

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE  
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
DE  
ISTORIA ARTEI

2  
1960

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE









ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE  
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
DE  
ISTORIA ARTEI

ANUL VII

2

1960

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

#### COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — redactor responsabil.  
MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; ACAD.  
PROF. MIHAIL JORA; ACAD. PROF. TUDOR VIANU; PROF.  
MARCEL BREAZU; PROF. MIHAIL BERZA; PROF. MIHAIL  
POP; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU; AMELIA PAVEL — secretar  
științific de redacție.



P.I.A. 11.504



## S U M A R

### ARTE PLASTICE

		Pag.
M. V. ALPATOV,	Andrei Rubliov, maestru al vechii picturi ruse. La împlinirea a 600 ani de la nașterea artistului....	13
G. OPRESCU,	Ce însemnează a aparține grupelor « moderniste »	35
GEORGETA OȚETEA,	Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături.....	41
DINU C. GIURESCU,	Date asupra picturii istorice românești în epoca feudală .....	61
PAUL HENRI STAHL,	Porțile țărănești la români .....	81

### TEATRU ȘI MUZICĂ

ALFRED HOFFMAN,	Un mare interpret român al muzicii lui Chopin: Dinu Lipatti .....	109
MIHAI FLOREA,	Arta actorului Matei Millo.....	123
ANA MARIA POPESCU,	Începuturile teatrului cult în Țara Românească..	141

### NOTE ȘI DOCUMENTE

Măștile cucilor ( <i>Romulus Vulcănescu</i> ) .....	159
Portul popular bulgăresc în două localități din Banat ( <i>M. Vekova-Telbikova</i> și <i>K. Telbikov</i> ).....	167
Un cronograf român ilustrat din secolul al XVIII-lea ( <i>I. Barnea</i> ) .....	184
Casa zugravului Pîrvul Mutul din București ( <i>Paul I. Cernovodeanu</i> ) .....	195

	<u>Pag.</u>
O dveră necunoscută de la Argeș și rostul acelora de la mănăstirile Putna și Slatina (Petre Ș. Năsturel) .....	198
Ileana — societate pentru răspîndirea gustului artistic din România (1897—1899) (Petre Oprea) .....	202
Două piese de teatru originale din prima jumătate a secolului al XIX-lea (Anca Costa-Foru) .....	207
Din activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești (Elena Zottoviceanu).....	218
Patru sonate inedite de M. Cohen-Linaru (Fernanda Foni) .....	220
Despre vătășia lăutarilor din Țara Românească în secolul al XVIII-lea (C. Șerban)	226
Cronică .....	229
Buletin bibliografic .....	233
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei în cursul anului 1960 .....	237
Index alfabetic .....	239

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

		<u>Стр.</u>
М. В. АЛПАТОВ,	Андрей Рублев, мастер древнерусской живописи. К 600-летию со дня рождения художника .....	13
Г. ОПРЕСКУ,	Что значит принадлежать к «модернистским» группам .....	35
ДЖОРДЖЕТА ОЦЕТА,	К вопросу об использовании элементов народного искусства в производстве тканей .....	41
ДИНУ К. ДЖУРЕСКУ,	Румынская историческая живопись в феодальную эпоху .....	61
ПАУЛЬ ГЕНРИ ШТАЛЬ,	Ворота румынских крестьянских дворов .....	81

### ТЕАТР И МУЗЫКА

АЛЬФРЕД ГОФФМАН,	Дину Липатти — известный румынский исполнитель произведений Шопена .....	109
МИХАЙ ФЛОРА,	Сценическое мастерство Матея Милло .....	123
АННА МАРИЯ ПОПЕСКУ,	Начало профессионального театра в Валахии .....	141

### ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Маски «кукушек» ( <i>Ромулус Вулкэнеску</i> ) .....		159
Болгарский народный костюм в двух населенных пунктах Баната ( <i>М. Векова-Телбикова</i> и <i>К. Телбиков</i> ) .....		167
Иллюстрированный румынский хронограф XVIII в. ( <i>Ион Барня</i> ) .....		184

	<u>Стр.</u>
Дом живописца Пырвула Мутула в Бухаресте ( <i>Пауль И. Черноводяну</i> )....	195
О неизвестном до сих пор занавесе для царских врат в Арджеше и о его назначении в монастырях Путна и Слатина( <i>Петре Ш. Нэстурел</i> )....	198
Иляна — общество для воспитания художественных вкусов в Румынии (1897—1899) ( <i>Петре Опря</i> ) .....	202
Две оригинальные театральные пьесы первой половины XIX в. ( <i>Анка Коста-Фору</i> ) .....	207
О музыкальной деятельности первых рабочих клубов ( <i>Елена Зоттовичану</i> )	218
Четыре неизданные сонаты М. Кохена-Линару ( <i>Фернанда Фони</i> ) .....	220
О цехе валашских народных музыкантов в XVIII в. ( <i>К. Шербан</i> ).....	226
<i>Хроника</i> .....	229
<i>Библиографический список</i> .....	233
<i>Перечень работ, отредактированных в Институте истории искусства в 1960 году</i> .....	237
<i>Алфавитный указатель</i> .....	239



## S O M M A I R E

### ARTS PLASTIQUES

		Page
M. V. ALPATOV,	Andrei Rubliov, maître de l'ancienne peinture russe. Pour le 600 <sup>e</sup> anniversaire de la naissance de l'artiste .....	13
G. OPRESCU,	Que signifie « appartenir aux groupes modernes » .....	35
GEORGETA OȚETEA,	Problèmes de transposition des éléments d'art populaire dans l'industrie du tissage.....	41
DINU C. GIURESCU,	La peinture historique roumaine à l'époque féodale .....	61
PAUL HENRI STAHL,	Portails sculptés chez les paysans roumains ....	81

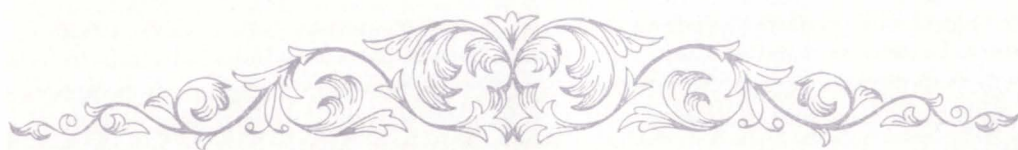
### THÉÂTRE ET MUSIQUE

ALFRED HOFFMAN,	Un grand interprète roumain de la musique de Chopin: Dinu Lipatti .....	109
MIHAI FLOREA,	L'art de l'acteur Matei Millo .....	123
ANA MARIA POPESCU,	Les débuts du théâtre professionnel en Valachie..	141

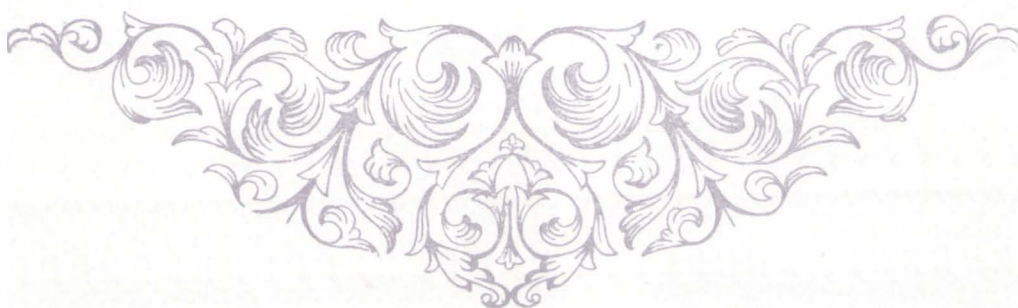
### NOTES ET DOCUMENTS

Les masques des « coucous » ( <i>Romulus Vulcănescu</i> ) .....	159
Le costume populaire bulgare de deux localités du Banat ( <i>M. Vékova-Telbikova et K. Telbikov</i> ) .....	167
Un chronographe roumain illustré du XVIII <sup>e</sup> siècle ( <i>Ion Barnea</i> ).....	184

	<u>Page</u>
La maison du peintre Pîrvul Mutul de Bucarest ( <i>Paul I. Cernovodeanu</i> ) .....	195
Un grand voile inconnu au monastère d'Argeş et la fonction de ceux des monastères de Putna et Slatina ( <i>Petre Ş. Năsturel</i> ) .....	198
Ileana — société pour l'éducation du goût artistique en Roumanie (1897—1899) ( <i>Petre Oprea</i> ) .....	202
Deux pièces de théâtre originales de la première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle ( <i>Anca Costa-Foru</i> ) .....	207
De l'activité musicale des premiers clubs ouvriers ( <i>Elena Zottoviceanu</i> ) .....	218
Quatre sonates inédites de M. Cohen-Linaru ( <i>Fernanda Foni</i> ) .....	220
Sur la corporation des ménétriers de Valachie au XVIII <sup>e</sup> siècle ( <i>C. Şerban</i> ) ....	226
<i>Chronique</i> .....	229
<i>Bulletin bibliographique</i> .....	233
<i>Index des travaux réalisés par l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la R.P.R. au cours de l'année 1960</i> .....	237
<i>Index alphabétique</i> .....	239



# ARTE PLASTICE







# ANDREI RUBLIOV, MAESTRU AL VECHII PICTURI RUSE

LA ÎMPLINIREA A 600 DE ANI DE LA NAȘTEREA ARTISTULUI

de M. V. ALPATOV



u se poate spune că în timpul vieții sale Rubliov a rămas un geniu nerecunoscut. Contemporanii i-au acordat o înaltă prețuire, i-au încredințat misiuni de onoare. Numele său este pomenit de două ori în letopisețe, cinste de care se bucurau pe atunci numai oamenii de seamă. Influența directă a operei lui Rubliov s-a făcut simțită în pictura rusă timp de aproape un secol după moartea lui. Cu trecerea vremii însă, colbul veacurilor s-a așternut peste operele lui, funinginea și bogatele ferecături de argint — platoșe de nepătruns — le-au ascuns tot mai mult privirilor. Firește, uitarea nu poate fi justificată numai prin aceste fapte. Cauzele materiale sînt întotdeauna împletite cu cele spirituale. Înțelegerea operei lui Rubliov se lovea de neînțelegerea oamenilor. În secolul al XIX-lea, foarte puțini au fost acei care și-au dat vag seama de importanța lui Rubliov ca artist plastic. Numele lui era citat, e drept, în tratatele de istorie, dar dincolo de nume nu se mai afla vreo reprezentare artistică suficient de concretă. Astfel, Rubliov împărtășea soarta vestitului pictor elen Apeles, din opera căruia nu s-a păstrat nimic.

Meritul redescoperirii lui Rubliov revine veacului nostru. La această nobilă muncă au participat mulți oameni, despre care azi nu ne putem aminti fără adîncă recunoștință. Mă gîndesc, în primul rînd, la neobosiții cercetători ai vechii picturi ruse. Icoana « Sfintei Treimi » a lui Rubliov a fost restaurată, pentru prima oară, încă la începutul veacului nostru; dar numai în zilele noastre, mulțumită Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, cînd statul a preluat sarcina conservării operelor de artă, restaurarea și studierea tuturor operelor legate de numele lui Rubliov a devenit posibilă. Cîte capodopere nu s-au dezvăluit de atunci ochilor noștri, cu frumusețea, cu coloritul lor inițial! Aceste descoperiri au pus temeiul studierii științifice a artei lui Rubliov. De-abia în clipa în care am văzut cu ochii noștri lucrările ieșite de sub penelul său, numele glorios al artistului a început să capete pentru noi un conținut din ce în ce mai concret.

Mai erau însă multe greutăți de biruit. În primul rînd, cercetătorii trebuiau să lămurească ce opere dintre cele atribuite lui Rubliov îi aparțineau cu adevărat, și care din ele fuseseră executate de elevii și urmașii săi.

Această muncă va necesita și de acum înainte multe eforturi și multă perspicacitate.

Interpretarea critică a moștenirii artistice a lui Rubliov a căpătat o importanță tot mai mare. Este vorba de găsirea premiselor istorice ale artei lui, a bazei ideologice și estetice a operei lui, a particularităților stilistice ale picturii lui. Nici această muncă nu poate fi considerată ca încheiată.

Totuși, pentru oamenii timpurilor noastre, Rubliov nu mai este o legendă, un mit; el corespunde unei realități concrete. De aci s-a născut nevoia de a-i immortaliza numele. Încă de acum 40 de ani, în planul semnat de Lenin, privind ridicarea de busturi închinatе memoriei marilor personalități ale omenirii, apărea și numele lui Andrei Rubliov. Ulterior, prin hotărîrea guvernului sovietic, fosta mănăstire Andronikovo, unde a trăit, a creat și a fost înmormîntat în 1430 artistul, a fost transformată într-un muzeu care-i poartă numele. Prin strădaniile unui colectiv entuziast s-a creat, în incinta mănăstirii, un mic, dar excelent muzeu care, de cînd ființează, joacă un rol important în popularizarea, în rîndurile poporului nostru, a vechii arte ruse. Artiștii plastici sovietici au sprijinit cu căldură această inițiativă. Istoricii sovietici au dat la iveală un izvor istoric extrem de valoros din moștenirea maestrului. În zilele noastre, numele lui Rubliov se bucură de o largă popularitate. Copiii sovietici află de el încă de pe băncile școlii. Faima lui Rubliov a depășit demult hotarele țării noastre. Putem afirma, fără teamă de exagerare, că, dintre toți pictorii ruși, Rubliov se bucură în străinătate de recunoașterea cea mai deplină. Ținînd conferințe despre opera lui în numeroase orașe din Europa apuseană, am observat cu emoție că datorită artei lui Rubliov oameni de naționalități diferite încep să prețuiască aportul poporului rus la tezaurul de cultură al întregii omeniri. Prin hotărîrea Consiliului mondial al păcii, se comemorează în multe țări împlinirea a 600 de ani de la nașterea lui Rubliov, manifestare ce constituie cea dintîi comemorare a unui pictor rus de valoare mondială. În acest fapt și-a găsit expresia omagiul unanim față de geniul artistic al poporului rus.

Andrei Rubliov a trăit la hotarul dintre veacurile XIV și XV. « Vremuri sărace și vitrege », se plînge un cronicar, vorbind despre această epocă. Uriașa țară, aparținînd unui singur popor, era fărîmitată și slăbită de luptele fratricide dintre feudali. Jugul mongol apăsa greu poporul, iar invaziile pustiitoare amenințau țara atît dinspre răsărit cît și dinspre apus.

Se făcuseră tocmai primii pași spre unificarea țării și aceasta le asigura rușilor superioritatea pe cîmpul de luptă. Un nucleu, către care gravitau forțele poporului, începe să prindă contur. Cuvîntul « Moscova » răsuna prin țară ca o chemare, așa cum răsună în zilele noastre în lumea întreagă. Cnejii doar conduceau oștirile, dar izbînda pe cîmpul de luptă o repurtau oștenii de rînd. În mintea oamenilor încolțea un nou spirit, iscoditor, cumpănitor; ei încetau astfel să se mai supună orbește concepțiilor și instituțiilor vremii. Omul încă nu îndrăznea chiar să înfrunte divinitatea, dar era copt de pe atunci să se adreseze lui Dumnezeu fără mijlocitori, de unul singur, trecînd peste capul ierarhiei clericale oficiale.

Arta picturii ființa în Rusia de cîteva secole; înaintea nașterii lui Rubliov, existaseră maeștri ruși pe care contemporanii lor îi prețuiau. Rubliov el însuși a avut prilejul să lucreze alături de un artist cu totul remarcabil, pictorul bizantin Theofan Grecul. Dar, printre numeroșii maeștri iconari ruși Rubliov a ocupat locul de frunte, și aceasta fiindcă în primul



Fig. 1. — A. Rubliov (?), Schimbarea la față. Detaliu de icoană din catedrala Bunei-vestiri, Moscova, Kremlin.



rînd el a fost un *artist*. Poate că diferența între aceste două noțiuni nu este convingătoare pentru toată lumea. Oare un meșter iscusit nu este totodată și un artist? Nu, departe de asta! E o mare deosebire. Așa stăteau lucrurile pe atunci și tot așa se prezintă și în zilele noastre.

Majoritatea pictorilor iconari ai epocii jucau rolul de ilustratori iscuși ai Scripturii și ai învățăturilor bisericii. Rubliov nu s-a mărginit să joace acest rol. El nu s-a bizuit pe realizările artistice ale premergătorilor lui, realizări ridicate de mai marii epocii la rangul de dogmă intangibilă. În operele sale, el a zugrăvit în primul rînd ceea ce simțea, ceea ce își imagina și ceea ce putea exprima prin mijloacele proprii artei. Iată de ce operele lui au asupra noastră (așa cum au avut și asupra strămoșilor noștri) o putere covârșitoare și exercită un farmec intens. Vedem în ele rodul meditațiilor profunde și avînturilor creatoare ale artistului.

Cele spuse se referă în primul rînd la celebra lui icoană « Sfînta Treime ». Chiar și predecesorii lui Rubliov, atunci cînd își luau tema din străvechea legendă a primirii « Sfîntei Treimi » de către patriarhul Avraam, înfățișau Trinitatea sub aspectul a trei îngeri așezați la o masă, pentru cină. Cei mai dotați dintre maeștrii vechi reușeau să imprime acestei scene un aer de măreție și solemnitate, să dea îngerilor un farmec juvenil. Cei mai puțin iscuși și mai puțin îndrăzneți încercau doar să redea, cu ajutorul unor simboluri exterioare sau chiar al unor inscripții, dogma caracterului întreit și unitar totodată al divinității. Toți aceștia nu reușeau să evite însă impresia că așezarea figurilor și a obiectelor este dictată de intenția de a-și exprima prin pictură credința lor religioasă.

« Sfînta Treime » a lui Rubliov se deosebește total de operele predecesorilor lui, în măsura în care totul este înfățișat în ea astfel încît cele trei ființe înaripate, așezate în atitudini firești în jurul mesei, apar ca și cum ar fi fost văzute aievea de ochiul artistului, sau ca și cum ele i-ar fi apărut, într-un vis minunat, ca *întruchiparea celor mai înalte reprezentări ale perfecțiunii*. Sublimul și abstractul au devenit, în opera lui Rubliov, accesibile omului și, totodată, elementele umane, individuale, căpătînd în creația lui un element cu caracter de legitate. Pentru el, arta era departe de a reprezenta un simplu mijloc de înfrumusețare a unui adevăr aflat undeva, dincolo de fruntariile artei. Rubliov era înzestrat cu fericitul dar de a rezolva artistic probleme filozofice profunde, fără a depăși întru nimic sfera artei.

Contemplînd operele lui Rubliov, contemporanii noștri își pun în mod firesc întrebarea: care a fost atitudinea artistului față de realitate? Putem oare considera că el face parte din rîndul marilor realiști? Îndeobște, se consideră că evul mediu nu a atins treapta necesară pentru ca realitatea epocii să devină obiectul creației artistice. Această opinie are o largă răspîndire, deși este lipsită de un temei serios. Se cuvine să amintim că artiștii din vechea Rusie nu erau cîtuși de puțin străini de reflectarea în artă a epocii lor. Cronicii noștri urmăreau cu luciditate și agerime viața înconjurătoare, selecționau din noianul ei elementele esențiale, găseau cuvintele cele mai potrivite pentru a caracteriza în mod veridic oamenii și evenimentele ce li se perindaseră prin fața ochilor. Nu rareori autorii letopisețelor erau niște maeștri ai prozei beletristice. Nu degeaba a zugrăvit Pușkin cu atîta căldură, în tragedia *Boris Godunov*, chipul lui Pimen. Maeștrii artei plastice a acelor vremuri, și printre ei îndeosebi Rubliov, erau, prin operele lor, în primul rînd poeți. Ei erau preocupați nu atît de lucrurile pe care le vedeau în viața de toate zilele, cît



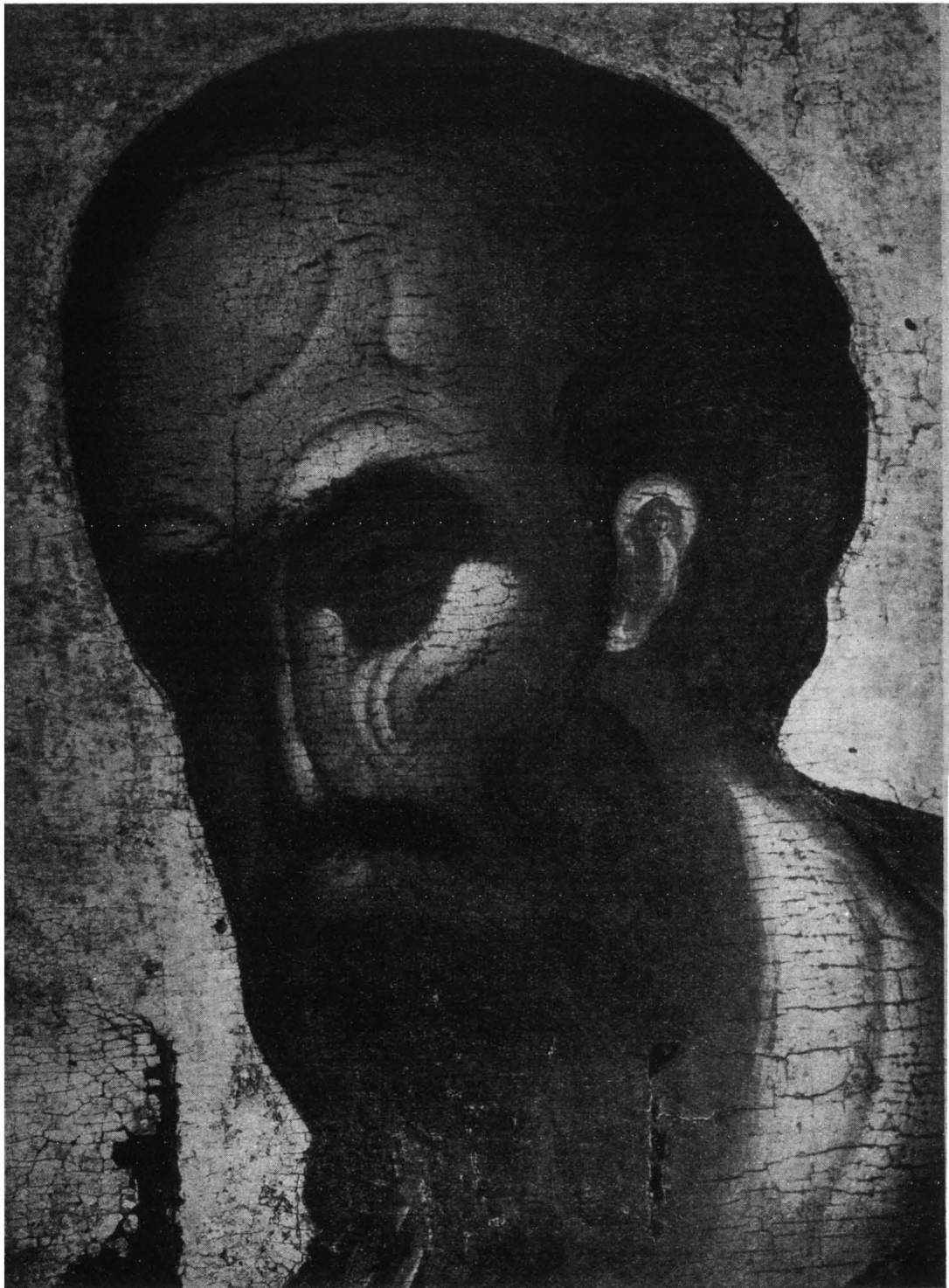


Fig. 2. — A. Rubliov, Apostolul Pavel. Moscova, Galeriaile Tretiakov,

de ceea ce îi frământa pe oameni, de năzuința acestora spre mai bine. Ei reflectau cu multă sensibilitate cerințele spirituale ale contemporanilor lor. Se înțelege că pentru îndeplinirea acestei misiuni le trebuia o adâncă înțelegere a vieții de atunci. Și Rubliov înțelegea viața. El pătrundea cu îndrăzneală în cele mai arzătoare probleme ale societății de atunci. Prin arta sa, Rubliov a ridicat conștiința de sine a omului.

Spre a înțelege însemnătatea artei lui Rubliov, trebuie să ne amintim că în rîndurile contemporanilor săi se dezbătea cu pasiune următoarea problemă: ce e raiul pe pămînt? Dacă primii oameni — își ziceau ei — au trăit în rai și au fost izgoniți de acolo, atunci unde se află acest rai? Nu cumva există numai în închipuirea omului? Pe această temă se încingeau dispute aprinse, care în zilele noastre pot trezi doar un zîmbet condescendent. Și nu este justă această atitudine! Disputele cu privire la rai, deși îmbrăcau fie un aspect scolastic, fie unul de basm, erau totuși legate de viață. Dacă ar fi să redăm tîlcul lor în graiul zilelor noastre, am spune că disputa era purtată asupra problemei dacă pot fi realizate pe pămînt perfecțiunea și fericirea oamenilor, sau dacă această idee a armoniei eterne nu este decît un vis irealizabil.

Răspunzînd prin operele sale la această întrebare, Rubliov nu afirma că raiul pămîntesc s-ar afla într-un loc anumit. El indica însă prin arta sa că perfecțiunea și dreptatea nu sînt de fel în contradicție cu firea omului. Rubliov a zugrăvit fericirea într-un chip atît de atrăgător, încît, confruntate cu operele lui, disputele teologice și scornelile preteișilor martori ai minunilor nu mai aveau nici un rost. Fără să depășească rolul său de artist, mărginindu-se numai la zugrăvirea idealurilor urmărite de toată lumea, el insufla oamenilor încrederea în posibilitatea realizării armoniei și dragostei pe pămînt. Să ne amintim că acest lucru se petrecea într-o vreme în care țara era sfîșiată de lupte fratricide, într-o vreme cînd în lume era multă cruzime și nechibzuință, cînd bunul plac și neîncrederea domneau între oameni. Ce resurse puteau să mențină tăria de suflet a unui artist din acele vremuri aspre? Izvoarele istorice nu ne dau nici o indicație în acest sens. Putem însă presupune că acest suport moral a fost patria, « prea luminosul și prea frumosul pămînt rusesc », pe care în anii de grele încercări oamenii l-au cîntat cu atîta dragoste; patria cu întinderile ei de necuprins, cu codrii ei plini de prospețime, cu orașele și satele ei minunate.

Rubliov nu poate fi numit *umanist*, în sensul strict al acestui cuvînt. Nu este necesar să recurgem la interpretări forțate pentru a face figura lui mai apropiată de contemporani. În opera lui Rubliov, omul n-a dobîndit încă independența aceea totală, pe care o vedem în lucrările maeștrilor Renașterii italiene. Artistul concepea omul ca pe o ființă dependentă de forțele supranaturale. În această privință, maestrul rus era mai apropiat de concepția grecilor antici contemporani cu Sofocle. Și totuși, arta lui Rubliov este profund umană, ea vibrează cu sensibilitate la tot ce-i omenesc.

Rubliov a cunoscut operele lui Theofan Grecul și a admirat, desigur, forța lui artistică. Theofan aparținea însă unei generații mai vechi. În concepția lui, trupescul este în om izvorul păcatului, și de aceea, pentru a ajunge la perfecțiune, omul trebuie să-și înăbușe firea, să se martirizeze. Izbînda asupra trupescului nu era deloc ușoară, nici pentru omul cucernic. Theofan a exprimat cu măiestrie această frămîntare sufletească. El era neîntrecut în zugrăvirea asceților austeri, a evlavioșilor înțelepți, a martirilor pătrunși de



Fig. 3. — A. Rubliov, Apostolul Petru. *Detaliu din fresca Procesiunea dreptilor în paradis. Catedrala Adormirii maicii domnului din Vladimir.*

mîndria dreptății lor, cu privirile încruntate și chipul schimonosit de suferințe.

Rubliov avea mai multă încredere în om. În opera lui, acesta apare ca o ființă esențialmente bună, a cărei fire nu este cîtuși de puțin păcătoasă. Încrederea în oameni imprimă universului artistic al lui Rubliov un cu totul alt caracter; o mare dragoste de viață, o mai vădită împăcare cu sine însuși. Pe maestrul rus nu-l supără deloc faptul că omul poate fi atrăgător ca înfățișare. El admiră zveltețea corpului tînăr, grația și suplețea mișcărilor, armonia figurilor. Pînă la Rubliov, în pictură predominau fie figurile țepene, rigide, imobile, fie cele redată în mișcare, dar într-o mișcare simplă, unilaterală. În picturile lui Rubliov oamenii au atitudini mai degajate, iar mișcărilor lor, nestingherite, sugerează farmecul descătușării lăuntrice pe care au dobîndit-o. Să nu uităm că Rubliov a fost călugăr. Anteriuul monahal impunea oamenilor acelei epoci severe restricții. Ce uriașe rezerve de sensibilitate artistică a trebuit să aibă pictorul, pentru ca în ciuda ascezei monahale să vadă atîta frumusețe în viața plină de freamăt a materiei!

Dar Rubliov manifesta sensibilitate nu numai față de frumusețea înfățișării omului. În arta lui, omul trăiește o viață lăuntrică bogată și plină de tensiune. Artistul ridică puțin sfios un colț al vălului, arătîndu-ne ceva din tainițele sufletului omenesc. În frescele catedralei Adormirea maicii domnului din orașul Vladimir, Rubliov a creat o întreagă galerie de caractere omenești: acolo găsim și moșnegi cu barba colilie, cărora anii îndelungați le-au dat înțelepciune, și bărbați în floarea vîrstei și a puterii, și femei ferme-cătoare prin puritatea lor sufletească, și tineri cu privirile deschise și prietenoase. Ce bogăție și ce varietate de stări sufletești: găsim aici împăcarea cu sine plină de înțelepciune, speranța sfioasă, nedumerirea, îngîndurarea contemplativă, chemarea plină de entuziasm, hotărîrea de a acționa, și, în sfîrșit, calmul reținut ce apare pe treapta cea mai înaltă a perfecțiunii — toate acestea luminate de raza veșnic caldă a bunătății innăscute a omului. Rubliov a fost primul dintre artiștii noștri care a înfățișat chipul omenesc cu un zîmbet fluturînd pe buze.

Rubliov n-a pictat portrete ale contemporanilor săi în sensul strict al cuvîntului, așa cum au făcut-o pictorii Renașterii italiene. Putem însă afirma că imaginile artistice create de Rubliov constituie parcă un portret sintetic, colectiv, al oamenilor ruși din epoca respectivă, și în acest sens ne este cu neputință să nu admirăm sensibilitatea deosebită a artistului, caracterul veridic al mărturiilor lui. Pentru a defini mai precis concepția lui Rubliov, trebuie să spunem că artistul era preocupat de zugrăvirea chipului colectiv al omului care merită fericirea paradisiacă. Iată de ce Rubliov s-a realizat atît de deplin în înfățișarea îngerilor, a acelor ființe înaripate care calcă atît de ușor pe pămînt. Îngerii lui Rubliov nu au înfățișarea severă, solemnă și războinică a celor zugrăviți pînă la el, dar nu au nici înfățișarea fadă, drăgălașă și lipsită de griji a celor din pictura Renașterii. Rubliov nu trece hotarul care desparte idealul artistic înălțător de caracterul pestriț și zgotos al vieții de toate zilele.

Pentru a înțelege estetica lui Rubliov, trebuie arătată însemnătatea parabolei în limbajul său artistic. Așa, de pildă, dacă un artist din vremea noastră ne înfățișează un pom, obiectul zugrăvit de el nu are altă semnificație, decît are un pom în viața de toate zilele și de aceea preocuparea principală a artistului nu este decît aceea de a reuși ca imaginea să fie asemănătoare



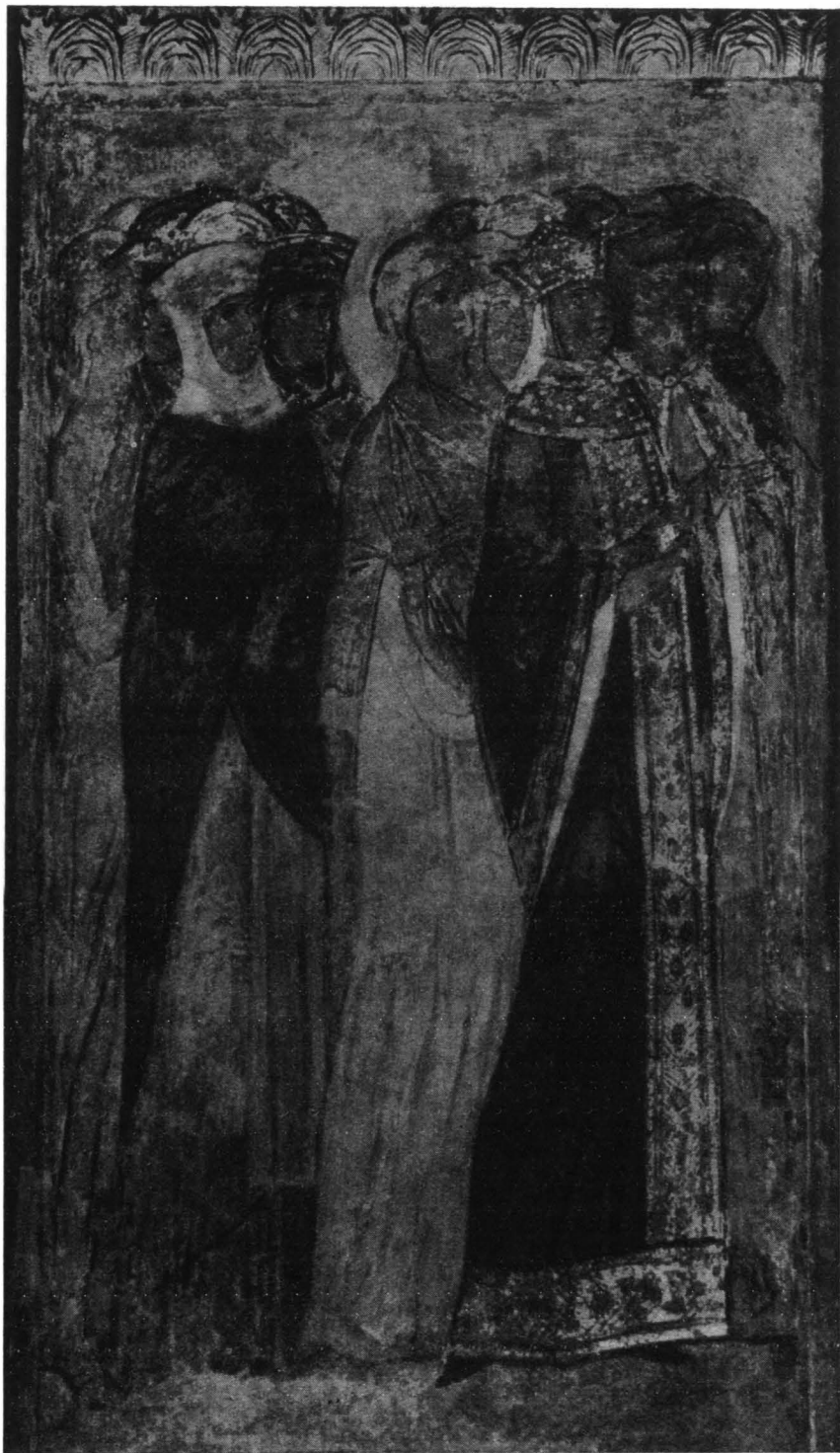


Fig. 4. — A. Rubliov, Femeile cuvioase. Frescă din catedrala Adormirii  
maicii domnului din Vladimir.

originalului. În arta lui Rubliov și a altor artiști ai epocii sale, arborele, pe lângă semnificația lui directă, indică și o aluzie la legendarul arbore al vieții, la boschetele din rai, la forțele dătătoare de viață ale naturii și la multe altele încă. Cu ajutorul parabolei, pictorii medievali confereau imaginii o profunzime de idei care de multe ori nu poate fi înțeleasă decât prin intermediul unui comentariu teologic. Acest fapt introducea în artă un element de taină, ceva incognoscibil. Rubliov recurgea la parabole. Dar chiar folosindu-se de parabole, el rămânea întotdeauna artist: în operele lui, parabola lărgeste semnificația imaginii, îi conferă un sens general uman. Dar esențialul rezidă în faptul că, independent de semnificația lor simbolică, imaginile artistice create de Rubliov impresionează pe privitor în primul rînd ca imagini artistice. Figurile din icoana « Sfînta Treime » și atributele lor includ un anumit subtext, dar cele trei ființe zvelte, înaripate, pline de energie lăuntrică, unite printr-o certă legătură sufletească, avînd capetele aplecate cu îngîndurare unul spre altul — această imagine artistică, aidoma celor trei grații de pe basoreliefurile antice sau din tabloul unui Rafael, ne cucerește, pe fiecare dintre noi, în primul rînd prin sinceritatea și forța ei, asemenea unui cîntec în care deslușim glasul inimii, chiar dacă nu-i înțelegem cuvintele. Iată de ce icoana « Sfînta Treime » suscită admirația la toate latitudinile globului și-i va emoționa pe oameni încă multe veacuri de aci înainte.

