putem spune că *citim* o imagine, un tablou, caracterul oamenilor după aspectul vestimentar și fizionomia, gesturile și mimica lor, liniile palmei, evoluția constelațiilor etc. În sens restrâns, *a citi* înseamnă *a parcurge* și *a descifra* un text scris”¹³ (sau un „text” – nonverbal – *sbl. ns.*). Este evident, considerăm, că decodificarea patrimoniului cultural ce face obiectul cercetării și/sau al expoziției se înscrie ca activitate mentală în coordonatele semantice ale verbului *a citi*.

Din perspectiva lecturii ca activitate mentală, expoziția muzeală se înscrie în tipul de *lectură- instituție socială*, evident păstrând proporțiile, admitând limitele, sinonimiile sau diferențierile ce sunt firești în orice reprezentare analogică sau comparatistă și, de asemenea, având în vedere relativitatea oricărei interpretări¹⁴. Se impune, astfel, să subliniem încercarea de definiție a *lecturii, instituție socială*, având în vedere că vom opera pe parcursul demersului, cu multe din caracteristicile acestei activități mentale: „Proces complex și extrem de important în dezvoltarea intelectuală a individului, lectura este, de fapt și *instituție socială* comportând caracteristicile exemplare ale unui astfel de fenomen: (1) este predată și învățată în școală; (2) are locuri privilegiate de exercițiu: biblioteci, săli de clasă; (3) este ecoul unui comerț cu tot ceea ce implică activitatea de publicare a cărții: edituri, ediții, librărie, vânzare, preț, client, public, specific, catalog editorial, piață editorială, târg de carte; joacă un rol socio-economic permițând circulația informației între indivizi sau grupuri socio-profesionale; [...] (5) este parte constitutivă a culturii sub diversele aspecte ale acesteia sau la diferitele ei niveluri de abordare, deoarece guvernează producerea și recepționarea textelor; (6) este o deprindere culturală care operează ierarhii și discuții între texte, după rolul social estetic și afectiv cu care le investește; (7) este un proces evaluativ în permanentă mișcare deoarece ierarhiile și valorile evoluează, se modifică sau se schimbă odată cu modificările mentalității grupurilor și epocilor; (8) este un act de semantizare mediat pentru că pornește de la o punere în text prealabilă a unei subiectivități și are la capătul celălalt multiplele posibilități de interpretare a unui grup practic infinit de subiectivități; (9) este o investiție ideologică deoarece, atribuind semnificații, îmbogățește orizontul cultural al cititorului, ceea ce se răsfrânge și la nivel general asupra unei întregi societăți la un moment dat; (10) dezvăluie comportamente, obiceiuri, preferințe ale publicului cititor ca reflectare a unei mentalități de lectură deja instalate sau în schimbare; (11) teaurizează memoria scrisă a umanității, nu atât prin manifestările ei de notorietate, cât prin reacții scrise care apar în urma ei sau prin reînvierea unor texte de mult uitate; (12) stabilește norme de interpretare în acord cu tipul de text, gustul epocii, evoluția formelor de lectură valabile pentru un anumit tip de cititor și pentru o anumită epocă; (13) îmbracă forme speciale conform scopului și condițiilor cărora li se supun și care merg de la dispozițiile individuale de moment și până la comanda de lectură socială sau profesională transformată în obligație de lectură; (14) are proprietatea de a degaja informațiile, de a face inferențe în spațiile nespuse ale textului conform

¹² Utilizăm termenul de *performanță* având în vedere cei doi termeni impuși de Ferdinand de Saussure *competență și performanță* în actualizarea actului de limbaj (explicăm în sens larg: *competență* – ceea ce individul posedă prin apartenența sa la o anumită limbă *spiritualitate*; și *performanță* – modul în care matricea lingvistică se manifestă în actul vorbirii).

¹³ cf. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Polirom, Iași, 1998; Liviu Papadima, *Literatură și comunicare* (relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă), Ed. Polirom, Iași, 1999, Sofia Dima, *Lectura literară – un model situațional*, Ed. Ars Longa, Iași, 2000.

¹⁴ Sofia Dima, *Lectura literară – un model situațional*, Ed. Ars Longa, Iași, 2000, p. 20.

unui implicit comun al spațiului cultural și al epocii de origine sau al spațiului cultural și al epocii cititorului în cazul reinterpretării pe alte baze a unui text literar îndepărtat în timp, (15) deși constrâns să se contureze între limitele textului, ea are totuși o mare libertate de acțiune, de interpretare, date fiind varietatea și numărul cititorilor”¹⁵.

Descifrăm în această încercare de definiție a *lecturii, instituție socială*, caracteristici *sine qua non* ale expoziției muzeale, nu întâmplător privită de noi ca ipostază a limbajului nonverbal.

În cadrul oricărei lecturi și ca urmare a organizării și receptării unei expoziții muzeale – în ansamblul său – există diferite situații de lectură. Câteva repere ale situației de lectură literară le regăsim și la nivelul „*lecturii*” *patrimoniului cultural* în vederea organizării unei expoziții muzeale cât și al „*lecturii*” – *expoziție muzeală* privită ca *metatext*.

Unul din repere este *lectorul* sau *agentul lecturii*. În analiza noastră lectorul apare în trei ipostaze:

- **lectorul = muzeograf:** - receptor al patrimoniului cultural ce face obiectul expoziției la nivel denotativ și conotativ.
- **lectorul = vizitator – comun (consumator):** - receptor al patrimoniului cultural ca piese individuale și al expoziției în ansamblu.
- **lectorul = vizitator – specialist (expert):** - receptor al patrimoniului cultural ca piese individuale și al expoziției în ansamblu.

Prezența lectorului implică și problema *competenței* acestuia. Ideea de competență însumează capacități de observare, identificare, descriere, clasificare, proiectare a investigațiilor, de colectare de interpretare a datelor, de comunicare a rezultatelor, de formulare a concluziilor¹⁶. Raportând aceste capacități ale competenței lectorului la cele trei ipostaze în care apare el în contextul organizării unei expoziții muzeale – ca formă de comunicare, subliniem că putem vorbi de variabile ale competenței în interdependență cu situația contextuală a comunicării. Aceasta implică în analiza noastră corelarea reperului *lector sau agentul lecturii* cu un alt reper al situației de lectură: *scopul/motivațiile/finalitățile, intențiile lecturii*¹⁷.

La nivelul expoziției muzeale cele două repere ale situației de lectură se actualizează într-o anume ipostază:

A. **Lectorul = muzeograf**

A₁) performează fiecare din capacitățile competenței amintite mai sus

- observare
- identificare
- descriere
- clasificare
- proiectare a investigațiilor
- colectare și interpretare a datelor
- comunicarea rezultatelor (redactarea tematicii expoziției)
- formulare a concluziilor (organizarea expoziției)

A₂) performează o lectură cu multiple valențe

- lectura – utilitară (profesională și de informare)
- lectura – acțiune (care vizează un efect perlocuționar)
- lectura – critică (de diagnosticare, orientare, evaluare)
- lectura estetică
- lectura – scriitură (corectivă, simbolică, autocenzurată)
- relectura¹⁸.

¹⁵ Sofia Dima, *op. cit.*, în cap. 1.2 (*O definiție integratoare a lecturii*, autoarea distinge: „Lectura, activitate intelectuală; Lectura, activitate socio-culturală; Lectura, instituție socială”).

¹⁶ *Ibidem*, p. 24-25.

¹⁷ cf. Ioan Neacșu, *Metode și tehnici de învățare eficientă*, Ed. Militară, București, 1990, p. 4-205.

¹⁸ cf. Sofia Dima, *op. cit.*, p. 34.

B. *Lectorul = vizitator comun (consumator)*B₁) performează doar anumite dintre capacități:

- observare
- identificare
- formulare a concluziilor (impresiile pe care le exprimă oral sau în scris)

B₂) performează o lectură cu multiple valențe

- lectură utilitară dirijată (lectura de informare)¹⁹
- lectură de destindere liberă sau autodirijată
- lectură estetică

C. *Lectorul = vizitator specialist (expert)*C₁) performează doar anumite dintre capacități:

- observare
- identificare
- colectare și interpretare a datelor
- comunicarea rezultatelor
- formularea concluziilor

(analiza demersului expozițional și actualizarea decodificării într-o formă ce trimite spre o posibilă „critică muzeistică”, dacă am face analogie cu critica sau teoria literară)

C₂) performează:

- lectura utilitară (profesională și de informare)
- lectura – critică (de diagnosticare, orientare, evaluare)
- lectura estetică

II.2. Lectorul ca reper al situației de lectură în actualizarea „textului” – expoziție muzeală

Demersul nostru are în atenție performanța (A) *lectorului = muzeograf* și (B) a *lectorului = vizitator comun (consumator)*.

II. 2. A. *Lectorul = muzeograf*

Fiecare dintre capacitățile ce actualizează competența *lectorului – muzeograf* se performează în raport cu un anumit tip de „text” (= patrimoniul muzeal) și de un anumit tip de „metatext” = *expoziția muzeală*, care are de fiecare dată alt mobil și alt grup țintă. Dina această perspectivă, modelul de lectură al muzeografului este mereu altul. În acest sens avem în vedere atât caracteristicile *lecturii ca instituție socială* (la care am făcut referire anterior) cât și la cele două repere ale situației de lectură adusă de noi în discuție.

Derularea analizei etapelor de organizare a discursului expozițional (am putea spune „a scriiturii” muzeale) relevă o acumulare a variabilelor actului de lectură și observăm că ele se nuancează. De aceea valențele lecturii performate de *lectorul-muzeograf* și la care ne-am referit anterior pot fi decodificate astfel, încât să subliniem detaliile ce țin și de concretul activității muzeistice dincolo de analogia propusă, cât și de etapele organizării unui demers nonverbal cu trăsături proprii.

Descifrăm în variabilele lecturii performate de muzeograf:

A₁. *Lectura mărturisită intenționată a unui agent (lectorul) de a restaura sau de a explicita sensul unui text (lectură restauratoare făcută cu un anumit scop)*²⁰.

Motivația esențială a unei astfel de lecturi este de a înțelege mesajul unui text (în cazul nostru patrimoniul muzeal). Intenția recuperării sensului impune lectorului, în general, și

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Includem în tipurile de lectură muzeală având în vedere trăsăturile situației de comunicare *scopul / motivațiile, finalitățile / intențiile lecturii și lectura utilitară dirijată* (de informare) și faptul că expoziția muzeală este deseori vizitată de un public consumator (= comun) ce are anume preocupări și un anume interes pentru aceasta (cadre didactice interesate de problematica expoziției dar și de necesitatea de a oferi elevilor un alt mijloc de amplificare a cunoștințelor predate la școală; vizitatori ce au ca hobby o preocupare ce trimite spre expoziția muzeală; elevi care sunt orientați către vizitarea expoziției etc.).

muzeografului, în particular, să apeleze la o serie de competențe logice, lexico-gramaticale, textuale, metatextuale și intertextuale etc. Muzeograful ca orice (lector) reperează și apoi operează cu materialul factual, corelează informațiile teoretice și ale cercetării fundamentale cu cele ale cercetării în teren. Coroborarea logică a tuturor datelor, permite o articulare, de asemenea logică, a înțelegerii semnificațiilor. Intervin în această etapă a pregătirii expoziției (= a „scriiturii muzeale”) câteva activități fără de care „metatextul” nu s-ar contura în coordonate valorice și anume: operaționalizarea, sistematizarea și înmagazinarea datelor, a ideilor, evaluarea, surprinderea sensului, reținerea informației, verificarea, eliminarea informației neesențiale etc.

A₂. *Lectura mărturisită intenționată a unui agent (lectorul) de a (re)interpreta un text și de a instaura semnificații.*

O astfel de lectură implică atribuirea de noi semnificații „textului”, printr-o organizare insolită a informației, dar mai ales prin atitudinea activă, reflexivă față de textul (alias patrimoniul muzeal) în cauză. La nivelul acestei forme de lectură se conturează o *lectură personală, insolită, creativă, pertinentă și mediatizată* sub o anumită formă. În adecvarea acestor caracteristici ale lecturii cu care se operează, muzeograful face evidentă posibilitatea analogiei ce ne-a stat în atenție în prezentul demers. Aplicarea unei astfel de lecturi patrimoniului muzeal ce face obiectul expoziției se impune, considerăm, ca o condiție *sine qua non* a muzeografiei moderne. Pe de altă parte, o astfel de lectură, evidentă ulterior în discursul muzeal și actualizată prin diverse căi (mod de expunere, texte-comentarii, etichete-cuvânt, etichete-sintagmă etc.), relevă competența lectorului-muzeograf care performează inovația atât la nivelul interpretării teoretice, cât și la nivelul muzeotehnicii.

Considerăm că o astfel de lectură se impune în muzeografia actuală având în vedere că printre caracteristicile *lecturii, instituție socială* se evidențiază că aceasta „stabilește forme de interpretare în acord cu tipul de text, gustul epocii, evoluția formelor de lectură valabile pentru un anumit tip de cititor și pentru o anumită epocă”²¹. Muzeograful cercetează, înmagazinează, sistematizează materialul factual și evident va descifra noi sensuri și semnificații, fără a elimina însă corelațiile cu ipotezele teoretice și muzeografice anterioare. Se impune această „lectură” și viziune muzeografică pentru că „agentul” (= muzeograful) analizează totul printr-un demers științific invers (prezent → trecut), iar pe de altă parte demersul expozițional stabilește o comunicare cu consumatori de cultură ce aparțin altei epoci decât cea în care a fost creat obiectul pentru care ceea ce se recrează ca atmosferă în expoziție era un „modus vivendi”. De aceea considerăm că printr-o *lectură personală, insolită, creativă, pertinentă și mediatizată*, muzeograful realizează un impact asupra vizitatorului – comun cu mari șanse de receptare de către acesta a problematicii expoziției muzeale.

O astfel de lectură are un aspect socio-istoric pentru că fiecare cititor expert, savant sau fiecare epocă operează distincții și ierarhii în rândul judecății de valoare asupra patrimoniului cultural de orice gen. Contextul socio-istoric își pune amprenta asupra patrimoniului cultural din diferite perspective (a rolului utilitar al obiectului, al mentalității care a generat obiectul, credința, a semnificației și importanței în viața socială, a formei vizuale etc.). Distincțiile și valorile impuse de contextul care a generat segmentul de patrimoniu cultural nu sunt fixe și definitive.

Variațiile de optică semantică aplicată patrimoniului cultural de orice gen, se reflectă în situația de *lectură* în sine, în contextul socio-istoric al lectorilor, în mentalitatea indivizilor dar și a grupurilor din care fac parte și a epocilor, în general.

²¹ Menționăm că pentru formele de „lectură” cu care noi considerăm că operează muzeograful (având în vedere analogia propusă de noi) folosim termenii utilizați în teoria lecturii (vezi în acest sens: Adriana Gertruda Romedea, *op. cit.*; Sofia Dima, *op. cit.*). Subliniem că pentru analogia, și implicit utilizarea terminologiei cu care am operat în demersul nostru, am avut în vedere specificul discursului expozițional, raportat la textul literar.

Din această perspectivă muzeograful care operează cu un patrimoniu creat într-un alt context socio-istoric decât cel în care se realizează expoziția („scriitura” sa) se definește ca un *media-agent* al situației de lectură. Muzeograful este menit să reconstituie o atmosferă trecută, astfel încât „orizontul de așteptare” al *lectorului* expoziției în ansamblu (publicul vizitator) să nu fie înșelat. În acest punct intenția lectorului = muzeograf trebuie să aibă în vedere o altă formă de lectură – *lectura comunitară* care completează celelalte forme performate în definirea discursului expozițional.

A₃. *Lectura comunitară*

Această formă de lectură pune problema relației dintre autor și cititor, a contextului socio-istoric, același pentru ambii, și implică necesitatea unei comunități de cultură, de ideologie.

Pentru a argumenta opțiunea noastră pentru această formă de *lectură* cu care operează muzeograful, se impune să-i menționăm „caracteristicile”, așa cum sunt abordate la nivelul teoriei lecturii: „Fiecare autor poartă în conștiința sa un public cititor, mai mult sau mai puțin întins în spațiu și timp, dar bine configurat ca fizionomie intelectuală și ca orizont de așteptare. Autorul, într-un anume fel, este prizonierul acestui etalon din conștiința sa. Dacă cititorul real va lua în serios rolul de *cititor etalon*, el se va găsi în consonanță cu intențiile autorului, consonanță care va fi favorizată de o comunitate culturală, o comunitate a evidențelor, una de limbaj și una a reprezentărilor. (sub. ns.) [...] Comunitatea de cultură [...] include comunitatea evidențelor: o serie de idei, credințe, judecăți de valoare care sunt acceptate de un anumit grup socio-istoric fără ca acesta să simtă nevoia de a le face să treacă examenul justificărilor, al demonstrațiilor sau al apologiilor [...]. Comunitatea reprezentărilor (scenarii tip, termene, motive), împreună cu comunitatea de limbaj a mijloacelor de expresie (sub. ns.), susțin comunitatea evidențelor, fiind depozitarele unor scheme cognitive, ale unui vocabular și ale unei sintaxe cunoscute ambilor agenți ai interacțiunii”²².

Sublinierea valențelor *lecturii comunitare* ne permite să argumentăm importanța pe care muzeograful trebuie să o acorde grupului țintă pentru care organizează expoziția. El, *lector* al „textului” = *patrimoniu muzeal*, devine autor al „scriiturii” muzeale și se impune să folosească un limbaj (modalități și mijloace de expunere) pe care „cititorul” (*lectorul vizitator*) să-l poată percepe.

A₄. *Pre-lectura autorului (alias muzeograful) ca motivare a ilustrărilor ulterioare*

Proiectul de expoziții are în vedere – sau cel puțin trebuie să aibă în vedere – că la un moment dat asistăm la o uzură, chiar saturație, a vechilor mijloace muzeotehnice, așa cum la nivelul cercetării în domeniul disciplinei / sau științei în domeniu, apar perioade de stagnare, manierism, iar „criza” se rezolvă prin schimbare. Menținând limitele analogiei din domeniul nostru, revenim la afirmații ce fac referire la lectura textului literar: „Perioadele de progres în cadrul anumitor curente, școli sau tehnici sfârșesc inevitabil în stagnare, manierism sau decadentă până ce criza se rezolvă printr-o schimbare revoluționară în domeniul sensibilității, gustului, stilului. Este bine știut faptul că starea de mulțumire produce rutina, în timp ce starea de criză stimulează inventivitatea [...]. Pre-lectura autorului îl face conștient de uzura vechilor mijloace. [...] Lectura acționează ca un fel de rupere, de simetrie sau de conformitate, manifestându-se ca prim pas printr-o trecere de la evoluție la meta-evoluție”²³.

Evident în acest punct al demonstrației se impune a clarifica optica noastră:

- Abordarea unei comunități a reprezentărilor cu grupul țintă nu devine sinonim cu abordarea de la „lectura restauratoare și novatoare” de către muzeograf a „textului” – patrimoniu muzeal.

- Abordarea unui limbaj muzeotehnic, indiferent de grupul țintă trebuie să aibă în vedere captarea atenției vizitatorului spre ceea ce îi oferă discursul muzeal, astfel încât să recepteze

²² Sofia Dima, *op. cit.*, p. 25.

²³ *Ibidem*, p. 67.

informația cu alți ochi decât s-ar fi așteptat (ceea ce am putea spune să perceapă alte semnificații decât cele cu care era obișnuit).

Actualizând aceste „principii” la nivelul practicii muzeistice putem accentua viziunea noastră:

- Tematica unei expoziții trebuie să aibă în vedere valorificarea patrimoniului muzeal (cultural în general), dar și interesul pentru anumite problematici, al publicului vizitator – comun (consumator). Aceasta nu exclude însă capacitățile implicate ale competenței muzeografului (la care am făcut referire anterior) și nici performanțele unei „lecturi” profesionale a patrimoniului. Investigația patrimoniului în coordonatele profesionale – sub toate valențele „lecturii” performate de muzeograf – permite acestuia să „formuleze concluzii” (alias să organizeze expoziția) la nivelul maxim al documentării științifice și să surprindă „esențele” pe care să le comunice vizitatorului. Altfel spus și pentru o expoziție cu grup țintă = public elevat și pentru una cu grup țintă = elevi din clasele gimnaziale sau liceale și pentru una cu grup țintă = preșcolari sau elevi din ciclul primar, sau pentru o expoziție cu grup țintă = turiști, se impune lectura profesională a patrimoniului muzeal, ceea ce înseamnă observare – cercetare, analiză – descriere, clasificare, cunoașterea preferințelor și necesităților grupului țintă etc.

- Limbajul muzeotehnic al discursului muzeal trebuie să aibă în vedere modalități și mijloace de expunere care să releve originalitatea, să reprezinte un echilibru între tradiție și noutate, să capteze atenția fiecăruia dintre grupurile țintă amintite anterior. Aceasta permite vizitatorului să reperate informația pe care o caută și/sau o așteaptă și totodată îl face „să vadă”, să înțeleagă faptul cultural reprezentat și în alt mod decât cel știut de el până în momentul vizualizării expoziției care i-a stat în atenție. Atunci când vizitatorul exclamă „Da, este altceva”, muzeograful a reușit să îndeplinească – dacă nu în totalitate, măcar în parte – capacitățile unui lector avizat al patrimoniului muzeal și, în același timp, să perceapă *relectura „textului”* pe care-l abordează în valențele ei de *lectură comunitară și instituție socială*.