Ideile poetice ale lui Rubliov n-ar avea asupra noastră o atît de mare înrîurire dacă tot ce a simțit și a gîndit artistul n-ar fi fost exprimat în limbajul plastic al culorilor, liniilor, siluetelor. În pictura sa, Rubliov a fost în primul rînd poet. Prozatorul expune sec. Prin ritmul melodios al cuvintelor, poetul creează o muzică desfătătoare pentru auz. Rubliov avea o sensibilitate deosebită față de ritmul melodic al picturii. În operele lui, conturul nu se mărginește doar să delimiteze obiectele, ci le și împletește între ele, formînd un desen complicat, un arabesc, care se scurge lin ca un fir de apă ce nu seacă niciodată. Formele sînt armonioase, proporționate. Pînă și spațiile goale se percep în operele lui ca niște intervale muzicale. În compozițiile sale, el pornea întotdeauna de la ansamblu, și de aceea amănuntele nu pot fi izolate din întreg, cum nu pot fi separate florile într-un buchet. Artistul prefera întotdeauna formele clare, simple, regulate. Cercul, contururile rotunjite, ovale, sînt cheia însăși a picturii lui Rubliov.

Coloritul constituie unul din principalele farmece ale operei lui. Îi plăceau culorile reci, în care predomină azuriul cerului și nuanțele complementare ale auriului. Cromatismul sonor al lui Rubliov dă naștere unui acord armonic și creează o stare sufletească sărbătorească, de bucurie. Lumina cade asupra obiectelor nu atît dinafară, cît pare a răzbate din interior. Ai impresia că izvorăște din însăși culoare. Rubliov n-a pictat peisaje, dar mulți au remarcat că în coloritul operelor lui există ceva care amintește de o zi senină de vară în împrejurimile Moscovei. Rubliov n-a încercat să redea soarele, așa cum au făcut-o mai tîrziu impresioniștii, dar pictura lui întreține parcă un dialog cu soarele, cu cerul, cu cîmpiile înflorite. Priviți numai, în tabloul de la Galeriile Tretiakov, cum culoarea albastră a lui Rubliov ba se aprinde, ba se stinge, ba vibrează, atunci cînd în sălile muzeului pătrunde o rază de soare.

Printre contemporanii lui Rubliov se aflau mulți maeștri talentați, iscusiți, dar operele lui se diferențiază de ale acestora. Ele poartă pecetea vădită a personalității lui artistice. E drept că în unele cazuri nu este ușor



Fig. 5. <https://biblioteca.digital.ro> / <http://istoria-artei.ro>

să deosebești lucrările lui Rubliov de ale elevilor săi. În epoca aceea, creația măștrilor ruși era unitară și avea, într-o măsură însemnată, un caracter impersonal, colectiv. Totuși Rubliov este o personalitate pe deplin distinctă, un artist fermecător, cuceritor. Avea o mînă sigură, bărbătească și totodată o gingașie feminină. În opera lui se îmbină o simplitate emoționantă cu un rafinament ales, o naivitate aproape copilărească cu o înțelepciune pătrunzătoare, lirismul fin cu măreția de-a dreptul monumentală. Pe drept cuvînt se poate spune că operele create de Rubliov poartă pecetea genialității. Un geniu artistic ! Ce fericire neasemuită pentru oameni, aceea de a-l vedea lîngă ei, de a-i admira roadele inspirației, de a se ridica pe urma lui pînă la înălțimile de unde, în fața privirilor, li se deschid întinderi de necuprins, pline de farmec ! Această fericire constituie răsplata celor care-l întîmpină pe Rubliov cu sufletul deschis.

Aflată la hotarul lumii europene, primind asupra ei loviturile popoarelor nomade ale stepelor sălbatice, patria noastră pierduse aproape, în acea epocă, legăturile culturale cu celelalte țări ale Europei, legături la care ținem atît de mult în zilele noastre. Și totuși, cînd privești din perspectiva istoriei arta universală a acelei epoci, devine limpede că Rubliov a fost un demn confrate al marilor artiști ai timpului său. Ne gîndim în primul rînd la măștrii italieni din secolele XIV—XV, de la Giotto pînă la Masaccio, precum și la contemporanii lor din Țările de Jos. Cu toate deosebirile de limbaj artistic, pe toți acești pictori îi unește sensibilitatea față de noblețea omului, credința în atotputernicia artei, capacitatea de a reda prin culori totalitatea concepțiilor lor despre lume.

Se știe că admirația față de antichitate a contribuit într-o mare măsură la avîntul artei italiene. De aceea, o paralelă între Rubliov și măștrii italieni este pe deplin întemeiată. Sensibilitatea lui Rubliov față de moștenirea antichității este uimitoare. Italienii aveau sub ochi monumentele Romei antice. La Moscova nu se aflau pe atunci decît miniaturi și icoane bizantine, în care, ca într-un foc de tabără ce dă să se stingă, mai pîlpîiau scînteile frumuseții antice. În operele lui Rubliov, scînteile acestea s-au transformat într-o vîlvătaie puternică. Operele lui clasice n-au fost rodul unui studiu aprofundat sau al unei imitații sîrguincioase. Ele sînt năcute din puterea artistului de a întrevede, putere care-i deschidea calea către tot și către toate. Desigur, atît prin subiectul cît și prin procedeele de pictură, icoana « Sfînta Treime » constituie un monument de artă al iconografiei vechi rusești, printre capodoperele căreia ea se și află expusă în Galeriile Tretiakov. Totodată însă, ce libertate fără precedent în contemplare, cîtă fermecătoare frumusețe pămîntească și cîtă încîntare, ce gust artistic ales și cizelat ! Nu ne vine greu să ne închipuim cum ar arăta icoana « Sfînta Treime » expusă alături de basoreliefurile lui Fidias și ale contemporanilor acestuia, printre capodoperele dispărute ale picturii antice grecești. Privind opera pictorului nostru, îți amintești fără să vrei de versul lui Pușkin : « Aud glasul amuțit al divinului grai elin . . . ».

Rubliov merită un loc de cinste în istoria artei universale, și nu numai pentru faptul că multe elemente îl înrudesesc cu măștrii contemporani lui. El face parte dintre acele genii care, indiferent de locul și timpul în care au trăit, au devenit, datorită măreției ideilor lor și chipului desăvîrșit cu care le-au exprimat, veșnicii tovarăși de drum ai omenirii. Icoana « Sfînta Treime » a lui Rubliov face parte dintre capodoperele de felul altarului din Gand al



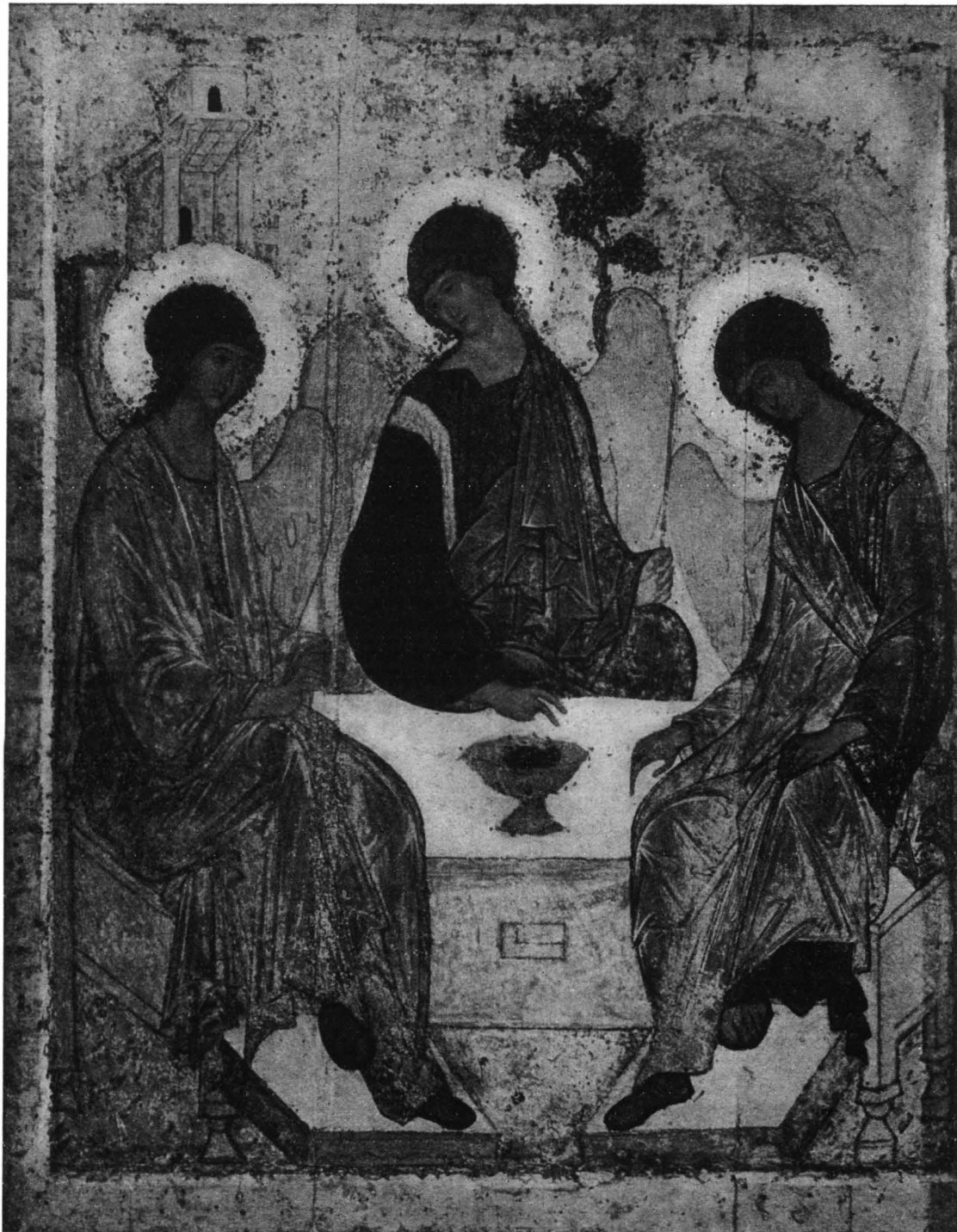


Fig. 6. — A. Rubliov, Sfînta Treime. Moscova, Găleriile Tretiakov.

fraților Van Eyck, de felul « Madonei Sixtine » a lui Rafael, « Încoronării cu spini » a lui Tițian, « Întoarcerii fiului risipitor » a lui Rembrandt, și altora. Această operă are multe calități. Una din cele mai prețioase constă în îmbinarea rar întâlnită a unor contrarii diametrice ca: particularul și generalul, concretul și legitatea, organicul și abstractul, multiplul și unitarul. Pe suprafața relativ redusă a panoului de lemn este concentrat un uriaș conținut moral și estetic de o mare vigoare artistică totodată, redat în limbajul laconic și clar al unei formulări aproape matematice.

Dacă, prin creația sa, Rubliov aparține întregii omeniri, în cadrul artei ruse el ocupă un loc de deosebită cinste. El este legat prin nenumărate fire de tradițiile de veacuri ale școlii ruse. Multe din elementele care ne farmecă în opera lui se acumulaseră în lucrările maeștrilor din vechi orașe ca Novgorodul, Vladimirul, poate chiar Kievul. În figurile și chipurile zugrăvite de acești maeștri se întrevade puritatea morală, claritatea ritmului, care ne pot permite să-i numim predecesori ai lui Rubliov. Dar el are predecesori nu numai în pictura rusă. Poemul eroic *Cuvînt despre oastea lui Igor* ne farmecă prin pagina lui sensibilitate la frumusețile naturii, prin tonul de profund lirism, prin alternarea tristeții cu bucuria, întocmai ca accentele din opera lui Rubliov. Să ne amintim de biserica « Pokrov na Nerli », o clădire zveltă, luminoasă, dar pătrunsă parcă de îngîndurare. Oare în acest monument de artă nu vibrează « acorduri rublioviene »? Nu este nimic de mirare în faptul că în operele pictorilor contemporani cu Rubliov și în cele ale continuatorilor săi direcți, pînă la Dionisi inclusiv, elementele artei lui au răsunat cu aceeași vigoare. Pictorilor noștri le plăcea să-și împodobească lucrările cu elemente preluate de la Rubliov, ca să spunem așa, cu citate din moștenirea lui artistică.

Începînd însă din secolul al XVI-lea, marele artist a fost din ce în ce mai puțin înțeles, iar atunci cînd în fața artei rusești s-a ridicat problema laicizării ei definitive, străbunii noștri, uitînd cu desăvîrșire că țara noastră a avut în persoana lui Rubliov un clasic al picturii, au preferat să-și însușească clasicismul prin copierea gravurilor olandeze sau prin imitarea academiștilor francezi și italieni.

La prima vedere am putea crede că moștenirea artistică a lui Rubliov a dispărut cu totul în Rusia de după Petru cel Mare. Într-adevăr, cu excepția unor amatori, puțini la număr, de artă veche, societatea cultă rusă a ignorat existența lui Rubliov. (Repin a aflat de « descoperirea » lui Rubliov abia în ultimele zile ale vieții sale, pe cînd se afla în emigrație, și a reacționat la această veste cu entuziasmul ce-i era propriu, dar n-a avut parte să vadă cu ochii lui operele.) Această împrejurare nu exclude însă faptul că «temele rublioviene» străbat ca un fir roșu întreaga dezvoltare a artei ruse. Prin simplul fapt că pictorii și scriitorii ruși din epoca modernă năzuiau cu atîta ardoare să se apropie de popor, de izvoarele populare, ei deveneau tovarăși de drum ai lui Rubliov, artist care a fost exponentul idealurilor celor mai scumpe poporului rus. Artiștii noștri veneau în întîmpinarea lui Rubliov chiar și atunci cînd nu știau de existența lui. Deosebit de puternică se manifesta atracția către tradițiile lui, atunci cînd artiștii nu se limitau să redea ceea ce vedeau nemijlocit în viața societății ruse, ci își puneau problema cum trebuie să devină viața, cugetînd ce forțe ascunde sufletul omenesc.

Tradițiile rublioviene în arta rusă modernă nu pot fi reduse la opera unor pictori ca Vasnețov și Nesterov, care au încercat să trezească la viață



Fig. 7. — A. Rubliov, Sfînta Treime. Detaliu.

procedeele iconografiei vechi, nu pot fi reduse la scriitori ca Leskov, care, într-una din povestirile sale, a evocat atît de poetic moravurile și viața iconarilor ruși. Este vorba, în primul rînd, de căile principale ale dezvoltării artei ruse. Într-adevăr, încă din creația portrețiștilor noștri, îndeosebi a unora ca Rokotov, Borovikovski și Kiprenski, se face simțită, în ciuda caracterului monden la modă pe atunci, acea sensibilitate față de lumea lăuntrică a omului care ne farmecă și la Rubliov. Chipurile țărăncilor din picturile lui Venețianov au uneori măreția și castitatea chipurilor feminine din opera lui Rubliov. Deosebit de multe elemente rublioviene întîlnim însă în creația pictorului Alexandr Ivanov. În această ordine de idei, să ne reamintim de unul din primele tablouri ale acestui pictor, « Apollo, Kiparis și Hyacint », care este de o puritate aproape elenă. Zugrăvind figurile oamenilor în tabloul « Apariția lui Messia în fața oamenilor », Ivanov s-a apropiat foarte mult de tema ce-l preocupa pe Rubliov — aceea de a reda starea sufletească a omenirii ce așteaptă eliberarea. Ulterior, în schițele lui Ivanov pe teme biblice și în înseși procedeele picturii lui, apare ceva din muzicalitatea vechii picturi ruse. Surikov a mers pe urmele lui Ivanov și, prin aceasta, s-a apropiat de Rubliov. Amintiți-vă de avîntul unanim al mulțimii în tabloul « Boieroaica Morozova »! Amintiți-vă de tînăra boieroaică în șubă albastră, cu capul plecat într-o atitudine meditativă. Și în sfîrșit, să ne amintim de Vrubel! Un artist chinuit, dezaxat, așa cum a fost generația lui, rod al unei epoci de tranziție, dar care năzuia cu pasiune spre lumină, spre înalte avînturi, spre culori pure ca pietrele prețioase. Dacă Vrubel ar fi trăit ca să apuce redescoperirea lui Rubliov, el s-ar fi prosternat în fața acestuia, așa cum se prosterna în fața lui Rafael.

Literatura noastră clasică a obținut demult recunoașterea universală, de care se bucură în zilele noastre Rubliov. Rubliov și Pușkin — iată două nume care sună la unison în multe privințe. Aceeași limpezime cristalină în felul de a vedea lucrurile, aceeași armonie elină a formelor, același lirism ca expresie a înțelegerii omului față de lume, aceeași capacitate de a pătrunde prin intermediul poeziei semnificația lăuntrică a lucrurilor. Lui Pușkin muza i-a apărut « în strigătele lebedelor ». Oare nu aceeași muză a luminat și chilia lui Rubliov, atunci cînd acesta lucra la icoana « Sfînta Treime »? Nu cumva tot ea, transfigurată de experiența vieții, dar credincioasă sieși, i-a inspirat și pe poeții noștri de mai tîrziu? Nu degeaba aceștia au păstrat în sufletul lor, ca pe un dar de preț, capacitatea de a cuprinde lumea dintr-o privire, cu toate amănuntele ei, uneori vrednice de plîns, dar și cu sferele ei înalte, acele ale valorilor universale. Gogol năzuia din toate fibrele ființei sale să se desprindă de « trista realitate » pentru a zugrăvi caractere ce întruchipează înalta demnitate umană. Privirii lui Tiutcev nu-i scăpa nici un firicel răsărit pe cîmpul înverzit, iar gîndurile poetului se îndreptau spre marile probleme ale universului. Lermontov stătea cu ambele picioare pe pămînt, analizînd boala sufletească a contemporanului său și, totodată, se înălța spre țările cerului în urma Demonului său înaripat. Această largă cuprindere a lumii ne uimește și la marii noștri romancieri. Ea se face simțită și în opera lui Alexandr Blok, în versurile lui animate de o pasiune fierbinte pentru « frumoasa doamnă », pasiune ce se transformă într-o dragoste pătimașă pentru pămîntul patriei, pentru gloria rusă pe cîmpia de la Kulikovo.

Literatura clasică rusă a prețuit mai presus de orice bucuria cucerită prin suferințe, frumusețea generată de adevăr, arta capabilă să-l ridice pe





Fig. 8. — A. Rubliov, Arhanghelul Mihail. Moscova, *Galeriile Tretiakov*.

om, fără ca ea să se transforme într-un didacticism sec. Gorki socotea că sinceritatea și profunzimea sufletească reprezintă trăsătura distinctivă a artei ruse. Toate acestea ne duc din nou cu gândul la Rubliov. Literatura rusă, ca nici o altă literatură, a dat o înaltă prețuire nu dragostei egoiste a posesiunii, ci dragostei dezinteresate, capabilă de jertfirea de sine, sentiment care-l transfigurează pe om. Să ne amintim de Tatiana lui Pușkin, să ne amintim de figurile cele mai luminoase ale lui Turgheniev — Asea, Zinaida, Liza —, să ne amintim de atmosfera de o puritate cristalină din romanul lui Dostoievski *Noapți albe*, să ne amintim cum, în *Cazacii* lui Tolstoi, Olenin o admiră pe Mariana ce nu i-a fost hărăzită și-și ia rămas bun de la ea. Oare nu cu aceeași privire sfioasă urmărea și admira Rubliov pe îngerii zugrăviți de el, figuri pătrunse de atîta feminitate?

Comemorînd aniversarea unui scriitor sau a unui artist plastic, obișnuim să ne punem întrebarea: care ar fi fost atitudinea lui față de epoca noastră, față de munca creatoare a poporului sovietic? În ceea ce-l privește pe Rubliov, trebuie să recunoaștem că nu-i deloc ușor să răspunzi la această întrebare. Prea multe evenimente s-au acumulat în decursul secolelor ce ne despart de el! Firește, contemporanii noștri și, în primul rînd, artiștii plastici, nu pot să vadă în Rubliov un dascăl. Orice încercare de a imita trecutul îndepărtat nu poate evita o nuanță de falsitate. Și totuși, glasul marelui artist răsună pentru noi din adîncul veacurilor. El îi emoționează deosebit de profund pe oamenii ruși. Să nu uităm că acest glas ni se adresează în primul rînd nouă. Avem dreptul să spunem că Rubliov este « al nostru », și această recunoaștere de cînte ne impune o uriașă răspundere.

În memorabila zi a comemorării am pătruns cu emoție în incinta Kremlinului pentru a lua parte la solemnitatea aniversării lui Rubliov. Aici, pe fiecare piatră se așterne ca un văl al urmelor de evenimente istorice, întocmai ca și patina vremii. Iată turnul Spasski, din vîrful căruia la fiecare miez de noapte răsună deasupra țării noastre cîntecul orologiului. Prin poarta acestui turn a pătruns în Kremlin și pictorul, atunci cînd la chemarea marelui cneaz el s-a îndreptat de pe malurile Iauzei către catedrala Bunei Vestiri, pentru a colabora și a se întrece în măiestrie cu marele Theofan. Cine știe? Poate că el s-a oprit în fața acestui turn amintindu-și cum, cu zece ani în urmă, locuitorii Moscovei au apărât Kremlinul de invazia hanului tătar Tohtamîș și cum unul din eroii populari ai Moscovei, un meșter postăvar, a trimis o săgeată bine țintită drept în inima prințului moștenitor al tătarimii. Memoria unui erou popular și memoria unui artist popular! Multe s-au schimbat de atunci în Kremlinul Moscovei! Fortăreața însăși și-a căpătat aspectul ei de azi abia un secol după ce Rubliov a lucrat aici. Dar oare nu Rubliov și discipolii lui sînt cei care au pus bazele aceluia gust nobil, ireproșabil, care mai tîrziu a definit stilul Kremlinului? Amintindu-ne toată lumina pe care o radiază pentru noi acest nume, ne prosternăm în gând în fața lui Rubliov.

Dar Rubliov! Ce-ar fi spus el despre noi și despre epoca noastră? Am dori să credem că întocmai ca un adevărat înțelept ce era, el ar fi cuprins într-o privire iubitoare faptele vieții noastre și ar fi înțeles năzuința noastră perseverentă și pătimașă de a-l elibera cît mai curînd pe om de orice asuprire materială și spirituală, de a-l ajuta să devină în cele din urmă el însuși, de a-i procura fericirea la care în trecut nu puteau decît visa poezii și vizionarii.

Înainte ca oamenii sovietici să fi început cucerirea cosmosului, savanții se mîndreau ca de o faptă eroică de descoperirea pe firmament a unei



Fig. 9. — A. Rubliov, Înger. Frescă din catedrala Adormirii maicii domnului din Vladimir.

noi planete. Comemorarea de azi înseamnă descoperirea unei stele de mărimea întâi pe firmamentul culturii ruse. Numele acestei stele este Andrei Rubliov.



Fig. 10. — A. Rubliov, Bitlanul și balaurul. Miniatură de evanghelie. Moscova, Biblioteca «V. I. Lenin».

Fie ca nici un fel de nor să n-o ascundă privirilor noastre! Fie ca ea să lumineze pașnic din înălțimea ei și să ne încălzească cu raza ei duiosă și nepieritoare!

## АНДРЕЙ РУБЛЕВ, МАСТЕР ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

К 600-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА

### РЕЗЮМЕ

В статье, посвященной великому русскому художнику-иконописцу Рублеву по случаю празднования 600-летия со дня его рождения, советский искусствовед М. В. Алпатов подчеркивает, что хотя и при жизни Рублев не был признанным гением, все же заслуга нового «открытия» преданного долговременному забвению художника принадлежит нашему веку. Критическое толкование



художественного наследия Рублева, находка исторических предпосылок его искусства, эстетических и идейных основ, стилистических особенностей его живописи приобретают все большее значение. Для наших современников имя Рублева соответствует конкретной действительности. Живя на рубеже XIV и XV вв., Рублев занимал первое место среди русских мастеров-иконописцев, потому что прежде всего он был художником. Для него живопись далеко не была лишь простым способом украшения истин, находящихся где-то за пределами искусства. Рублев обладал счастливым даром художественно разрешать глубокие философские вопросы, ничуть не покидая сферы искусства. Его главная работа — Пресвятая Троица — резко отличается от работ его предшественников. Как во всем творчестве Рублева, красота и отвлеченность здесь становятся доступными человеку, становятся человеческими, индивидуальными элементами, приобретая, таким образом, характер закономерности. Своим искусством Рублев поднял самосознание человека. Вера в человека — характерная черта мышления Рублева — придает его художественному миросозерцанию печать жизнерадостности. Его художественные образы являются обобщающим, коллективным портретом русских людей его времени.

Замечательный колорист, обладавший исключительным чувством мелодического ритма живописи, Рублев заслуживает почетное место в истории мирового искусства. Благодаря величию своих идей и выразительности образов он стал одним из вечных спутников человечества.

## ANDREI RUBLIOV, MAÎTRE DE L'ANCIENNE PEINTURE RUSSE

POUR LE 600<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE L'ARTISTE

### RÉSUMÉ

Dans l'article consacré à Rubliov, le grand peintre russe d'icônes, à l'occasion de la célébration du 600<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de l'artiste, l'historien d'art soviétique M. V. Alpatov souligne dès l'abord que Rubliov, génie reconnu du temps de sa vie, mais, depuis, longtemps relégué dans l'oubli, a été découvert à nouveau par notre siècle. L'interprétation critique de l'héritage artistique de Rubliov, la découverte des prémisses historiques de son art, de sa conception idéologique et esthétique, des particularités stylistiques de sa peinture, revêtent une grande importance. Rubliov, qui a vécu à la limite des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, a occupé une place de choix parmi les maîtres iconographes russes, et ceci en premier lieu parce qu'il a été un artiste. Pour lui, l'art était loin de ne représenter qu'un moyen d'embellir des vérités se trouvant quelque part au-delà des frontières de l'art. Rubliov avait le don de résoudre artistiquement des problèmes philosophiques profonds, sans pour cela dépasser en rien la sphère de l'art. « La Sainte Trinité », son œuvre capitale, se distingue entièrement des œuvres de ses prédécesseurs. Le sublime et l'abstrait sont devenus ici, comme dans toute l'œuvre de l'artiste, accessibles à l'homme; ils sont devenus des éléments humains, individuels, revêtant de ce fait un caractère universel. Par son art, Rubliov a élevé la conscience que l'homme a de soi-même. La confiance dans les hommes, caractéristique de la pensée de Rubliov, imprime à son univers artistique le sceau d'un grand amour de la vie. Ses images artistiques constituent un portrait synthétique, collectif, des hommes russes de l'époque respective.

Doué d'un sens exceptionnel du rythme mélodique de la peinture, possédant une palette admirable, Rubliov mérite une place de choix dans l'histoire de l'art universel. Par le caractère grandiose de ses idées et la manière dont il a su les exprimer, il est devenu l'un des compagnons éternels de l'humanité.



# CE ÎNSEMNEAZĂ A APARTINE GRUPELOR «MODERNISTE»

de ACAD. GEORGE OPRESCU



Nu cred să fie epitet de laudă care să facă unui artist mai mare plăcere decît cel de «modern». Dacă prin aceasta s-ar înțelege acele elemente de conținut și formă care fac din arta sa o artă la unison cu epoca contemporană, cu tendințele și năzuințele ei cele mai valoroase, pictorul sau sculptorul dăruit cu această calitate ar putea fi mîndru de rolul lui. Realitatea este de multe ori alta. Esteticienii și artiștii Occidentului reduc cel mai adesea această noțiune la aspecte exterioare, la o originalitate de ordin pur formal.

Termenul de «modern» este în istoria artei relativ nou. Nici un contemporan al lui da Vinci, al lui Rembrandt sau Rubens, al lui Louis David sau Ingres, mai aproape de noi, nu i-au lăudat vreodată pentru că ar fi «moderni». Chiar Baudelaire, în ploaia de epitete admirative cu care acoperă pe Delacroix nu-mi amintesc să-l fi întrebuițat și pe acesta. Iar dacă trecem la arta noastră, nici Grigorescu, nici Andreescu n-au fost gratificați cu acest titlu. Poate că Luchian, cel dintîi, în conversațiile sale cu unii prieteni, care întrebuițau bucuros vocabularul recoltat în cafenelele artistice ale Parisului, să fi fost vreodată lăudat astfel. De atunci însă, și la noi, dar mai ales în Apus, a spune despre un artist că e «modern», era considerat a-l ridica pe o treaptă înaltă, a-i da un loc eminent și în văzul tuturor, în domeniul căruia aparține.

Pentru a ne da seama de ce ar însemna propriu-zis a fi «modern», este bine să facem puțină istorie, să vedem de unde a pătruns acest cuvînt în domeniul istoriei artei. Modernă este, în limbajul curent, o haină de bărbat și mai ales o toaletă de femeie, care ține seamă de ultimele detalii, de preferințele cele mai bizare ale modei. Dar toți știm că nu e nimic mai ridicol, mai surprinzător de ne la locul lui astăzi, decît un obiect de îmbrăcăminte, care a fost agresiv «modern» acum patru sau cinci ani. Totuși, în același timp nimeni nu rîde de un costum simplu, care trece aproape neobservat, chiar după mulți ani de cînd a fost făcut, și de aici se vede, ceea ce spunea o dată un mare gînditor francez, că nimic nu se perimează mai repede ca ceea ce a fost modern o dată.

În artă fenomenul este aproape identic. Modernismul artiștilor este ieșit din împrejurările în care ei au trăit, rupturii dintre ei și societate, în

ultimele decenii ale secolului trecut. Statul și orașele se zbăteau în deficite financiare. Artistul trebuia să se lupte ca să vîndă unei clientele noi, compusă din oameni ai finanței, din mari industriași, din aventurieri și aventuriere îmbogățiți, cum în Franța fusese faimoasa Paiva. Dar, pentru aceasta ei trebuiau să facă o artă care să atragă brusc atenția, care să se semnaleze prin ceva izbitor, și de aici a ieșit acea nevoie de «originalitate» cu orice preț, care este caracteristică pentru viața artistică a sfîrșitului secolului al XIX-lea.

În această goană după clienți, artiștii sînt ajutați, pe de o parte de negustorii de tablouri, care au fiecare favoriții lui, pe de altă parte de presă, de revistele de artă și mai ales de presa cotidiană, de cronicarii artistici. Asistăm astfel la o întrecere, la un duel între tabere rivale, care zăpăcește pe nenumărații posesori de averi noi și-i face să cadă victime. Fiecare negustor de tablouri — și numărul lor crește în proporții gigantice în centrele mari din Paris, Londra sau New York — fiecare cronicar are protejații lui. Aceștia ajung astfel să se susțină și să trăiască, uneori chiar cu ușurință, dar ei fac să trăiască în același timp și pe cei care-i favorizează. Cu fiecare nou artist, ridicat în opinia publică, atît de îndemînat și artificial formată, se naște o nouă formă de artă, mai «originală», decît ceea ce se cunoștea. Cu cît această originalitate e mai agresivă, mai impertinentă, cu atît ea e mai efecă, mai ușor primită. Nu mai este admirat decît ceea ce este nou, nemai-văzut, nemaiîncercat. Și unul din epitetele din care se bate monedă, cel care se bucură de cea mai mare vogă, este că cel de care se vorbește aparține «modernismului»; este «modern», în acest sens special.

Modernismului au aparținut unii impresionisți, dar nu în epoca lor admirabilă, la început, atunci cînd ei își bazează execuția pe cei mari din trecut, pe Delacroix, pe Courbet, pe Boudin ori Corot, ci atunci cînd în arta unui Monet, căci el este impresionistul tipic, începe destrămarea, cînd formele își pierd consistența, cînd pictura nu mai e decît o boare colorată de lumină, care la un artist ca cel de care vorbim, mare maestru el însuși, este încă deosebit de atrăgătoare, dar în orice caz mult îndepărtată de realitate. Despre ceilalți, clasați de critici cam cu forța în grupul impresionist, de un Manet, de un Degas, chiar de un Renoir, este greu să vorbești ca de niște moderniști, atît de legați sînt ei de tradiția franceză. Așa încît e posibil că, dacă cineva le-ar fi adresat acest compliment, numai plăcere nu le-ar fi făcut.

Dar după ei, zăgazurile tradiției în artă se rup și curentele tendențioase se intensifică. Postimpresionismul, fauvii, cubiștii sînt intens «moderniști» și le place să fie numiți astfel. Artă lor evoluează din îndrăzneală în îndrăzneală, din negare a realității în negare a realității. Pinzele lor oferă cele mai stridente combinații de culori pure, adevărate orgii coloristice, care, la unii din ei, uneori ajung la combinații cromatice plăcute, așa cum plăcute sînt combinațiile coloristice îndrăznețe din artele populare, în acest caz sincere, nu ieșite din dorința «de a epata pe burghezi».

Dar nici aceasta nu era de ajuns. Formele vieții, ființele și lucrurile, se mai simțeau încă, se mai ghiceau. Trebuia mers și mai departe, la un grad mai înalt de «originalitate», la artă abstractă. Aici se ajungea pe două căi: deformînd pînă la monstruoasă natură, ca în cazul lui Picasso, ca să citez un exemplu ilustru de toți cunoscut, sau renunțînd cu totul la natură, reducînd tabloul la o înșirare de pete mai mari sau mai mici de culori violente,





Fig. 1.

ori chiar numai negre, de puncte, de virgule, la o jonglerie cu anume forme geometrice, dispuse într-un ritm sau altul. Și astfel, din absurd la mai absurd, sînt cazuri, ca cel al lui Pollock în America, pictor care se mulțumește, cum se spune, a împrăștiat culoarea pe o mare suprafață, cu un fel de mică stropitoare, compoziția tabloului rezultînd din felul cum a căzut lichidul pe pînză, din capriciul întîmplării.

Cui se adresează această artă «de avangardă», cum o mai numesc partizanii ei, căci ea nu se poate adresa marelui public care mirat, de multe ori amuzat, trece prin expoziții neînțelegînd nimic din ceea ce i se prezintă? Să ne oprim cel puțin la două categorii importante de amatori de artă abstractă, oarecum reprezentativi și tipici. Pe una din aceste categorii o găsim la loc de cînstă și amplu comentată într-unul din ultimele numere ale revistei *Connaissance des arts*, cel din martie 1960. O ilustrație în culori, deosebit de elocventă, însoțește articolul (vezi fig. 1). Este vorba de un interviu luat de unul din reporteri unui cunoscut colecționar, dacă nu exclusiv de artă abstractă, în orice caz numai de forme de artă «modernistă», prințul Igor Trubețkoi. N-am auzit de dînsul, dar din context se vede a fi, dacă nu fiul, în orice caz, judecîndu-l după înfățișarea din ilustrație, un urmaș al prințului Paul Trubețkoi, sculptor de importanță internațională, cu mare reputație mondenă, înainte și după 1900. Ca în orice interviu, i se pun prințului întrebări, la care se cade să răspundă direct, pe nepregătite. În realitate tot ce spune a trebuit să fie cu grijă aranjat de mai înainte, de aceea ar merita o analiză amănunțită, pe care spațiul de care dispunem nu ne-o permite, ca să ne dăm seama cum gîndește despre artă un personaj bogat, aparținînd «celeii mai bune societăți», probabil fără o profesie fixă, petrecîndu-și timpul plăcut, căznindu-se, din cînd în cînd, «să gîndească», să formuleze aforisme, cum ar fi cel că «pictura abstractă înseamnă în artă un fenomen egal cu Renașterea» sau că o adevărată operă de artă «începe totdeauna prin a-ți da un șoc», adică a te izbi prin bizareria ei.

Reporterul, și el o persoană elegantă ca înfățișare, ascultă spusele prințului, așa-zicînd cu gura căscată de admirație, și le înregistrează în carnetul său.