- La nivelul muzeologiei ca și al muzeotehnicii se impune ca viziunea muzeografului „să spargă” metodele convenționale și conservatoare generate deseori de idei anacronice de tipul „Nu atingeți obiectele”, sau cea hiperbolizantă a securității obiectelor (totul sub geam, dacă se poate și sub cheie) sau, și mai grav, cea a respingerii mijloacelor auxiliare de vizualizare modernă a patrimoniului ce face obiectul expoziției. Muzeograful trebuie să aibă în vedere că vizitatorul modern operează deja cu un sistem de informații ce nu-i mai limitează impactul (vezi informațiile prin cablu, internetul, publicitatea prin mass-media etc.).

Subliniem că în opinia noastră o astfel de „lectură și relectură” nu este sinonimă cu o expoziție muzeală ce ar diminua profesionalismul muzeografului pentru a crea un „metatext” ușor, descriptiv, superfluu din dorința de a fi înțeles de grupul țintă, fără ca acesta să-și utilizeze competențe pe care se impune să le posede și să le performeze în această situație de lectură (= vizionarea expoziției). Menționăm că orice grup țintă are anumite capacități de competență în receptarea unui fapt cultural și, ca atare, dacă muzeograful știe cum să le folosească pentru a comunica printr-un limbaj științific dar adecvat grupului respectiv, atunci, prin relație biunivocă, și grupul țintă trebuie să-și performeze capacitățile competenței sale. În caz contrar, nu preia decât o parte din informație și rămâne în afara „lecturii” pe care muzeograful a propus-o.

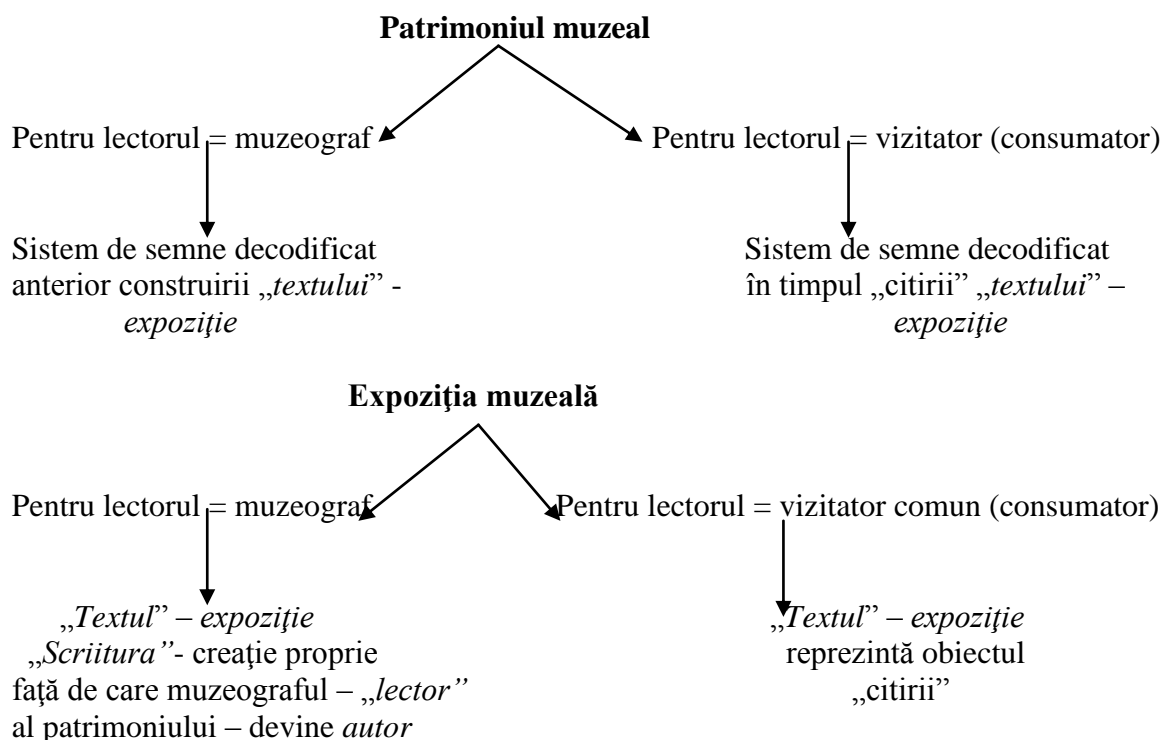
Și în derularea discursului expozițional, ca și în cel literar, intențiile autorului vor fi reperate corect numai dacă va găsi competențe corespunzătoare între receptori. Păstrând limitele analogiei pe care am avut-o în vedere subliniem și în acest punct al demonstrației noastre afirmațiile specialiștilor în domeniul teoriei lecturii: „Cititorii care se plasează în exteriorul acestei comunități ideologice (referirea s-a făcut în citatul anterior) recuperează doar parțial informația indusă de autor sau riscă să se înșele total. Intențiile funcționale sau literare ale unui autor vor fi corect reperate dacă vor găsi competențe corespunzătoare în rândul potențialilor săi cititori”²⁴.

²⁴ *Ibidem*.

II. 2. B. *Lectorul = vizitator comun (consumator)*

În subcapitolul II.2 al demersului nostru am delimitat capacitățile competenței în situația de lectură dar și formele de lectură performate de *lectorul = vizitator comun (consumator)* în raport cu cele ale *lectorului = muzeograf*, ceea ce face posibil relevarea punctelor comune și ale celor diferențioare dintre cei doi *lectori*.

Variabilele lecturii performate de *lectorul = vizitator comun (consumator)* evidențiază diferențieri în raport cu cele performate de *lectorul = muzeograf*, faptul fiind generat de poziția diferită a celor doi „agenți” față de patrimoniul muzeal ce face obiectul expoziției, cât și a expoziției în ansamblu.



Din această perspectivă considerăm că urmând analogia propusă, „lectura” vizitatorului comun (consumator) s-ar înscrie în două forme de lectură, delimitate de teoriile în domeniu.

B₁. *Lectura ca intenție mărturisită a unui agent de a aborda anumite protocoale*

Considerăm că o astfel de formă de lectură performează și vizitatorul comun (consumator), având în vedere că este considerată nu numai o activitate motivată dar și programată, în același timp.

În limitele analogiei pe care ne-am construit demersul, evidențiem valențele unei astfel de lecturi, la nivelul textului literar: „Făcută din constrângere, din obligația profesională, din proprie voință, din dorința de amuzament, de instruire, de evaluare sau de cercetare, lectura își va alege prin agentul ei tehnicile cele mai potrivite scopului avut în vedere și textului lecturat”²⁵.

Remarcăm pertinenta acestor valențe și în abordarea de către *lectorul = vizitator* a discursului expozițional. În raport de intențiile vizitatorului, expoziția poate fi o sursă de informație din perspectiva unei instruirii, a completării unor cunoștințe sau din perspectiva unui hobby; expoziția poate fi un loc de loisir intenționat, cunoscându-se ceea ce poate oferi un astfel de spațiu; expoziția poate fi un loc de refugiu generat de lipsa unei alte oportunități. Din această perspectivă, viziunea unei expoziții poate fi asemenea unei lecturi modificabile în raport de intenția vizitatorului, încât evidențiem posibile performări ale lecturii: *lectura liniară / în diagonală; receptivă / de survol; globală / selectivă; rapidă / exploratorie*²⁶. Dincolo de aceste

²⁵ Sofia Dima, *op. cit.*, p. 78-79.

²⁶ *Ibidem*, p. 54.

valențe decodificăm la nivelul *lecturii* „textului” – *expoziție muzeală* și alte forme: *lectură sobră / comică (ironică); statică (pasivă) / dinamică (activă)*. Ne permitem să delimităm aceste forme, ele fiind reperate în studiul operat de noi asupra atitudinii vizitatorului manifestate în vizionarea expoziției, indiferent dacă aceasta este sau nu „coroborată” cu ghidajul specialistului.

B₂. *Lectura instauratoare făcută de un agent în prezența unor forme de lectură novatoare*

O astfel de formă de *lectură* se performează de vizitatorul-comun (consumator), deoarece, indiferent de nivelul performant sau nonperformant al expoziției, el se află în fața unei „imagini vizuale” de ansamblu la care nu s-ar fi așteptat. În ciuda unor informații anterioare despre problematica abordată în discursul expozițional, vizitatorul descoperă valențe chiar denotative ale mobilului expoziției și cu atât mai mult pe cele conotative. Mai mult decât atât, se află în fața unor modalități de reprezentare muzeotehnică pe care nu avea cum să le cunoască, poate doar le bănuia. Astfel, *lectorul = vizitator comun (consumator)* receptează (chiar dacă într-un proces diferit determinat de cum „lecturează” discursul) acea viziune novatoare, restauratoare a muzeografului. În urma vizionării expoziției, alte idei, alte informații sunt înmagazinate în mentalul vizitatorului.

Dacă inițial această formă este o lectură dirijată („vectorii” lecturii imprimându-i muzeograful), ulterior, după o succesiune de vizionări, vizitatorul-comun (consumator) devine un *lector* activ și avizat. Înțelege că expoziția muzeală nu e doar o expunere eterogenă de obiecte vechi și prăfuite. Această formă de „lectură” a discursului muzeal își are corespondentul în *lectura* textului literar ale cărui sensuri sunt desprinse la nivelul instituționalizat al școlii.

Pentru a argumenta opinia noastră și pentru a ne păstra mobilul demonstrației facem referire la această formă de lectură, așa cum este analizată în *teoria lecturii*: „Din perspectiva cititorului, deprinderea instaurării sensului se face la nivelul instituționalizat al școlii, al practicii de învățământ care, preluând și prelucrând fragmentele literare și materialele metatextuale elaborate în jurul lor, cultivă și dezvoltă aptitudinile lecturii personale, deschizând totodată perspective către ulterioare lecturi novatoare. Simulacru de lectură novatoare la început, deoarece se dezvoltă prin mimetism și conformitate cu modelul propus de profesor, de manualul școlar, de manualul avizat, este totuși forma de lectură prin care școala este capabilă uneori să formeze cititori autonomi, simpli. [...] *Sursă de plăcere și de informare* (sub. ns.), textul nostru va deveni pentru acești cititori un mijloc important de a-și verifica, de a-și pune la încercare calitățile lectorale și interpretative. [...] Intreprinderea va fi modestă în fiecare secvență luată în parte, tot așa cum va fi modestă și la nivel individual. La scară generală însă, și privită evolutiv, ea va crea o pepinieră de cititori activi, avizați și creativi, care, în unanimitatea lecturii lor, vor fi capabili de performanțe nebănuite” (sub. ns.)²⁷.