În jurul acestor două personaje este înșirată colecția prințului, compusă din statui de mărime naturală de artă neagră și din tablouri «moderniste» de mari dimensiuni care, tocmai din pricina dimensiunilor, nu sînt prinse pe zid, ci dispuse la întîmplare, printre fotolii și alte piese de mobilier, pe parchetul încăperii. Un mic leopard, s-ar părea, și un cîine de o formă curioasă, ieșit din cine știe ce selecție, completează, cum se cuvine, acest bizar ansamblu. Din context aflăm că tablourile, aceste picturi alese tocmai pentru că sînt «anticonvenționale și antiștiințifice», n-au în apartament o poziție constantă și că uneori prințul, căruia îi plac zidurile goale (și cum îl înțelegem!) le duce uneori la pivniță, de unde le scoate ocazional.

Ce poate fi mai sugestiv despre inutilitatea artei azi atît de la modă și despre cei care o favorizează, decît această pagină în culori a revistei franceze?

Celălalt exemplu de mare amator al artei abstracte, și el tot atît de caracteristic, este cel al bancherului american Guggenheim, a cărui dragoste pentru modernismul artei a mers atît de departe, încît l-a decis să sacrifice — ceea ce ar fi foarte lăudabil dacă ar fi fost întrebuițat într-un scop mai util — zeci de milioane de dolari unui muzeu de lucrări de avangardă. Muzeul de curînd inaugurat constă din exemplarele cele mai elocvente ale tuturor categoriilor de artă modernistă. El are forma unei imense coloane, în mijloc,

la interior, cu un hol, în care tronează o sculptură de compatriotul nostru Brîncuși, ce constituie oarecum centrul colecției, de jur împrejur cu un dispozitiv urcînd în spirală, în care se găsesc boxe pentru diferiți artiști.

Dar această dragoste de senzațional e molipsitoare. Ea a trecut de la categoria căreia îi aparține prințul Trubețkoi și bancherul Guggenheim la istoricii de artă, chiar și la cei care toată viața au gîndit altfel, dar care acum, la bătrînețe, au devenit entuziaști de abstractism și de expresionism. Aceasta constituie o ocazie ca să-i convingă pe ei înșiși că au rămas tineri, curioși de noutăți, cu spiritul deschis la fenomenele contemporane. Nici directorii de muzee nu s-au lăsat mai prejos, nu numai în America, dar și în Europa, de frică să nu fie atacați de o anumită presă și taxați de a fi retrograzi. Abstractismul a atins astfel apogeul. Totuși sînt semne că el bate acum în retragere, așa cum s-a întîmplat cazul ceva mai înainte, cu fauvismul exacerbât și cu cubismul. Negustori cu renume, adică cei mai interesați la mersul artei din punct de vedere financiar, făcînd o anchetă în ultimul timp, au ajuns să-i prevestească declinul. Ce va veni după aceasta, la cei din Occident, ce forme de artă încă mai lipsite de viață decît abstracționismul, va satisface prinți și bancheri, nimeni nu poate prevedea. În Apus, unii foști abstracționiști încep să arate o înclinare pentru forma de artă cea mai contrară abstracționismului, pentru naturalismul, care numără perii din capul unui personaj și notează fiecare por din pielea feței într-un portret.

Unii, din fericire puțin numeroși, dintre tinerii noștri pictori, de mai multă vreme se uită cu curiozitate simpatică la aceste forme de artă. Nu-s capabili să inventeze ei înșiși un gen nou de modernism, dar n-ar fi contrari adoptării unuia inventat de alții. Ce copilărie! Ce lipsă de judecată! Ce lipsă de orice fel de originalitate, adică tocmai de ceea ce li se pare mai atractiv într-o operă de artă! Ei uită un lucru, anume că mulți dintre pictorii abstracționiști au început prin a face cele mai serioase studii de desen, de perspectivă, de gradare a valorilor, de compoziție.

De mai bine de șase secole arta a trăit din viața înconjurătoare și fiecare artist dotat a fost în stare să exprime personal, original, o formă oarecare a acestei vieți. Cred că Madona cu pruncul, ca să nu mă opresc decît la un singur subiect, a fost tema a zeci, poate a sute de mii de tablouri. Și fiecare din ele, cînd era reușit, constituia o însemnată operă de artă. Aceasta în secolele trecute, cînd lumea se mărginea numai la cîteva țări, cînd omul nu ajunsese la plenitudinea de ocupații pe care o cunoaștem azi, natura la milioanele ei de aspecte, cînd aproape n-a mai rămas colț necunoscut pe întregul pămînt. Ce posibilități imense, multiple și variate, nu se oferă astăzi unui artist? Cîte capodopere în posibilitate de devenire? Și noi să le întoarcem astăzi spatele, să ne entuziasmăm pentru serii de puncte, de virgule, ori te miri de ce semne cabalistice înșirate de un Klee ori de un Kandinski pe pînză? Ar fi o greșeală de neiertat. Rolul artistului de astăzi este de a se cultiva în așa fel, încît execuția să nu mai ofere nici o dificultate și, înarmat cu tot ce reclamă de la un artist o artă desăvîrșită, să se uite în jur și să aleagă acele ocupații, acele vederi din natură, acele portrete care ne plac tuturor și pe care le înțelege oricine.



РЕЗЮМЕ

В своей работе академик Д. Опреску отправляется от анализа эпитета «современный», часто употребляемого сегодня артистами и критиками искусства. Употребление этого слова в его сегодняшнем значении довольно ново, но теперь оно получило значение высокой качественной оценки. Правильно ли значение, придаваемое этому понятию в буржуазном искусстве запада? Не скрывается ли под этим понятием фальшивая погоня во чтобы то ни стало за «оригинальностью». Излагая путь развития модернистских течений в западном искусстве с середины XIX века и до настоящего времени, автор замечает, что в некоторых кругах поощряется «передовое» ненужное искусство, неспособное служить кому-нибудь и которое интересует лишь незначительное число любителей сенсации.

В свете этого, еще менее понятна позиция некоторых молодых художников, к счастью немногих, гонящихся за оригинальностью. Более шести веков источником подлинного искусства является окружающая жизнь. Тем более сегодня, когда художник располагает множеством разнообразных источников вдохновения, бессмысленно пренебрегать ими и восторгаться какими-то точками, запятыми или другими, неизвестно какими кабалистическими знаками. Роль художника нашей эпохи состоит в том, чтобы изучать действительность и выбирать те занятия, те пейзажи и портреты, которые всем нравятся и понятны всем.

QUE SIGNIFIE «APPARTENIR AUX GROUPES MODERNISTES»?

RÉSUMÉ

Dans son article, G. Oprescu part de l'analyse de l'épithète de « moderne », si couramment usité aujourd'hui parmi les artistes et les critiques d'art. L'acception actuelle du mot est assez nouvelle; il a acquis maintenant la valeur d'une haute appréciation qualitative. La signification qui est accordée à cette notion dans l'art de l'Occident est-elle pourtant juste? Ne cache-t-elle pas une course à l'originalité à tout prix? En exposant la manière dont ont évolué les courants modernistes dans l'art occidental depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur constate qu'on arrive à promouvoir, dans certains milieux, un art « d'avant-garde » inutile, qui ne peut servir à personne et qui n'intéresse qu'un nombre infime d'amateurs. Il est d'autant plus difficile à comprendre la position de certains de nos jeunes artistes — très peu nombreux, heureusement — qui courent après l'originalité à tout prix. Voilà plus de six siècles que l'art véritable tire son essence de la vie environnante. Aujourd'hui, que l'artiste est sollicité par tant de sources d'inspiration, tellement variées et intéressantes, il est d'autant plus un non-sens de s'enthousiasmer pour des séries de points, de virgules ou encore pour des signes cabalistiques. Le public roumain exige au contraire que l'artiste observe attentivement la vie et la reflète dans ses aspects les plus significatifs, sous une forme cohérente, artistique.

# PROBLEME DE TRANSPUNERE A ELEMENTELOR DE ARTĂ POPULARĂ ÎN PRODUCȚIA DE ȚESĂTURI

de GEORGETA OȚETEA



Valorificarea elementelor artistice, specifice unui mod de producție vechi, în cadrul unui mod de producție nou, este un fenomen strict legat de epoca și de orînduirea socială în care se produce. De pildă, însemnătatea pe care o are astăzi în U.R.S.S.<sup>1</sup> îmbinarea costumelor la modă cu elemente decorative populare este caracteristică țărilor socialiste. Un studiu asupra modului în care sînt — și pot fi — folosite astăzi la noi, în producția industrială de textile, elemente provenite din arta populară, de pe țesături sau de pe ceramică, de pe lemn sau de pe alte obiecte de artă țărănească — nu se mai poate deci mărgini aici la o simplă înregistrare a motivelor preluate și a tehnicii textile în care au fost realizate.

Și după primul război mondial se încercase valorificarea elementului popular, dar rezultatele au fost deosebit de slabe: se obținuseră doar realizări hibride, formale, caracteristice concepției burgheze despre artă, fiindcă artiștii și tehnicienii burghezi, care dirijau în cadrul producției capitaliste asemenea încercări, nu puteau avea, din cauza poziției lor de clasă, o înțelegere adevărată a fenomenului artistic popular. Așa-zisele «camere țărănești», cărora voiau să le dea un aspect artistic popular nu prezentau nici pe departe caracterul organic-unitar, pe care îl are totdeauna interiorul nostru popular, ci rămîneau simple expoziții de obiecte eteroclite. Se creaseră atunci costume de fantezie, care combinau elemente populare provenind din diferite regiuni și diferite categorii de obiecte, cu linia modei urbane: astfel concepute, ele nu puteau constitui decît costume ocazionale pentru protipendada unei țări «eminamente agricole», care prin aceasta credea că s-a plătit de toate obligațiile ei față de țărănime. Evident, un asemenea mod de a «valorifica» elementele populare nu putea da decît obiecte cu caracter exotic<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> V. SKLIAROVA, *Всесоюзный конкурс моделей одежды*, în *Декоративное искусство СССР*, III, 1958, p. 48. «Cea mai mare realizare a constat în faptul că artiștii au prezentat modele

în care moda de astăzi se îmbină cu motivele costumelor naționale».

<sup>2</sup> M. ILIN, *Les arts décoratifs populaires en Russie*, Moscova, 1959, p. 4.

Cu totul alta este poziția de pe care se consideră astăzi la noi elementele artistice populare. Ea corespunde concepției socialiste, după care creația populară este « temelia istorică pe care se dezvoltă cultura artistică a omului »<sup>1</sup>. Elementele care aparțin artelor decorative și aplicate cu caracter popular sau care sînt caracteristice unor meșteșuguri artistice populare — între care broderia și alesătura ocupă un loc însemnat — sînt redată maselor largi prin producția industrială sau cooperativizată. Directivele Congresului al III-lea al Partidului prevăd și pentru domeniul de care ne ocupăm: « se va îmbunătăți în continuare calitatea și aspectul produselor industriei ușoare. Se va îmbogăți sortimentul cu țesături și tricotaje din fire subțiri din bumbac și lînă, cu noi modele de îmbrăcăminte . . . »<sup>2</sup>. Preluarea celor mai valoroase tradiții ornamentale de țesături, studierea temeinică a fenomenului artistic popular la locul de producție și raportarea lui la unitatea decorativă căreia îi este destinat permit valorificarea lui în cadrul unor realizări caracteristice statului nostru socialist.

Prin natura și destinația materialului său, țesătura poate îmbrăca formele cele mai variate. Ea nu are finalitate proprie și exclusivă, ci se adaptează întrebuințărilor cărora este destinată. Ea sau e încorporată în obiecte (ca stofa de tapisat mobilierul) sau îmbracă obiecte și oameni. Ea îndeplinește astfel o funcție dublă: practică și decorativă. De aceea, în realizarea ei, de la alegerea motivului pînă la colorit, de la materialul folosit pînă la procedeul tehnic, trebuie avut în vedere ambele ei scopuri: țesătura nu trebuie să fie numai frumoasă, ci să fie adecvată scopului practic căruia îi este destinată<sup>3</sup>. Prin felul în care este dispusă pe corpul omenesc sau prin calitățile contexturii — un apret, o transparență sau o suplețe deosebită — se poate obține o anumită linie vestimentară, care pune în valoare și uneori modifică chiar forma îmbrăcată. De aceea, țesătura trebuie studiată în funcție de îmbrăcăminte și de interior. Chiar atunci cînd țesătura complet realizată în războiul de țesut se prezintă independent — ca tapiseria-panou decorativ — și nu e integrată în alte obiecte, pentru a o aprecia just trebuie să ținem seama de cadrul în care este așezată, de ansamblul din care face parte. Efectul artistic depinde de aceste condiții exterioare. Felul și valoarea țesăturilor variază în funcție de aceste condiții, la care va trebui să ne referim în studiul nostru; dacă nu vom urmări problemele de « modă » la îmbrăcăminte și de stil la mobilier, dacă nu vom considera influența arhitecturii locuinței în amenajarea interiorului și caracterul special al destinației locuinței, nu vom putea înțelege țesăturile.

Dar, interiorul și îmbrăcăminte sînt fenomene de cultură materială în care se reflectă diferitele aspecte ale relațiilor de producție. Ele nu sînt permanente și invariabile, ci se schimbă după diferitele epoci istorice, chiar după anumite momente istorice ale unei epoci. Țesăturile sînt influențate de aceste variații: țesătura destinată confecționării costumului unei boieroaice de la 1820, care reproducea moda pariziană, prezintă alte trăsături, ține seama de alte considerente decît aceea destinată unei persoane de aceeași condiție socială de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd predomina

<sup>1</sup> *Большая Советская Энциклопедия*, vol. 29. Народное стихосложение, p. 144.

<sup>2</sup> *Proiect. Directivele Congresului al III-lea al P.M.R.*, Ed. politică, București, 1960, p. 40.

<sup>3</sup> S. TEMERIN, *Problemele artei decorative aplicate*, în *Probleme de artă plastică*, 1957, nr. 1, p. 59.



moda grecească<sup>1</sup>. Țesăturile destinate decorării interiorului burghez răspund evident altor necesități și altui gust decît cele pe care le găsim într-un interior țărănesc din aceeași epocă.

Pentru aceste motive, țesăturile trebuie studiate în funcție de condițiile materiale, istorice, și de fenomenele de suprastructură caracteristice nu numai lor, ca produse industriale sau țărănești, ci și de cele specifice evoluției interiorului și costumului. În felul acesta putem lega apariția unor noi aranjamente de țesături în interioare, de schimbarea tipului arhitectonic, putem constata contrastul între schimbarea rapidă a modei la îmbrăcăminte și stabilitatea relativă a stilului interiorului și felul în care acest fenomen se reflectă în producția de țesături. Remarcăm de asemenea că noua cromatică a țesăturilor destinate interiorului reflectă coloritul folosit astăzi în decorarea fațadelor caselor. De pe această poziție vom putea explica unele succese sau insuccese ale producției industriei ușoare de țesături.

Pentru a putea aprecia just țesătura ca realizare artistică, este nevoie să se țină seama de toate elementele care contribuie la înfăptuirea ei: textură (material, tehnică), decor, cromatică. Schimbarea unuia din aceste elemente poate modifica valoarea și semnificația estetică a țesăturii. Imprimeul care reproduce șiruri de alesături, de pildă, folosește ripsul, care are consistența țesăturilor de interior ardelenesti. Realizat pe pînză subțire și neapretată, același imprimeu pierde orice valoare plastică. Imprimeul *Pescarii noaptea în Delta*, realizat la Institutul de arte plastice din București, pe saten, reprezintă siluete de pescari și de lotci pe un fond de culoarea cerului în timpul nopții. Apele mătăsii albastre sugerează transparența mediului acvatic. Atunci cînd mătasea este înlocuită cu o țesătură de in, imprimeul își pierde semnificația plastică, devine opac, chiar dacă culoarea și desenul nu s-au schimbat. Aprecierea obiectului de cultură materială se face în funcție de toate elementele care contribuie la realizarea lui (chiar atunci cînd accentul este pus apăsător pe unul din elementele ornamentale): grafică, raportul just între spațiile ornamentale și spațiile libere, cromatică, valoarea plastică a materiei prime.

În aprecierea lor trebuie, de asemenea, să se țină seama de faptul că țesăturile de interior sau costum fac parte dintr-un ansamblu<sup>2</sup> și că diferitele piese trebuie să colaboreze pentru a realiza o unitate. O piesă sau un accesoriu de îmbrăcăminte poate fi pus în valoare de alte piese sau accesorii de îmbrăcăminte, prin efecte de repetiție, contrast sau rapel. O haină cu falduri bogate este pusă în valoare de o siluetă îmbrăcată într-o rochie strîmtă; un guler important la haină nu trebuie să fie « tăiat » de un alt guler important al rochiei sau de un decolteu nepotrivit. Linia generală trebuie servită de detaliu. Istoria costumului ne oferă numeroase exemple de acest fel. O realizare reușită a producției noastre de confecții vestimentare o constituie rochia de seară distinsă la Congresul internațional al modei de la Varșovia cu medalia de aur. Țesătura de maramă în culoare neagră,

<sup>1</sup> KER PORTER, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babilonia etc. during the years 1817, 1818, 1819 and 1820*, Londra, 1827; COMTE LAGARDE, *Voyage de Moscou à Vienne par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermannstadt*, Paris, 1824, p. 324; Prințul de LIGNE către contele

de SÉGUR, în HURMUZAKI, Supl. I, vol. III, p. 76-77; CRISTINA REINHARD, *O pagină din viața românească supt Morusi și Ipsilanti*. Scrisori. Trad. de AL. D. STURDZA, București, 17 iulie 1807, p. 15.

<sup>2</sup> V. SKLIAROVA, *loc. cit.*, p. 48.

brodată cu motive populare, din aur și argint, făcea ape pe fondul de mătase verde închis.

De asemenea, un ansamblu valoros de îmbrăcăminte nu poate fi realizat decât prin legarea producției de țesături cu aceea a ramurilor înrudite, în cadrul producției destinate obiectelor de îmbrăcăminte și de interior. Producția de pălării, blănuri, articole de galanterie și bijuterii « face parte dintr-un ansamblu în afara căruia nu pot fi rezolvate vesmintele »<sup>1</sup>. Aceeași constatare este valabilă pentru industria de mobilă, de covoare, de obiecte din materiale sintetice, de piele, de metale cromate, ale cărei produse au căpătat astăzi, în interiorul modern, un rol deosebit. Ca orice fenomen de cultură materială, și arta decorativă aplicată la țesături este caracteristică epocii. Astăzi criticul de artă înregistrează saltul calitativ în producția noastră de țesături și consideră ridicarea calității artistice a țesăturilor prin justa valorificare a unor elemente ornamentale populare ca o contribuție adusă construirii socialismului.

## I. CONDIȚIILE NOI DE DEZVOLTARE A INTERIORULUI ȘI COSTUMULUI

În lumina celor spuse mai sus trebuie să analizăm principalele împrejurări ale vieții actuale, care ne permit să întrezărim sensul evoluției producției de țesături. Cerințele vieții moderne sînt altele decât cerințele vieții vechi. Astăzi nu ne mulțumim să fim îmbrăcați confortabil, ci dorim să fim îmbrăcați și cu gust. Afirmăm că « arta de a crea modele se caracterizează prin simplitate și modestie, prin simțul tactului în alegerea modelelor »<sup>2</sup>, e valabilă și pentru noi. Această artă e lipsită de caracterul ostentativ, specific societății bazate pe exploatare. Îmbrăcămintea de lucru preocupă pe creatorii de modele. Îmbrăcămintea pentru sport, care corespunde educației sportive a tineretului de astăzi, nu mai are cîtuși de puțin aspectul artificial și monden, care corespundea vechii concepții burgheze despre sport.

« Moda » nu este un capriciu, ci rezultatul condițiilor materiale, istorice, dintr-un anumit moment, al societății. Ea trebuie să corespundă nevoii permanente de înnoire, fără să ducă la extravagante, ca de exemplu linia « trapez » a rochiilor apusene între 1957 și 1959. Privită din acest punct de vedere, moda este caracteristică unei societăți și este legată de alte manifestări de suprastructură.

În moda noastră de astăzi se reflectă condițiile organizării actuale a societății românești. Posibilitățile actuale ale producției au făcut accesibile maselor largi ale populației materiale și confecții rezervate înainte unei minorități. Datorită calității materiei prime, coloranților și fixativilor, datorită importanței care s-a dat, în cabinetele de creație, modelelor de țesături și de costume, calitatea produselor s-a ridicat, producția s-a mărit și produsele s-au ieftinit. Țesăturile din fire sintetice sînt deosebit de practice. Ele au apret natural, nu se șifonează, își păstrează cutele. Dacă ne gîndim la timpul pe care îl economisesc astfel, constatăm că aceste țesături eliberează femeia de unele servituți menajere.

<sup>1</sup> Декоративное искусство СССР, III, 1960.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 8.

R. ЗАНАРЖЕСКАЯ, Моделеры шьют, p. 10.

catrința moldovenească și șorțul săliștenesc, deși îndeplinesc aceeași funcție, întrebuintează țesături deosebite, atât din punct de vedere cromatic, cât și ornamental. La Săliște, țesătura de catrințe pentru fetele tinere este vînată spre deosebire de cea obișnuită, neagră; batista de mire se desparte de funcția ei practică inițială și devine o piesă ornamentală de costum; vâlitura e caracteristică condiției femeii măritate; pahiolul se pune numai la ocazii festive. La costumele populare, schimbarea este lentă, deosebirile sînt mai ales regionale, nu în cadrul evoluției aceluiași tip, diferențierea este mai mult pe orizontală decît pe verticală. Influențele străine se încetățenesc încet și, cînd se produc, se păstrează timp îndelungat. Influența modei poloneze la polcuța moldovenească sau a celei săsești la rochia bătrînească de sărbătoare din Mărginime nu e un fenomen trecător, ci unul care se integrează în fenomenul artistic popular românesc. Evoluția lentă a costumului popular, care e tradițional ca orice fenomen artistic de această natură, e legată și de numărul mare al costumelor de zestre, de trăinicia materialului din care este lucrat și de munca încorporată în el. Materialul folosit pentru confecționarea sumanului nu se schimbă după modă. Introducerea țesăturii de bumbac în locul celei de cîneapă s-a făcut treptat și încet. Se pot stabili etapele și modalitățile acestei schimbări.

Spre deosebire de costumele populare, costumele urbane suferă mai puternic influențele « modei »: sînt culori care într-un sezon se « poartă », iar în sezonul următor « cad ». Lumea dorește să fie la curent cu ultimele noutăți. Linia modernă, care corespunde idealului de frumusețe masculină și feminină la un moment dat, se obține prin croială și prin unele artificii, și este servită de anumite calități ale contexturii sau ale ornamentelor. Aceasta se datorește și faptului că circulația între diferitele centre urbane era mai vie decît între sate. Anumite centre dau tonul. Este cunoscută influența pe care au exercitat-o asupra modei de la noi moda de la Paris și Petersburg.

Variațiile în moda contemporană de la oraș urmează alte reguli pentru îmbrăcăminte de bărbate decît pentru cea de femei. Țesăturile costumului bărbătesc sînt mai sobre; linia precisă a costumului, care cere o textură rigidă, variază mai puțin; linia costumului femeiesc cere fantezie și variație. Coloritul țesăturilor este influențat și de « climatul cromatic » dominant la un moment dat: adeseori combinațiile de culori de pe construcțiile moderne se găsesc și pe țesăturile de rochii. În istoria costumului de la noi putem aminti mărturia prințului de Ligne, care spunea în 1788 că « galbenul, care era culoarea favorită a sultanilor, a devenit la Iași culoarea favorită a femeilor »<sup>1</sup>. Anumite piese de îmbrăcăminte constituiau semne exterioare ale condițiilor sociale și politice.

Variațiile costumului se obțin în primul rînd prin țesăturile din care este confecționat: haina largă, în cute bogate, necesită o țesătură plină și moale; « ca să țină de ploaie », stofa e țesută des din fire răsucite; cromatică și ornamentică variază după vîrstă și după sezon. În sfîrșit, gustul personal și dorința de a adapta fizicului haina pot de asemenea influența alegerea țesăturii.

Îmbrăcăminte contribuie să exprime plastic concepția despre frumusețe a unui moment istoric. Ca element de cultură materială, deci, ea este caracteristică acestei epoci. Succesul pe care îl are astăzi moda sovietică

<sup>1</sup> HURMUZAKI, supl. I, vol. III, p. 76.



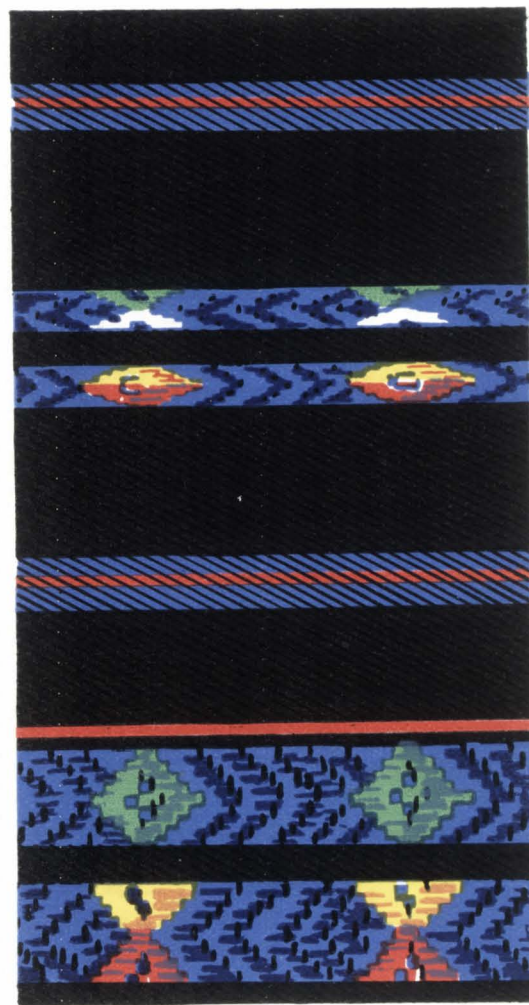
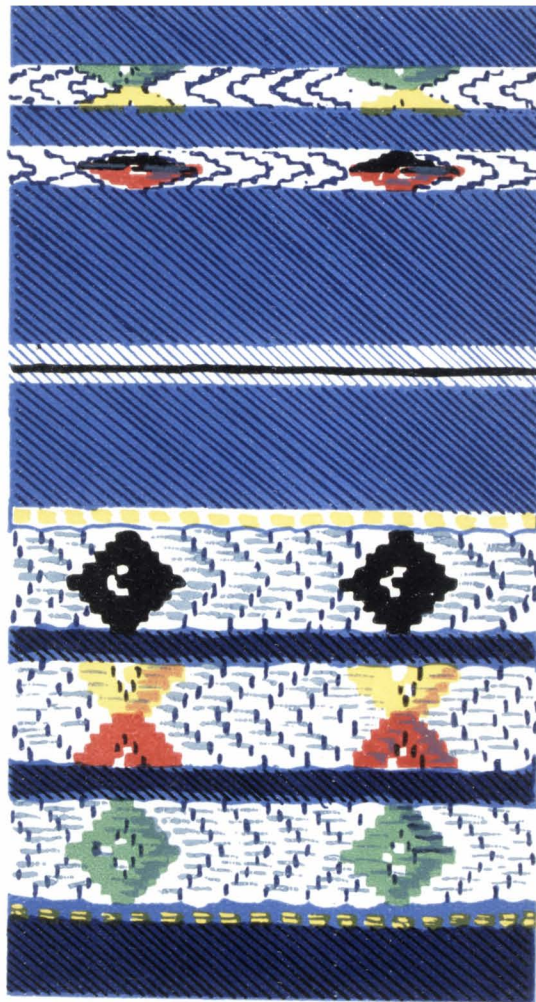


Fig. 1. Țesături cu motive de alesături populare oltenești. Fabrica « Bumbacul » București.





confortabilă, lipsită de excentricitate, modestă și elegantă—se datorește tocmai faptului că ea este potrivită omului nou.

Am menționat că interiorul locuinței se schimbă mai greu decât îmbrăcămintea și că această caracteristică este mai accentuată în interiorul popular. Ca și costumul popular, interiorul popular prezintă variante de la regiune la regiune și, pentru fiecare dintre acestea, putem urmări etapele unei evoluții lente. Înlocuirea unui tip de aranjament interior prin altul e condiționată de schimbările structurale ale locuinței. Schimbarea nu se mai face deci cu ușurința pe care am observat-o la costum. Decorația și forma țesăturilor din interiorul țărănesc sînt legate de locul pe care ele îl ocupă în ansamblul ornamental și de forma mobilierului. Țesăturile acoperă mobilierul, nu se integrează în el. Țesăturile au în interiorul țărănesc o importanță deosebită prin faptul că-i conferă valoarea artistică și îi precizează caracterul regional.

Spre deosebire de interiorul țărănesc cu un specific atît de accentuat, interiorul urban are caracter eteroclit. Deosebirile sînt determinate de destinație și elementul principal care definește stilul e mobilierul: Empire-ul rusesc, mai ales pentru Moldova, Biedermeier-ul, mai ales pentru Ardeal, catastrofalul «mauro-venețian» preferat de burghezia romînească înainte de ultimul război mondial. Mobilierul diferă pentru camere de copii, birou, cameră de dormit. În funcție de destinația camerei se folosesc țesături cu o cromatică și o ornamentală deosebită. Destinația specială a unui edificiu de utilitate publică reclamă un interior deosebit: o casă de odihnă trebuie să creeze un cadru reconfortant, care să destindă; un cămin de copii are nevoie de o decorație luminoasă cu caracter educativ<sup>1</sup>. Mediul geografic influențează de asemenea interiorul locuințelor: țesăturile care îmbracă o casă de odihnă de la mare nu vor fi împodobite cu ornamente care să evoce brazi acoperiți de zăpadă, iar cele destinate interiorului unei case de odihnă de la munte nu vor sugera atmosfera marină și nici nu vor folosi un colorit potrivit luminii crude de pe litoral, ci unul care merge la munte. Realizări pozitive ale producției noastre actuale sînt cretoanele lucrate la Institutul de arte plastice din București, secția țesături, pentru Hotelul « Internațional » de la Mamaia.

Pentru societatea burgheză romînească de după primul război mondial este caracteristic felul în care s-a «valorificat» elementul artistic popular în mobilier. În sufragerii, birouri, saloane și dormitoare, piesele de mobilier, de formă și conținut modern, erau încărcate și greoaie, fără să fi căpătat un aspect masiv. Ornate cu motive uneori de inspirație populară, luate fără discernămint de pe diferite tronuri domnești și strane, cu o falsă patină stridentă și artificială, obținută prin vopsea, ele constituie un exemplu negativ al folosirii ornamentului medieval și popular în aceeași tehnică și în același material. Interioarele «rustice» ale caselor burgheze prezintă aceleași caractere de aplicare exterioară a decorului. Fișiiile de scînduri vopsite în culoarea stejarului afumat formau desene caracteristice ușilor și porților țărănești și erau agrementate cu piroane și cu aplice de fier bătut cu ciocanul. Caracterul hibrid al acestor interioare, care ne interesează în

<sup>1</sup> Menționăm «Capra cu trei iezi», decor și păpuși de teatru de păpuși, destinat grădinițelor de copii, realizat în 1959 de Întreprinderea de

industrie locală «23 August» — Bacău, inspirat de folclorul local, îndeosebi din satul Sărata.

primul rînd pentru că foloseau țeșăturile populare, era accentuat și mai mult prin folosirea țeșăturilor fără să se țină seama de specificul lor regional și de vechea lor funcție ornamentală.

Comparația între țeșăturile de la țară și cele de la oraș a arătat caracterul lor comun, dar și deosebiri din punctul de vedere al importanței, al variațiilor, al dependenței lor față de cadru, al valorii lor artistice în raport cu interiorul și cu îmbrăcămintea. Numai pe baza acestor precizări se pot stabili modalitățile de transpunere, de adaptare și de transformare a elementelor unor țeșături cu un specific bine precizat într-un cadru nou.

### III. PROCEDEELE DE VALORIFICARE A ELEMENTULUI POPULAR ÎN PRODUCȚIA DE ȚEȘĂTURI DE ASTĂZI

După felul în care este folosit la noi elementul popular în producția actuală de țeșături, deosebim procedee caracteristice care se aplică în cadrul diferitelor unități de producție. Primul procedeu urmărește reproducerea cît mai fidelă a ansamblurilor și a țeșăturilor populare, folosind un complex de elemente identice: procedee tehnice, decorație, compoziție și materie primă. Pentru a se ieftini produsele, se simplifică compoziția ornamentală și uneori se înlocuiesc materiile prime mai scumpe prin altele mai ieftine. Această operație nu trebuie însă să scadă calitățile artistice ale obiectului și decorul nu trebuie să devină schematic. Un procedeu contrar pornește de la convingerea că o țeșătură este cu atît mai frumoasă cu cît este mai încărcată. În consecință, țeșăturile se împodobesc cu șiruri numeroase de motive ornamentale. Motivele sînt înecate, nu mai pot respira. Din cauza lipsei de echilibru între spațiile libere și cele ornamentale, țeșătura nu este realizată artistic și costă scump.

Un alt procedeu constă în a aplica, pe obiecte de țeșătură cu caracter urban, ornamente executate în tehnica specifică țeșăturilor populare (alesătura și broderia). Dificultatea constă în armonizarea formei moderne și texturii obiectului cu decorul popular, și rezultatul nu e totdeauna satisfăcător.

Procedeele descrise mai sus sînt aplicate în cadrul cooperativelor și sînt folosite în școlile populare de artă și în secțiile textile ale școlilor de meserii.

Un alt procedeu folosește specificul materialului textil popular și combinațiile cromatice legate de el, împreună cu elemente de croi popular și cu ornamente țărănești de un alt specific decît cel al țeșăturilor. Aceste obiecte cu caracter artizanal pot cădea ușor în formalism.

Adevăratul artist decorator nu se mulțumește să reproducă elemente de pe țeșăturile populare, ci caută să redea imaginea artistică pe care a primit-o într-o viziune proprie. Astfel din rădăcinile adînci ale folclorului se ridică în ultimul timp o producție de artă cultă deosebit de interesantă. Tapiserii, covoare, proiecte de modele destinate producției industriale de imprimeuri, sînt opera artiștilor sau a pictorilor textiliști de la cabinetele de creație de pe lîngă fabricile de țeșături și din institutele de artă plastică. Dar cu toate aceste succese reale primejdia unor interpretări formale se simte mai ales la tapiserii.

Se mai aplică procedeul de folosire a elementului popular, în funcțiune de optica specială a scenei. Țeșăturile destinate costumelor sau

decorurilor de teatru sînt supuse altor legi optice decît cele obișnuite<sup>1</sup>. Pentru a obține efecte precise și puternice, se procedează la o îngroșare a ornamentului principal și la eliminarea sau reducerea unor ornamente secundare. Comportamentul anumitor materiale sub lumina reflectoarelor, ca de exemplu reflexele de paiete, determină alegerea materialului. Franjurile opregului bănățean sînt utilizate cu succes la costumele ansamblurilor de dansuri populare. Ornamentele pot contribui să producă un mare efect scenic: liniile paralele, șerpuite și colorate deosebit, așezate pe poalele fustelor largi accentuează ritmul ondulator al dansului. Întreprinderea « Decorativa » se ocupă cu aceste costume.

#### IV. ELEMENTE DECORATIVE DIN ȚESĂTURILE POPULARE FOLOSITE ÎN PRODUCȚIA ACTUALĂ

*Tehnică și ornament.* Motivul ornamental de pe țesăturile populare este cel mai însemnat element decorativ valorificat în actuala producție de țesături. Ornamentul țesut în războiul manual—alesătura—e caracteristic și ușor de recunoscut. O anumită formă a ornamentelor: formele rotunde ale spetzelor, prezentarea ornamentelor în șiruri la alesătură și uniform la năvădeli, desenul « frunza bradului » sau « coastele » de la țesăturile în ițe, aspectul plastic al reliefului bogat la alesăturile cu acoiul sînt legate de specificul tehnic. Ornamentele executate în aceste tehnici au un aspect caracteristic și sînt specifice țesăturilor populare. Atunci cînd, prin procedee industriale, se reproduc aceste motive, ele amintesc automat țesăturile populare. Acest caracter poate fi precizat de cromatică — alesătura cu rostul închis are de obicei motive albastre și roșii — poate fi asociat cu o anumită calitate a contexturii: aspectul rigid al țesăturilor de interior ardelenеști e redat în imprimeurile cu caracter industrial prin folosirea ripsului. Vom urmări mai jos modalitățile prin care se conferă unei țesături industriale un caracter popular și procedeele prin care elementele de artă populară sînt folosite în cadrul unei compoziții de artă cultă.