Sublinierile noastre permit să relevăm că analogia propusă nu este întâmplătoare. Similitudinea dintre *lectura textului literar* și *lectura „textului” – expoziție muzeală* în performarea unei astfel de *lecturi* este evidentă și este un argument în plus a modului în care muzeograful (cercetătorul) trebuie să înțeleagă rolul pe care îl are în organizarea unei expoziții pentru ca aceasta să-și îndeplinească valențele ei formative.

²⁷ Pentru problematica în detaliu vezi: Paul Cornea, *Introducerea în teoria lecturii*, Ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 140; Sofia Dima, *op. cit.*, p. 31, 35.

BIBLIOGRAFIE

- BUCUR, C., *Condiția modernă a Muzeului Etnografic*, în vol. *Studii și comunicări de Etnografie*, Academia Română, Institutul de Cercetări Socio-Umane, Sibiu, Tom XIV – serie nouă, Ed.Imago, Sibiu.
- CORNEA, P., 1998, *Introducere în teoria lecturii*, Ed.Polirom, Iași.
- CORNEA, P., 1998, *Introducerea în teoria lecturii*, Ediția a II-a, Ed.Polirom, Iași.
- DIMA, S., 2000, *Lectura literară – un model situațional*, Ed. Ars Longa, Iași.
- DOBRESCU, Em.M., 1998, *Sociologia comunicării*, Ed.Victor, București.
- FLORESCU, R., 1998, *Bazele muzeologiei*, Ministerul Culturii, Centrul de Pregătire și Formare a Personalului din Instituțiile de Cultură, București.
- JAKOBSON, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Seuib, Points.
- JOLY, M., 1998, *Introducere în analiza imaginii ...*, Ed.All, București.
- MARCU, Fl., 1995, *Neologisme*, seria *Dicționarele limbii române*, Ed.Științifică, București.
- NEACȘU, I., 1990, *Metode și tehnici de învățare eficientă*, Ed.Militară, București.
- PAPADIMA, L., 1999, *Literatură și comunicare* (relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă), Ed. Polirom, Iași.
- ROMEDEA, A.G., 1999, *Actele de discurs*, Ed.,„Ștefan Lupașcu”, Iași.

NOI ABORDĂRI ÎN PROMOVAREA TRADIȚIEI ȘI CREAȚIEI POPULARE

Anișoara STEGARU ȘTEFĂNUCĂ¹

NEW APPROACHES IN THE PROMOTION AND CREATION OF POPULAR TRADITION

Abstract:

The present article aims at analyzing the opportunities offered by the use of modern means of promotion, highlighting the importance of valorizing the cultural patrimony for the purpose of providing the public with the opportunity of looking and understanding the museum objects from an integrating, interactive, multivalent perspective.

*

Key-words: museum, modern means of promotion, exhibition, cultural patrimony

Cuvinte cheie: muzeu, mijloace moderne de promovare, expoziție, patrimoniu cultural

Etichetată adeseori ca “pată albă pe harta etnografică” a țării, ca urmare a cercetării și valorificării insuficiente a patrimoniului cultural, zona Galațiului a reprezentat o necunoscută pentru o perioadă semnificativă de timp. Eforturile Secției Cercetare, Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare din cadrul Centrului Cultural „Dunărea de Jos” s-au concretizat într-o serie de proiecte care au avut ca scop reconstituirea, evidențierea și promovarea unor elemente definitorii ale identității culturale (arhitectură tradițională, port popular, meșteșuguri, practici, obiceiuri, ritualuri tradiționale).

În acest sens, în baza proiectului „Muzeul Satului – Gospodărie Tradițională”, implementat de Consiliul Județului Galați în parteneriat cu Centrul Cultural „Dunărea de Jos” și Muzeul Ținutului Cahul, raionul Cahul, în cadrul Programului de Vecinătate România – Republica Moldova, a luat ființă în anul 2008 un muzeu în aer liber, situat în Pădurea Gârboavele, la 15 km nord de municipiul Galați. În cadrul acestui muzeu se regăsesc trei gospodării tradiționale (case și anexe) din județul Galați și o gospodărie tradițională din raionul Cahul, Republica Moldova, care oferă o imagine complexă nu doar asupra unor forme de locuire, ci și asupra unor contexte socio-istorice și culturale, pe fondul cărora acestea s-au conturat.



¹ Șef serviciu Cercetare, Centrul Cultural “Dunărea de Jos” Galați.

În patrimoniul muzeului se regăsesc ștergare tradiționale, prostiri de pat și culme - țesute din lână (toarsă prin mărgică), borangic, bumbac sau cânepă, levicere - care se remarcă prin alternanța podurilor alese și nealese, într-o cromatică vie, covoare - care reflectă o gamă diversă de motive dintre care se evidențiază cele fitomorfe (pomul vieții), antropomorfe, astrale, zoomorfe, avimorfe, geometrice, de o certă valoare etnografică.

În vederea evidențierii acestui valoros patrimoniu în anul 2011, în urma unui concurs de proiecte, Centrul Cultural “Dunărea de Jos” a obținut finanțare din partea Administrației Fondului Cultural Național pentru un proiect care a urmărit valorificarea și promovarea într-o viziune modernă a patrimoniului Muzeului Satului de la Gârboavele (Galați). Concret, proiectul a avut ca scop realizarea unui *site* structurat pe domeniile tur virtual, galerie foto și galerie video, prezentând meșteșuguri tradiționale specifice zonei (olărit, țesut, încondeiat ouă și confecționare măști populare).

Avantajele utilizării acestor mijloace moderne de promovare a patrimoniului muzeal sunt evidente, acestea oferind posibilitatea vizitării virtuale a muzeului din orice zonă a lumii, prin simpla conexiune la internet. În egală măsură, oferă posibilitatea realizării unor activități cu elevi din cadrul unor instituții de învățământ, chiar și în perioada când obiectivele muzeale nu sunt deschise publicului spre vizitare – cunoscut fiind faptul că muzeele în aer liber au un regim special în acest sens. De asemenea, prezentarea unor materiale video care ilustrează meșteșuguri tradiționale specifice zonei, întregesc informația pe care o primește vizitatorul despre patrimoniul cultural, reconstituind contextul care a făcut posibilă apariția și crearea acelor obiecte. Evidențierea tehnicilor de lucru, materiei prime, instrumentarului necesar, modalității de obținere a culorilor, remarcarea funcției, rolului, destinației obiectului respectiv, a simbolisticii motivelor tradiționale reprezentate, întregesc “povestea” fiecărui obiect, oferind astfel posibilitatea de a-i descoperi nemijlocit valențele. Transpuse pe suport DVD, alături de o broșură de prezentare succintă, reprezintă o reală “carte de vizită” a muzeului, fiind oricând accesibilă specialiștilor și publicului larg.

Aceste metode, de promovare a patrimoniului muzeal prin intermediul a ceea ce numim astăzi “noile media”, sunt dublate de organizarea unor expoziții tematice care oferă publicului vizitator posibilitatea de a intra în contact direct cu patrimoniul muzeal și a-i descoperi valențele, funcțiile, rostul.

În acest sens, Centrul Cultural “Dunărea de Jos” a organizat în anul 2011, cu prilejul “Noptii muzeelor”, expoziția tematică intitulată “Drumul cânepii”. Expoziția a ilustrat, într-o manieră accesibilă publicului, tehnicile și modalitățile de prelucrare a cânepii, pornind de la tulpina de cânepă, dughitul, datul prin meliță, trasul prin cheptâni și raghilă, torsul firului de cânepă, vopsirea, punerea firului pe rășchitor, umplerea țaghiilor pentru războiul de țesut, ajungând la țeserea ștergarelor, a pânzei pentru piesele de port, a pânzei pentru desagi, a leghicerelor și covoarelor, a foilor de arie. Pentru publicul vizitator a fost o surpriză reală să descopere faptul că pornind de la tulpina de cânepă, țărâncile, atât de pricepute în simplitatea lor, reușeau să realizeze odinioară piese de port, așternuturi, ștergare, covoare, adică o serie de obiecte necesare uzului gospodăresc. Expoziția a venit deopotrivă în întâmpinarea celor tineri și celor vârstnici. Pentru cei din urmă, ea a devenit un liant între “acum” și “atunci”, o reflecție asupra trecutului, un prilej de a-și aminti de “acasă”. În acest context deveneau ei înșiși muzeografi, ofereau informațiile necesare copiilor, nepoților prezenți, îmbrăcând informația în amintiri nostalgice, în sentimente de bucurie pentru readucerea în amintire a anilor copilăriei. Pentru cei mai tineri, expoziția reprezenta un salt în timp, o șansă unică de a cunoaște îndeletniciri, deprinderi și priceperi străvechi, de a afla coordonatele lumii de demult. Această reprezentare asupra modului de organizare a unei expoziții etnografice, apropie obiectul muzeal de vizitator, recrează contexte, ipostaziază funcții, roluri, preocupări, propunând o abordare discursivă.

O altă viziune întâlnim în cazul reconstituirii unei șezători, spre exemplu, în cadrul căreia obiectele de muzeu, aparent, nu ar constitui elementul central al evenimentului, dar ele fac parte integrantă din ansamblu, contribuind la redarea unui context. Se poate vorbi în acest caz de o detașare a perspectivei de la static la dinamic, evidențind obiectul nu doar prin expunere, ci prin demonstrație a funcției și rolului său.

NOAPTEA MUZEELOR 2012

CENTRUL CULTURAL „DUNĂREA DE JOS”
Suflet către Suflet!

VĂ INVITĂM ÎN ZIUA DE
19 MAI 2012 ÎNCEPÂND CU ORA 20.00
SĂ PARTICIPAȚI LA MANIFESTAREA

"PI'NSĂRAT LA ȘEZĂTORI"

SALONUL ARTELOR-MANSARDA CENTRULUI CULTURAL DUNĂREA DE JOS GALAȚI

“Pi-nsărat la șezători” a fost titlul și totodată tema evenimentului organizat de Centrul Cultural “Dunărea de Jos” în anul 2012 (cu prilejul “Noptii muzeelor”), care a ilustrat această abordare. În cadrul șezătorii, ștergarele, covoarele, opaițul, războiul de țesut, vârtelnița, cicâricul, fusul și furca de tors, masa joasă de lemn, strachina și oala de lut, scaunele miniaturale cioplite în lemn, toate și-au reluat parcă rolul demult uitat. În acest context exponatele nu se mai pierd în atmosfera rece, distantă, prea puțin explicită a unei expoziții clasice, ci se integrează într-un întreg, recăpătându-și pe deplin atribuțiile.