Motivele geometrice, caracteristice țesăturilor lucrate cu « rostul închis », au fost realizate pe țesătura de fuste scoasă de « Dorobanțul » (Ploești) în cinstea celui de-al III-lea Congres al Partidului. Pe un fond alb etaminat, motivele au fost realizate cu ajutorul unui fir care imită lîna, într-un colorit roșu, albastru, negru, verde. Modele caracteristice aceleiași tehnici, dar cu un relief accentuat, obținut prin trecerea unui fir format din mai multe fire obișnuite, a realizat într-o cromatică bogată, pe o țesătură de fuste, fabrica « Buhuși ».

O țesătură ornamentală populară poate fi reprodușă ca element decorativ în cuprinsul altei țesături. Brîiele moldovenești sînt reproduse ca dungi ornamentale pe o țesătură de rochii la aceeași fabrică. Contextura și cromatică sînt identice.

Motive cu un specific atît de accentuat, ca acelea de pe scoarțele oltenești, deși se desprind de tehnica de lucru ca factor decorativ determinant, păstrează o anumită amprentă a tehnicii, legată de decorul popular regional.

<sup>1</sup> K. STANISLAVSKI, *Viața mea în artă*, Ed. Cartea rusă, București, 1951, ed. a II-a, p. 325.

Recunoaștem cu ușurință aceste motive, atunci când ele sînt reproduse în tehnica baticului, la Institutul de arte plastice din Cluj.

De asemenea, alesătura «peste fire», caracteristică ornamentelor geometrice de pe țesăturile moldovenești, este reprodusă pe imprimeuri.

Broderia, ca tehnică ornamentală, este folosită puțin în industria noastră textilă. Tehnica broderiei «englezești», la care drugul conturează decupajele din țesătură și care desenează însăși forma motivelor și broderia plină, nu sînt procedee tehnice populare românești. Fabrica «Gh. Gheorghiu-Dej» a realizat, în vederea confecționării unor bluze-ii de fete model 1118/960, un material brodat cu motive populare colorate și chenar pentru bentițe la gît și mînici.

Motivul popular brodat are un specific mai puțin accentuat decît cel ales în războiul de țesut. Diversitatea punctelor de broderie permite reproducerea fidelă cu acul a diferitelor tehnici ornamentale; ele izbutesc să urmărească grafic orice model, să obțină contraste între spațiile libere și cele pline, să redea diferența de nivel, diferitele culori și nuanțe.

Pot fi considerate ca motive de broderie populară românească și acele modele caracteristice, ca desen și culoare, costumului nostru, care sînt realizate în imprimeu sau batic. Motivele delicate de pe cojoace, lucrate în cheiță și în urma acului, sau care decorează aplicațiile de piele colorată, sînt imprimate pe fișuri de mătase naturală. Modelele de podobeli și de altițe, cu un caracter ușor geometric, datorită punctului «în muște», sînt redade minuțios pe imprimeurile de voal destinate rochiilor de seară. Cooperativele meșteșugărești pun accentul pe valorificarea în cele mai bune condiții ale tradițiilor populare legate de meșteșugul țesutului, brodatului etc. Ele folosesc punctele de țesături românești și caută să reproducă cît mai fidel motivele ornamentale.

Pentru scenă, motivele de broderie se reproduc schematic, la mașină, în «lanț», sînt vopsite cu șablonul sau paietate. Ixurile, care imită cruciulițele cusute pe etamină, sugerează motivele de broderie populară românească în culoarea roșie și sînt folosite la decorația costumelor pentru scenă.

Franjurile sînt o terminație a țesăturilor, datorită specificului materialului însuși. La țesăturile populare ele au devenit un element decorativ important. Ele formează din noduri diferite modele la ștergare. Alteori, franjuri cu caracter strict ornamental sînt tăiate dintr-o țesătură specială. În ornamentica țesăturilor cu caracter industrial, șirurile de ciucuri sînt reproduse ca elemente decorative, dar nu pot fi considerate ca elemente populare.

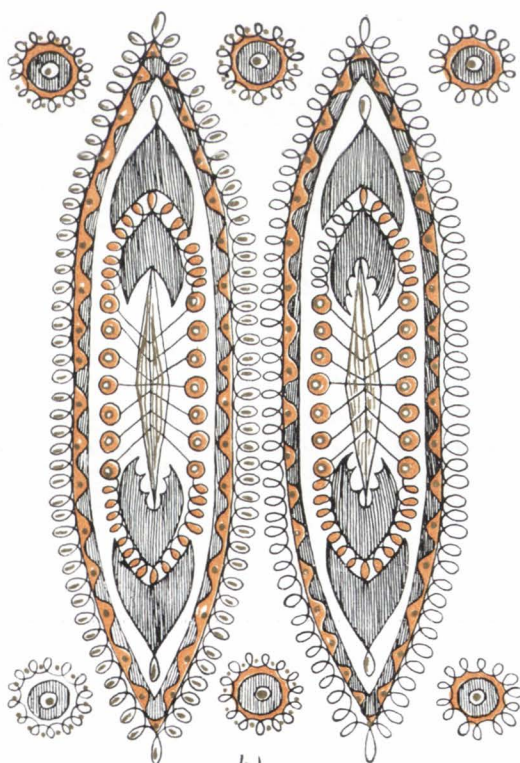
Prin aplicația cu găetan se desenează un model într-o culoare contrastantă — ca în Oltenia, sau numai ceva mai închisă — ca în Moldova. Datorită grosimii aplicației, motivele capătă relief. În această tehnică decorativă s-au realizat sumanele cu «sărădeaua» din Moldova, unele din cele mai frumoase piese ale artei noastre populare. Pentru producția de artizanat acest procedeu ornamental nu prezintă prea mare importanță. Se aplică găetan pe poșete și jachete de dimie; creatorii populari realizează pentru interior perdele și cuverturi cu modele lucrate tot în găetan. Pe un imprimeu, de la fabrica «Mătasea populară» București, am găsit transpusă forma «suveica», model care se aplică la buzunarele ipingelelor oltenești (fig. 2).

Perlajul și paietarea sînt folosite la unele piese de costum, cum sînt iile cusute cu mărgelile din Moldova de nord. Ele apar rar în decorația țesăturilor de interior, ca pe fluturii din Vilcea. Aceste procedee nu au trecut în decorația țesăturilor industriale de la noi. Motivele realizate în această tehnică

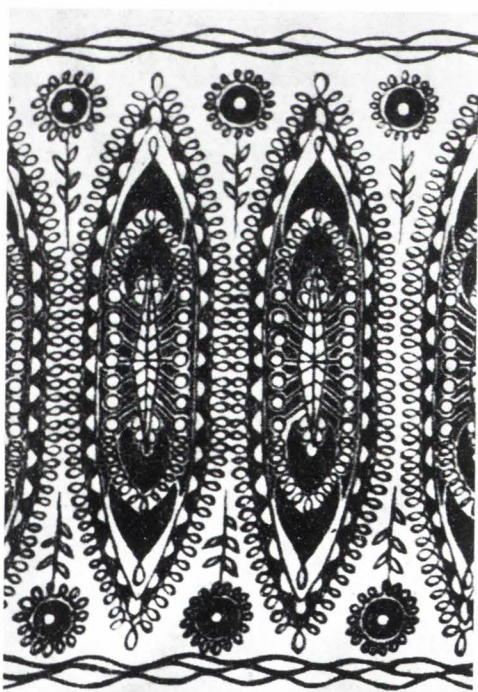




a)



b)



c)

Fig. 2. a) Motivul « suveica » de pe o ipingea oltenească; b) proiect de desen pentru imprimeu cu motivul « suveica »; c) șal de catifea albă cu motivul suveica (detaliu). Centrul de creație « Mătasea populară » București.



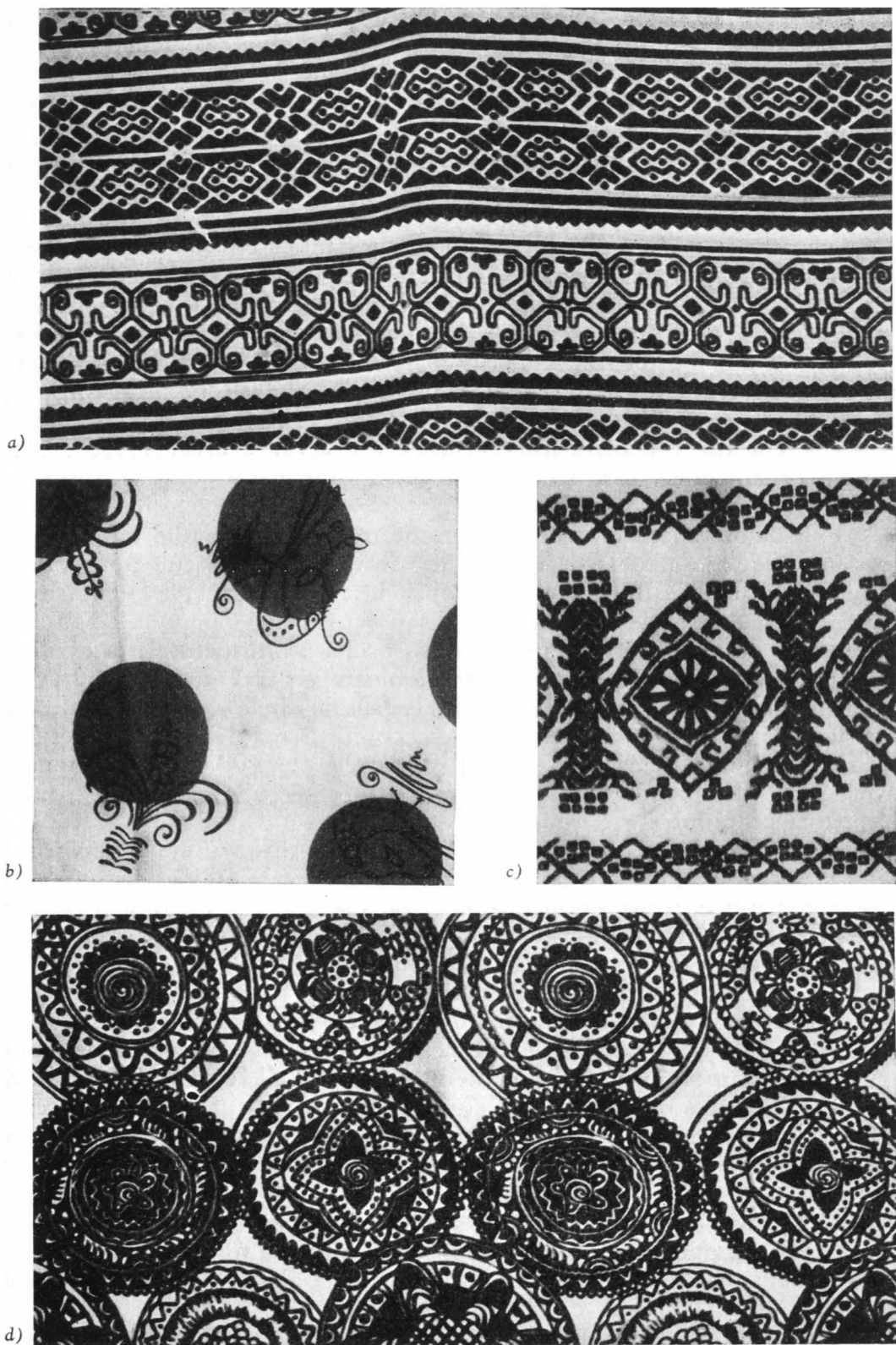


Fig. 3. — a) Imprimeu cu motive de alesături populare; b) imprimeu cu motive de ceramică populară oltenească; c) imprimeu cu motive de broderii populare; d) imprimeu cu motive de ceramică. Fabrica «Mătasea populară» — București.



ornamentală nu au o plastică specifică, ca cele alese în război. În schimb, jocul de umbre și lumini de pe unele motive de inspirație orientală din Banat ar fi putut inspira grafica imprimeurilor din producția industrială.

Am văzut că alesătura este caracteristică țesăturilor ornamentale de interior, iar broderia e specifică costumului. Imprimeul<sup>1</sup> este caracteristic producției industriale de țesături. El poate reda orice procedeu plastic: diferențele de nivel, jocul de umbre și de lumini, culoarea, desenul, perspectiva. Aplicat în pastă compactă, el sugerează consistența deosebită a materialului: la fabrica « Mătasea populară », pe o țesătură asemănătoare maramei, vopseaua albă compactă, aplicată pe ivoriul țesăturii fluide de nylon, reproduce motivele alese cu mătase, de pe vâlul de borangic.

*Cromatica* este în arta populară un factor esențial. Interiorul, ca și costumul, nu pot fi înțelese decât prin colorit. Motivele se repetă, dar alternanța culorilor, repetarea unui grup de culori sau rapelul la fondul ornamental, dă variație. Ornamentul «frunza verde», care repetă linii șerpuite sau frînte, în diferite culori, romburile înscrise unul într-altul, «tablele», grupurile de dungi ornamentale, care se succed regulat axate pe o dungă centrală — toate aceste combinații sînt de culoare.

Există combinații cromatice legate de materia primă folosită, care au trecut în producția actuală de stat. Vâlul de nylon capătă culoarea borangicului la imprimeuri. Bumbacul este vopsit în culoarea cînepii la ștergarele moldovenești țesute de cooperativa de țesături din Cîmpulung-Muscel. Combinația cromatică care opune culoarea brună a lîinii naturale celei albe, a trecut în producția de artizanat. Prin culoare se accentuează contrastul unor elemente ale compoziției ornamentale față de altele. Motivele «alese» de pe vechile ștergare ardelenesti folosesc coloritul roșu și albastru pe alb. Această combinație, pe care o regăsim pe diferitele piese de țesături naționale din producția de după primul război mondial, a trecut și în producția de imprimeuri pe bumbac de astăzi.

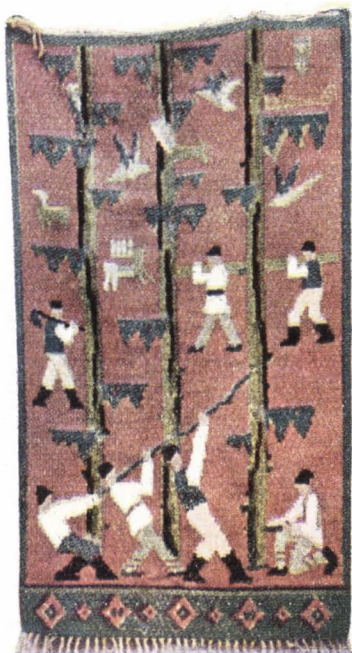
Problema pe care o pune în valorificarea țesăturilor populare coloritul e de a ști dacă e reprodus exact sau e schimbat. Vechile țesături românești se disting printr-o gamă cromatică minoră, datorită coloranților vegetali: tonalitatea palidă a covoarelor maramureșene și moldovenești este cel mai viu exemplu. Tendința de a folosi o gamă cromatică majoră, care opune rozului violent și violetului aprins culoarea verde-frunză, obținute prin anilină, nu este proprie artei populare românești și duce la o alterare a specificului național.

Artistul decorator nu se mulțumește să folosească numai ornamentul popular. În compoziția unui decor pe un imprimeu, el reproduce nu numai motivul, ci și forma originară a obiectului de artă populară. Piese de ceramică, obiectele crestate în lemn, construcțiile caracteristice, sînt utilizate ca elemente de inspirație pe țesături sau ca ornamente și utilizate în compozițiile ornamentale.

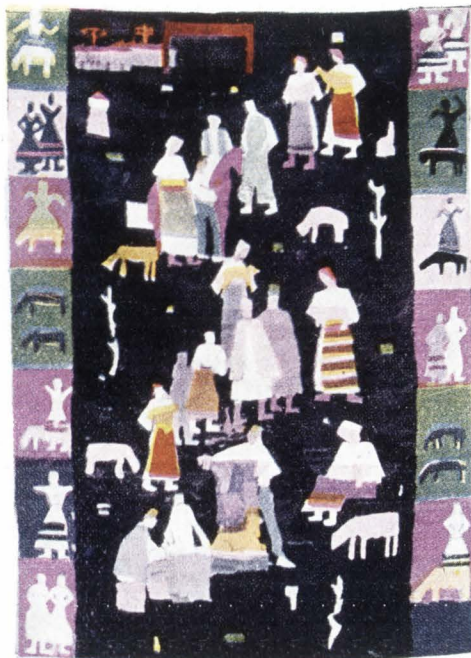
Sînt ornamente care reflectă realitatea socialistă și care s-au integrat în ornamentica populară. Steaua roșie în cinci colțuri a fost perfect integrată ca un element decorativ, în țesăturile ornamentale alese în război. Secera și

<sup>1</sup> Imprimarea pe o țesătură a unui desen colorat se face la noi prin metoda mecanică pe valțuri (cilindri gri). Fiecare culoare e transpusă pe un valț, care se aplică succesiv. Tehnica manuală pe planșe preparate foto-chimic «a la Lyonnaise»

permite realizarea celor mai picturale desene. Astăzi se montează la fabrica «Tudor Vladimirescu» — București o mașină de cel mai nou tip de imprimat cu planșe, care reduce folosirea mîinii de lucru, prin procedee mecanizate.



a)



b)



c)



d)

Fig. 4. — a) Tapiseria «Munca la pădure». Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» — Cluj; b) Tapiseria «Colectări de animale». Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» — București; c) Tapiseria «Cor de tineri la țară». Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» — Cluj; d) Tapiseria «Cioban din Țara Bîrsei». Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» — Cluj.





ciocanul decorează altițe și podobeli. În tehnica alesăturii cu «rostul închis» din Țara Bîrsei, țesătura ornamentală realizată de Institutul de arte plastice din Cluj, care folosește motivul «Muncitorul pietrar» (fig. 5, lit. b), dă impresia unui ornament popular, atît de perfectă îi este adaptarea. Motivul ornamental «Porumbelii păcii», realizat în dantelă sau țesut în puncte, e de un mare efect artistic. Aceste realizări izbutite trebuie adoptate de producția cooperatistă ca motive caracteristice actualului decor popular. În industrie sînt reproduse pe baticuri și pe metraje de imprimeuri «Casa Scînteii», «Sala Palatului R.P.R.» și noile construcții, înconjurate de chenare din motive populare.

## V. COMPOZIȚIA ORNAMENTALĂ

În ceea ce privește compoziția ornamentală populară de pe țesături, atît de caracteristică, poate fi de asemenea, și este în adevăr, folosită, în cadrul producției actuale. Cînd se face această valorificare, trebuie să se țină seama de unele condiții speciale legate de specificul compoziției, atît pe țesăturile populare, cît și pe cele industriale. La țesătura populară, ornamentul se prezintă de obicei în șiruri. Această dispoziție, care e legată de tehnica războiului de țesut, a trecut în producția industrială, cu toate că țesătura industrială și tehnica imprimeului n-o mai reclamă. O anumită dispoziție a ornamentelor, legate de forma mobilei populare pe care o îmbracă, se menține și la țesăturile cu caracter industrial care îndeplinesc aceeași funcție: fața de masă are chenar fie că e țărănească, fie că e de fabrică.

Pe metrajul de țesătură, același șir de ornamente se poate repeta regulat. Un șir de ornamente principale poate fi încadrat de șiruri de ornamente secundare, ca la ștergare. Această dispoziție a trecut și la unele țesături pentru fuste, realizate de fabrica «Bumbacul» din Timișoara. În funcție de destinația țesăturii, dungile ornamentale pot căpăta o dispoziție specială: pe o țesătură de fuste chenarul cel mai lat este pe poale și ornamentele se îngustează pe măsură ce se urcă. Așezarea ornamentelor pe marginea țesăturii, ca să formeze pe rochia confecționată o terminație, determină poziția ornamentelor: motivele antropomorfe și florale trebuie să stea în picioare. Dar ornamentele populare nu se prezintă numai în șiruri. În funcție de rolul lor în compoziția decorativă de pe țesăturile industriale, motivele și formele de obiecte populare sînt presărate pe țesături, se suprapun, sau le acoperă complet. Forme rotunde de blide cu decorul lor caracteristic formează medalioane pe o țesătură de fuste proiectată la «Centrul de creație» de la fabrica «Mătasea populară» București (fig. 3, lit. d). Împreună cu formele alungite de cance de dimensiuni reduse, formele rotunde de blide desenează pe imprimeu un grilaj neregulat, de o culoare contrastînd cu fondul. Ornamentele pătrate caracteristice sculpturii populare în lemn alternează cu formele rotunde care reproduc farfurii de ceramică. Cozile furcilor de tors «încrîștate» sînt reproduse pe un desen de dungi ornamentale care se întretaie neregulat. Pe basmale pătrate, porți maramureșene înconjurate de spiralele caracteristice decorului vaselor de ceramică formează un decor complet. Baticuri realizate de fabrica «Bumbacul» București reproduc în colțuri construcții populare de lemn. Benzile care folosesc ornamentele sculpturilor în lemn separă benzile decorative care reproduc imagini din Bucureștii de odinioară de cele din Bucureștii de astăzi,

pe un imprimeu de mătase realizat cu prilejul semimileniului primei mențiuni documentare a capitalei noastre. Dintr-o țesătură cu chenare largi dispuse pe cele două margini sînt tăiate fișuri.

În funcție de linia modernă de îmbrăcăminte, șiruri de ornamente sînt brodate sau tăiate din țesăturile care reproduc alesături și aplicate pe buzunare, decolteu, mîneci, platcă. Efectul de contrast dintre două piese de îmbrăcăminte reiese puternic atunci cînd coloritul strălucitor și bogata ornamentică populară de pe o fustă se opune culorii albe simple de pe o bluză sau invers. Compartimentele, dungile și medalioanele ornamentale, care folosesc motive de folclor, sînt deosebit de potrivite pentru a realiza țesături de un puternic contrast vestimentar. Rochiile care, datorită croielii și poziției dungilor din țesătură, realizează un desen de linii, folosesc cu succes țesătura industrială de nylon dungată, cu culori sau cu fir de aur, sau țesăturile cu dungi ornamentale. Rochiile de seară cu decolteu larg, fără mîneci, cu un șal important ca accesoriu principal, au reintrodus moda șalului din dantelă, a cașmirului, a muselinelor orientale și a vălurilor de maramă de borangic romînesc. Acest din urmă articol produs la cooperativa Cîmpulung — Muscel are materia primă și decorația identică cu aceea a maramelor, numai că este mai scurt: 2,25 m în loc de 3,50 m. El s-a bucurat și la noi de o deosebită favoare în anii 1958—1959 și s-a realizat și în producția industrială. Felul în care este purtat șalul, cu capătul drept petrecut peste cel stîng, permite așezarea decorației numai pe partea care vine deasupra, ca de exemplu la șalurile executate de Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu », secția textilă. Rochia simplă dintr-o singură culoare permite folosirea cordoanelor dintr-o țesătură cu flori de scoarță oltenească sau de brîie moldovenești lucrate la UCECOM (Uniunea cooperativelor meșteșugărești). Ținuta de lucru folosește poșeta-sac din țesătură populară strînsă cu un șnur. Armonia se realizează în îmbrăcăminte prin felul în care piesele de îmbrăcăminte și accesoriile lor contrastează, se completează sau armonizează ornamentul, textura sau coloritul. Costumul taior este completat de bluza care-i dă feminitate și fantezie. Alături de « sarafan » și de « bluza rusească » închisă la o parte, « bluza iie » romînească se încetățenește printre modelele clasice de îmbrăcăminte. Jacheta treisferturi realizată în 1956 de fabrica « Gheorghe Gheorghiu-Dej » folosește cu succes croiul și ornamentica sumanelor.

În interiorul popular, țesăturile sînt adaptate la mobila pe care o îmbracă, la ansamblul ornamental din care fac parte. Încă din războiul de țesut, fața de masă este limitată de chenar, decorația chindeului e așezată încît să formeze, cu alte piese de același fel, o unitate decorativă. Desigur că, îndeplinind aceeași funcție, compoziția ornamentală va prezenta și în interiorul urban aceeași poziție, ca și în interiorul țărănesc: cooperativele lucrează fețe de mese înconjurate de chenare sau subliniază locul în care se unesc cele două fișii de țesătură prin dantele sau ornamente. Carpetele mici, de pus pe mese de telefon sau pe pragul camerelor, sînt lucrate în tehnica covoarelor oltenești de cooperativa de la Tismana.

O draperie, destinată casei de odihnă din Covasna realizată de Institutul de arte plastice din Cluj, reproduce masa de culme, dungile ornamentale caracteristice sînt folosite ca să limiteze compartimentele în care sînt încadrate figuri de țărani romîni și maghiari.

În interiorul urban, țesăturile nu prezintă o specializare ornamentală a compoziției, ca în interiorul țărănesc. Numai după croială putem identifica





a)



b)



c)



d)

Fig. 5. — a) Carpetă decorativă cu păsări. Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» — București; b) Carpetă decorativă cu motivul «Muncitorul pietrar» executat în aleșătură. Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» — Cluj; c) Imprimeu cu motive de ceramică populară. Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» — București; d) Imprimeu cu motive de ceramică oltenească. Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» — București.





piesa de țesătură pe care, la interiorul popular, o recunoaștem încă din războiul de țesut. Din metrajul de țesătură se taie draperii, perdele și materialul de îmbrăcat mobilă. Motivul popular de dimensiuni mari este dispus în compartimente depărtate, legate uneori de grupuri de linii sau unite printr-un grilaj, sau alternează ca la tabla de șah. Într-un interior în care mobilă este tapisată într-o singură culoare, pală sau neutră, o pernă dintr-o țesătură populară produce un efect extraordinar. Secția de imprimeuri a Institutului de arte plastice din București realizează țesături imprimate în culori tari, pentru pernele de divan sau fotolii, menite să formeze pete de culoare izbitoare în interiorul modern. Țesătura de perdele se termină cu un chenar de mătase compactă. La expoziția Casei regionale a creației populare din Oradea din 1956, perdelele de voal se termină cu un chenar din motive populare orădene imprimate. Am remarcat, de asemenea, draperii terminate cu motive populare brodate. La expoziția horticolă din București, din 1 Mai 1960, vitrinele mari erau voalate cu o muselină albă pe care erau conturate ton pe ton, în punctul de broderie lanț, motive de pe maramele oltenești.

Piesa de artă populară care, în interiorul modern este folosită fără nici o schimbare, este covorul. Dar el nu este așezat pe perete, ci acoperă podelele. Producția UCECOM-ului urmărește astăzi din ce în ce mai mult păstrarea autenticului popular. Pentru a obține realizări cât mai autentice, avându-se în vedere și specificul lucrului din unele unități, care se execută la domiciliul lucrătoarelor, se comandă diferite modele de covoare oltenești, moldovenești, maramureșene la cooperativele din regiunile respective. Menționăm ca pozitivă activitatea în acest domeniu a cooperativelor de la Trascău și Breaza-Ploiești.

Și în această producție se introduc unele modificări în compoziția ornamentală pentru a le face mai convenabile ca preț și mai potrivite interiorului urban. Un model de covor oltenesc folosește un singur chenar, ceea ce mărește și mai mult câmpul ornamental, iar florile caracteristice sînt așezate câte una, destul de distanțate. Un model de covor bănațean reduce ornamentele la două romburi și la două jumătăți de romburi așezate asimetric. Și aici câmpul ornamental este mărit, încît covorul devine foarte potrivit unui interior modern. Așezarea ornamentelor în compartimente mici, ca la mesele de șah, e folosită la covoarele pentru camerele de copii. Ornamentele care prezintă schematic casele bătrînești din regiune, copleșite de acoperișuri enorme de paie, siluetele domnești rigide amintesc jucăriile de lemn și ornamentele antropomorfe de pe covoarele maramureșene, încît toată compoziția decorativă dă impresia unui joc de copii. O compoziție deosebit de reușită, care folosește linia frîntă ca să împartă câmpul ornamental în două, iar în cele două colțuri opuse dispune două icuri, este realizat de Institutul de arte plastice din Cluj, de Szentimrey Judith, ca și covorul precedent. Originalitatea se datorește faptului că, în loc de flori stilizate avem siluete de oameni prezentate schematic. Realizarea unor covoare panou-decorativ, ca acela în cinstea celui

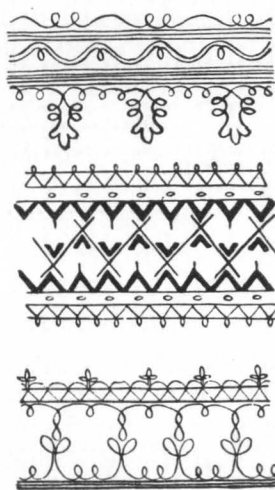


Fig. 6. — Desene inspirate din folclor aplicate pe hăinuțe de copii. Atelierul de creație de la fabrica de confecții «Gheorghe Gheorghiu-Dej» — București.

de-al III-lea Congres de către cooperativele meșteșugărești, în tehnica scoarței oltenești, prezintă un compromis între covor și tapiserie. Compoziția ornamentală este aceea a covoarelor, iar inscripția este pusă de obicei la mijloc. Tematica este actuală și e caracteristică producției UCECOM-ului.

Nu putem încheia capitolul rezervat compoziției ornamentale fără să menționăm producția de piese de tapiserie a celor două Institute de arte plastice « N. Grigorescu » din București și « I. Andreescu » din Cluj. Dintre aceste compoziții, multe au o tematică inspirată din actualitate ca noile construcții sau « Reșița ». Ele folosesc tehnica tapiseriei, punctul goblin sau punctul suedez și, ceea ce este mai important, elemente decorative populare din covoare, realizate în tehnica scoarței și transpuse în compoziții de artă decorativă cultă. Trebuie relevat faptul că la lucrările de diplomă, atât proiectul cât și executarea lor în țesătură sînt făcute de aceeași persoană, ceea ce dă un caracter unitar lucrării. « Secerișul » realizat în fuior de cînepă, vopsit în diferite nuanțe de galben, sugerează strălucirea soarelui în miezul verii. Compoziția urmează o linie șerpuită, produsă de mișcarea pe care o fac secerătoarele cînd leagă snopii. Tapiseria « Contractări de animale » (fig. 4 lit. b), realizată de Institutul de arte plastice din București, folosește elementele de compoziție ale covoarelor maramureșene. Dar faptul că tapiseria reprezintă un grup de copii îmbrăcați în costum popular, ca la « Cor de tineri la țară » (fig. 4 lit. c), realizat de Institutul de arte plastice din Cluj, sau că este înconjurată cu un chenar de desene populare, nu conferă tapiseriilor caracter popular. Primejdia formalismului amenință și unele compoziții executate în tehnica baticului de același Institut. Figuri de țărani și țărance, îmbrăcate în costume populare, sînt încadrate cu chenare populare, ca de ex. compoziția « Moațe la tîrg », executată de Institutul de arte plastice din Cluj.

Dacă producția industrială actuală de țesături urmărește să păstreze și să valorifice cele mai bune tradiții populare ornamentale ale țesăturilor legate de meșteșugul țesăturilor și broderiilor, Uniunea cooperativelor, Casa creației populare, școlile populare de artă, ca și secțiile textile ale școlilor de meserii, pun accentul pe păstrarea autenticului în arta populară, luptă împotriva deformării sale. Prin crearea de albume, de desene și de modele de țesături sau de costume autentice, ca la Casa regională a creației populare din Oradea, și prin controlul producției cu caracter popular, se urmărește să se înlăture improvizația în aplicarea artei populare. Dar viața actuală are din ce în ce mai puțină nevoie de obiecte de tip vechi; confortul modern și noua organizare socială cer alte produse, mai ales atunci cînd se adresează altei populații decît celei țărănești. Populația agricolă mai poate folosi unele produse necesare vieții de la țară, care la oraș nu mai au nici un rost, ca de exemplu oalele de lut de prins lapte.

În concluzie putem spune că, organizarea unui interior care să răspundă cerințelor vieții moderne depășește cadrul individual, el are o valoare socială. În căminele de copii, casele de odihnă, apartamentele particulare, decorația țesăturilor e menită să creeze o atmosferă de destindere a oamenilor muncii și să contribuie la educația tineretului. Prețul ieftin conferă producției de țesături destinate îmbrăcăminte și interiorului, un caracter de masă și contribuie la ridicarea nivelului vieții și la educarea populației prin răspîndirea unor produse, care au și o valoare artistică.

Spre deosebire de trecut, cînd valorificarea artei populare se făcea la întîmplare, astăzi se face metodic și științific. Artiștii decoratori studiază

direct realitatea de la țară. Tematica este legată de actualitate și de practică. Studenții din anul II de la Institutul de arte plastice din Cluj au ca temă

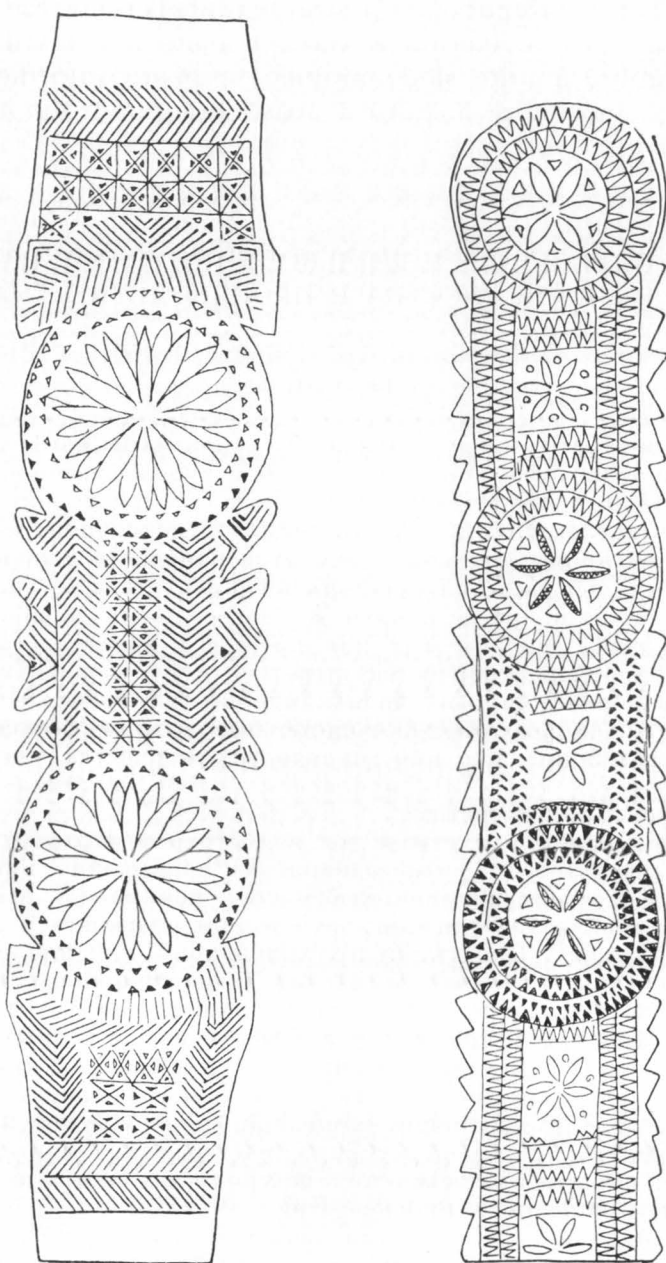


Fig. 7. — Modele de creștături de pe furci folosite la proiectele de imprimare, realizate de centrul de creație « Mătasea populară » — București.

principală decorarea interiorului unei case de odihnă destinată studenților Institutului. Studiul ornamentelor populare se face prin deplasări pe teren și muzee. De asemenea, cercetarea problemelor tehnice ale textilelor, legată nu numai de valoarea lor practică, dar și pentru frumusețea lor ca cromatică

și aspectul contexturii, revine Institutului de cercetări textile al Ministerului Bunurilor de Consum.

Pentru rezolvarea sarcinii de a crea o îmbrăcăminte modernă și un interior nou cetățenilor Republicii noastre, se tinde la reunirea tuturor forțelor creatoare. Numai prin colaborarea tuturor pictorilor textiliști, realizatori de modele de îmbrăcăminte și de mobilă, se poate valorifica în industria ușoară «măreța moștenire a culturii artistice a poporului».