Desigur, nu orice obiect, ca parte integrantă a unei colecții muzeale, poate fi expus, manipulat, integrat în cadrul unei expoziții interactive. Vedem necesar în acest sens, ca muzeele să dispună de un fond de obiecte fără o valoare patrimonială care să impună restricții în sensul desfășurării unor activități interactive, oferind publicului posibilitatea de a înțelege demersuri expoziționale complexe.



Abordarea statică a unei expoziții, fără a ipostazia „povestea obiectului”, fără a ilustra contextul în cadrul căruia acesta era folosit, fără a reflecta și a oferi posibilitatea cunoașterii și înțelegerii modului de confecționare, de obținere a materiei prime, fără a-l integra în viața comunității din care face parte, nu vine în întâmpinarea vizitatorilor secolului XXI. Pentru a putea decodifica sensuri, semnificații, ale unor simboluri străvechi reprezentate pe un covor, pentru a-i înțelege valoarea spre exemplu, este necesară o oarecare pregătire în domeniu, pregătire pe care puțini dintre vizitatori o pot avea, în condițiile în care în planul de învățământ (preuniversitar) nu se regăsește niciun curs de inițiere în arta populară.

Vedem așadar necesar un demers de accesibilizare a patrimoniului muzeal, de recontextualizare a sa, de lărgire a spectrului de interacționare obiect - vizitator care să ofere posibilitatea cunoașterii și înțelegerii patrimoniului muzeal într-o perspectivă polivalentă.

ACTIVITATEA DE PEDAGOGIE MUZEALĂ LA MUZEUL DE ETNOGRAFIE ȘI ARTĂ POPULARĂ (MEAP) TULCEA. PROGRAME EDUCATIVE

drd. Iuliana TITOV¹

THE WORK OF MUSEUM PEDAGOGY AT THE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND FOLK ART (MEAP). EDUCATIONAL PROGRAMS

Abstract:

Today, after about 10 years of practice in pedagogy museum, the specialists from the Museum of Folk Art - Tulcea treat the schools as an important public category because it represents a highly motivated category, convinced of the immediate usefulness of the museum as extra-curricular resource. The teacher (who is issuing or receiving of educational partnership) sees the education in museums as an important tool for enriching the teaching projects. The teacher is aware that the visit to the museum offers new possibilities to explain the concepts, inedited learning techniques (eg learning by discovery). The teacher is aware that the museum benefits a space and facilities that the school can not provide easily (eg using the loom, blacksmith workshops, carpentry, etc.).

*

Key-words: target public, educative programs, partnership, educative actions, exhibition
Cuvinte-cheie: public țintă, programe educative, parteneriate, acțiuni, expoziție

Instituție complexă sub aspectul conținutului, funcției, misiunii, ca și al amplasării concrete, muzeul poate crea deseori o impresie negativă oamenilor, prin natura sa impunătoare și prin conținutul specializat, care atrage mai mult specialiștii decât publicul larg. Deciziile privind dispunerea exponatelor, elaborarea și transmiterea de cunoștințe sunt factori ce determină apropierea muzeului de vizitatorii săi și, ca urmare, reușita acestuia în a încuraja accesul.

Prin programele de pedagogie muzeală obiectul original – însuși motivul existenței muzeelor – este văzut și “tratat” în multe și variate feluri (ca piesă “sacră”, ca document ce conține / transmite cunoștințe, ca unealtă în transmiterea de mesaje), întotdeauna legat însă de un rol al educării publicului.

Cercetări îndelungate și studii atente ale metodologiei de comunicare muzeală și ale învățării și comportamentului vizitatorilor au contribuit la elaborarea unui demers educativ care trece dincolo de transmiterea didactică și liniară de cunoștințe către predarea și învățarea interactivă, al cărei centru de interes este vizitatorul.

Dintr-o asemenea perspectivă nouă, obiectul original nu mai este perceput ca “proprietatea” expertului, care decide exclusiv conținutul și mijlocul de comunicare, ci constituie mai degrabă baza unui proces educativ generator de sensuri, construit pe inter-relația dintre

¹ Șef-serviciu Muzeul de Etnografie și Artă Populară, ICEM Tulcea.

obiectul-document, pe de o parte, și cunoștințele personale și experiența vizitatorului, pe de altă parte².

Transformările socio-culturale ale comunității tulcene, și nu numai, au influențat modul de raportare al MEAP la patrimoniul gestionat și la necesitățile dinamice ale publicului țintă.

Schimbările sociale profunde, facilitatea obținerii informației din numeroase surse au determinat un dinamism al acțiunii muzeului tulcean prin concentrarea activităților pe public, dar fără a periclita virtuțile profesionale ale instituției. De aici rezultă o diversificare a ofertei muzeale în funcție de structura publicului țintă (vârstă, socio-culturală și profesională).

Colaborarea dintre școli și muzee înseamnă, pe de o parte, respectarea identităților și necesităților celor două instituții, iar pe de alta, regândirea stereotipului – din păcate valabil încă – vizitei ca o simplă ieșire anuală, iar pe acela al muzeului ca un loc vechi ce are puține de oferit tinerilor. Din acest motiv, stabilirea unei relații puternice și pe termen lung oferă profesorilor ocazia de a înțelege complexitatea activității din muzeu, de a se înscrie în opțiunile și activitățile sale, iar muzeului i se oferă ocazia să-și îmbunătățească imaginea, fiind din ce în ce mai capabil să joace un rol activ în societate, mai ales pentru tineri.

Astăzi, după aproximativ 10 ani de practică în domeniul pedagogiei muzeale, specialiștii din cadrul Muzeului de Etnografie și Artă Populară din Tulcea tratează școlile ca pe o categorie de public muzeal deosebit de importantă deoarece reprezintă o categorie puternic motivată, convinsă de utilitatea imediată a muzeului ca resursă extra-curriculară. Profesorul (cel care este emitent sau receptor al parteneriatului educativ) vede educația în cadrul muzeelor ca pe un instrument important de îmbogățire a proiectelor didactice, fiind perfect conștient că vizita la muzeu oferă noi posibilități de explicare a unor concepte sau tehnici de învățate inedite (ex. învățarea prin descoperire). El, profesorul, este conștient că muzeul beneficiază de spații și dotări pe care școala nu le poate asigura cu ușurință (ex. folosirea războiului de țesut, ateliere de fierărie, tâmplărie ș.a.).

Pe de altă parte, muzeul poate utiliza resursele sale în slujba școlilor prin încurajarea contactelor între profesori și pedagogii din cadrul muzeului.

Indiferent de tipul muzeului, colaborarea cu școala trebuie studiată, planificată și realizată pe baza următoarelor principii:

- colaborarea cu școala trebuie dezvoltată pe baza temelor de interes comun, utilizându-se resurse disponibile în ambele instituții (inclusiv tehnologii noi);
- dezvoltarea rețelelor de școli (atât locale, cât și mai extinse) care lucrează la o temă comună, favorizează schimbul de experiență și cunoștințe de specialitate și dezvoltarea contactelor cu mai mult de un singur muzeu (în fiecare localitate), sporind participarea și transmiterea de cunoștințe;
- popularizarea muncii efectuate de școli în colaborare cu muzeele este importantă nu numai pentru a face mai cunoscută această muncă în teritoriu, ci și pentru a oferi rezultatele acesteia în scopul de a fi folosite de alte realități³.

Indiferent de mijlocul realizării acțiunii educative, muzeul comportă posibilitatea virtuală de a fi prezent permanent în conștiința copiilor și tinerilor.

În cadrul acestui proces educativ contextual se pun bazele unor comportamente observabile: *comportamente participative* (publicul este activ, răspunde/pune întrebări, ia parte la diverse activități), *gândirea creativă* (publicul are propriile sugestii, propune noi interpretări), *învățarea aplicată* (publicul devine capabil să aplice o strategie de învățare), *construirea cunoștințelor* (publicul îndeplinește “sarcini” care îl vor conduce la înțelegerea conceptelor).

² S. Pearce, *Obiecte ale semnificației sau Povestirea trecutului*, (ed) *Obiecte ale Cunoașterii*, Londra, The Athlone Press, 1990

³ Maria Xanthoudaki, *Locuri ale descoperirii: muzeele în slujba predării științei și tehnologiei*, Fondazione Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Impaginazione e stampa T&T Studio, San Donato, Milano, 2003, p. 9

Ca urmare, muzeul devine un adevărat centru de educație interactivă, care se adresează unui public cât mai divers ca stil de viață și capacitate de învățare, formare culturală sau perspective sociale. Reîntoarcerea acestuia sau cel puțin a unui segment al său, în cadrul muzeului, depinde de legăturile personale (emoționale) create într-un timp relativ scurt.

Annual are loc planificarea programului atelierului pedagogic fiind luați în calcul factori care pot afecta în mod direct sau indirect finalitatea acestuia, precum: obiectivele, publicul țintă, tehnicile pedagogice, locația și dotările minime, personalul implicat, promovarea programului.

Procesul educativ muzeal este personalizat în funcție de structura publicului țintă și de asemenea, se are în vedere posibilitate de continuitate logică.

Pentru implementarea de programe modulare, s-a realizat în prealabil o investigare a publicului, a așteptărilor și preferințelor sale pentru a propune și aplica o strategie adecvată fiecărei categorii de vizitatori și pentru a stabili metodele cele mai eficiente de satisfacere a nevoilor acestora. Unele programe educative au fost concepute în colaborare cu instituții culturale similare (ex. Ansamblul Artistic Babadele Deltei Tulcea, cercul de pictură-desen și cercul de etnologie de la Palatul Copiilor, Teatrul Jean Bart ș.a.). De asemenea, s-au realizat parteneriate cu meșteri populari și artiști plastici din zonă.

Pentru stabilirea programelor educative modulare a fost nevoie de identificarea unor criterii de segmentare a publicului larg. Structurarea publicului s-a făcut în funcție de vârstă și obiceiurile de vizitare (de organizare a vizitei):

- *în funcție de vârstă* (deci de dezvoltarea psihico-fiziologică):

1. copii de 3-6 ani;
2. copii de 6-14 ani;
3. tineri de 14-18 ani;
4. tineri de 18-30 de ani;
5. adulți;
6. pensionari.

- *în funcție de obiceiurile de vizitare:*

1. - grup organizat: grup școlar – preșcolari, elevi din ciclul primar, gimnazial, liceal, studenți;
 - grup de turiști – români, străini (vorbitori de limbă engleză, franceză, germană);
 - grup dintr-o anumită organizație (culturală, științifică, mass media etc.)
2. grup informal:
 - prieteni – liceeni, studenți, tineri de 18-30 de ani, adulți, pensionari;
 - familie – fără copii și cu copii
3. individual (vârstă, profesie, nivel al studiilor, localizare geografică)

O categorie aparte este reprezentată de persoanele defavorizate sau excluse social (cu handicap, copii instituționalizați, deținuți), aceștia necesitând aplicarea unor metode speciale (afective, specialiști psihologi etc.)

Ținând cont de toate aceste aspecte s-au elaborat programe sau pachete de programe adresate diferitelor categorii de public.

Având în vedere complexitatea structurii publicului muzeului, pentru a răspunde cerințelor și nevoilor diferite de cunoaștere, muzeul tulcean și-a concentrat acțiunile pe o varietate de activități orientate către public. Aceste activități au constat în conversații formale, vizite, lecturi, excursii familiale și de grup informale, evenimente culturale de toate tipurile (audiții, demonstrații de meșteșuguri, prezentări de filme etnografice documentare, expoziții itinerante sau mobile ș.a.).

3.1. Programele pentru școli (Programe educative)

Pentru o mai bună comunicare/ colaborare cu cei mai numeroși vizitatori ai muzeului Tulcea (așa cum reiese din statisticile ultimilor ani), și anume elevii însoțiți de cadrele didactice, la începutul fiecărui an școlar Muzeul de Etnografie și Artă Populară din Tulcea realizează campanii de încheiere de parteneriate școlare. Aceste programe sunt preferate deoarece presupun existența unor grupuri deja cristalizate, în care vizitatorii au caracteristici comune (aceeași vârstă, un mediu comun de dezvoltare și anumite obiceiuri de învățare), iar numărul participanților permite lucrul în atelierele specializate (nu depășesc 30 de persoane).

Pregătirea unui program adresat școlilor presupune:

- structurarea ideilor programului în funcție de patrimoniul deținut;
- alegerea tematicii în funcție de nevoile profesorului/ elevilor;
- dezvoltarea tematicii într-o manieră interdisciplinară și interactivă.

Parteneriatele educative încheiate de MEAP au, în general, următoarea structură: partenerii și data încheierii, coordonatorii programului, argument, scurtă prezentare a instituției muzeale (din care să reiasă prestigiul, experiența instituției în astfel de activități), obiective (organizarea de întâlniri interinstituționale, desfășurarea de activități culturale în comun, dezvoltarea curriculară prin viziune inter și transdisciplinară), obligațiile părților contractuale, durata convenției, promovarea acțiunilor, persoane de contact, graficul acțiunilor de parteneriat, evaluarea activităților.

De cele mai multe ori un parteneriat educativ cuprinde maxim 7 activități (pentru grupurile de elevi de școală primară) și minim 3 (pentru elevi de liceu).

a) Pentru **preșcolari și clasele I - IV** s-au elaborat teme îndeosebi bazate pe abilități practice. Cadrul didactic are posibilitatea de a alege (la începutul anului școlar) din pachetul oferit, sau poate propune activități noi.

Exemple de activități: *Jucăriile* (în care copiii se inițiază în tehnica tradițională a fabricării jucăriilor, pentru crearea propriilor păpuși), *Cum e făcută hăinuța mea?* (ex. obținerea firului de lână, confecționarea unui fular), *Pictarea sau desenarea impresiilor* (după vizitarea unei anumite expoziții temporare, copii sunt puși să-și picteze/ deseneze impresiile), *Obiectul magic* (copiii își creează propriul obiect magic, pornind de la receptarea unei expoziții tematice), *ora de dans popular* (copiii învață unul - două dansuri populare, activitate realizată în colaborare cu Ansamblul Artistic Baladele Deltei); *Altă jucărie* (copiii aduc la muzeu o anumită jucărie pentru copiii defavorizați, iar în schimb ei sunt învățați să realizeze altă jucărie sau un obiect decorativ, cu ajutorul materialelor reciclabile); *enigma* (pe baza explicației ghidului, copiii descoperă un obiect lipsă dintr-un panou sau context); *Ateliere aniversare* (de tipul serbărilor școlare, cu un program de cântece și versuri inspirate din literatura populară); *Spectacole*: cinema, teatru, dans, muzică.

b) Pentru **clasele V – VIII**: Dintre activitățile propuse enumerăm: Introducere în domeniul etnografiei, Pictarea impresiilor, Atelierul Sunetelor, Anchetă etnografică (ex. descrierea unor obiecte de patrimoniu pentru a se iniția în etnologie, acest atelier permițând ca pornind de la un obiect să-i înțeleagă istoria și sensul care i-a fost dat); *Viața satului tradițional din nordul Dobrogei* (excursie documentară - vizitarea Muzeului Satului Dobrogean Enisala, Expoziția de Artă Orientală Babadag, Casa Memorială Panait Cerna).

c) Pentru **liceu**: Lectorate, vizionări de filme documentare etnografice, *Viața satului tradițional din nordul Dobrogei* (excursie documentară - vizitarea Muzeului Satului Dobrogean Enisala, Expoziția de Artă Orientală Babadag, Casa Memorială Panait Cerna).

d) Programe educative care se adresează tuturor categoriilor de vârstă: concursuri, festivaluri.

MEAP organizează: Concursul Național *Poveste de iarnă* la care doritorii se pot înscrie cu creații literare și/sau plastice (versuri, povestiri, desene, măști, icoane, ornamente de Crăciun), promovează tradițiile din perioada sărbătorilor de iarnă și Concursul Internațional *Paștele în*

ochii copiilor unde, de asemenea, sunt așteptate lucrări de creație plastică și decorativă și/sau ouă încondeiate.

Din 2008 MEAP a inițiat **Gala Premiilor Micul Etnograf** în cadrul căreia sunt acordate diplome și trofee partenerilor din anul școlar respectiv. Festivitatea are loc în luna iunie și constă în vernisarea expoziției realizată în sălile muzeului cu lucrările copiilor, spectacol susținut de elevi și invitați speciali, acordarea premiilor (se face de către personalități ale orașului Tulcea).

3.2. Programele pentru familii

Complexitatea acestui tip de programe este generată de diferențele de vârstă foarte mari între participanți (părinți și copii), dar și de diversitatea domeniului de activitate a adulților.

Implicarea părinților și participarea acestora la diferite acțiuni dezvoltă și amplifică coeziunea dintre membrii familiei, contribuind la dezvoltarea personalității copiilor și descoperirea aptitudinilor.

Programele pentru familii presupun:

- segmentarea publicului țintă în funcție de vârsta copiilor;
- asumarea conceperii unei tematici interesante pornind de la criterii mai puțin tangibile decât în cazul programelor pentru școli, unde se poate porni, orientativ, de la curriculum-ul școlar sau de la interesele specifice ale profesorilor;
- promovarea foarte activă a programelor în medii cât mai diverse;
- implicarea cât mai activă atât a copiilor cât și a adulților;
- alternarea unor tehnici foarte diverse de abordare a grupului astfel încât nici copiii nici adulții să nu fie neglijați.

Activități: Atelier anchetă etnografică, Atelierul sunetelor, Pictarea, desenarea impresiilor ș.a.

3.3. Programele pentru adulți

La elaborarea programul adresat publicului adult s-au avut în vedere câteva caracteristici care-i diferențiază pe aceștia de un grup de copii: adulții

- posedă o mai largă și mai profundă acumulare de experiențe în comparație cu copiii;
- au motivații de învățare diferite, educația se concentrează în jurul unor situații cu aplicabilitate directă în viață;
- decizia de a frecventa un anumit program educativ propus de muzeu o ia însuși participantul.

De aceea pentru publicul adult am pregătit filme documentare pe diverse teme etnografice (obiceiuri de peste an, ocupații și meșteșuguri, multietnicitate dobrogeană ș.a), spectacole, audiții muzicale.

3.4. Programele pentru elevii cu nevoi speciale

Pentru a facilita accesul publicului cu nevoi speciale, în primul rând s-a avut în vedere ca infrastructura să fie una potrivită.

Pentru conceperea și derularea unor programe adresate unui astfel de public s-a colaborat cu alte grupuri de elevi, de vârstă apropiată sau mai mari, deja familiarizați cu activitățile respective și care și-au însușit rolul de îndrumător.

Activități: ateliere practice, muzicale, de artizanat, spectacole.

BIBLIOGRAFIE

PEARCE, S., 1990, *Obiecte ale semnificației sau Povestirea trecutului*, (ed) *Obiecte ale Cunoașterii*, Londra, The Athlone Press.

XANTHOUDAKI, M., 2003, *Locuri ale descoperirii: muzeele în slujba predării științei și tehnologiei*, Fondazione Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Impaginazione e stampa T&T Studio, San Donato, Milano.



DE LA DESCRIPTIV LA EXPERIMENTAL ÎN EXPOZIȚIILE TEMPORARE ALE MUZEULUI DE ETNOGRAFIE ȘI ARTĂ POPULARĂ DIN TULCEA

Alexandru CHISELEV*

FROM DESCRIPTIVE TO EXPERIMENTAL IN THE TEMPORARY EXHIBITIONS OF ETHNOGRAPHIC AND FOLK ART MUSEUM OF TULCEA

Abstract:

To achieve an exhibition suppose primarily to believe in *something* and secondly to see that *something* in another way, from a different perspective than the others did it, so original.

In contemporary society, exhibitions are organized on various occasions, in various places, more or less conventional (from shop showcases to the halls of museums and beyond). Each of the exhibitors believes in *something* that becomes the mobile of exhibition: traders believe in attracting buyers and increasing sales (show - rooms etc.), the artists believe in catharsis and artistic statement (exhibit author), the nonconformists try to impress the public (following the unconventional techniques).

At the museum level, the situation is complex, precisely because of the diversity of profiles (from the classical to the modern), exhibition strategies (mandate-driven model, market-driven model, transaction approach) and not finally mentalities (conservative or innovative). So, the exhibition is the materialization of an idea and the expression of one belief in *something* (tangible or not). It can be said that the exhibition is a mix between art and technology, based on an idea and ending with the visual image of the idea conceived for one specific space. For this reason the people who realize an exhibition will be named *expo-author*.

*

Key words: *descriptive, experimental, temporary exhibition, descriptive-educational exhibition, exhibition of discoveries, conceptual or metaphoric exhibition, experimental exhibition*

Cuvinte cheie: *descriptiv, experimental, expoziție temporară, expoziție descriptiv-educativă, expoziție cu descoperiri, expoziție conceptuală sau metaforică, expoziție experimentală*

1. Aspecte generale privind problematica expozițională

A realiza o expoziție presupune în primul rând a crede în *ceva*, iar în al doilea rând de a vedea acel *ceva* într-alt mod, dintr-o altă perspectivă decât au făcut-o ceilalți, deci original.

În societatea contemporană expoziții se organizează cu diverse ocazii, în diverse spații, mai mult sau mai puțin convenționale (de la vitrinele magazinelor până în sălile muzeelor și dincolo de ele). Fiecare dintre expozanți crede în acel *ceva* ce devine mobilul expoziției: comercianții cred în atragerea cumpărătorilor și creșterea vânzărilor (expoziții cu vânzare, show-room-uri etc.), artiștii cred în catharsis și afirmare artistică (expoziții de autor), nonconformiștii cred în impresionarea publicului (aplicând tehnici neconvenționale).