## К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЭЛЕМЕНТОВ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ПРОИЗВОДСТВЕ ТКАНЕЙ

### РЕЗЮМЕ

Использование старинных элементов художественного творчества при новом способе производства представляет собой художественное явление, тесно связанное с эпохой и общественным строем и всегда характерное для них.

Поэтому в исследовании о применении и возможности применения в новой текстильной промышленности элементов народного творчества — узоров тканей или других произведений крестьянского искусства — уже нельзя более ограничиваться простой регистрацией заимствованных элементов и техники изготовления тканей, специфичных для прежнего производства.

Элементы народного творчества пытались использовать в Румынии и в прошлом, после первой мировой войны, однако эти попытки оказались неудачными: полученные результаты свидетельствовали о формальном подходе к делу, о непонимании явлений народного творчества, что объяснялось классовой установкой тех, кто руководил этими попытками в условиях капиталистического производства.

В настоящее время заимствование из богатого наследия, представляемого народным творчеством, основывается на совершенно иных принципах: новая установка соответствует марксистскому пониманию этого творчества, являющегося «исторической основой, на которой развивается художественная культура человечества». Продукция промышленного или кооперативного производства предоставляет теперь в распоряжение широких масс населения заимствованные из фольклора элементы, присущие декоративному и прикладному искусству или характерные для других художественных ремесл, среди которых видное место занимают вышивка и рисунок на ткани.

В настоящее время в производстве заимствуют элементы орнаментальной красочной техники и декоративной композиции; используют их и в промышленном производстве, и в кооперативных мастерских. Узоры, вытканые на ткацком станке, вышитые нитками или шнуром, изучаются в связи с рисунками тканей промышленного производства.

При исследовании использования элементов народного творчества в современной текстильной промышленности следует учитывать многочисленные обстоятельства, начиная с существующей в области одежды моды, архитектурники интерьера, стиля мебели и кончая техническими приемами современного промышленного производства, то есть, одним словом, почти все бытовые условия. Само собой разумеется, что способ использования элементов народного искусства тесно связан с эпохой и общественным строем.

Директивы III-го съезда Румынской рабочей партии предусматривают непрерывное улучшение качества и вида продукции румынской легкой промышленности. Заимствование лучших традиций народной орнаментики, основательное изучение на месте явлений народного творчества и установление связи между местным народным производством и промышленным производством позволяют плодотворно использовать элементы народного творчества.



# PROBLÈMES DE TRANSPOSITION DES ÉLÉMENTS D'ART POPULAIRE DANS L'INDUSTRIE DU TISSAGE

## RÉSUMÉ

La mise en valeur des éléments artistiques anciens dans le cadre d'un nouveau mode de production est un phénomène artistique étroitement lié à l'époque et à l'organisation sociale respectives, dont il est toujours caractéristique.

C'est pourquoi une étude sur le parti que l'on peut tirer, dans la production industrielle des tissages, d'éléments provenant de l'art populaire — tissages ou autres objets d'art paysan — ne doit plus se limiter au seul enregistrement des matériaux recueillis et de la technique de leur production, spécifique à l'industrie textile.

La mise en valeur de l'élément populaire roumain a déjà été tentée après la première guerre mondiale, mais avec de faibles résultats: on n'a obtenu que des réalisations hybrides, purement formelles, correspondant au manque de compréhension du phénomène artistique populaire, dû aux positions de classe de ceux qui dirigeaient ces essais, dans le cadre de la production capitaliste.

Tout autre est la façon dont on utilise aujourd'hui le riche patrimoine d'éléments artistiques qu'offre l'art populaire roumain; elle correspond à la conception de création marxiste, selon laquelle l'art populaire est « la base historique sur laquelle se développe la culture artistique de l'humanité ». Les éléments appartenant aux arts décoratifs et appliqués, ou caractéristiques pour certains métiers artistiques — tels, en premier lieu, celui de la broderie — pris à l'art populaire, sont rendus aux masses larges de la population par la production industrielle ou coopérative.

On tire parti, dans la production actuelle, des éléments populaires de technique et de composition ornementales, ainsi que des éléments chromatiques, que l'on transfère sur des objets à caractère industriel ou produits dans le cadre des coopératives. La valeur plastique des motifs choisis pour le métier à tisser, pour la broderie, pour la fabrication de brandebourgs, est étudiée en rapport avec celle des motifs imprimés dans le cadre de la production industrielle.

En étudiant l'utilisation des éléments d'art populaire dans l'industrie actuelle du tissage, on doit tenir compte de multiples facteurs, allant de la mode vestimentaires jusqu'à l'aspect architectonique des intérieurs, et du style du mobilier jusqu'aux procédés techniques de l'industrie moderne; il s'agit donc, en un mot, de la presque totalité des conditions de vie. Il est superflu d'ajouter que la manière de faire valoir les éléments d'art populaire est strictement liée à l'époque et à l'organisation sociale dominantes.

Les directives du III<sup>e</sup> Congrès du Parti Ouvrier Roumain prévoient l'amélioration constante de l'aspect et de la qualité de la production de l'industrie légère. L'utilisation des plus précieuses traditions d'ornementation populaire, l'étude approfondie du phénomène artistique populaire sur les lieux mêmes de production, et l'appréciation de l'objet dans son rapport avec l'unité décorative auquel il est destiné, permettent la mise en valeur des éléments de la création populaire.



# DATE ASUPRA PICTURII ISTORICE ROMÎNEȘTI ÎN EPOCA FEUDALĂ

de DINU C. GIURESCU



Au rămas astăzi puține mărturii asupra picturii istorice din trecutul țărilor romîne. Reprezentînd evenimente și personaje politice, ea a cunoscut, în anumite perioade cel puțin, o dezvoltare proprie<sup>1</sup>. Alături de covoare, broderii, țesături și ceramică, ea a servit — sub forma picturii murale sau chiar de șevalet — la decorarea locuințelor mai importante ale clasei feudale stăpînitoare. Legată de soarta atît de schimbătoare a unor asemenea așezări, pictura istorică nu a putut răzbate însă de-a lungul vremii, din pricina ruinării sau restaurării succesive a palatelor și caselor sau o dată cu jefuirea și împrăștierea obiectelor din interior. De aci și numărul cu totul redus al unor asemenea opere și trecerea lor, puțin observată, în istoria artei feudale romînești<sup>2</sup>. În cele ce urmează, vom arăta cîteva mărturii mai vechi, oprindu-ne asupra a două lucrări de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui următor.

Prima dovadă scrisă asupra prezenței picturii în interioarele unor locuințe domnești datează chiar de la începutul secolului al XV-lea. La 1415, Alexandru cel Bun dă lui « Nichita și Dobre zugravi » satele Crăinicești și Leucucești « cu tot venitul », precizînd că ei vor trebui să zugrăvească, în schimbul satelor primite, « două biserici, una din Tîrgul de Jos și alta care va fi voia noastră, afară de bisericile de la Rădăuți, sau o casă sau un pridvor »<sup>3</sup>. Deci cei doi zugravi domnești, Nichita și Dobre, se obligau a picta (în originalul slavon писати) fie două biserici, fie o casă și un pridvor. Egalitatea — ca volum și calitate — între pictura celor două biserici și aceea a casei și a pridvorului arată existența — în interioarele locuințelor domnești, poate și a unora boierești — a unei picturi ornamentale și figurative, reclamînd din partea artiștilor aceeași măiestrie ca la ctitoriile bisericesti. Iar

<sup>1</sup> Nu ne vom referi în prezentul articol la pictura istorică datorată artiștilor din alte țări care, ocazional, au înfățișat evenimente sau personalități din cele trei provincii istorice romînești, ca de exemplu în timpul domniei lui Mihai Viteazul cînd artiști germani au reprezentat pe voevod sau unele momente importante ale domniei lui.

<sup>2</sup> O primă cercetare a unor știri scrise privind cîteva picturi cu caracter istoric găsim în articolul *Contribuțiuni la istoria începuturilor picturii romînești*, din *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2, p. 81—96.

<sup>3</sup> *DIR (Documente privitoare la Istoria Romîniei)*, secolele XIV—XV, A, Moldova, vol. I, nr. 41, p. 35—36 (sublinierea mea — D.C.G.).

dacă actul amintit nu ne dă altă deslușire asupra caracterului picturii, el atestă însă obiceiul de a « zugrăvi » unele interioare de locuințe <sup>1</sup>.

A doua mărturie vine tocmai în secolul al XVI-lea. La 11 noiembrie 1561, pe apa Jijiei, la Verbia, trădat de boieri, Alexandru Lăpușneanu încerca, într-o luptă de două zile, să-și apere domnia în fața pretendentului Eraclid Despot. Lăpușneanu, luptând « tare și vitejește », a doborât în duel, cu sulița, pe unul din dușmani; « multă vreme, scrie cronica, Alexandru Vodă, cu pușini, părăsit de toți, au ținut războiul... ». În cele din urmă, înfrînt, el este nevoit a se retrage spre Huși, în timp ce învingătorii, cu Despot Eraclid în frunte, intrau în Suceava. Aci, la porunca noului domn, s-a zugrăvit pe pereții unei case așezate pe ulița tătarească « războiul lui Despot cu Alexandru Vodă, chipurile căpitanilor osăbi de a domnilor, cu mare meșteșug scrise, chipurile hatmanilor anume; care zugrăvitură și scrisoare cu vreme pre urmă au căzut și s-au șters... »<sup>2</sup>. Cuvintele cronicii subliniază deci unele elemente ale picturii și anume: reprezentarea scenelor de luptă propriu-zise, portretele individualizate ale diferiților comandanți militari și măiestria artistică a « scrisoarei », adică a compoziției. Asupra cauzelor dispariției acestei povestiri în imagini — cu atât mai prețioasă cu cât a fost realizată îndată după desfășurarea evenimentelor și sub privegherea principalilor participanți — un biograf al domniei lui Despot spune că ea a fost distrusă, în 1563, când Eraclid voevod a fost asediat în Suceava de către boierimea răsculată condusă de Ștefan Tomșa<sup>3</sup>.

Cîteva ani mai târziu, în 1574—1575, un sol polon, Matei Strykowski, trecea prin București, în drum spre capitala otomană. Invitat la masă de Alexandru al II-lea domnul Țării Românești, Strykowski observă pe « peretele etacului princiar » un portret al lui Ștefan cel Mare, cu coroană și sceptru. Chiar dacă identificarea nu este sigură, reținem însă existența unui portret de voevod așezat pe perete, în interiorul palatului domnesc<sup>4</sup>.

Către mijlocul secolului al XVII-lea, la 6 noiembrie 1643, Vasile Lupu, căutînd un soț de rang pentru fiica sa Ruxandra, trimite pe dregătorul său Toma Stolnicul la principele Ardealului, Gheorghe Rakoczy I, propunîndu-i căsătoria domniței moldovene cu Sigismund, fiul cel mai mic al principelui transilvănean. Pentru o mai bună înțelegere a propunerii, Vasile Lupu dăruiește și un portret al fiicei sale. Cînd în arta moldoveană s-au executat chipurile brodate ale lui Ieremia Movilă, a lui Vasile Lupu, a soției și a fiului său Ioan, redată într-o formă artistică superioară, existența portretelor pictate, osebit de tablourile votive, nu poate surprinde<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cf. și un act din 30 ianuarie 1425 prin care Alexandru cel Bun « miluiește » pe Ștefan zugrav pentru « dreapta și credincioasa slujbă », cu patru sate pe Miletin, ceea ce arată importanța lucrărilor efectuate de acest zugrav pentru împodobirea diferitelor construcții domnești — DIR, XIV—XV, A, I, nr. 60, p. 51.

<sup>2</sup> NICOLAE COSTIN, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ediția IOAN ST. PETRE, București, 1942, p. 449.

<sup>3</sup> « Vita Iacobi Despotae, moldavorum reguli descripta a Johanne Sommero Pirn », în E. LEGRAND, *Deux vies de Jacques Basilicos*, Paris, 1889, p. 24. Localizarea diferă însă de aceea a lui N. COSTIN; SOMMER afirmă că pictura s-ar fi făcut într-o sală mare a orașului Iași — deci nu la Suceava. Ambele mărturii însă atestă existența acestor scene istorice.

<sup>4</sup> B. P. HASDEU, *Extracte din cronica polono-lituană a lui Matei Strykowski*, în *Arhiva istorică a Romîniei*, tomul II, București, 1865, p. 8.

<sup>5</sup> A. VERESS, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, volumul X, București, 1938, p. 157. Vezi reproducerea vîlului de mormint cu portretul brodat al lui Ieremia Movilă în HURMUZAKI, supliment II, volumul I (1510—1600); O. TAFRALI, *Le monastère de Sucevița et son trésor*, în *Mélanges à Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 36—38 și planșa IX; D. DAN, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1923, p. 52—55. Pentru portretele brodate ale domniei lui Vasile Lupu: N. IORGA, *Tapițeriile doamnei Tudosca a lui Vasile Lupu*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, VIII, p. 145—153.



Din vremea lui Constantin Brîncoveanu, atît de rodnică prin realizările sale artistice, mărturiile sînt mai numeroase. Sîntem astăzi în posesia unui portret în ulei reprezentînd pe domn, în costum de curte, cu mîna dreaptă rezemată de o masă pe care se află coroana princiară. Sus, în dreapta, stema țării, iar în stînga inscripția: «CONSTANTINUS BRANKOVAN SVPRE MVS. VALACHIAE TRANSALPINAE. PRINCEPS. AE<TA>TIS 42 A<NN>O. D<OMI>NI 1696». Lucrarea, ulei pe pînză, este datorită unui pictor anonim<sup>1</sup>. O comparație cu alte reprezentări contemporane ale lui Constantin Brîncoveanu arată că lucrarea constituie un portret real al domnului, fiind totodată singura pictură de șevalet, cu caracter istoric, păstrată de la finele secolului al XVII-lea.

În aprilie 1703, Brîncoveanu primea porunca Înaltei Porți de a se prezenta personal în fața sultanului; invitație primejdioasă, terminîndu-se, cel mai adesea, cu pierderea domniei și exilul. Însoțit de-al doilea său fiu, Ștefan, și de alaiul cuvenit, domnul părăsi Bucureștiul la 18 mai, trecu prin Copăcenii pînă la Giurgiu și de aci pînă la Odriu (Adrianopole) unde se afla sultanul. Așezîndu-și corturile în afara orașului, Brîncoveanu primi vizita marelui dragoman al Porții, Alexandru Mavrocordat. Mai apoi, după o săptămînă de ședere chiar în oraș, domnul se prezintă în audiență la marele vizir unde i se comunică hotărîrea otomană de a spori tributul Țării Romînești cu încă 240 de pungi. «Deci ca să scape de primejdie, cu mare supărare și multă groază și zdruncinare... fără de voie, cu înfricoșare și grele porunci acel spor al haraciului s-au primit». Cu atît mai mult, cu cît, adăugăm noi, cea mai mare parte a sporului se suporta de către țărănime, de către birnicii cei mulți. După acceptarea noilor cereri, vizirul îmbracă cu caftane de preț pe domn și pe cei 40 de boieri din suită; cîteva zile mai tîrziu, Brîncoveanu, însoțit numai de fiul său Ștefan și de patru boieri, este primit în audiență de sultanul însuși care îi adresă cîteva cuvinte «... să chivernisească adică țara, raiaoa, bine, precum și pînă acuma...». După întrevvedere, voievodul, călare pe un cal împărațesc cu harnașamente scumpe, urmat de suita în haine de ceremonie, de paicii și ciaușii sultanului, «cu mare și minunată pompă și multă gloată de norod», se îndreaptă spre mitropolie unde avu loc o slujbă specială. Părăsind a doua zi Adrianopole, Brîncoveanu se întoarse în țară cu multă bucurie: aceeași primire sărbătorească la Dunăre în prezența și a celorlalți trei fii ai săi, iar mai tîrziu în București, în divanul cel mare, unde, într-un cadru solemn, în salvele a 12 tunuri, se citi firmanul împărațesc de confirmare. «Și apropiindu-se prînzul, fiind gătit și frumos ospăț, scrie cronica, șezut-au domnul la masă cu arhieriei și cu toată boierimea, veselindu-se foarte, cu tunuri, cu puscii și cu alte muzice frumoase»<sup>2</sup>. Și pentru a lăsa o mărturie trainică a încercării prin care trecuse, Brîncoveanu porunci să se zugrăvească pe pereții unei încăperi a nou înălțatului palat de la Mogoșoaia (clădit în 1702 pentru Ștefan, al doilea său fiu ce-l însoțise în toată călătoria), diferitele etape ale drumului la împărăție, de la părăsirea Bucureștiului și pînă la reîntoarcerea în țară. Tavanul cuprindea scena centrală și anume primirea voievodului de către sultan; pe pereții împărțiți în compartimente de 2 metri lungime, erau reprezentate celelalte scene, între altele, plecarea din palatul

<sup>1</sup> Portretul se află în patrimoniul sectorului de artă feudală a Muzeului de Artă al R.P.R., nr. inventar 4537. Dimensiuni: 108×85,5 cm. Prezentarea acestui tablou va face obiectul unei

note aparte.

<sup>2</sup> *Viața lui Costandin Vodă Brîncoveanu de Radu vel logofăt Greceanu*, editată de ȘTEFAN D. GRECEANU, București, 1906, p. 124–129.

domnesc, sosirea la Adrianopole, audiențele pline de fast, serbările întoarcerii ; se insista îndeosebi asupra personajelor și costumelor. Valoarea deosebită a acestei mari fresce istorice rezultă, credem, chiar și numai din cele câteva date cunoscute ; ea mai putea fi văzută acum un secol, în 1854—1855, într-o încăpere « în colțul palatului despre apus ». Ploile intrate prin bolta tavanului surpat și poate și reparațiile efectuate în a doua jumătate a secolului trecut, au făcut ca pictura să dispară azi cu desăvîrșire, pierdere cu atât mai gravă cu cît în afara mărturiei scrise, nu cunoaștem pînă în prezent, nici un fel de schițe sau copii după aceste scene<sup>1</sup>. Dar aceasta nu a fost singura zăgrăveală ce împodobește pereții Mogoșoaiei. Într-o altă sală, frumos boltită, se puteau vedea pictate, pînă către finele secolului al XVIII-lea, busturile Basarabilor și îndeosebi ale înaintașilor familiei Brîncoveanu. Atentul călător și observator care ne-a lăsat această mărturie, Franz Joseph Sulzer, își exprimă părerea de rău că proprietarul de atunci al Mogoșoaiei, fie « din lipsă de prețuire pentru această valoroasă operă veche », fie din lipsă de mijloace materiale, a găsit cu cale să înlocuiască tavanul boltit printr-unul obișnuit, drept, dînd la pămînt și portretele domnilor Țării Romînești<sup>2</sup>. Nici despre aceste chipuri de voievozi nu cunoaștem altă mărturie, în afara celei scrise, amintită mai sus<sup>3</sup>. Mergînd, în continuare, la Potlogi, același observator nota despre palat că « ștucaturile, galeriile, *picturile*, sculpturile în lemn, împărțirea apartamentelor ca și amenajarea grădinii și a curții de intrare, toate acestea, deși acuma părăginite, atestă totuși gustul european<sup>4</sup> ».

Dar chiar și în centrul Bucureștiului, turnul Colței, înălțat în 1715 cu ajutorul unor soldați suedezi ai lui Carol al XII-lea, refugiați pe teritoriul țărilor romîne după înfrîngerea de la Poltava, a fost împodobit nu numai cu sculpturi în piatră<sup>5</sup>, dar și cu pictură. Pe fiecare latură a arcadei de la intrare, erau zugrăviți cîte un soldat, cu pușcă pe umăr, străjuind ca niște santinele. Ei purtau o uniformă asemănătoare celei germane de la începutul secolului al XVIII-lea și fuseseră reprezentați în amintirea — poate — a ostașilor suedezi ce ajutaseră la înălțarea turnului<sup>6</sup>. Nici această pictură cu caracter istoric nu ni s-a mai păstrat. Fotografiele turnului Colței, făcute înainte de dărîmarea, către finele secolului trecut, nu mai arată vreo urmă a ei.

★

Secolul al XVIII-lea aduce procesul treptat de destrămarea orînduirii feudale. Războaiele ruso-turco-austriace ca și intensificarea schimburilor comerciale, îndeosebi în a doua jumătate a secolului, atrag atenția asupra țărilor romîne ; pictori și desenatori străini au lăsat numeroase lucrări — unele de un deosebit interes — asupra evenimentelor și oamenilor de la noi.

<sup>1</sup> Întreaga pictură a fost văzută în 1854—1855 de ȘTEFAN D. GRECEANU, editorul cronicii ; el o descrie în cronică menționată, la p. 131, nota 2.

<sup>2</sup> FRANZ JOSEPH SULZER, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. I, Viena, 1781, p. 300.

<sup>3</sup> Azi, la Mogoșoaia, din vechea pictură a interioarelor, s-a păstrat în parte, numai aceea de pe bolta și arcadele pridvorului așezat pe fațada estică ; ea cuprinde numai motive ornamentale, frunze și flori, care, atât prin stilizare cît și prin colorit, atestă influența orientală.

<sup>4</sup> Sulzer, *op. cit.*, p. 301 (sublinierea mea —

D.C.G.). Sulzer nu precizează însă dacă a văzut la Potlogi și pictură interioară cu caracter istoric sau numai stucatura pictată rămasă, în unele încăperi, pînă astăzi.

<sup>5</sup> O pisanie și o frumoasă stemă în piatră, reprezentînd vulturul bicefal străjuit de doi lei heraldici, cu inițialele lui Mihai Cantacuzino și data 1715, fixate pe cele 2 fațade ale turnului Colței, deasupra intrării, se află acuma expuse la Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia.

<sup>6</sup> SULZER, *op. cit.*, p. 292—294.

Dar prefacerile economico-sociale s-au oglindit și în artă: pe de o parte, spiritul laic și unele trăsături realiste pătrund în pictura religioasă unde surprindem tot mai des neînțelegerea vechilor ei semnificații liturgice, iar pe de altă parte, « zugravii » autohtoni se apropie mai mult de pictura de șevalet. Ei pregătesc arta modernă din prima jumătate a secolului trecut, chiar dacă realizările lor sînt deficitare pe plan artistic. Din această perioadă premergătoare ne vom opri asupra a două lucrări.

Prima, datorită lui Grigore Zugravul, ulei pe pînză, datat 1 ianuarie 1789, reprezintă pe voievodul Nicolae Mavrogheni (1786—1790) împărțind daruri în bani oștirilor turco-muntene învingătoare<sup>1</sup>. Voievodul, înconjurat de curteni, stă pe un tron înălțat pe un podium acoperit cu o draperie albă, ornată cu motive florale; la marginea postamentului cîteva săculețe din care se revarsă monede. Dinspre stînga, înaintează o coloană de ostași otomani, călări și pedestri, avînd, deasupra, în planul secund, trei artileriști și două tunuri. În dreapta, alte două scene: în prima, armata turco-munteană, cu steagurile desfășurate, urmărește pe austriacii ce se retrag privind speriați înapoi, după ce aruncaseră în grabă cîteva puști la pămînt; a doua scenă, arată mai mulți prizonieri « nemți » în fața voievodului; capetele dușmanilor uciși sînt infpte în sulite; un dregător, paharnicul Hagi Manole, în fața unei grămezi de capete, prezintă lui Mavrogheni, ținînd de păr, capul unui austriac, arătînd cu stînga spre un prizonier. Deasupra tuturor scenelor, străjuiesc Iisus, Maria, sfîntul Nicolae, patronul domnului, și un glob heraldic. Un amplu text în limba greacă explică tabloul<sup>2</sup> (fig. 1).

<sup>1</sup> Descrierea tabloului, cu textul grecesc și traducere și cu un desen destul de sumar, în V. A. URECHIA, *Istoria romînilor*, București, 1892, vol. III, p. 81 și p. 526—529; reproducere fotografică și descriere în THÉODORE BLANCARD, *Les Mavroyeni*, ediția 1909, p. 504—506; o altă fotografie, în CONST. C. GIURESCU, *Istoria romînilor*, vol. III, 2, p. 767, fig. 50; o scurtă descriere, fără ilustrație, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2, p. 85. De aceea nu vom insista asupra descrierii subiectului, ci vom căuta a

evidenția felul în care tabloul reflectă anume evenimente ale epocii. Tabloul face parte din patrimoniul Muzeului de Artă al R.P.R., sectorul de artă feudală, nr. inv. 168 D. Dimensiunile: 154×110 cm. A fost recent restaurat, în bune condiții, în atelierul de restaurare al muzeului. El a fost găsit în 1889 la mănăstirea Căldărușani și depus ulterior la Muzeul Național de Antichități.

<sup>2</sup> Dăm traducerea textului așa cum apare în volumul *Inscripții* al Institutului de istorie al Academiei R.P.R. (în curs de pregătire pentru tipar).

#### Tablou Mavrogheni

« ... <a creat> și soarele asemenea,  
 Și toate acestea prin voința lui în chip minunat.  
 Un luminos lucafar punînd spre a lumina ziua,  
 Adăogînd și luna pentru a lumina noaptea.  
 Pentru ca unul să încălzească și să lumineze întreg pămîntul  
 Iar celălalt să alunge \* întunericul (?) de pe pămînt

Sîntă Fecioară Maria, roagă pe fiul tău  
 Pentru Nicolaie domnitorul ce este în Dacia

Ca să-i dea forță și tărie  
 Ca să apere raiaoa și pe nemți să-i învingă.

Fiindcă este virtuos și cucernic față de dumnezeu  
 Și apără-l ca întotdeauna să rămînă nevătămat.

Hristos întărind lui Petru piatra credinței  
 Și sultanul dăruind sceptrul dacilor fiului lui Petru \*\*

Petru s-a înfățișat cel dintii dintre apostoli,  
 Fiul lui Petru a fost proclamat cel mai mare dintre domni

\* După trad. V. A. URECHIA, *op. cit.*, p. 528.

\*\* Voievodul Nicolae Mavrogheni era fiul unui Petru Mavrogheni.

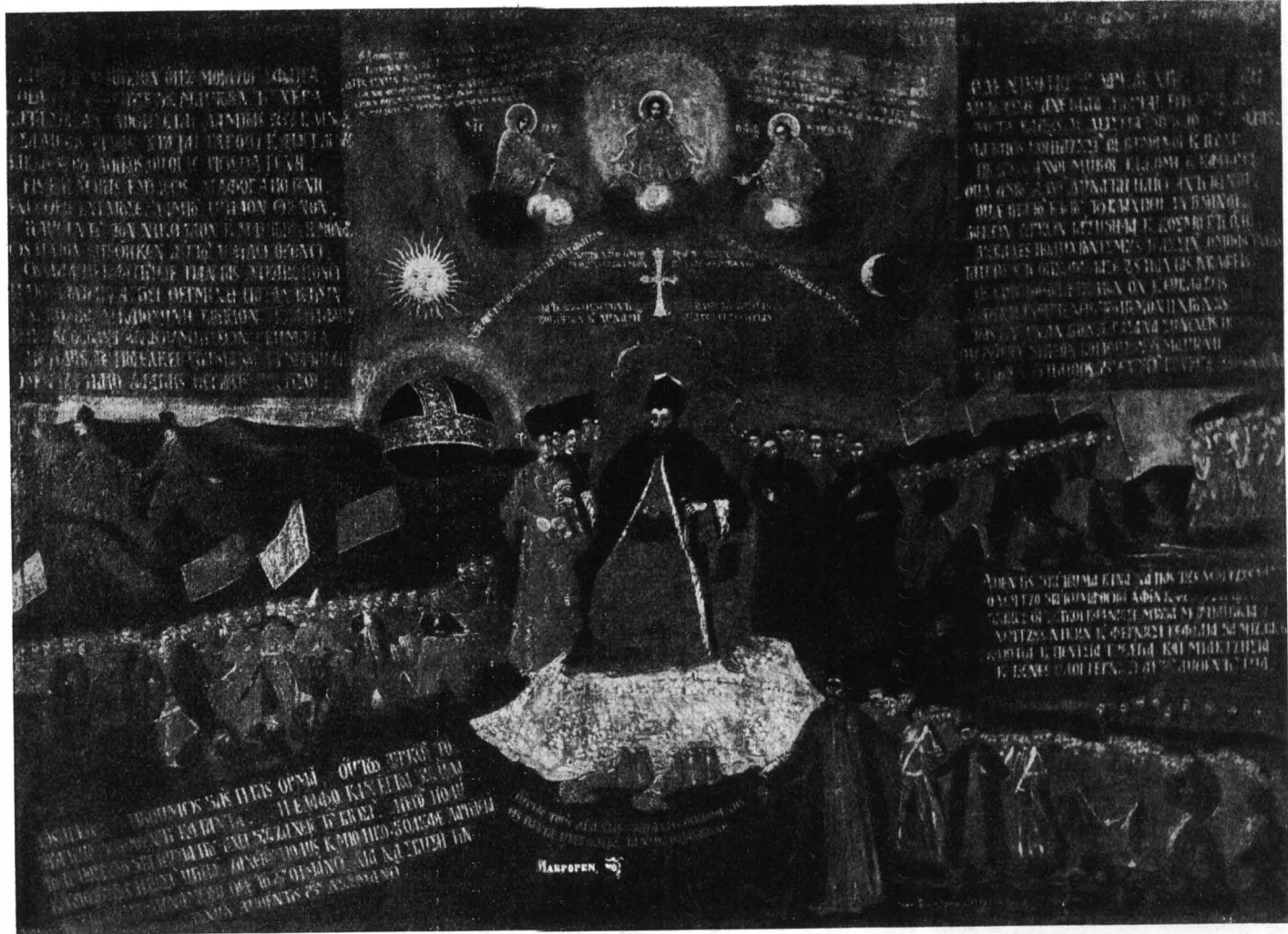


Fig. 1.—Grigore Zugravul: Voievodul Nicolae Mureșeanu împărțind daruri în bani oștirilor învingătoare (1 ianuarie 1789).



Textul grecesc are un caracter encomiastic, de mare laudă adresată voievodului învingător. El începe cu o invocare către Iisus și sfântul Petru, apoi enumeră faptele și realizările domnului. Interesantă de relevat este denumirea de «Dacia» dată țării, asemănarea ei — în două locuri în text — cu un

Nicolaie, Nicolaie, omonimi după nume,  
Nedeosebindu-se cu nimic după fapte și fire  
Amindoi s-au învrednicit de harul divin  
Unul în părțile Vlahiei, altul în ale Lyciei  
Nicolaie, păzește-l pe Nicolaie și pe poporul lui  
Pe care dumnezeu și împăratul l-au încredințat, amin.  
Hristoase dumnezeule, binecuvîntează Dacia, glob al pămîntului,  
Și pe credinciosul domn, cu mîna ta cea dreaptă.  
Crucea lui Hristos cea sfîntă, arma creștinătății,  
Prin care Mavrogheni învinge pe potrivnic și pe dușmani.  
Oricăruia crede într-însa din toată inima  
Îi dă ajutor și putere de mîntuire.

Dacia mediteraneană care seamănă cu un glob  
Dumnezeu a încredințat-o în mîna lui Mavrogheni,  
Va fi dată pe rînd și vlăstarelor lui strălucite  
Pentru că faptele lui sînt agreate de dumnezeu și împărat  
Nici un loc din Dacia nu va rămînea nelocuit  
Și va fi plină de sate de diferite neamuri,  
Acolo dumnezeu a așezat un tron strălucit și înalt,  
Numai pentru domnitorul Nicolae Mavrogheni.  
Ca pe un soare l-a așezat pe un tron înalt,  
Ca să strălucească și să lumineze pe toți cei drekți, prin exemplul său.  
Soarele cu razele lui strălucitoare, încălzește lumea,  
Iar Nicolae prin dreptate luminează firea cea muritoare.  
Soarele atrage spre el curențele de vaporii,  
Iar fiul lui Petru trage spre sine oștirile otomane,  
Căci soarele <încălzește> prin razele sale calde și strălucitoare.

Și Nicolae prin folosirea generoasă a banilor  
De dimineată a răsărit ca să lumineze pînă seara,  
Și după mult timp va apune la sfîrșitul zilei.  
În zădar se străduiesc nemții  
Și pe lîngă aceștia alții nenumărați și încă destui,  
Nici o altă stea nu se poate împotrivi soarelui,  
Nici un alt regat nu poate să reziste prințului Vlahiei  
Dacii, turcii, chiar și toată lumea,  
Fac împreună rugăciuni și urări întru mulți ani  
Pentru domnitorul care i-a păzit pe toți nevătămați  
Ca pe lumina ochiului față de care <sînt> și respectuoși.  
O doamne! dă mulți ani fericiți,  
Și dușmanilor lui dureri și necurmăte greutăți.  
Dumnezeule al tuturor susține și ajută pe Mavrogheni  
Și toată mulțimea dușmanilor să devină pulbere și cenușă.  
După cum cerbul aleargă cu nesaț spre izvoare,  
Tot așa armata turcă vine la domn.  
Cerbul aleargă să bea apă,  
Oștirea aleargă să mănînce zaharea.  
Apă multă și limpede aduce sănătate pentru cei ce o beau,  
Zaharea multă și îmbelșugată aduce spor la leafă.  
Dumnezeule! întărește armata otomană,  
Pentru ca domnitorul să nimicească tăria dușmanilor.

« glob al pământului ». În această imagine putem vedea, credem, o referire directă la toate cele trei provincii istorice românești ale vechii Dacii. Amintirea vechii provincii romane poate fi pusă în legătură cu evenimentele anului 1788 pe care pictura, de altfel, le ilustrează. Într-adevăr, după ocuparea



Fig. 2. — Grigore Zugravul: Trupe turcești înaintînd; în colțul stîng, sus, tunuri (detaliu).

regiunii din jurul Brașovului, Mavrogheni adresează o proclamație specială, la 6 octombrie 1788, îndemnînd pe locuitorii satelor a i se supune și asigurîndu-i că vor fi primiți « cu brațele deschise »<sup>1</sup>. Mai mult, chiar de la începutul ostilităților, în martie, după primele mici izbînzii, Mavrogheni dăduse o proclamație chemînd pe românii din jurul Brașovului a se uni cu aceia din

Domnitorul trimite oștirea să meargă să învingă pe nemți,

Iar armata austriacă vede, se retrage și fuge cit poate.

Turcii dau năvală înainte cu stindardele,

Învingîndu-i pe nemți le aduc capetele pe sulite.

Mantale, benișuri, surguciuri și bacșișuri

Și blăni, toți primesc în mod egal de la domnul.

Altele sînt socotelile nemților și altele poruncește dumnezeu.

Hagi Manoli... paharnic.

Pe eroii cei de la început din întreaga lume

În totul Mavrogheni acuma i-a întrecut.

De Grigorie Zugravul, 1789, ianuarie 1.

Mavrogheni vodă ».

<sup>1</sup> V. A. URECHIA, *Istoria romînilor*, vol. III, p. 230—231.