Și la nivel muzeal situația este complexă, tocmai pe fondul existenței unei diversități de profiluri (de la cele clasice, până la cele ultramoderne), de strategii expoziționale (modelul

* Muzeograf I, Muzeul de Etnografie și Artă Populară, ICEM Tulcea.

acțiunii prin mandat; modelul orientat spre piață; abordarea tranzacțională¹⁾ și, nu în cele din urmă, de mentalități (conservatoare sau inovatoare). Așadar, expoziția reprezintă materializarea unei idei și expresia unei credințe în acel *ceva* (tangibil sau nu). Se poate spune că expoziția este un mix între artă și tehnică, pornind de la o idee și finalizând cu imaginea vizuală a ideii transfazate într-un cadru dat. Din acest motiv, persoana care realizează un act cultural expozițional va fi denumită în continuare *expo-creator*.

În altă ordine de idei, în perioada contemporană instituțiile muzeale se confruntă cu o serie de probleme generate, în principal, de două aspecte: pe de o parte, concurența din ce în ce mai acerbă cu alte modalități de informare / petrecere a timpului liber (expansiunea internetului și mijloacelor alternative de informare) în detrimentul unui act cultural *la fața locului*, iar pe de altă parte insuficiența resurselor financiare și materiale care de multe ori degradează calitatea actului cultural.

Se pot remarca schimbări în psihologia publicului consumator, caracterizat de o inerție din ce în ce mai mare, bineînțeles și pe fondul reducerii timpului liber alocat unor activități culturale. De exemplu apar întrebări de genul: *De ce să vizitez un muzeu când pot face un tur virtual on-line al acestuia?*

În asemenea situații, instituția muzeală este nevoită să conștientizeze faptul că actul cultural nu mai poate fi oricum, numai să fie. Pentru a atrage publicul consumator este nevoie de calitate în primul rând, care poate fi corelată cu resursele (umane, financiare, materiale), iar în al doilea rând este nevoie de diversitate și de conformare la necesitățile publicului.

Din această disertație se pot desprinde două concluzii esențiale:

- *Nu e de ajuns să crezi în ceva, trebuie să ai și posibilitatea de a-l realiza.*
- *Nu e de ajuns să-l poți realiza, trebuie să și corespundă nevoilor publicului.*

Trinomul **idee - posibilitate de realizare - necesitate** este esențial în conceperea și realizarea expozițională, reglând și adaptând totdeauna ideea la posibilitățile materiale sau tehnice și la public (în general heterogen).

2. Comportamentul de vizitare și feed-back-ul muzeului

Studiul comportamentului de vizitare determină o adaptare reactivă și procedurală a organizării și utilizării spațiului expozițional ca un întreg²⁾, de la demarcajele ce permit sau nu publicului interacțiunea vizuală sau tactilă cu obiectele, până la segmentarea, opacizarea sau mascarea anumitor secvențe muzeistice.

Ca metodă calitativă de cercetare s-a folosit observația neparticipativă, fiind cuantificați următorii parametri, pe care noi îi considerăm esențiali: timpul, atenția și capacitatea de reținere a informațiilor. Această metodă face posibilă evidențierea cu precădere a comportamentului non-verbal (exprimarea subtilă și extrem de sinceră a emoțiilor provocate de experiența muzeală³⁾).

Teoriile recente de realizare a expozițiilor nu mai consideră vizitatorul ca subiect neutru, pasiv, cu o capacitate de receptare uni-direcțională (muzeul emite și vizitatorul receptează, cu alte cuvinte vizitatorul doar ascultă explicații din partea personalului de specialitate), din contră, el devine subiect activ, iar când toate înțelesurile sunt epuizate, el formulează posibile noi înțelesuri ale convențiilor expoziționale⁴⁾.

Anticipez astfel trei probleme de identitate ale muzeelor etnografice din România, ce vor fi aprofundate într-un alt capitol: stereotipul descriptiv al expozițiilor temporare sau permanente; ancorarea elementelor expuse într-o obsedantă perioadă temporală, considerată tradițională;

¹ R. Bem Neamu, 2008.

² A. Bollo, L. Dal Pozzolo 2005,

³ Am folosit termenul generic de **experiență muzeală** incluzând în acest concept aspectele expoziționale, ludice, interactive, participative, educative sau de *loisir* legate de vizitarea unui muzeu.

⁴ În sensul că spațiul muzeal nu recrează sau nu-și dorește să atingă realitatea în proporție de 100%, toate contextele prezentate devenind adaptări convenționale ale realității, utilizând obiecte ce își pot pierde funcționalitatea și chiar esența în anumite situații.

existența unor subiecte tabu de reprezentare muzeală, precum violența, sexualitatea, anormalitatea, consumismul etc.⁵.

Un alt aspect legat de comportamentul vizitatorului este conceptul de independență. Așa cum a afirmat C.G. Screven, vizitatorul este liber să exploreze un itinerariu, dar este de asemenea liber să-l ignore sau să preia informația doar parțial⁶. Muzeul nu trebuie să-și rezerve rolul strict de a educa (în sensul de a influența în mod intenționat, sistematic și organizat dezvoltarea intelectuală, morală și fizică a subiecților) sau de a schimba mentalități. Muzeul propune o experiență, el poate impresiona și-l poate determina pe subiect ca la terminarea vizitei să reflecteze asupra experienței avute.

3. Publicul M.E.A.P. – structură, obiceiuri de vizitare și soluții muzeotehnice

Având în vedere considerentele legate de comportamentul observabil al vizitatorului M.E.A.P. se poate realiza un profil al publicului-țintă și totodată se observă delimitarea a două perioade contrastante în ceea ce privește structura publicului și obiceiurile de vizitare.

Astfel, în perioada 15 octombrie - 15 iunie⁷ (8 luni), datorită proiectului educațional *MICUL ETNOGRAF*, derulat de M.E.A.P. în parteneriat cu instituțiile școlare și culturale din regiunea Dobrogea, publicul muzeal este format în proporție de 80% din grupuri de dimensiuni medii (până la 30 de elevi), cu vârste cuprinse între 3 și 18 ani, coordonate de 1 sau 2 profesori. Pentru că personalul muzeului a înțeles necesitatea unui discurs atractiv și captarea atenției într-un mod interactiv (conform tipologiei psihologice a vârstelor), componenta expozițională este dublată de spațiul ludic (centrul sălii de expoziții temporare). Se organizează jocuri de cunoaștere și descoperire, de team-building (având un anumit scop, competitivitate, responsabilități și modalități de susținere a grupului) etc. Din acest motiv există o diferențiere între planul expozițional, dezvoltat mai mult pe verticală, pliat pe panouri (înălțime medie: 2 m) și spațiul ludic (evidențiat prin anumite marcaje).

În perioada 15 iunie - 15 octombrie (4 luni), publicul muzeal este heterogen, fiind alcătuit din turiști singulari sau grupuri mici (până la 70% sunt străini, de regulă englezi, francezi, germani), cu o medie de vârstă și un nivel de educație mai ridicat în comparație cu vizitatorii elevi, și, în același timp, cu o mobilitate fiziologică scăzută. Din acest motiv spațiul ludic din interior nu își mai atinge scopul, având în vedere că vara ar putea fi folosită și curtea muzeului pentru diverse activități interactive.

Din aceste motive este necesară dublarea componentei expoziționale cu mobilier de relaxare - contemplare (canapele, scaune etc.), având în vedere că independența de vizitare este mai mare decât în cazul grupurilor conduse.

De asemenea, în această perioadă se poate utiliza și spațiul ludic, de data aceasta în scop expozițional și de relaxare, planul expozițional căpătând o dezvoltare orizontală.

În tabelul următor este prezentat profilul vizitatorului și soluțiile de adaptare tematică și muzeotehnică pe structura publicului țintă.

⁵ Aceste baraje mentalitare au fost depășite de proximalii balcanici, ba chiar intens exploatate de marii expozanți europeni (a se vedea proiectele expoziționale Muzeului de Etnografie din Neuchâtel, Elveția: Muzeul canibal (2002), Răul și durerea (1986)).

⁶ C.G. Screven 1976, 271–290.

⁷ Vom lua ca dată medie de referință jumătatea acestor luni pentru a armoniza anumite discrepante legate de suprapunerile dintre cele două tipuri de vizitare.

Indice analizat / propuneri	15 octombrie - 15 iunie	15 iunie - 15 octombrie
Tipul de vizitare	în grup	individual; în grup
Mărimea grupului	medie (maxim 30 persoane)	mică (maxim 15 persoane)
Vârsta medie	sub 18 ani	peste 40 de ani
Nivel de educație	mediu	peste mediu
Timp petrecut în Sala de expoziții temporare, din care:	1 oră	30 minute
- pentru vizitarea expoziției	20 minute	30 minute
- pentru activități practice	40 minute	-
Tip posibil de expunere	Cu dezvoltare verticală, dublat de spațiul ludic	Cu dezvoltare orizontală, dublat de spațiul de relaxare
Tip posibil de expoziție	Descriptiv – educativă (tip A) De descoperire (tip B)	Conceptuală (tip C) Experimentală (tip D)
Posibile activități conexe	atelier; work-shop-uri	audiții; vizionări

Având în vedere tipologia vizitării, propunem ca pe parcursul unui an să fie realizate câte o expoziție de tip A, C și D și două de tip B, dintre care cel puțin una din afara I.C.E.M.

4. Analiză critică asupra sistemului muzeelor etnografice din România. Probleme de identitate, de mentalitate și de concepție la nivel expozițional

În lista realizată de CIMEC - Muzeu și colecții din România sunt înscrise 125 muzee cu profil etnografic și peste 100 muzee de etnografie și istorie locală, acestea având la rândul lor alte filiale, puncte muzeistice etc. În contemporaneitate, cel puțin la nivelul muzeelor sătești, tendința actuală este de dezvoltare.

Deși diverse ca patrimoniu, nivel de reprezentare (local, regional, național), posibilități materiale de realizare a expozițiilor, aceste muzee au câteva *probleme* comune legate de tipul și modul de expunere - la nivelul expozițiilor permanente sau temporare.

După părerea noastră, problema esențială este legată de stereotipiile expunerii:

- succesiunea monotonă a obiectelor în mobilierul de tip vitrină;
- lipsa de volum a expunerii pe panouri; panotarea excesivă etc.
- interioarele țărănești tradiționale și reticența prezentării mutațiilor din perioada comunismului și contemporană
- supraaglomerare de obiecte (pierderea conceptului de spațialitate⁸);
- descriptivismul extrem, adeseori pueril al expozițiilor temporare⁹ (modelul de expoziție – descriere se potrivește mai mult tipului de *interior țărănesc*);
- tabuurile expoziționale (câteva exemple: violența, păcatul, sexualitatea și devierea)

Alte probleme sunt legate de ancorarea tematicilor expoziționale la un nivel auto-suficient, refuzând noile tendințe din domeniul de specialitate (de etnologie, antropologie, muzeotehnie etc.).