Țara Românească, precizînd « să vă dați înșive supunere fără de război și împotrivire și să vă alcătuiți iarăși la acest principat de unde v-ați desghinat »<sup>1</sup>. Pe de altă parte, detașamente turco-muntene respinseseră pe austriaci din sudul Moldovei, ocupînd județele Trotuș, Bacău și Vaslui; este deci posibil

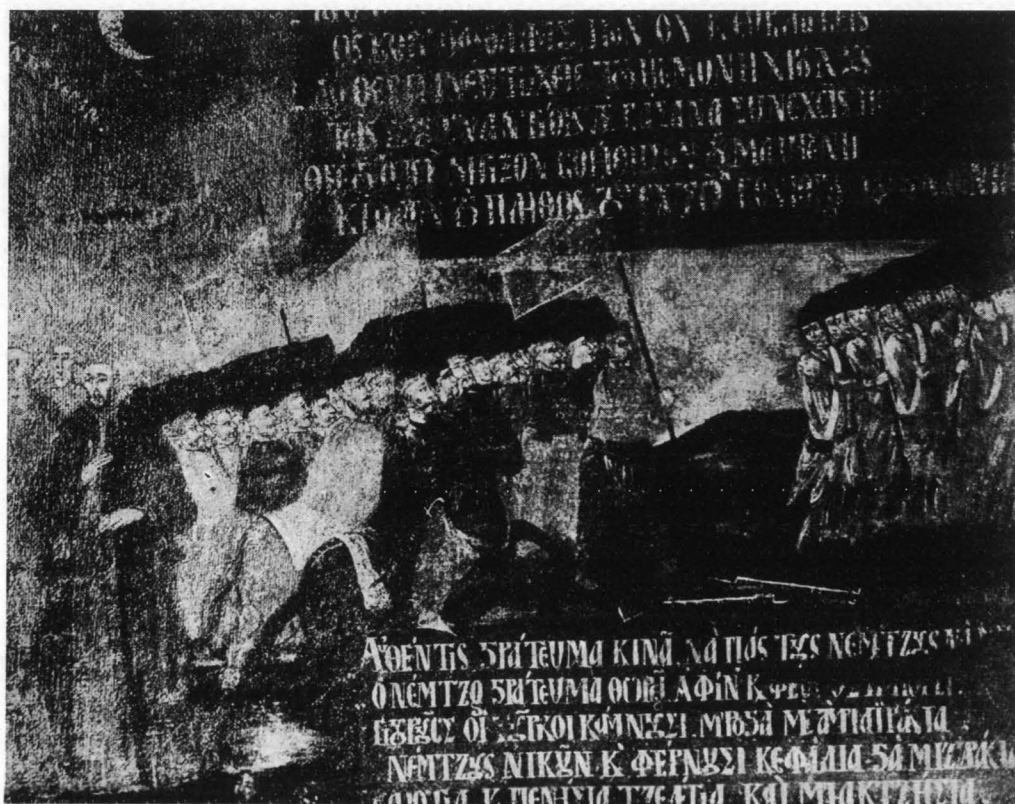


Fig. 3. — Grigore Zugravul: Trupele turcești urmărind pe cele austriace (detaliu).

ca Mavrogheni, încurajat de aceste succese, să se fi gîndit la întinderea stăpînirii sale asupra unei părți din Transilvania și Moldova, a Daciei deci, gînd pe care textul grecesc al tabloului îl subliniază. Versurile mai atrag atenția și asupra altor două fapte reale și anume: efortul apreciabil făcut de Mavrogheni de a apăra teritoriul țării împotriva invaziei — lucru de altfel izbutit în tot anul 1788 — precum și darurile în bani și lucruri făcute de domn oștirilor sale biruitoare:

« Mantale, benișuri, surguciuri bacșișuri  
Și blăni, toți primesc în mod egal de la domnul »,

subliniază pitarul Hristache autorul unei povestiri în versuri contemporane<sup>2</sup>. Reținem deci un prim element al picturii, și anume faptul că textul ei însoțitor face referiri directe la evenimentele reprezentate.

Realizarea artistică este destul de stîngace. Pictorul nu cunoaște perspectiva: compoziția urmărește în primul rînd punerea în evidență a figurii

<sup>1</sup> Ibidem, p. 200—202.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 215.

voievodului. Desenul este destul de simplist: numai scena cu coloana în marș, urmărind pe austriaci, are ceva mai multă mișcare (fig. 3). Coloritul se reduce la fonduri închise: cerul, albastru-gri; solul și dealurile din fundal, negre-cafenii; pe această tonalitate generală, se desprind câteva pete de culoare roșie, albastru



Fig. 4.—Grigore Zugravul: Prizonieri austriaci aduși în fața voievodului Mavrogheni (detaliu). Jos, dreapta, iscălitura pictorului și data: 1 ianuarie 1789.

închis și albastru-cenușiu, reprezentînd costumele oștenilor. Grigore Zugravul nu-și nuanțează coloritul. Realizarea — modestă pe plan artistic — este importantă prin alte trăsături și anume: faptul că este o pictură de șevalet, executată de un meșter local, tratînd evenimente istorice ale epocii. Într-adevăr, în 1788, izbucnise un nou război austro-turc. La 9 februarie 1788, se publicase manifestul de război al Vienei, urmat la 13 martie, de acela al Înaltei Porți. Nicolae Mavrogheni luase, din primul moment, măsuri pentru apărarea teritoriului țării. Cu puțin înainte, el reorganizase un corp de oaste compus din steaguri de seimeni, arnăuți, lefegii spătărești și căpitănești precum și din scutelnici<sup>1</sup>. La 16 februarie, domnul se adresează țării chemînd-o la luptă, iar într-o proclamație specială către oșteni îi îndemna să « lovească » pe nemți cît mai degrabă: « și nu voim domnia mea alta nimica *fără numai capetele lor...* », adăuga Mavrogheni. În afara prăzii de război, se promiteau oștenilor recompense. Adresîndu-se comandanților, manifestul preciza: « Și celui ce va face biruință și va aduce la domnia mea cap de vrăjmaș neamț, unul ca acela va lua de la domnia mea 500 talere și-l vom cinsti cu cinste și dregătorie care la altă vreme nu poate dobîndi, ca pre un bărbat vrednic și viteaz, făcînd

<sup>1</sup> V. A. URECHIA, *op. cit.*, p. 119—120.



și pre toți neferii lui *privileghiați și nedajnici în veci* »<sup>1</sup>. Chiar din primele zile ale lui martie, o încercare austriacă de a ocupa Cîmpulungul este respinsă; au loc, cu succes, lupte și la Tg. Jiu, unde se iau mai mulți prizonieri printre care și un « bairactar », adică un stegar cu steagul său, aducîndu-se și capete de vrăjmași. În luna mai, o altă încercare austriacă este respinsă după o luptă la Odobești. Căruțe cu capetele dușmanilor, mulți prizonieri osebit de prada compusă din « multe lucruri și agoniseli », sînt rezultatele izbînzii pe care pitarul Hristache o descrie în următoarele versuri nu lipsite de pitoresc:

„După acea izbîndire  
„Văzurăm numai că vine  
„Vreu sută de nemți și mai bine  
„Aducîndu-i înapoi  
„Turcii ca pe niște oi.  
„Unii vii, alții răniți  
„Ș-alții prin masdrace-nfipți.  
„Vedeai pe turci, pe veri care  
„Cu cîte un cap în spinare“.

După respingerea austriacilor, oștirile otomane trec la ofensivă și pătrund în Transilvania pe la pasul Buzăului, Predeal, Bran și Orșova; satele din jurul Brașovului se supun, domnul adresînd o proclamație specială brașovenilor<sup>2</sup>. Sosirea iernii aduce o relativă liniște a luptelor.

Grigore Zugravul, terminîndu-și tabloul la 1 ianuarie 1789, a redat în imagini tocmai succesele împotriva austriacilor, din anul precedent. Înaintarea oștilor turco-muntene, respingerea și urmărirea dușmanilor, aducerea prizonierilor și a capetelor celor uciși în vîrfurile « masdracelor », adică a unor sulite lungi, sînt tot atîtea fapte reale ale anului 1788 confirmate de documentele citate. Tabloul nu este deci o reprezentare alegorică de circumstanță; mai mult chiar, Grigore Zugravul a încercat și redarea veridică a detaliilor. Astfel, chipul lui Mavrogheni capătă un început de portretizare, apropiindu-se de alte picturi contemporane<sup>3</sup>. Costumele sînt, de asemenea, diferențiate. Mavrogheni poartă o cucă împodobită cu un surguciu de pene și avînd, în partea superioară, o bentiță de catifea albă, semn distinctiv acordat domnului și beizadelelor, în timp ce boierii divanului, aflați în stînga, poartă o cucă de aceeași formă dar fără pene și bordură albă. Dregătorii mijlocii și mai mărunți, aflați în dreapta tronului, poartă tichii de forma unei calote, aceleași ce se pot vedea și în alte tablouri ale epocii<sup>4</sup>. Uniformele otomane sînt de mai multe feluri: pedestrașii coloanei din stînga poartă toți pantaloni largi de tot, cafenii sau roșii, strînși la glezne și pantofi roșii; pe cap cîte o tichie-calotă roșie, afară de un ostaș cu un coif conic; pe trup, unii poartă o bluză albastră, vîrîtă în pantaloni, cu mînele lungi, alții au peste bluză o tunică coborînd

<sup>1</sup> V. A. URECHIA, *op. cit.* p. 191—193 (sublinierea mea — D.C.G.).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 198—230.

<sup>3</sup> Portretul lui Mavrogheni în V. A. URECHIA, *Istoria romînilor*, vol. III, la începutul volumului și pictura înfățișînd pe domn ascultînd citirea firmanului de investitură — în THÉODORE BLANCARD, *Les Mavroyeni*, p. 218—219 (vezi și nota 4, p. 72).

<sup>4</sup> În gravura lui W. WATTS, după desenul

lui LUIGI MAYER, se arată primirea în 1794 de către Alexandru Moruzi a ambadorului englez în trecere spre Constantinopol. Slujitorii domnești, așezați pe trei rînduri, poartă toți calote pe cap (planșa reprodușă în *Bucureștii vechi — documente iconografice*, București, 1936, planșa colorată nr. 7). Cele două grupe purtînd cucă și tichii-calote sînt reprezentate la fel și în tabloul cu Mavrogheni ascultînd citirea firmanului, amintit în nota precedentă (vezi și nota 4, p. 72).

pînă sub talie (fig. 2). Artileriștii se deosebesc după coifurile lor înalte, negre, aproape dreptunghiulare, cu bluzoane cafenii și pantaloni albaștri. Comandanții călări au, în plus, o mantie violetă amplă, coborînd pînă spre glezne. Unifor­me asemănătoare se regăsesc și în alte lucrări de epocă. Astfel, într-o gravură intitulată *Plecarea marelui vizir cu trupele* datînd din jurul anului 1780, se văd pedestrași cu uniforme asemănătoare celor pictate de Grigore Zugravul<sup>1</sup>. Uniformele austriace se recunosc ușor: chipiu negru, bluză, pantaloni lungi, strîmți, lipiți aproape de picior, centiron alb; tunică-manta, desfăcută în față și terminată, în spate, în două cozi coborînd pînă în dreptul genunchilor; deasupra tunicii, peste piept, o diagonală albă pentru cartușieră. Este uniforma obișnuită a armatei austriace din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea — cele două « cozi » fiind formate din prinderea celor 4 colțuri ale mantalei, două cîte două, în spate, exact ca în pictura lui Grigore Zugravul<sup>2</sup> (fig. 3 și 4).

Tabloul cu Mavrogheni împărțind daruri oștirilor este deci o pictură cu caracter istoric, atît prin subiectul ei în ansamblu, cît și în amănuntele redate; ea se leagă de actualitatea imediată a anului în care a fost lucrată. Subiectul părții superioare a scenei, element accesoriu și firesc epocii, nu schimbă caracterul compoziției.

Se cuvine să semnalăm și existența unei copii, mai curînd a unei replici a tabloului. Subiectul — în toate detaliile — textul și coloritul sînt la fel; numai nuanțarea culorilor este ceva mai vie. Deosebirea constă în lipsa inscripției « Mavrogheni Vodă » prezentă pe originalul aflat la Muzeul de Artă, în josul picturii, lîngă podiumul tronului<sup>3</sup>. Existența unei replici arată, credem, și un oarecare interes manifestat — în acea epocă — pentru acest gen de pictură; începutul astfel făcut se va dezvolta în prima jumătate a secolului al XIX-lea, scenele cu caracter istoric fiind puse în slujba țelurilor de luptă socială și națională<sup>4</sup>.

★

<sup>1</sup> Academia R.P.R., Secția stampe, Cota G.S. III Löschenkohl 1: în plus, ei poartă pe cap un fes cu turban. Tunica de deasupra bluzei, dar cu mîneci scurte, se regăsește și la un prizonier turec, redat în prim plan într-o gravură a bătăliei de la Focșani, desfășurată în 1789 — deci anul tabloului lui Grigore Zugravul. Academia R.P.R., Secția stampe, cota G.S. II Löschenkohl J.H. 1. Tunici cu mîneci lungi, la fel ca la Grigore Zugravul și în gravura datată 1789, la însoțitorii călări ai lui Nicolae Mavrogheni ce se plimbă într-o trăsură trasă de cerbi (reprodusă în *Bucureștii vechi*, citat anterior, planșa colorată nr. 9).

<sup>2</sup> Spre comparație OSKAR TEUBER, *Die österreichische Armee von 1700 bis 1867*, II, Tafelband, Viena, 1904. Planșa colorată reprezentînd infanteriști din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și planșa cu « Infanterieröcke ».

<sup>3</sup> Copia se află la Academia R.P.R., Secția stampe, nr. inv. D. 428/1949. Are dimensiunile 112—114/155—157 cm (față de 110/154 a originalului de la Muzeul de Artă). Copia aflată la Academia R.P.R. se afla, la începutul secolului nostru, la Marsilia, în proprietatea unui membru al familiei Mavrogheni. Ea a fost reprodusă și

descrișă de THÉODORE BLANCARD, *op. cit.*, p. 504—506.

<sup>4</sup> Este interesant de semnalat și un alt tablou — nesemnat — reprezentînd pe Nicolae Mavrogheni ascultînd citirea firmanului de investitură (semnalat în nota 3, p. 71). Este o pictură cu caracter net istoric, fără vreun element religios. Voievodul stă pe un tron înconjurat de boieri, purtînd pe cap, ca și cei înfățișați de Grigore Zugravul, cucă sau tichii în formă de calotă; îndărătul grupului din dreapta — cozile cu 3 tuiuri, însemnele domniei; în primul plan, trimisul otoman citind firmanul. Tabloul se găsea, la mijlocul secolului trecut, în casa unui urmaș al voievodului, la Terapia, lîngă Istambul, ajungînd ulterior, prin două vânzări succesive, în insula Paros (vezi T. BLANCARD, *op. cit.*, p. 218—219, unde se dă și o fotografie). O reproducere a tabloului la biblioteca Academiei R.P.R., Secția stampe (vezi și *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2, p. 85). Lucrarea, deși nesemnată, se apropie — prin detaliile de execuție și compoziție — de aceea a lui Grigore Zugravul și o putem presupune ca fiind opera unui pictor autohton.

Mișcarea condusă de Alexandru Ipsilanti în 1821, pe teritoriul Moldovei și a Țării românești, a prilejuit pictarea unei icoane cu luptători ai Eteriei. Lucrarea, opera unui anonim, ulei pe lemn, este împărțită în două registre<sup>1</sup> (fig. 5).

Registrul superior cuprinde la mijloc, pe un tron înălțat pe un postament în două trepte, o sfință, cu coroană pe cap, cu un sceptru în mîna

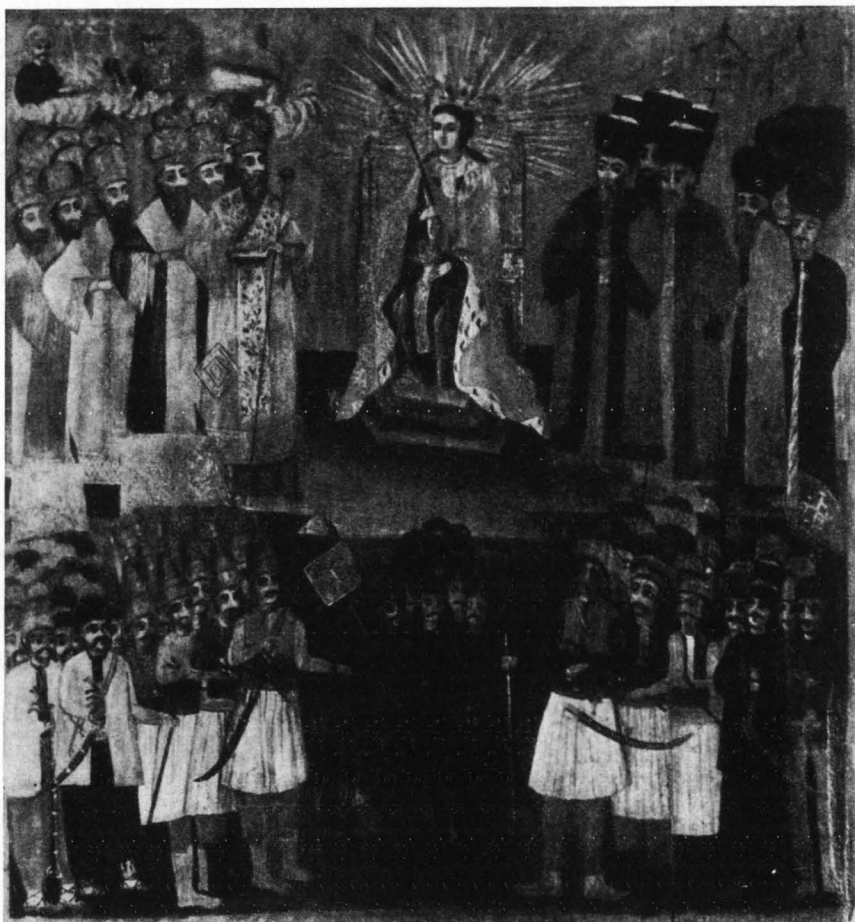


Fig. 5. — Luptători ai Eteriei.

dreaptă și un trandafir mare în stînga; pe umeri, o mantie amplă îmblănită, iar în jurul capului, o aureolă formată din lungi raze aurii. Prezența trandafirului ar putea fi un indiciu al reprezentării Maicii Domnului, deși nici un fel de inițiale nu ne dau vreo lămurire<sup>2</sup>. La stînga, un grup de arhieri,

<sup>1</sup> Se află în patrimoniul sectorului de artă feudală al Muzeului de Artă al R.P.R., nr. inv. 1229/7272 (lotul tezaurului restituit de U.R.S.S.). Dimensiuni: 70/66 cm. Semnalată de D. NASTASE, *Icoanele*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, p. 210 și de V. DRĂGHICEANU, *Catalogul Colecțiilor monumentelor istorice*, București, 1913, planșă colorată afară din text și o scurtă

descriere la p. 55—56, sub nr. 391.525, cu titlul *Icoană profană*; se indică totodată și proveniența picturii: episcopia Rîmnicului Vilcii.

<sup>2</sup> V. DRĂGHICEANU în catalogul susamintit (nota precedentă) precizează că este vorba de sf. Ecaterina, fără a indica pe ce își bazează această identificare.

îmbrăcați cu mitră, stihar, felon și omofor; primul poartă în plus o cîrjă și o bederniță, semnele rangului episcopal. Toți prelații bisericești au deci costumele corespunzător rangului, redat cu respectarea detaliilor. În dreapta, două grupuri de boieri. Primul poartă pe cap cucă neagră cu fundul din postav de culoare deschisă, caftan cu marginile îmblănite și anterie de culoare roșiatică. Al doilea grup, separat de primul, are calpace cenușii aproape sferice, caftan simplu și anterior albastru sau în dungii. Sînt costumele obișnuite ale boierimii de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui următor<sup>1</sup>. Un steag cu o cruce se află îndărătul grupului. În colțul din stînga sus, se vede un personaj cu un turban mare pe cap, arătînd cu dreapta spre un leu din fața sa, cu una din labe ridicate; deasupra nori din care ies două limbi de foc. Nu putem preciza semnificația lor<sup>2</sup>.

Registrul inferior cuprinde cinci grupuri de luptători ai Eteriei. La mijloc, un batalion special, în uniformă neagră, cu căciulă aproape cilindrică, avînd ca semn distinctiv un cap de mort cu două tibii încrucișate; mantaua este lungă pînă la genunchi, cu gulerul înălțat, închisă cu nasturi și centiron; sub manta, tunică, pantaloni strîmți, cizme scurte, totul în negru. Ca armament au puști și săbii; pe drapel, scena răstignirii<sup>3</sup>. Grupul reprezintă oșteni din batalionul sacru cunoscuți și sub numele de mavrofori sau ieroholiți, corpul de elită al Eteriei. În stînga, alte două grupuri; primul poartă coifuri conice înalte, de culoare roșie, vestă scurtă fără mînci, albastră, dedesubt bluză, chimir lat cu o cartușieră mare, fustanelă albă, pantaloni strîmți roșii și cizme; ca armament, pușcă, sabie ușor arcuită ținută de o diagonală trecînd peste umăr, pistol și hanger purtate în chimir. Al doilea grup din stînga este îmbrăcat în haine mai curînd țărănești: scurtă de postav alb cu înflorituri brodate, lungă pînă deasupra genunchilor, pantaloni destul de strîmți din stofă cenușie, neagră sau violetă; în picioare opinci iar pe cap o tichie; armamentul la fel ca al grupului precedent. În dreapta batalionului sacru, distingem alte două corpuri cu trei feluri de uniforme. În primul rînd se văd luptători în fustanelă, la fel ca aceia arătați mai înainte, cu deosebirea că poartă turban și în picioare, pantofi sau cizme scurte. În al doilea grup, se deosebesc alte două feluri de uniforme: una este compusă dintr-o scurtă pînă deasupra genunchilor, de culoare cafenie închis, dedesubt anterior negru pînă la glezne, în picioare cizmulițe roșii, pe cap o bonetă neagră cu fundul roșu, iar la brîu un chimir lat. Ultimul ostaș din dreapta poartă ilic scurt de tot, pantaloni strîmți asemănători ceacșirilor, cu înflorituri brodate în jurul buzunarelor, chimir lat, bonetă în cap. Toate grupele au cîte un steag roșu, cel din extrema dreaptă avînd, în plus, o cruce pe el (fig. 6).

<sup>1</sup> Vezi, de exemplu, *Lettres sur la Valachie, observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821 . . .*, par F.R. (RECORDON), Paris, 1821, unde se face descrierea îmbrăcămintei purtate de boieri.

<sup>2</sup> Unele icoane pictate în prima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă sfinți în costume grecești, cu fes pe cap. Astfel, sf. Gheorghe Nou este reprezentat cu fustanelă și fes; în diferitele scene din viața sfinților, personajele poartă cos-

tume turcești. Icoana se află în patrimoniul sectorului de artă feudală, nr. inventar 576 i. și este datată 1838.

<sup>3</sup> Inițierea și jurămîntul eteriștilor se făcea noaptea, într-o cameră în fața icoanei cu răstignirea și cu o ceremonie anume — vezi A. OȚETEȚ, *Tudor Vladimirescu și mișcarea eteristă în Țările Române*, București, 1946, p. 119. Este posibil ca unul din steagurile batalionului sacru să fi amintit și de această icoană.



Mărturiile contemporane mișcării din 1821 arată cum, după intrarea în Iași și recrutarea primilor voluntari, Ipsilanti și-a îmbrăcat oștenii în uniforme. Astfel, povestirea în versuri a vornicului Alecu Beldiman spune:

„Ostașii acum ce scrisese, trebuia și îmbrăcați

.....

Liptcanii, neguțătorii, cei ce era eteri,ți,

Postavul de prin dughene îl trimitea nesiliți

Cămara orînduiește pe toți croitorii

A straelor eteriei ei să fie lucrători“<sup>1</sup>.

Un alt martor contemporan precizează că Ipsilanti și-a împărțit oamenii în mai multe «trupuri», pe unii îmbrăcîndu-i «căzăcește», iar pe alții «ca pe husarii rusești», aceștia din urmă fiind înzestrați cu uniforme, cai, arme și «toate cele trebuincioase războiului» chiar de domnul Moldovei, Mihail Șuțu<sup>2</sup>. Astfel, pictorul nostru anonim a reprezentat diferitele uniforme purtate de voluntarii eteriști. De altfel, asupra batalionului sacru au rămas și numeroase mărturii. Raportul agentului Prusiei din Iași consemnează la 21 martie 1821 că, în timp ce grosul trupelor Eteriei se îndreaptă spre Roman și Bacău, în capitala Moldovei rămăsese un corp ce se recunoștea tocmai prin «uniforma sa neagră de la cap pînă la picioare și prin semnul capului de mort fixat pe capelă»<sup>3</sup>. Iar un cronicar al vremii, după ce evaluează numărul lor la circa 800, ni-i descrie într-un fel pitoresc «în haine negre, cu căciuli pleșcănate și cu moartea în frunte, pe căciulă...»<sup>4</sup>. Este tocmai felul în care și pictorul anonim zugrăvește pe mavrofori, culoarea neagră simbolizînd doliul pentru Grecia aflată sub jugul otoman<sup>5</sup>. Fustanela este obișnuită unor corpuri de slujitori, chiar către finele secolului al XVIII-lea. Astfel, ciohodarii ce însoțeau pe Nicolae Mavrogheni în plimbările sale, în trăsura trasă de cerbi cu coarnele aurite, purtau fustanelă albă și bonete rotunde de zibelină<sup>6</sup>, iar o gravură înfățișînd uciderea la 7/19 august 1821, a căminarului Sava și a ostașilor săi de către turci, în București, arată pe greci purtînd aproape toți aceeași fustanelă<sup>7</sup>.

În sfîrșit, fugarii trupelor decimate ale Eteriei, după lupta de la Drăgășani, sînt reprezentați purtînd pe cap tichii-calote sferice — la fel cu acelea purtate de luptătorii în straie semițărănești din pictura analizată<sup>8</sup>; despre portul unui fel de turban, de către ostașii din dreapta batalionului sacru, un raport prusian din București, datat 31 martie 1821, notează prezența în oraș a numeroși oameni înarmați, îndeosebi a aceloră purtînd pe cap un

<sup>1</sup> Vornicul ALECU BELDIMAN, *Eteria sau jalnicele scene prilejuite în Moldova de rezvretirile grecilor prin șeful lor Alecsandru Ipsilant venit din Rusia la anul 1821*, Iași, 1861.

<sup>2</sup> MIHAI CIORANU, *Revoluțiunea lui Tudor Vladimirescu*, în N. IORGA, *Izvoarele contemporane asupra mișcării lui Tudor Vladimirescu*, București, 1921, p. 252.

<sup>3</sup> HURMUZACHI, *Documente privitoare la Istoria rominilor*, volumul X, nr. CLIV, p. 116.

<sup>4</sup> MIHAI CIORANU, *op. cit.*, p. 252.

<sup>5</sup> Și alte lucrări dau aceleași amănunte asupra îmbrăcămintei batalionului sacru: L(AURENÇON),

*Nouvelles observations sur la Valachie...*, Paris 1822, p. 78; G. G. GERVINUS, *Insurrection et régénération de la Grèce*, I, Paris, 1863, p. 188; THÉODORE BLANCARD, *Les Mavroyeni*, ediția 1909, p. 355; V. A. URECHIA, *Istoria rominilor*, vol. XII, p. 53.

<sup>6</sup> THÉODORE BLANCARD, *op. cit.*, p. 242 — reproducînd amintirile lui Ion Ghica.

<sup>7</sup> Vezi planșa LXXII din *Bucureștii vechi, documente iconografice*, citat anterior.

<sup>8</sup> Vezi gravura *Griechische Flüchtlinge von der Ypsilantischen Schaar*, Academia R.P.R., cabinetul de stampe, cota: G.S.I. Brodtmann, I—1.



Fig. 6. <https://biblioteca-digitala.ro/> <http://istoria.ro> (detaliu).

fes alb înconjurat de o blană de miel vopsită în albastru<sup>1</sup>. Mai trebuie remarcat că pictorul anonim, observator atent, s-a oprit și asupra altor detalii, cum ar fi armamentul luptătorilor: astfel el a înfățișat trei feluri de săbii diferite, fiecare cu altă gardă<sup>2</sup>.

Desprindem în concluzie că în redarea personajelor, pictorul anonim se leagă nemijlocit de realitatea vremii sale. Întreaga compoziție redă ideea participării diferitelor categorii sociale ale țării la lupta Eteriei: de aceea prezența înaltului cler și a boierimii. De altfel, pictura redă și sub acest aspect tot un fapt istoric real și anume participarea efectivă a domnului Moldovei și a unora dintre boierii țărilor române la mișcarea lui Ipsilanti pe care au ajutat-o, la început, cu bani, arme, îmbrăcăminte și provizii.

Ca realizare artistică și această pictură este modestă; la fiecare grup reprezentat, figurile nu sînt diferențiate; desenul naiv, atitudinile rigide; pictorul anonim nu redă volumele, adîncimea, perspectiva — posibilitatea de expresie este deci departe de notarea atentă a costumelor și a detaliilor pe care am evidențiat-o mai înainte. Dar, ca și în tabloul lui Nicolae Mavrogheni, interesează în primul rînd cuprinsul compoziției, caracterul ei de pictură istorică. Ea atestă la « zugravii » țărilor române existența și continuitatea unor preocupări de pictură laică-istorică, chiar dacă asemenea manifestări au cunoscut forme modeste de realizare artistică.

## РУМЫНСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ФЕОДАЛЬНУЮ ЭПОХУ

### РЕЗЮМЕ

В первой части работы автор указывает, что в известные периоды феодальной эпохи наблюдалось своеобразное развитие живописи исторического характера, изображавшей политических деятелей и события в Придунайских княжествах; наряду с коврами, вышивками, тканями и керамикой она служила для украшения жилищ господствующего класса феодального общества. Вследствие разрушения или последующей реставрации дворцов и домов, из-за исчезновения предметов внутренней обстановки многое безвозвратно погибло. В настоящее время лишь немногие документальные сведения и несколько редких оригинальных экземпляров свидетельствуют об этом художественном жанре. Первое документальное упоминание о внутренней росписи княжеского дома встречается в молдавском документе 1415 г. Более точное сведение о стенной росписи в Сучаве, изображающей борьбу претендента на княжеский престол Ераклида Деспота с господарем Александром Лэпушняну, восходит к 1561—1562 гг. Другие письменные источники говорят о портрете князя, найденном в 1574—1575 г. в княжеском дворце в Бухаресте; о портрете дочери Василия Лупу, упоминаемом в письме 1643 г., и о многочисленных фресках на внутренних стенах дворца семьи Брынковяну в Могошоае, нарисованных в первые годы XVIII в. и изображающих господарей, путешествие князя Брынковяну в Адрианополь и прием его султаном. Внешняя стенная роспись, изображающая двух солдат, находилась на башне Колця, выстроенной в 1715 г. в центре Бухареста. Этих фресок больше нет; зато сохранился портрет 1696 г., изображающий князя Брынковяну в придворном одеянии;

<sup>1</sup> Raportul lui Kreuchely către von Miltitz, in HURMUZACHI, X, nr. CLXI, p. 121.

<sup>2</sup> A se compara sabia purtată de oșteanul in straie semițărănești din extrema stîngă a tabloul-

lui, sabia celui cu coiful conic și aceea purtată de eteristul cu turban din dreapta batalionului sacru: fiecare are o altă gardă.

это одно из редких произведений станковой живописи феодальной эпохи, сохранившееся до наших дней.

Во второй части работы описаны две картины на исторические темы, находящиеся в коллекции Музея Искусств РНР. Они относятся к концу XVIII в. и началу XIX в., ко времени разложения феодальных производственных отношений.

Первая картина, написанная Григоре Зугравулом масляными красками на полотне, датирована 1 января 1789 г. Она изображает князя Николая Маврокордата (1786-1790), одаривающего деньгами бойцов победоносного турецко-валашского войска. Обширный пояснительный текст на греческом языке воспекает князя. Художественное оформление непритязательно; интерес работы заключается в ее характере портретной живописи. Это работа местного мастера, изобразившего события своего времени. Картина не является аллегорическим изображением по заказу: она рисует военные успехи турецко-валашских войск во время вспыхнувшей в 1788 г. войны с австрийцами. Григоре Зугравул попытался даже правдиво передать детали: так, в изображении Николая Маврокордата видны зачатки портретного искусства, а одежда солдат изображает военную форму того времени (рис. 1-4).

Сходная картина, вероятно также написанная в конце XVIII в., находится в Академии РНР.

Гетерия 1821 г. вдохновила анонимного художника; он написал икону, в верхней части которой изображены бояре и духовенство, окружающие свякую; в нижней части видны группы воинов в форме, среди которых выделяется группа одетых в черное маврофоров (священного баталиона Гетерии) с изображением черепа на шапке. Интерес этого произведения также заключается в отражении событий эпохи и в попытке художника запечатлеть некоторые группировки, участвовавшие в движении 1821 года (рис. 5-6).

Вышеупомянутые документальные сведения и обе картины свидетельствуют о непрерывности бытования исторической живописи в Придунайских княжествах в различные периоды феодальной эпохи.

## LA PEINTURE HISTORIQUE ROUMAINE À L'ÉPOQUE FÉODALE

### RÉSUMÉ

L'auteur établit dans la première partie de l'article que la peinture à caractère historique, représentant des événements ou des personnages politiques des pays roumains, a connu, à certaines périodes de l'époque féodale, un développement propre; elle a servi pour décorer les habitations de la classe féodale gouvernante, à côté des tapis, des broderies, des tissus et de la céramique. Par suite de la ruine ou des restaurations successives des palais et des maisons, ou par la dispersion de leur inventaire, les travaux de peinture historique se sont perdus; seuls quelques témoignages documentaires et quelques rares exemplaires originaux attestent encore aujourd'hui, le développement de cet art. La première mention documentaire de peintures à l'intérieur d'une habitation princière se trouve dans un acte moldave de 1415. Une information plus précise au sujet d'une fresque de Suceava, représentant les luttes entre le prétendant Eraclid Despot et le prince Alexandru Lăpușneanu, date de 1561—1562. D'autres témoignages écrits mentionnent: un portrait de prince se trouvant dans les années 1574—1575 au palais princier de Bucarest; un portrait de la fille de Vasile Lupu, signalé dans une lettre de 1643; enfin les nombreuses peintures du palais de Mogoșoaia, propriété des princes Brancovan, exécutées dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle et représentant des portraits de princes, le voyage du prince Brancovan à Andrinople et sa réception par le sultan. Une peinture murale extérieure, représentant deux soldats, se trouvait sur la tour de Colțea, élevée dans le centre de Bucarest, en 1715. Aucune de ces œuvres n'existe plus aujourd'hui; par contre, on a conservé un portrait de 1696, du prince Brancovan en costume de cour; c'est une des rares œuvres de chevalet de l'époque féodale qui soit parvenue jusqu'à nous.



La seconde partie de l'article s'occupe de deux tableaux à sujet historique, faisant partie du patrimoine du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine et datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>, période correspondant à l'affaiblissement des relations de production féodales.

La première toile, peinte à l'huile par Grigore « le peintre », date du 1<sup>er</sup> janvier 1789 et représente le prince Nicolae Mavrogheni (1786—1790) distribuant des dons d'argent aux troupes turco-valaques victorieuses. Un ample texte en grec commente le tableau, tout en adressant un hymne d'éloges au prince. La réalisation est modeste; l'intérêt de la pièce réside dans le fait que cette peinture de chevalet est l'œuvre d'un artiste local et traite d'un événement contemporain. Le tableau n'est pas une représentation allégorique de circonstance, mais illustre les succès militaires remportés par les troupes turco-valaques contre les Autrichiens dans la guerre de 1788. Grigore « le peintre » a essayé de rendre les détails mêmes d'une façon véridique: c'est ainsi que le visage de Nicolae Mavrogheni est presque un portrait et que les costumes des soldats reproduisent les uniformes de l'époque (fig. 1—4). Une réplique de cette toile, peinte probablement toujours vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, se trouve à l'Académie de la R.P.R.

Le mouvement hétériste de 1821 a inspiré à un peintre demeuré anonyme, une icône comprenant, dans le registre supérieur, des religieux et des boyards entourant une sainte et, dans le registre inférieur, différents groupes de combattants, en uniforme, parmi lesquels un groupe de « mavrophores », le bataillon sacré de l'Hétérie, en costumes noirs et aux bonnets décorés d'une tête de mort. L'intérêt de ce tableau réside lui aussi dans le fait qu'il représente certains événements de l'époque, ainsi que dans la tentative de l'artiste de fixer certains groupes ayant participé aux mouvements de 1821 (fig. 5—6).

Les mentions documentaires citées par l'auteur, ainsi que les deux œuvres que l'on vient de décrire prouvent la continuité d'une peinture historique dans les pays roumains au cours des différentes périodes de l'époque féodale.



# PORȚILE ȚĂRĂNEȘTI LA ROMÎNI

de PAUL HENRI STAHL



Intrarea gospodăriilor românești din sate este străjuită adesea de porți înalte sau porțițe, bogat decorate și apărute de un acoperiș. Deși au fost remarcate adeseori, în special datorită frumuseții lor, studiul sistematic nu a fost întreprins de către cercetătorii de artă ; pînă astăzi, observațiile publicate sînt încă puține. Originea porților, clasificarea lor, regiunile în care se află, dezvoltarea actuală și cea din trecut, reprezintă tot atîtea probleme nerezolvate. Lămurirea lor duce la înțelegerea unuia din cele mai însemnate aspecte ale relațiilor dintre arhitectura țărănească și cea cultă. La aceasta se adaugă interesul istoric al problemei, cît și faptul că porțile reprezintă un domeniu de artă populară în plină dezvoltare, care se leagă deci de viața noastră actuală.

Studiul nostru folosește informațiile deja publicate, dar se întemeiază în primul rînd pe un material inedit bogat, cules în sate. Mai jos, înfățișăm cele cîteva constatări care se pot face în cuprinsul unui articol, urmînd ca ulterior să dezvoltăm prezentarea.

## UNDE APAR PORȚILE

Peste tot unde gospodăria țărănească este înconjurată de un gard, trebuie să existe o intrare. Interesul nostru se concentrează însă numai asupra porților ce pot fi socotite exemplare de artă. Acestea se întîlnesc în satele cu case apropiate unele de altele și așezate pe marginea drumului sau în apropiere de el. Constatarea este de mare însemnătate, întrucît ne ajută să precizăm perioada la care porțile de artă s-au răspîndit printre țărani.

Aspectul obișnuit al celor mai multe sate românești în trecut, determinat de modul de organizare a vieții economice și condițiile sociale de trai din acele vremuri, avea ca element esențial o structură laxă, cu locuințe și gospodării depărtate între ele. Cînd ele ședeau de-a lungul unei ape, erau despărțite prin livezi întinse, ogoare, pășuni. Alteori, satul era atît de risipit, încît nu se putea fixa un punct central, casele fiind împrăștiate pe cea mai mare parte a teritoriului sătesc. Studiile asupra așezărilor omenești din țara

noastră sînt concludente în această privință. Analizînd harta austriacă întocmită spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Vintilă Mihăilescu <sup>1</sup> constată marea răspîndire a satelor risipite în Oltenia și Muntenia. Comparînd apoi această hartă cu o alta întocmită un veac mai tîrziu, observă o puternică evoluție spre adunarea satelor în jurul unui nucleu central, ceea ce ne îndeamnă să credem că înainte de întocmirea hărții austriace, formele răspîndite de sate vor fi fost mai frecvente. Romul Vuia <sup>2</sup> constată aceeași mare frecvență a satelor cu structură laxă printre românii transilvăneni. El descrie caracteristicile satului risipit, arătînd că prezintă evidente elemente arhaice atît în construcții cît și în formele de viață economică spre exemplu. Aceasta îi permite să afirme la rîndul lui că satul risipit era caracteristic în special pentru trecutul țaranilor romîni. Concluzii asemănătoare rezultă și din studiul statistic al așezării construcțiilor țărănești de pe Valea Bistriței moldovenești <sup>3</sup>.

Pentru ca să existe porți masive, era însă necesar să existe în prealabil un nucleu al așezării omenești, cu o stradă bine constituită, gospodării apropiate unele de altele, garduri ce mărginesc întreaga așezare. Or, aceste condiții nu existau în satele risipite. Gospodăriile îmbrăcau două forme deosebite; cea mai răspîndită, care se întîlnea pînă de curînd în numeroase regiuni muntoase, exista în trecut și în cîmpie, și se caracteriza prin lipsa gardurilor. Casa și parte din acareturi erau așezate destul de aproape unele de altele, fără însă să aibă la mijloc o curte îngrădită, așa cum sîntem obișnuiți să vedem astăzi. Gardurile înconjurau doar țărcurile animalelor sau fînul spre a-l feri de animale. Desigur că într-o astfel de așezare, poarta nu avea nici un rost, nici spre a fi privită de alte persoane, căci acestea nu locuiau în apropiere. O altă formă de organizare era gospodăria cu ocol întărit; casa și acareturile erau grupate, lipite unele de altele ori unite printr-un gard puternic de birne ce închidea astfel un spațiu interior în care animalele erau bine apărute. Această gospodărie, legată de viața pastorală și întîlnită în special în zonele de munte ale țării noastre, avea și porți masive, dar nu am întîlnit nici o dată forme artistice care să merite a fi menționate. Totuși astfel de porți puteau apărea, așa cum spre exemplu se cunosc la slavii din nordul țării noastre, bogat decorate și amintind decorul obișnuit în lemn al regiunilor respective <sup>4</sup>.

Procesul de formare a unor sate cu nucleu central ce se dezvoltă și capătă cu vremea importanță a fost, credem, determinat de pătrunderea în viața satelor a economiei capitaliste. Această adunare a satelor și organizare în lungul unor străzi se petrece însă relativ tîrziu și lent, de-abia în secolul al XIX-lea, căpătînd formele pe care le cunoaștem astăzi <sup>5</sup>. Străzile

<sup>1</sup> *L'Evolution de l'habitat rural dans les collines de la Valachie entre 1790—1900*, Varșovia, 1937. Vezi și: *Une carte de l'habitat rural en Roumanie*, București, 1935.

<sup>2</sup> *Le village roumain de Transylvanie et du Banat*, București, 1937, p. 41 și urm.

<sup>3</sup> PAUL STAHL și PAUL PETRESCU, *Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe Valea Bistriței*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II, 1955, nr. 1—2.

<sup>4</sup> Reproduse în *Памятники русской архитектуры. Деревянное зодчество. Горьковская*

*область*, Moscova, 1955, tabelele 38 și 39. Vezi și I. M. ВІВІКОВА, N. A. KOVALCIUC, *Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья*, Moscova, 1954, p. 23, 64, 65, 66, 67.

<sup>5</sup> Procesul de formare a străzilor este clar descris în lucrarea lui HENRI H. STAHL, *Nerej, un village d'une région archaïque*, București, 1939. Subliniem însă că dacă aspectul general al satelor românești se baza pe o structură laxă, existau regiuni în care se cunosc și sate adunate de mai multă vreme; Maramureșul este caracteristic în această privință.



propriu-zise lipseau chiar din orașe, fiind înlocuite cu un amalgam de direcții pe care se circula. Al. Ștefulescu<sup>1</sup> descrie pitoresc această situație în Tîrgu-Jiu, unde de-abia la 1834, începe prima oară alinierea caselor, astfel încât să formeze străzi obișnuite așezărilor moderne. Situația Tîrgu-Jiului nu era deosebită de a celorlalte orașe românești, nici chiar de București unde în afara câtorva drumuri mai însemnate pavate cu birne (« podurile »), orașul era în rest o încrucișare de mici drumuri întortochiate, cu case situate adesea la mari distanțe și despărțite prin grădini.

Chiar și la începutul acestui secol satele erau încă insuficient organizate, iar gardul lipsea în multe cazuri. Doctorul Petre Cazacu înregistrează în 1906<sup>2</sup>, la un total de 28 427 gospodării din Oltenia, Muntenia, Dobrogea și Moldova

49,7% gospodării cu gard de nuiiele  
32,6% gospodării cu gard de uluci  
1,9% gospodării cu gard de zid  
4,3% gospodării cu gard de trestie  
11,5% din gospodării lipsite de garduri.

Ținînd seama că porțile decorate există acolo unde există și un gard de lemn (uluci), el corespunzînd rareori cu gardul de zid, de nuiiele sau de trestie, se poate spune că la începutul acestui secol, de-abia 32,6% din gospodării ofereau condiții potrivite pentru apariția unor porți monumentale.

Această situație este prin urmare determinantă pentru momentul răspîndirii porților, întrucît nu puteau exista decît după apariția satului cu străzi drepte, mărginite de gospodării înconjurate de garduri. Primele așezări adunate a căror organizare o cunoaștem bine sînt ale țăranilor olteni așezați în Banat de administrația austriacă după izgonirea turcilor; Grisellini ne oferă descrierea lor<sup>3</sup>. Dar în aceste locuri nu cunoaștem existența unor porți de artă.

Fenomenul organizării gospodăriilor în sate adunate devine important în întreaga țară și mai ales în Transilvania, în secolul al XIX-lea. În nordul Carpaților formele de sate adunate românești capătă caracterele obișnuite celor săsești, adică: locuința cu una din laturi spre drum, cu fațada spre curte, și un gard spre stradă, gard legat cu spatele locuinței vecinului, așezată la fel. Adesea casa stă la cîțiva metri de drum, dar păstrează apropierea de casa vecinului, gardul existînd totdeauna spre stradă. Aceste două moduri de așezare din care al doilea este frecvent și pentru multe din satele aflate la sud sau est de Carpați, sînt obișnuite pentru regiunile unde s-a dezvoltat arta porților în lemn.

Vom adăuga tot ca un factor însemnat pentru dezvoltarea lor, răspîndirea uneltelor de lucru din metal; devenite ieftine, ele au fost ușor de procurat pentru țărani ale căror mijloace economice erau reduse în trecut mai ales în satele de clăcași. De asemenea, trebuie notată prezența pădurilor de stejar, care furnizau lemnul de bună calitate în stare să suporte tăieturile mărunte ale decorului. Așa este cazul spre pildă în Gorj, Maramureș, Mărginiimea Sibiului, și în mai mică măsură în regiunea aflată între Cluj și Zălau. Spre limita de est a Transilvaniei, secuii au folosit și bradul.

<sup>1</sup> *Istoria Tîrgu-Jiului*, Tg. Jiu, 1906, p. 76.

<sup>2</sup> *Locuințele sătenilor*, publicat în *Viața romînească*, 1906.

<sup>3</sup> FRANCISC GRISELINI, *Istoria Banatului Timișan*, București, 1926 (traducere după originalul publicat în 1780).

Lămurirea rostului pe care poarta îl avea în gospodăria țărănească pare a fi ușoară: să ofere un loc de intrare în gospodărie, și în același timp să ferească ograda de pătrunderea oamenilor sau animalelor străine. Dacă această funcție, normală și general răspîndită, este cunoscută de oricine, sînt mai puțin cunoscute alte funcții, pe care le descriem pe scurt.

Poarta este primul lucru pe care trecătorii îl observă dintr-o gospodărie. Ea constituie primul contact între cei din gospodărie și cei din afara ei, și în acest mod intervine mîndria gospodarilor și dorința lor de a fi cît mai bine reprezentați. O poartă frumoasă este un prilej de mîndrie, ea demonstrînd priceperea gospodărească a proprietarului ei, sau, în trecut, mijloacele lui economice superioare. În această privință este interesant de constatat cum primele porți mari au fost folosite de către țărani înstăriți. Indicații în acest sens am găsit în Gorj, în sudul Transilvaniei, în cuprinsul Munților Apuseni și mai ales în Maramureș. Aci, porțile înalte erau un privilegiu al nemeșilor, cărora vechiul stat austro-ungar le acordase privilegiu cu evidente urmări economice. Nemeșii aveau în general o situație mai bună ca restul populației<sup>1</sup>. Ei și-au putut permite să tocmească un meșter care să lucreze poarta și astfel să se deosebească de restul comunității sătești. Chiar după ce distincția dintre nemeși și iobagi dispăruse, a continuat întrecerea între sătenii din Maramureș sau alte regiuni românești, spre a ridica în fața casei o poartă cît mai vrednică de privirile străinilor. Ceea ce întărește convingerea noastră în rostul de prezentare a gospodăriei și gospodarilor pe care o avea poarta, este faptul că ea adesea distonează față de restul construcțiilor, fiind alăturată unui gard scund, lipsit de însemnătate, sau unei case vechi, sumar mobilate<sup>2</sup>. Poarta înaltă, care în trecut la orașe sau în gospodării boierești cu gard puternic avea rostul clar de apărare, pierde așadar această funcție. Cele spuse aci sînt întărite de constatarea că decorul este așezat numai spre stradă, adică acolo unde poate fi văzut de străini.

În legătură cu porțile (chiar cînd nu este vorba de exemplare de artă), se cunosc o serie de obiceiuri. La numeroase sărbători din cursul anului, poarta se împodobește cu ramuri verzi, care îi înveslesc aspectul și în același timp manifestă buna dispoziție a celor din casă. Pe acoperiș, chiar deasupra intrării, apar ramuri verzi de plante; de armîndeni, un arbore întreg era înfipt în fața porții sau legat de ea. La fel se întîmpla la sărbătorile legate cu viața familiei, cînd poarta ca și locuința erau împodobite cu ramuri verzi, panglici colorate. Nunta nu intra în gospodărie decît pe partea mare a porții, după ce fusese în prealabil împodobită. Expresia «pe poarta mare» are semnificația de a fi mîndru, a se purta fără înjosire<sup>3</sup>. Nu trebuie uitat nici obiceiul de a ieși în poartă pentru a privi drumul sau a vorbi cu vecinii. Cel care își făcuse o poartă frumoasă putea să se așeze mulțumit în fața ei. De altfel, cu acest din urmă obicei se leagă apariția unei noi forme de poartă, în care sub un singur acoperiș sau sub un mic acoperiș ceva mai scund lipit de poartă, se așază o bancă.

<sup>1</sup> ION CONEA descrie în chip viu urmările asupra arhitecturii și asupra gospodăriei în general, pe care o avea situația de nemeș, în *Clopotiva, un sat din Hațeg*, București, 1940, 2 vol.

<sup>2</sup> Acad. GEORGE OPRESCU semnalează această

disproporție care se manifestă uneori între poartă și casă, în *L'Art du paysan roumain*, București, 1937, p. 21.

<sup>3</sup> IULIU A. ZANNE, *Proverbele romînilor*, București, 1895, vol. III, p. 316.

La exemplarele vechi se observă și elemente care ne duc spre înțelegerea rostului superstițios al porții. Supraviețuiri ale unor concepții arhaice despre lume, ele pot fi constatate în folclorul legat de poartă ca și prin studiul atent al motivelor decorative.

## ALCĂTUIREA PORȚILOR

Existența porților decorate în diferite regiuni românești ridică problema unei legături între ele, a unei evoluții comune. Această legătură există mai ales în privința formelor vechi ce mărturisesc caracterele obișnuite artei în lemn românești. Se disting două categorii de porți, reprezentând două straturi dezvoltate la perioade deosebite.

În vechile sate risipite, gardul lipsea și poarta la fel. În aceleași sate și adesea menținându-se pînă în secolul nostru în regiunile de munte mai ales, apar gardurile fără cuie, mobile, compuse din lemne orizontale sprijinite între doi pari verticali înfiți în pămînt. Și la aceste garduri lipsesc porțile. La trecerea căruțelor se dă la o parte gardul și apoi se așază la loc. Oamenii sar peste gard cu ajutorul pîrleazului, treaptă de lemn ca o scară, ce nu poate fi folosită de animale. Cînd gardul capătă un caracter mai masiv, în satele adunate, apar și porțile. Cele mai multe gospodării românești aveau porți simple lipsite de interes artistic. La construcțiile interesante, poarta are totdeauna stîlpi masivi de susținere, doi sau trei, înfiți vertical în pămînt, cu partea de deasupra solului cioplită în patru muchii, și cea înfițată în sol rotundă. Spre a feri lemnul de putrezire, partea îngropată este arsă în foc la exterior, și adesea unsă cu catran sau uleiuri. Între doi din stîlpi, așezați apropiat, este situată intrarea oamenilor, apărută de o ușă cu o singură aripă. Între stîlpul central și al treilea stîlp, așezați depărtat, este situată intrarea animalelor, închisă de o ușă simplă cu o aripă sau mai ales dublă, cu două aripi. Rar, poarta are numai doi stîlpi verticali ce adăpostesc intrarea animalelor; în aripa porții este practică o intrare mică folosită de oameni. În nordul țării noastre (mai ales în Țara Oașului și Maramureș) ca de altfel și în Ucraina transcarpatică <sup>1</sup> apare o poartă la care intrarea animalelor este închisă de un lemn puternic orizontal, așezat cam la 1 metru peste sol, și sprijinit într-un singur punct, pe un stîlp scund. Lemnul orizontal este înfițat cu un cui în stîlp, și are în acest loc dimensiuni groase, echilibrîndu-se cu restul lui care este mai subțire. Astfel, întreaga poartă se mișcă ușor, fiind nevoie de o ușoară împingere spre a fi dată la o parte <sup>2</sup>. Decorul se așază pe acest lemn mobil, și are de obicei forma unor dinți în rînduri paralele suprapuse.

Decorul poate apare pe porțile simple descrise; o serie de exemplare au fost înregistrate astfel în Vilcea; Ion Voinescu reproduce cîteva din ele <sup>3</sup>.

Exemplarele cele mai îngrijite și care prezintă pentru noi interes în primul rînd sînt porțile și porțițele acoperite. La acestea există un acoperiș totdeauna în patru ape, care astfel se leagă cu acoperișul obișnuit vechii

<sup>1</sup> P. I. MAKUȘENKO și Z. A. PETROVA reproduc cîteva exemplare în Народная архитектура Закарпатья, Kiev, 1956, p. 67, 68, 49, 100. Alte exemplare sînt reproduse în A Magyar Néprajza, Budapesta, 1941, vol. I, planșa XI, aflate în regiunea Satu Mare.

<sup>2</sup> Numele acestei porți în Țara Oașului este « vraniță cu boc » (vezi studiul lui PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, ANTON DÎMBOIANU, Arhitectura din Muzeul Satului, București, 1954, p. 68—73).

<sup>3</sup> Monumente de artă țărănească din România, București, fig. 68, 71.

arhitecturi românești. Acoperișul poate sta numai peste intrarea oamenilor, când este vorba de o porțiță, de obicei avînd decorul așezat în partea adăpostită. Alteori acoperișul învelește și intrarea animalelor, și el este aproape totdeauna la aceeași înălțime cu cel de deasupra porțiței, fiind vorba de un singur acoperiș.

Deasupra stîlpilor verticali, este așezată o grindă orizontală, puternică, ce susține scheletul acoperișului, învelit cu șindrilă. La colțuri, în locul de întîlnire dintre stîlpi și grindă, este fixată o bucată de lemn ce se înfige în lemnul porții, dîndu-i o mare soliditate. Această bucată de lemn este rotunjită în partea ei de dedesubt și dă astfel naștere unei arcade cu origine constructivă. Fără a insista asupra problemei, vom spune totuși că este vorba de arcada constructivă obișnuită arhitecturii în lemn; ea era întîlnită în țara noastră și la stîlpii prispei, pe care îi fixa de fruntariu la bisericile de lemn sau la case. Aceași arcadă se regăsește la colțurile ușilor de intrare în vechile biserici de lemn. La porțile mai noi, alături de intrarea oamenilor, se află o bancă pe care oamenii se așază și stau de vorbă, bancă adăpostită sub un acoperiș scund. Este o formă transilvăneană întîlnită în special între Baia Mare și Cluj. Tot în Transilvania apare porumbarul, situat sub acoperișul porții; obiceiul este frecvent în special în satele secuiești sau în cele ungurești.

Atunci cînd arhitectura populară trece de la lemn la cărămidă apar și porțile de cărămidă. Ele erau încă mai demult folosite în orașele transilvănene și în satele săsești. Printre romîni se răspîndesc mai ales spre sfîrșitul secolului al XIX-lea; astăzi fac parte din peisajul obișnuit al satului transilvănean. Prin folosirea cărămizii iau naștere arcade mari în partea de deasupra porții întrucît cărămida nu poate fi așezată în linie dreaptă decît cînd este susținută de grinzi. Prin așezarea cărămizilor în arc poarta capătă destulă soliditate pentru a susține acoperișul greu de țiglă. Este vorba deci din nou de un element cu origine constructivă. Uneori o singură arcadă acoperă întreaga poartă, alteori numai intrarea animalelor.

## ORIGINEA EXEMPLARELOR DE ARTĂ

Cele mai vechi porți de gospodărie pe care le cunoaștem aparțin secolului al XIX-lea; unele dintre ele, puține, comandate și folosite de bisericile țărănești ca intrări în cimitire spre exemplu sau în curți parohiale, aparțin și secolului al XVIII-lea. Este vorba deci despre exemplare relativ noi, care nu puteau apare în satul obișnuit din trecutul românesc decît rar. Totuși formele în care ele se prezintă dovedesc nu numai o legătură evidentă de multe ori cu arta mai veche populară sau chiar orășenească, dar reprezintă exemplare bine încheiate, organizate, vădind deci o îndelungă evoluție. Ele nu puteau apare dintr-o dată ci trebuie să fi avut un trecut. Care este deci locul unde s-au dezvoltat porțile în trecut? Răspunsul este însuși răspunsul la problema originii porților țărănești, dar informațiile în această privință sînt sărace. Notăm cele cîteva surse care ne par a sta la baza artei porților în lemn românești, din sate.

În primul rînd trebuie citată însăși arta în lemn populară, a cărei vechime este mare, și care cuprinde în mod obișnuit motivele întîlnite pe porți. Oprindu-ne asupra ramurii celei mai apropiate de porți, ușile bisericilor de lemn, vom constata asemănări încă mai accentuate. Bisericile de lemn constituie



și astăzi un domeniu insuficient cunoscut; în special pictura și sculpturile nu au fost supuse unei analize sistematice. Ușile lor sînt deseori bogat decorate (fig. 1, 2). Situate pe latura de miazăzi sau răsărit a monumentului, alcătuiesc o apărare masivă, ce ferește interiorul de străini. Doi ușori laterali puternici sînt legați de bîrnele orizontale ce formează peretele; deasupra, o a treia grindă puternică se sprijină pe cei doi ușori. Uneori, o contrafisă rotunjită prinsă în colțurile de sus asigură o soliditate sporită construcției și dă intrării aspectul unui arc. Rar, la biserici transilvănene, chenarul ușii se retrage treptat și în același timp se îngustează, la fel ca la bisericile de piatră de origine apuseană<sup>1</sup>. Această asemănare este sporită de prezența motivului frînghiei ce se repetă, înconjurînd ușa. Ușile decorate ale bisericilor de lemn sînt mai numeroase și interesante în Transilvania ca în restul regiunilor romînești. Decorul obișnuit cuprinde: frînghia (în jurul chenarului), cercul cu raze drepte sau curbate, crucea. Rar, apar inscripții ce notează data construcției monumentului. Cîteodată, șiruri de motive geometrice mărunte, ce se repetă, înconjoară chenarul dublînd motivul frînghiei. Uși organizate asemănător se găsesc la bisericiile de lemn din Ucraina transcarpatică; legăturile între arta acestei regiuni cu cea transilvăneană și maramureșană în special sînt evidente<sup>2</sup>. Deși elementele constitutive ale acestor uși se regăsesc uneori în arta cultă, în piatră, chiar în orașele Transilvaniei, monumentele țărănești sînt lucrate de meșteri țărani și folosite de către țărani. În același timp ele se integrează în ansamblul monumentului de lemn ca și în restul arhitecturii populare romînești. Legăturile lor cu porțile gospodăriilor țărănești sînt deci normale și în același timp însemnate. Adăugăm că, în satele risipite, și chiar la garduri ușor construite, puteau exista stîlpi de susținere decorați; creștăturile uneori, capul schelet de cal alteori, aveau menirea de apărare a locului.

A doua sursă a porților țărănești o puteau constitui porțile vechilor gospodării boierești, lucrate probabil tot de meșteri țărani. De data aceasta informațiile sînt greu de strîns; ne referim în special la gospodăriile boierilor și domnilor romîni din sudul și estul Carpaților. Casele lor erau lucrate în lemn sau alte tehnici obișnuite și pentru casele țărănești. Construcțiile de piatră erau rare. Gospodăriile boierești din sate și orașe aveau împrejur palisade puternice. Palisadele înconjurau și orașele, uneori în întregime; Paul din Alep descrie palisada ridicată de Matei Basarab în jurul Tîrgoviștei<sup>3</sup>. În vremea lui Constantin Brîncoveanu, Del Chiaro vede în București că: «Le case principali della Valachia non hanno intorno intorno recinto di muraglia, ma bensi una palificata di grossi e rotondi legni di roveze dell'alteza di sei in sette braccia, e cosi bene concatenati insieme, che possono durare trenta o anche quaranta anni»<sup>4</sup>. Singura gospodărie înconjurată cu zid era la acea vreme numai curtea domnească. Toate aceste împrejurări

<sup>1</sup> N. IORGA (în *L'Art populaire en Roumanie. Son caractère, ses rapports et son origine*, Paris, 1923, p. 45) menționează asemănarea dintre decorul porților țărănești și cel al intrărilor la bisericiile de piatră. VICTOR BRĂTULESCU (în *Biserici din Maramureș*, publicat în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, anul XXXIV, fasc. 107—110, 1941, București, p. 13) spune că: «Se poate stabili o apropiere între profilul cadrelor de lemn al ușilor de la aceste biserici și profilul

cadrelor de piatră de origine gotică».

<sup>2</sup> P. I. MAKUȘENKO și Z. A. PETROVA, *op. cit.*, p. 39, 40, 44, 45, 46.

<sup>3</sup> *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia în Țările Române. 1653—1658*, București, 1900, p. 78.

<sup>4</sup> ANTONMARIA DEL CHIARO FIORENTINO, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia, con la descrizione del paese; natura, costumi, riti, e religione degli abitanti*, Veneția, 1718, p. 9.

din bîrne groase trebuiau să aibă o poartă de lemn, poartă ce nu putea lipsi spre exemplu nici chiar de la incintele de piatră ale mînaștirilor. Nicolae Iorga spune: «J'ai vu des chambrettes de bois, de vrais postes d'observation établis au-dessus de la porte...»<sup>1</sup>. Noi nu am mai putut înregistra astfel de monumente, dar posturile de observație trebuiau să

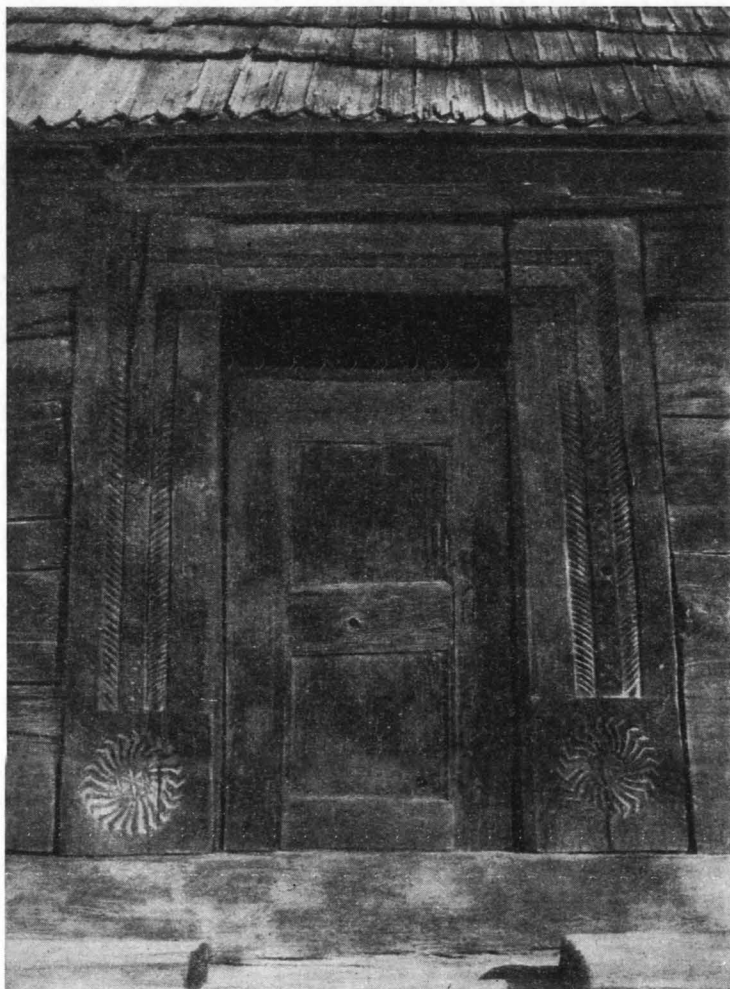


Fig. 1. — Ușa bisericii de lemn din Ciurmîrna (Reg. Cluj). Se observă frînghia ce înconjoară chenarul ușii, ca și reprezentarea soarelui la baza ușii.

existe deasupra porților de lemn, la fel cum existau la intrările oricărui loc care trebuia apărat. Ținînd seama de marea dezvoltare și răspîndire a creștăturilor și sculpturii în lemn la romîni, este posibil ca aceste porți să fi fost adesea decorate, cu atît mai mult cu cît decorul era menit să apere gospodăria și intrarea de întîmplări nedorite. Alexandru Ștefulescu spune că în Țirgu-Jiu, gospodăriile boierești aveau spre începutul secolului al XIX-lea porți de lemn înalte cu diferite ornamentații, chiar dacă împrejmuirea era din zid<sup>2</sup>. La Koprivchtitza, în Bulgaria, se întîlnesc elemente comune cu cele ce caracterizau în trecut monumentele de artă

<sup>1</sup> Op. cit., p. 20.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 77 și 83.

românești din Oltenia și Muntenia. Printre acestea sînt și porți monumentale, deși cu un decor sărac, aparținînd unor gospodării de negustori din secolul al XIX-lea <sup>1</sup>.

A treia sursă o poate constitui arta porților în lemn folosită de sașii transilvăneni așezați în sate și mai ales în orașe. În ce privește orașele, trebuie

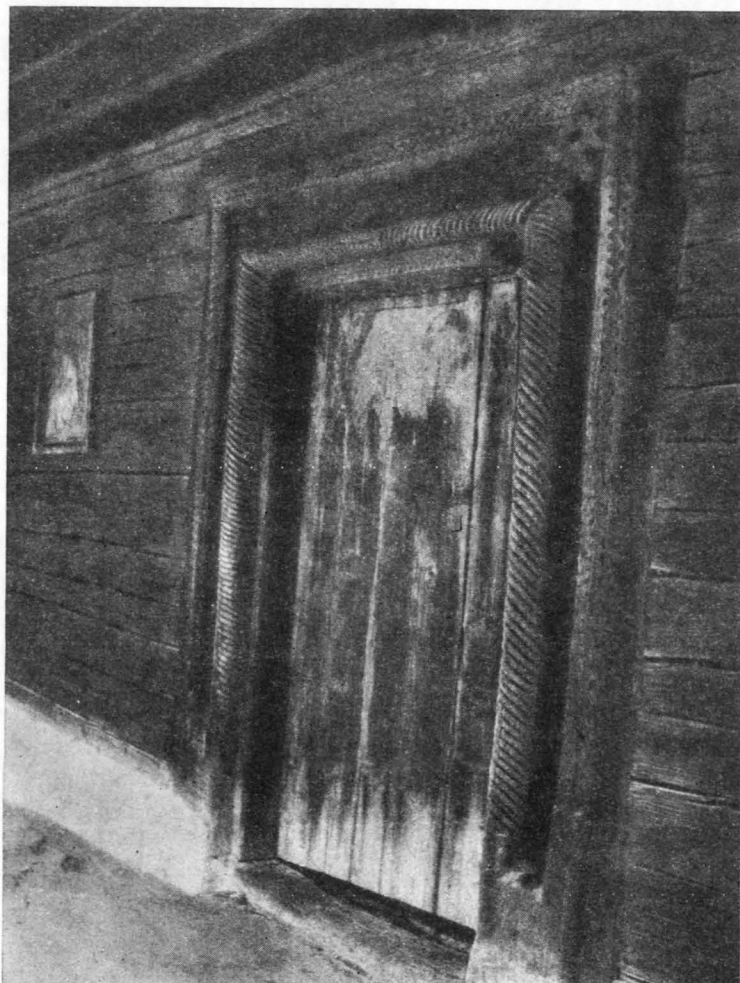


Fig. 2. — Ușa bisericii de lemn din Desești Maramureș (Reg. Maramureș). Frînghia înconjoară intrarea și este dublată de șiruri paralele de motive geometrice.

menționate și construcțiile folosite de către romîni și unguri. În trecut, exista mai ales în orașe o bogată sculptură în lemn de inspirație apuseană. În ce privește porțile, construcțiile erau în trecut din lemn, ele fiind doar pe încetul înlocuite cu cele de piatră. Orașele aveau adesea caracterul unor burguri medievale, cu case înghesuite, uliți strîmte, o piață centrală; locuințele stăteau obișnuit cu una din laturi către drum, un gard puternic legînd casele între ele. Gardul era străbătut de o poartă masivă, întărită adesea cu fier, poartă ce cuprindea elemente de decor care vom vedea că au înrîurit, în special, anume categorii de porți țărănești. Satele săsești, încă de la începutul

<sup>1</sup> BORIS KOLEV și ILYA BOUDINOV, *Koprivchitza*, Sofia.

așezării lor în Transilvania, cunoșteau formele adunate. O biserică întărită de piatră reprezenta punctul cel mai puternic de apărare al comunității<sup>1</sup>. Casele, apropiate de stradă, nu erau însă totdeauna chiar pe marginea ei; gardul puternic lipsea în trecut, așa cum precizează clar Roth<sup>2</sup>. Înlocuirea vechii arhitecturi de lemn cu cea din piatră s-a petrecut în satele săsești mult mai devreme ca în cele românești, schimbarea fiind deja efectuată în secolul al XIX-lea. Ea coincide și se dezvoltă paralel cu gardurile masive de zid ce mărgineau gospodăriile spre stradă, și cu apariția porților mari de lemn, ce străbăteau gardul. Porțile din satele săsești sînt puternic asemănătoare cu cele orășenești, arta populară săsească fiind în general strîns legată cu cea orășenească<sup>3</sup>.

## DECORUL PORȚILOR

Studiul decorului permite să se distingă clar două stiluri, care corespund cu cele stabilite de I. D. Ștefănescu pentru porțile secuiești<sup>4</sup>. Le descriem pe rînd.

La vechile porți de lemn decorul acoperă stîlpii verticali și grinda suprapusă peste ei. Motivul cel mai des utilizat este frînghia, lucrată în relief accentuat și avînd partea superioară rotunjită. El urcă pe stîlpii verticali, trece peste bucata de lemn din colț ce formează un arc deasupra intrării și se continuă pe grindă. Frînghia înconjoară astfel intrarea oamenilor ca și cea pentru animale. Uneori frînghia apare în două sau trei rînduri paralele. Pe porțile maramureșene, mai rar pe cele din jurul Sibiului sau din Gorj, frînghia dă naștere și altor motive (cercul, triunghiul, șarpele, crucea). Prezența motivului pe cele mai reușite exemplare fie că se află în Gorj, în Maramureș, în jurul Sibiului, sau pe porți vechi din secuime, dă un aspect unitar tuturor acestor regiuni și în același timp leagă porțile cu cele mai reușite exemplare de intrări în vechea artă în lemn românească. Frînghia, în forma unui brîu, înconjoară deseori bisericile de lemn sau de piatră, și încă mai des intrările. Lucrată într-unul sau mai multe rînduri paralele, subliniază chenarul ușii. În același mod, poate fi văzută de altfel și pe bisericile de lemn din Ucraina transcarpatică<sup>5</sup>. Rar, frînghia apare în jurul ferestrelor la biserici, sau pe locuințe. Pe monumentele religioase din piatră, frînghia înconjoară frecvent ferestrele și intrările, atît în arta românească cît și în arta altor popoare. Pe crucile de piatră ca și la unele vechi troițe de lemn, frînghia este obișnuită.

Al doilea motiv, tot atît de frecvent și însemnat în ce privește determinarea aspectului artistic al porților, este cercul, gol sau cu raze în interior. Se disting atît reprezentările cu raze drepte cît și cele cu raze curbate; crucea

<sup>1</sup> G. OPRESCU, *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956.

<sup>2</sup> VICTOR ROTH, *Zur Geschichte des sächsischen Bauernhauses in Siebenbürgen*.

<sup>3</sup> MISCH OREND (în *Arta populară a sașilor Transilvaniei*, p. 1225; publicată în *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918 — 1928*; București, 1929) spune despre casa țărănească: «Lucrurile din casă răsfrîng limpede diferitele

epoci stilistice vesteuropene». JULIUS BIELZ exemplifică aceeași idee, în *Arta populară a sașilor din Transilvania*, publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4.

<sup>4</sup> *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 32.

<sup>5</sup> P. I. MAKUȘENKO și Z. A. PETROVA, *op. cit.*, loc. cit.



apare și ea. Serii de puncte sau de dinți dublează conturul cercului; uneori se folosesc mai multe cercuri concentrice. Așezarea obișnuită a motivului este spre baza stîlpilor verticali, cîte unul pe fiecare stîlp, sau spre colțuri în partea superioară. În Gorj se întîlnesc însă exemplare de porți pe care motivul este repetat în zeci de exemplare, umplînd nu numai stîlpii verticali dar și grinda orizontală sau aripile porții. Cercul reapare la intrările bisericilor romînești în lemn, ca și pe cele slave din nordul țării noastre. În același timp însă fiind legat de străvechile reprezentări ale soarelui, el constituie unul din motivele principale ale artei populare romînești ca și europene de altfel.