Considerăm o provocare expoziția în cadrul căreia nu se mai vorbește despre obiectul singular, ci despre o *scenă expozițională, instalație, compoziție scenografică*. Un exemplu banal: obiectul *coasă* își poate pierde funcția de unealtă agricolă, devenind o alegorie a morții, într-o exprimare conceptuală. Furca, fusul și războiul de țesut pot exprima ursitoarele, Parcele sau oricare alte forme ale zeitelor torcătoare ale destinului. Privite segmentar ele sunt simple instrumente folosite în industria textilă, însă într-o viziune contextuală ele se metamorfozează.

Considerăm o provocare expoziția care nu educă, ci doar creează o emoție (plăcere, dezgust, entuziasm, depresie) care nu se lasă descoperită ușor (îți ascunde sensuri, te ghidează ca într-un labirint) și în final te îndeamnă să reflectezi asupra unui aspect mai mult sau mai puțin filozofic.

⁸ În anumite cazuri această metodă poate fi intenționat aplicată pentru exprimarea unor concepte precum: kitsch-ul, claustrofobia, mărginirea etc.

⁹ În momentul actual există un contra-curent timid reprezentat de M.Ț.R. și Muzeul din Dumbravă.

5. Tipuri de expoziții. Concept și muzeotehnică

În perioada contemporană, la nivel teoretic, expozițiile sunt rezultatele următoarelor perspective¹⁰: dispunerea artefactelor¹¹, modul de comunicare al ideilor, activitatea vizitatorilor și ambientul creat. Însă, în realitate aceste patru elemente prezintă ponderi diferite, în funcție de tipologia expunerii și a tematicii. De obicei supradimensionarea unei perspective atrage reducerea celorlalte.

În tabelul următor vom prezenta caracteristici ale celor patru perspective, în funcție de următoarele tipuri de expoziții: descriptiv-educativă, de descoperire, conceptuală, experimentală.

Tip de expoziție	Dispunerea artefactelor	Modul de comunicare al ideilor	Activitatea vizitatorilor	Ambientul creat
Tip A Descriptiv – educativă	Obiectul vorbește de la sine; Obiectele se dispun în contexte	clar, concis, sintetic	medie: ascultă, se joacă, învață	concret; reconstituie un moment sau un spațiu; deschis
Tip B De descoperire	Dispunere ocultată; Obiectul se lasă găsit	se lasă descoperit treptat	ridicată: cele de tip A+ caută, descoperă, cunosc, învață	labirintic, ascunde elemente
Tip C Conceptuală	Obiectele realizează compoziții; Obiectele își pierd noțiunea.	lasă loc de interpretări, difuz	subtilă: reflectează, meditează, se emoționează	inedit, prin combinarea elementelor
Tip D Experimentală	Obiectul trece în plan secund;	mix între celelalte tipuri	cele de tip C	inedit, ireal, fantastic, spectaculos

Tipul A. Expoziția descriptiv-educativă

Această expoziție respectă regulile muzeotehnice consacrate și convenționale, definind idei concrete printr-o succesiune logică a unor obiecte cu funcții cunoscute, dublate de mijloace muzeotehnice aflate în plan secundar (sistemul de iluminare general și pe obiecte, fotografiile + texte, reconstituiri etc.). Obiectul este selectat pentru reprezentativitate și valoare (estetică, contextuală¹²). Discursul expozițional este clar, vizitatorul primește o cantitate informațională medie, existând posibilitatea filtrării acesteia prin prisma personală.

Tipul de vizitare recomandat poate fi individual sau/și în grup.

Prezentăm câteva concepte privind organizarea expozițiilor ce se pot încadra în tipul descriptiv-educativ, unele dintre ele urmând să fie explicate pe larg în capitolul următor, inclusiv activitățile conexe.

- Trilogia expozițională *Vârstele timpului*
 - Fraged – obiceiuri legate de sarcină, naștere și copilărie
 - 1 + 1 = 1 – obiceiuri legate de nuntă
 - Amurg – obiceiuri legate de moarte și cultul strămoșilor

¹⁰ *** iulie 2002, *Exhibition concept models*, Smithsonian Institution

¹¹ *Artefactele* sunt rezultate ale acțiunii antropice ca răspunsuri tangibile ale unor necesități umane, caracterizate prin anumite materiale, moduri de realizare, origine, funcție și valoare.

¹² De exemplu, o cămașă ruptă este valoroasă dacă devine obiect vestimentar pentru reprezentarea unei vrăjitoare.

- *Balkanica* – aspecte ale patrimoniului material sau imaterial prezentate comparativ la nivel balcanic
- *Pâinea – forme și contexte*
- *VISIO* – expoziție foto-documentară a satului nord-dobrogean actual
- *De la lemn la termopan* – evoluția artei bisericesti, punctând aspecte legate de kitsch-ul unor obiecte religioase

Tipul B. Expoziția de descoperire

Dacă din punct de vedere tematic aceasta se apropie de expoziția descriptiv-educativă, modul de expunere este segmentar, modular, neconvențional.

Obiectul sau contextul expozițional este ascuns într-o structură muzeotehnică labirintică sau tunelară, cu posibilitatea parcurgerii în mod unic și irepetabil al traseului (se pot alege variante de vizitare în funcție de motivația vizitatorului). La acest tip de expoziție, componenta muzeotehnică ajută la descoperirea treptată a ideii exprimate prin obiect și complex de obiecte, care își păstrează poziția de prim plan în receptarea expoziției.

Din cauza acestor structuri se recomandă vizitarea în grupuri reduse sau individual.

Tematici variate pot fi adaptate la diverse componente muzeotehnice, ele definind subtipurile acestor expoziții:

- Labirint – spațiul este segmentat de structuri modulare sau de tip panou
- Tunel/ Peșteră – structuri tunelare, de înălțimi egale sau variabile
- Scară – ascendente sau descendente; porțiuni plane + structuri de tip labirint sau tunel
- Tip *Cube*¹³ - structurile labirintice sunt mobile, ieșirea din spațiul expozițional realizându-se urmărind un algoritm.

În capitolul următor vom adapta expoziția intitulată *Cele 2 Ane*¹⁴ la cele patru subtipuri mai sus menționate.

Tip C. Expoziția conceptuală sau metaforă

Acest tip de expunere muzeală, inspirat de curentul artei conceptuale¹⁵, mută accentul de la plăcerea estetică către dezbateră de idei între expoziție și public. În acest context conceptul substituie obiectul, în sensul că acesta din urmă își pierde noțiunea dată de normele normalului. Abstractul poate fi exprimat printr-un complex de obiecte interrelaționate, cu o dinamică mai mult sau mai puțin normală, dublate de o componentă muzeotehnică solidă.

Viața, moartea, frica, visul, fantezia, oboseala, plăcerea pot deveni vizuale, chiar palpabile. În acest fel abstractul poate fi pipăit, observat, mirosit, provocând o receptare complexă și imprezvizibilă asupra expoziției.

Recomandăm experimentarea unor expoziții conceptuale în timpul sezonului turistic, când există un aflax puternic de turiști străini, obișnuți cu acest tip de discurs muzeal. Expoziția conceptuală devine astfel o alternativă neconvențională la expoziția de bază de la etaj, plină de substanță, edificatoare pentru cunoașterea culturii dobrogene / românești și a elementelor legate de multiculturalitate.

Câteva propuneri de expoziții conceptuale sunt succint prezentate în cele ce urmează:

- *Fanic și criptic* – partea care se arată și partea care se ascunde privirii
- *Viața ca o +... + ca o viață* – simbolismul și reprezentări ale crucii între sacru și profan

¹³ Modelul este inspirat din filmul omonim, regizat de Vincenzo Natali în anul 1997.

¹⁴ Expoziție comparativă a modurilor de viață a două generații reprezentate prin cele două exponente: bunica și nepoata

¹⁵ Formă artistică ce pune Ideea mai presus decât obiectul. Artiștii conceptuali au reacționat împotriva lumii artistice comerciale. Au folosit semiotica, feminismul, arta, cultura populară, iar documentarea gândirii artistice a luat locul obiectului artistic.

- *Oniric: fantezie și coșmar* – exprimarea vizuală a visului
- *Masca (T)* – lumea din spatele măștii
- *Devenire* – expoziție care surprinde evoluția temporală a unui fenomen

Tip D. Expoziția experimentală

În acest caz, există o multitudine de forme de expresie, un mix între tehnicile consacrate și cele neconvenționale. Expoziția experiment propune provocarea intenționată a unor fenomene în condițiile clare ale spațiului muzeal, cu alte cuvinte marșează pe impresionarea puternică a publicului.

Ambientul devine o perspectivă supradimensionată, iar obiectul se retracează la nivelul receptării în planul doi. Ideea este susținută de vizualul static și/sau dinamic, de auditiv și performarea *live* a unui fenomen.

Propunem următoarele experimente expoziționale, diverse ca tematică, muzeotehnică:

- *Poveste de viață din Anatolia* – transpunerea expozițională a unui film
- *Lumea din spatele oglinzii; Când josul devine sus* – fenomenul inversării ordinii obiectelor pe orizontală, respectiv pe verticală
- *În țara lui Alice* – obiecte supra – și sub – dimensionate
- *facebook@(i)realitate.com* – când realul devine virtual
- *Lumini și umbre* – spațiu de expunere întunecat; lumina pe obiect
- *Ludic contemporan în spațiul urban* – locuri de ieri, jocuri de azi
- *Văzduh* – tu cum crezi că arată Dumnezeu?
- *Personajul* – ghidul interpretează un rol (de exemplu Păcală sau înțeleptul satului etc.)
- *Expoziția terapeutică* – terapia prin artă/ terapia prin expoziție

BIBLIOGRAFIE

- ***2000, *La grande illusion*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- ***2002, *Le musée cannibale*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- ***iulie 2002, *Exhibition concept models*, Smithsonian Institution.
- ***2007, *Figures de l'artifice*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- ***2008, *La marque jeune*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- BEM NEAMU, R. 2008, *A planifica în funcție de vizitatori: pro și contra, teorie și practică*, în Muzeu Focus. Investigarea publicului muzeului.
- BOLLO, A., DAL POZZOLO, L. 2005, *Analysis of Visitor Behaviour inside the Museum: An Empirical Study*.
- SCREVEN, C.G. 1976, *Exhibit evaluation: a goal-reference approach*, în Curator, no 19/4, 271–290.



ISSN: 2392 - 7305
ISSN-L 2392 - 7305
ISBN 978-606-654-108-4