Dinții și punctele mărginesc alte motive sau formează șiruri drepte dublînd motivul frînghieii. Ele caracterizează și intrările bisericilor de lemn, dar pot fi regăsite în ceramică, țesături, mici unelte de lemn, sculptura în piatră. Crucea se întîlnește mai ales pe porțile transilvănene, în forme ce amintesc uneori crucile înfrunzite folosite în biserici sau imaginile în tencuială de pe casele mai noi. Reprezentările omenești sînt extrem de rare; vom nota totuși figurile lui Adam și Eva, sau silueta proprie pe care și-a făcut-o meșterul la baza uneia din porțile lucrate în regiunea Sibiului, cu mai bine de un veac în urmă. Faraonoaica, figură comună mitologiei multor popoare, întîlnită în exemplare rare și în arta populară romînească, apare pe una din porțile lucrate la începutul secolului al XIX-lea în regiunea Sibiului. Ținînd în mîna o plantă acvatică, poartă o coroană pe cap și are coadă de pește în loc de picioare; ea amintește întru totul reprezentările acelei « faraonki » din arta populară a slavilor nordici<sup>1</sup>. Avînd o însemnătate mare mai ales în nordul Olteniei, șarpele apare în relief pe stîlpii de susținere sau pe grinda superioară. El corespunde astfel cu reprezentările șarpelui lîngă intrările bisericilor în lemn oltenești, iar explicația prezenței lui poate fi legată de numeroasele legende care îi înconjoară ființa în folclorul românesc. Stelele, relativ rare, sînt realizate cu mai puțină îngrijire, de obicei prin zgîrierea lemnului.

Motivele descrise se întîlnesc și pe bucățile de lemn ce dau soliditate porții și arcuiesc intrările. În Transilvania, apare în plus o proeminență ca o floare împărțită în două, așezată în partea de dedesubt, a cărei origine nu o putem încă desluși; în formă și așezare similară se regăsește la bucățile de lemn ce fixează stîlpii prispei de fruntariul caselor și bisericilor.

Aripile porții sînt mai rar decorate; poate fi notată totuși folosirea rozetei în nordul Olteniei. Meșterii orînduiesc lemnele ce compun aripile așa încît să fie plăcute privitorului. Se întîlnesc astfel scîndurile așezate orizontal, paralel, ca și cele rînduite în romburi sau pătrate concentrice. Uneori se folosesc cuie puternice de metal așezate cu capătul spre partea decorată, de fațadă a porții. În secuime, se păstrează o poartă perfect integrată stilului vechilor porți romînești, la care cuiele de lemn au capătul exterior mult ieșit în afară și rotunjit, constituind un adevărat element decorativ. Pe porțile de țară transilvănene, și în special pe cele din orașe, părțile de metal sînt numeroase. Merită a fi menționate formele de animale ce amintesc arta perioadei feudale și arta occidentală; șarpele este printre cele mai frecvente.

Acoperișul porților de lemn are elementele de decor obișnuite acoperișului de lemn al caselor romînești. Se remarcă astfel așezarea regulată a

<sup>1</sup> I. M. BIBIKOVA și N. A. KOVALCIUK, *op. cit.*, fig. 27, 31, 67, 68.

șindrilei tăiată în colțuri cu grijă, ca și rîndul de șindrilă ce depășește coama acoperișului, tăiată astfel încît dă naștere la forme variate ce se repetă. Uneori ele amintesc siluetele de păsări, ca la vechea artă în lemn a Gorjului, alteori se regăsesc formele uneltelor folosite de meșter (în Maramureș). Două bolduri de lemn, cîte unul la fiecare capăt al coamei, întregesc aspectul. Formele lor sînt identice cu cele de pe case; în nordul Olteniei, amintesc arborele împodobit de sărbătoare, iar în Transilvania, mai ales crucea. În regiunile secuiești boldul are uneori forma lălelei.

Porțile rămîn cel mai ades cu culoarea naturală a materialului din care sînt alcătuite. În Transilvania totuși, cîteodată, în regiunile unde românii au venit în contact strîns cu sașii sau cu secuii, se folosește vopseala. Culorile aminteau mobilierul pictat din bisericile țărănești sau din case ca și stîlpii ori crucile de morminte uneori colorați. Este vorba de o tehnică legată de tradițiile artistice ale centrului și apusului Europei <sup>1</sup>.

În general se poate spune însă că vechile porți de lemn țărănești ale romînilor, deși cuprind unele elemente cu origine nouă și străină, se încadrează în arta în lemn romînească.

Porțile de lemn caracteristic noi s-au dezvoltat în cursul acestui secol, cu toate că parte din motivele lor de decor au o vechime mult mai mare. Aspectul general al porții rămîne același, o intrare pentru oameni, alta pentru animale, și un acoperiș masiv ce le apără. Decorul se așază ca și în trecut, adică pe stîlpii de susținere și pe grindă. Porțile noi s-au dezvoltat în Transilvania; mai totdeauna este vorba de porțițe. Uneori se întîlnesc și exemplare noi ce păstrează vechiul decor, după cum se întîlnesc și exemplare ce fac trecerea între cele două stiluri, vechi și nou. Totuși decorul obișnuit este acum cel floral, fiind deci vorba de o schimbare asemănătoare cu cea petrecută în decorul întregii noastre arte populare.

Printre noile motive folosite, întîlnim vrejul viței de vie, cu frunze și ciorchini de struguri. Motiv de origine apuseană, el a pătruns însă timpuriu în arta transilvăneană și chiar în arta bisericilor de lemn țărănești. Uneori motivul pornește dintr-un potir. În forme asemănătoare există și în alte domenii de artă populară, cum ar fi icoanele pe sticlă spre exemplu. Laleaua și flori amintind floarea-soarelui sau margareta umplu stîlpii porților. Frunzele de acant se întîlnesc și ele deseori. Toate acestea amintesc arta cultă și s-au răspîndit o dată cu pătrunderea artei renașterii în Transilvania, preluată mai întîi în orașe și de către minoritățile săsească și ungurească. Într-un studiu asupra renașterii transilvănene, Balogh Jolan <sup>2</sup> spune că arta renașterii și apoi cea barocă ce îi urmează, « . . . riusci ad ispirare ancora piu fortemente e piu profondamente l'arte popolare ungherese della Transilvania . . . Senza l'ispirazione ricevuta dal rinascimento transilvano la bellezza favolosa e il ricco tesoro di forme dell'arte popolare non avrebbero potuto raggiungere quel grado di perfezione ». Autoarea reproduce porți cu elemente de decor caracteristice renașterii, lucrate în secolul al XVI-lea de meșteri italieni, avînd ca motive flori, ghirlande. Artă în lemn a sașilor transilvăneni cuprinde o bogată dezvoltare a elementelor renașterii. Secuii au preluat aceste elemente

<sup>1</sup> GEORGE OPRESCU (*op cit.*, p. 21) constată unele asemănări cu porțile țărănești din valea Rinului, în privința alcătuirii, decorului, propor-

țiilor, la exemplare datînd din secolul al XVIII-lea.

<sup>2</sup> *Az Erdelyi Renaissance*, I Kötet 1460—1541, Cluj, 1943, p. 368.

mai devreme ca românii, părăsind vechile lor porți asemănătoare cu cele românești încă din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. Noul decor amintește în unele privințe decorul lăzilor pictate, folosite pe scară largă în Transilvania.

Atît pe porțile secuiești inspirate din stilul renașterii cît și pe cele folosite în acest secol de români, se vopsește partea decorată în alb, roșu, verde, albastru, în așa fel încît motivele ies în relief. Spre deosebire de vechile reliefuri înalte obișnuite artei românești, acestea au suprafața plată, nu rotunjită. Vom nota și răspîndirea elementelor traforate, care se adaugă în partea de sus a aripilor, sau se prind în cuie chiar pe aripi. Inscripțiile notînd numele proprietarului și anul construcției devin frecvente. Dispar în schimb acelea notînd o rugăciune.

Porțile noi de zid au alt aspect. Cărămida tencuită permite folosirea zugrăvelilor colorate, la fel ca și pe casele de cărămidă. Și de data aceasta, varietatea de culori amintește zugrăvelile din orașele transilvănene și din satele săsești. Decorul folosește deseori tencuiala în relief; cu ajutorul tiparelor se realizează șiruri de motive ce se repetă (flori, motive geometrice). Numele proprietarilor și data construcției sînt obișnuite. Pe porțile ceva mai vechi, ridicate spre începutul acestui secol, se recunosc însă și motivele executate fără tipare, cum ar fi capete de animale, flori.

## CARACTERISTICILE REGIONALE ALE PORȚILOR

Regiunile în care s-au dezvoltat cele mai interesante porți în lemn sînt nordul Olteniei, zona din jurul Sibiului, Maramureșul, zona cuprinsă între Baia Mare și Cluj, și partea din sud și est a Transilvaniei, interesînd deopotrivă pe români și pe secui.

În nordul Olteniei și mai ales în regiunea centrală — Gorjul, porțile de lemn s-au dezvoltat în cursul secolului al XIX-lea, pierind apoi cu încetul; exemplarele ridicate în acest secol sînt rare. Întotdeauna este vorba de construcții monumentale, înalte, adăpostind o poartă și o portiță sub un singur acoperiș (fig. 3, 4, 5). Ele se integrează în întregime în vechiul decor al artei românești în lemn, atît țărănești cît și boierești. Frînghia domină, executată în relief puternic, somptuoasă, adesea în mai multe rînduri paralele. Ea pornește aproape de baza stîlpilor verticali, din locul în care aceștia trec de la secțiunea rotundă la cea în patru laturi. Chiar în acest loc scăderea se face în trepte, fiecare treaptă este marcată de un rînd de dinți. Imediat deasupra dinților, rozete mari, una de fiecare stîlp, atrag atenția. Aceste rozete se repetă în numeroase exemplare, și au proporții mai mici, acoperind stîlpii și aripile. Aripile au în partea superioară o serie de scînduri în formă de țepi, tăiate cu grijă pe margini și dînd naștere unor motive ce se repetă. Pe acoperiș, boldurile au forma unui fus cu una sau două umflături, care în partea superioară se termină ascuțit; aspectul lor este identic cu boldurile de pe casele de lemn din aceeași regiune. Șarpele, cerbul, crucea, cercul, triunghiul, romb, apar rar. Lemnele ce compun aripile sînt organizate în romburi sau pătrate concentrice. Astăzi această artă în care excelau meșterii de porți din Bălești s-a pierdut; cele cîteva exemplare noi pe care le-am înregistrat au un caracter rigid. Cele mai interesante piese au fost înregistrate

și în parte publicate de către I. Voinescu<sup>1</sup>, la începutul acestui secol. Două alte porți se află astăzi în Muzeul Satului din București<sup>2</sup>. Vechile porți de lemn ale nordului Olteniei, însemnate prin raritatea și frumusețea lor, merită să atragă atenția și prin legăturile manifeste cu arta țăranilor români din Transilvania, împreună cu care formează un domeniu unitar în multe privințe.

În satele din apropierea Sibiului, și mai ales în cele locuite de mărgineni, se întâlnește un număr destul de mare de porți interesante, unele dintre ele

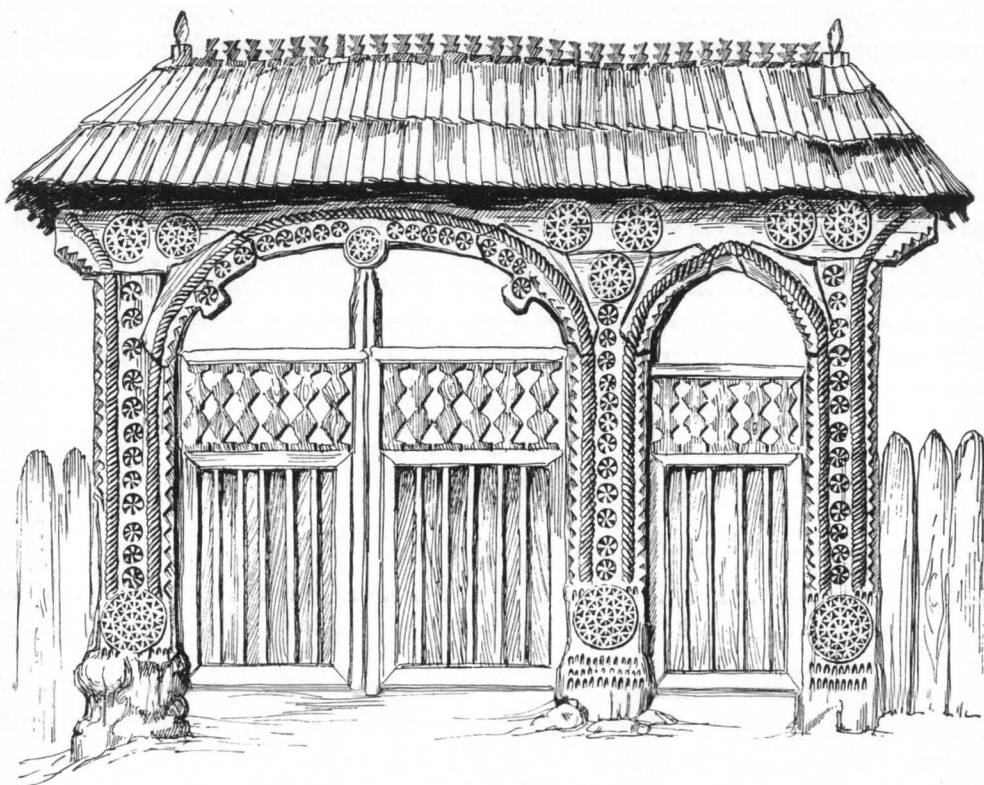


Fig. 3. — Poartă veche de lemn din Gorj (Reg. Oltenia), fotografiată la sfârșitul sec. XIX de către I. Voinescu.

lucrate de curînd. Porțile mari coexistă cu porțițele. Dintr-o înregistrare a 63 exemplare în lemn, am găsit că<sup>3</sup>:

- 4,8% cazuri au numai porțiță;
- 12,7% cazuri au poartă și porțiță cuprinsă în aripile porții;
- 82,5% cazuri au poartă mare și porțiță așezată alături.

Prima categorie exista în gospodăriile care în trecut aparțineau unor țărani săraci, la care poarta mare este situată pe altă latură a curții. În ce

<sup>1</sup> Op. cit. Alte exemplare sînt reproduse în lucrările lui N. IORGA (op. cit.), G. OPRESCU (op. cit.). Unele exemplare de porțițe neacoperite sînt reproduse de către I. VOINESCU (op. cit.) și în lucrarea lui FL. STĂNCULESCU, AD. GHEORGHIU, P. PETRESCU și P. STAHL, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Pitești, București, 1958.*

<sup>2</sup> PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, ANTON DÎMBOIANU, op. cit., p. 14—27.

<sup>3</sup> Înregistrările statistice sînt luate din lucrarea în manuscris: *Porțile țăărănești din Mărginimea Sibiului* (de PAUL H. STAHL), lucrată în cadrul Muzeului Brukenthal din Sibiu.



privește acoperișul, situația este următoarea (la gospodăriile cu poartă și porțiță):

acoperișul lipsește la ambele	11,7% cazuri;
porțița are acoperiș, iar poarta nu	56,7% cazuri;
ambele au acoperiș	31,6% cazuri.

Cînd acoperișul lipsește la ambele, nu este vorba de exemplare decorate. De asemenea dacă numai porțița are acoperiș, ea singură este decorată. Se

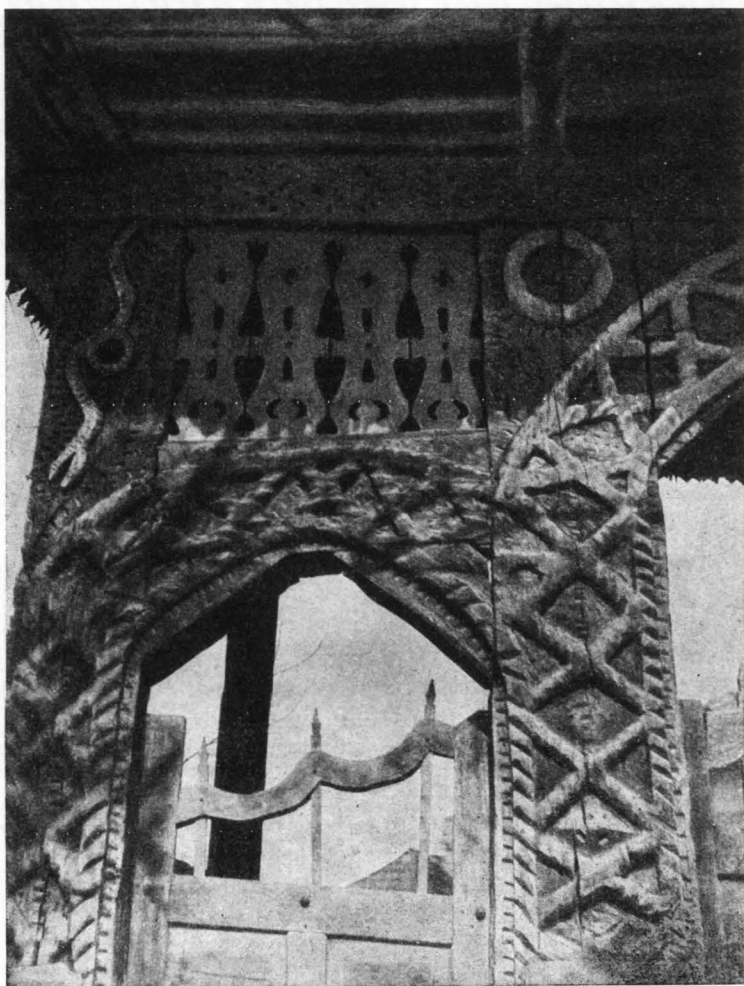


Fig. 4. — Detaliu de decor la o poartă din Alimpești (Reg. Oltenia). Alături de motivele geometrice se remarcă șarpele

poate spune deci că domină ca număr porțițele decorate, numite «îmbucșite» sau «înfundate». Este de notat că aci se folosește pe scară largă culoarea chiar la exemplarele mai vechi. De altfel și mobilierul local este în cea mai mare parte colorat. Domină albastrul, roșul, verdele, așezate pe motivul rămas în relief; fondul este nevopsit. Scîndurile tăiate cu ferăstrăul și aplicate pe suprafața aripilor apar încă din secolul trecut. Aripile însele sînt alcătuite din scînduri aranjate în rînduri paralele sau în pătrate și romburi concentrice. Apare și aranjarea ce amintește soarele, obișnuită și pe porțile sașilor din sudul Transilvaniei. Crestăturile stau și aci la baza celor mai interesante

realizări, și se așază pe stâlpi și grinda orizontală, ca și pe bucata de lemn (numită « chingă ») ce formează arcul porții. La locul de trecere de la secțiunea circulară la cea dreptunghiulară, grosimea stâlpilor de susținere scade treptat. Uneori există două astfel de scări, una spre bază, a doua imediat sub jumătatea înălțimii stâlpului; în acest din urmă loc apar o serie de motive geometrice,

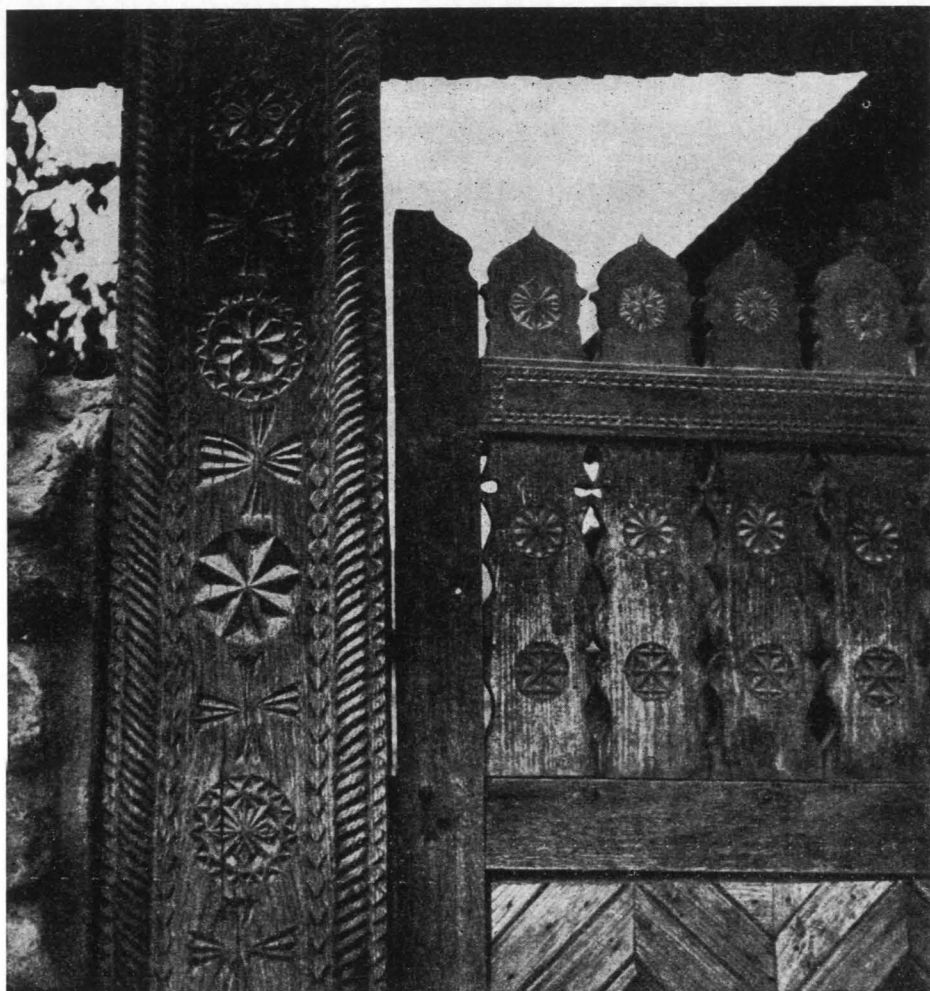


Fig. 5. — Poartă nouă din Gorj (Reg. Oltenia); detaliu

suprapuse în rînduri paralele. Frînghia se vede aproape numai pe exemplare lucrate în secolul trecut (fig. 6). Ea este dublată uneori de șiruri de dinți. La exemplare noi, frînghia este înlocuită cu o serie de scobituri mărunte, mai ușor de realizat. Crucea apare des; cercul (« roata ») cu sau fără raze în interior este probabil cel mai frecvent motiv, la fel ca și în zona învecinată a Țării Oltului spre exemplu<sup>1</sup>. Triunghiul (realizat prin mici scobituri) este de obicei așezat sub o cruce la exemplarele din secolul trecut, semănînd astfel cu creștăturile ce împodobesc ferestrele celor mai vechi locuințe de lemn. Șarpele, porumbelul, cocoșul, arborele, floarea în ghiveci, faraonoaica,

<sup>1</sup> AL. DIMA analizează cu pricepere porțile din Drăguș, în *Drăguș, un sat din Țara Oltului*

(Făgăraș). *Împodobirea porților, interioarele caselor, opinii despre frumos*, București, 1945.

sînt mai rar folosite ca motivele geometrice. În afara pieselor întîlnite încă în sate, o serie de construcții vechi au fost publicate de către Dimitrie Comșa<sup>1</sup>; Victor Păcală<sup>2</sup> prezintă porțile din Rășinari.

Porțile de zid, caracteristice secolului al XX-lea, folosesc adesea arcul deasupra intrării; 66,3% din exemplarele înregistrate (92) sînt în această

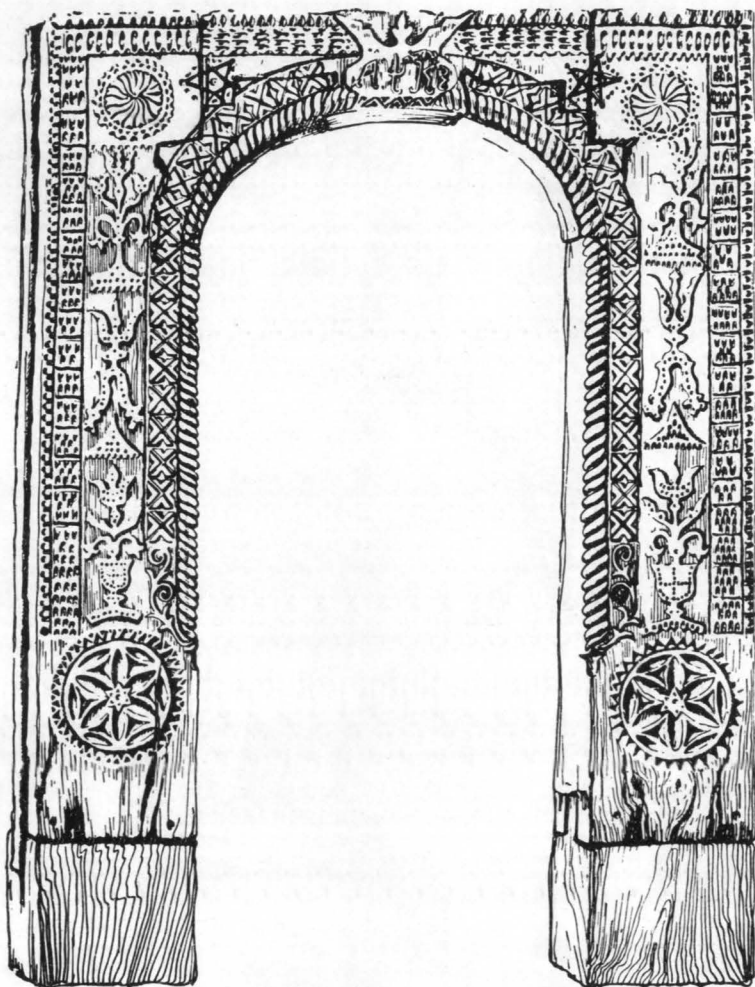


Fig. 6. — Portiță din Tilișca (Reg. Brașov, raion Sibiu) datată 1727.  
Se remarcă frînghia și motivele geometrice ce înconjoară chenarul.  
Rozeta și floarea așezată într-un potir întregesc decorul

situație. Este de notat că arcul apare în special deasupra porții, unde deschiderea largă obligă pe constructori să așeze cărămizile în acest fel, pentru a da o cît mai mare soliditate construcției. Analizînd numai exemplarele cu arcade, găsim că la :

- 90,6% cazuri, poarta are arcadă, iar portița alăturată nu;
- 9,4% cazuri, poarta și portița au fiecare un arc separat.

Porțile din zid se încadrează în arhitectura nouă care folosește zidul. Culoarea, ornamentele în tencuială, ca și înălțimea porților sau porțișelor, corespund

<sup>1</sup> Album de creștături în lemn, Sibiu, 1909.

<sup>2</sup> Monografia satului Rășinariu, Sibiu, 1915.



Fig. 7. — Poartă din Strîmtura-Maramureș (Reg. Maramureș),  
decorată cu motivul frînghieii

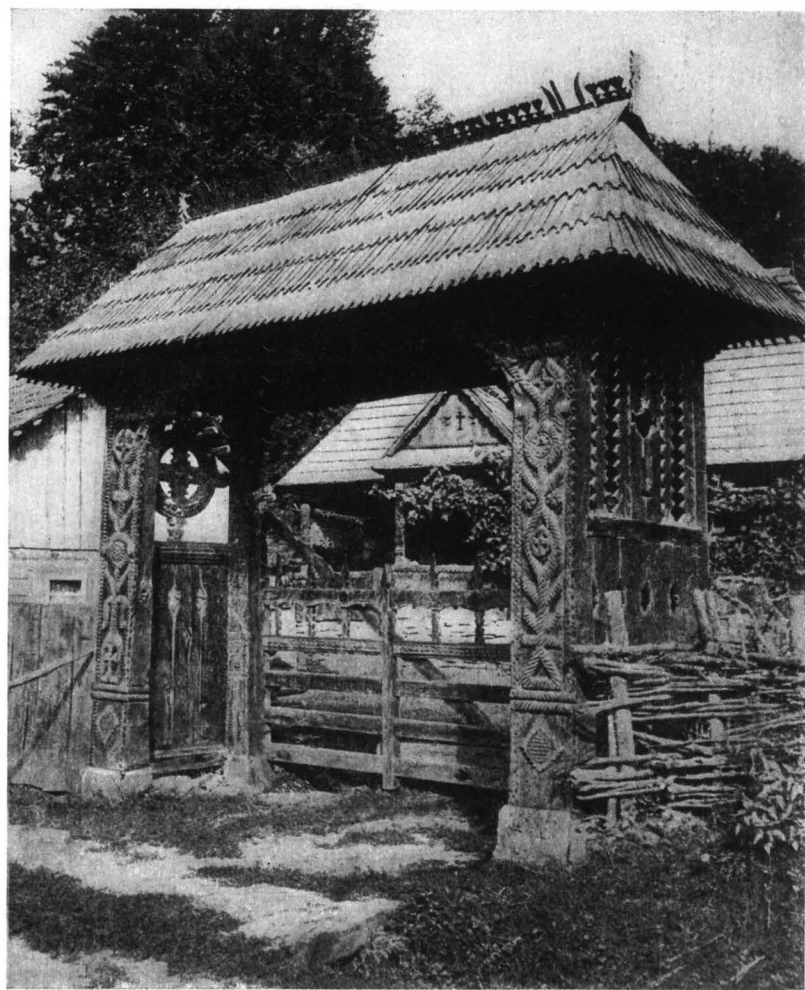


Fig. 8. — Poartă nouă din Crăcești-Maramureș (Reg. Maramureș)

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



adesea cu cele ale casei, sau cu diferitele sectoare ale fațadei casei. Porți asemănătoare se foloseau în satele săsești<sup>1</sup> și cu secole mai devreme, în orașul apropiat — Sibiu.

În Maramureș s-au păstrat cel mai bine exemplarele de porți, caracterizând vechiul stil de decorație românească (fig. 7, 8, 9). Ca și în Gorj, motivul dominant este frînghia, avînd același relief bine marcat, înalt, rotunjit în partea superioară. Motivul înconjoară arcul porțiței și cel al porții, care aci sînt totdeauna prezente una lîngă alta și situate sub un singur acoperiș. Dar, cazurile în care frînghia urmează o linie dreaptă sînt rare, cel mai ades fiind vorba de combinarea liniei drepte cu cercul, triunghiul, romb, crucea. În acest mod întreg decorul, indiferent de motivul folosit, are conturul cu aspectul motivului frînghie. Asemănarea porților de gospodărie cu cele ale bisericilor de lemn din regiune este evidentă. Spre deosebire de acestea, ca de altfel și spre deosebire de porțile din alte regiuni, motivul cercului cu 6 sau 8 raze este rar întîlnit. În schimb, deasupra porțiței, între pragul ei de sus și nivelul acoperișului, spațiul cuprinde elemente decorate, interesante, uneori scînduri tăiate cu ferăstrăul; la cele mai valoroase exemplare, apare un cerc mare cu cruce în interior. Așezate în trecut numai în fața gospodăriilor de nemeși<sup>2</sup>, astăzi porțile pot sta în dreptul casei oricui. Deși o serie de elemente noi au apărut în acest secol, s-au menținut și porțile tradiționale. Meșterii cunosc și folosesc atît motivele cît și vechile tehnici de decor. Culoarea, azi ca în trecut, nu este folosită, lemnul păstrîndu-și tonul natural. Totuși, alături de elementele descrise, apar unele noi, deși în mai mică măsură ca în alte regiuni transilvănene. Ele nu se așază pe o aceeași poartă cu cele vechi, ci totdeauna alcătuiesc ansambluri separate. Astfel vom nota mai



Fig. 9. — Poartă nouă din Hărniciești-Maramureș (Reg. Maramureș)

<sup>1</sup> Vezi lucrarea lui FL. STĂNCULESCU, AD. GHEORGHIU, P. PETRESCU și P. STAHL, *Arhitectură populară românească. Regiunea Hunedoara*, București, 1956; capitolul Mărginimea.

<sup>2</sup> Vezi și BORIS ZDERCIUC, *Aspecte de arhitectură populară din comuna Ieud, raionul Vișeu, regiunea Baia Mare*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, (1955), nr. 1—2, București.

întîi părăsirea tehnicii în relief și adoptarea scobiturilor mărunte, ușor de lucrat. Cercurile concentrice, dinții, șirurile paralele de motive geometrice așezate spre baza stîlpilor, vrejul, vasul cu flori (printre care se recunoaște uneori laleaua, astăzi generalizată în arta trasilvăneană), reprezintă motivele obișnuite. Atît la porțile decorate în stilul vechi, cît și la cele folosind stilul nou, există la colțurile dintre stîlpi și grindă, chingile de lemn ce formează arcuiri deasupra porții. Ele au în partea de dedesubt o proeminență despărțită cîteodată în două, la fel ca la casele sau bisericile maramureșene. Porțile de zid nu s-au dezvoltat aci, întrucît în regiune, materialul de bază continuă să fie lemnul. Porți de lemn asemănătoare, dar prezentînd un interes artistic mai mic, se găsesc spre nord, în Ucraina transcarpatică<sup>1</sup> în teritoriul ce alcătuia odinioară Maramureșul istoric. Dezvoltarea porților, folosite de populația romînească, a putut avea loc aci mai devreme ca în alte locuri, datorită faptului că existau de multă vreme sate adunate. În același teritoriu există poarta numită « vraniță cu boc », fără acoperiș<sup>2</sup>, scundă, cu intrarea animalelor închisă de o grindă orizontală, așezată în echilibru pe un stîlp scund, în așa fel încît poate fi mișcată cu ușurință. Decorul ei este alcătuit de obicei din șiruri paralele de dinți, așezate de-a lungul grindei, sau pe locul în care grosimea ei scade trecînd de la secțiunea circulară la cea dreptunghiulară. De asemenea, tot ca o formă comună Maramureșului romînesc și satelor din Ucraina transcarpatică, sînt porțile cu o singură aripă, situate la intrarea cimitirelor. Acoperișul stă pe patru picioare aflate la cele patru colțuri ale lui. Decorul este așezat pe stîlpii de susținere, spre stradă.

Porțile maramureșene sînt printre cele mai des reproduse în publicații. Vom nota astfel albumele lui Tache Papahagi și Al. Bădăuță<sup>3</sup>, lucrarea lui George Oprescu<sup>4</sup>, și studiul despre *Arhitectura de lemn a Maramureșului*<sup>5</sup>.

În satele locuite de secuî s-a dezvoltat o bogată artă a porților de lemn. Ea este precis caracterizată de I. D. Ștefănescu<sup>6</sup>: « Parfois des portes de bois sculpté à l'entrée des cours, attirent l'attention du voyageur. On rencontre sur celles-ci deux procédés distincts, la gravure et le relief. On découvre aussi deux genres différents d'ornementation. Le premier comprend des motifs géométriques, des croix, des étoiles, libres ou enfermées dans des cercles. Le second est caractérisé par l'emploi de rinceaux d'acanthé et de vigne, de grappes de raisin qui sortent de calices et par l'héliantus. Les motifs géométriques sont gravés et rappellent l'art paysan des Roumains de Transylvanie. Les rinceaux de vigne en relief, l'héliantus et les calices se rattachent à l'art religieux de la Renaissance et aux églises des Saxons. L'encadrement des motifs, composé de cordons, de tresses et d'astragales, est, à son tour, très caractéristique. Les plus beaux exemples se voient dans le district d'Odorhei et aux environs du Tg. Mureș, villages de Matrici et Eremitul ». Frumusețea porților secuiești ca și îndemînarea meșterilor care le-au lucrat, au făcut să fie adesea considerate cu interes. Porțile vechi legate

<sup>1</sup> P. I. MAKUȘENKO și Z. A. PETROVA, *op. cit.*, p. 39, 40, 44, 45, 46, 49, 52, 99, 100.

<sup>2</sup> MIHAI POP ne semnalează frecvența mare a vraniței cu boc spre începutul acestui secol. Uneori ea avea și acoperiș; adesea în locul porții exista un simplu pîrleaz.

<sup>3</sup> *Images d'ethnographie roumaine* (publicat de T. PAPAHAGI, București, 1928); *Images rou-*

*maines* (publicat de AL. BĂDĂUȚĂ, București, 1932).

<sup>4</sup> *Op. cit.*

<sup>5</sup> Publicat de PAUL STAHL și PAUL PETRESCU, în *Arhitectura R.P.R.*, nr. 1, 1958.

<sup>6</sup> *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 32.

de stilul geometric (fig. 10) amintesc stăruitor porțile din Maramureș, sau cele din Gorj. Porțile reprezentative pentru noul stil legat cu renașterea (fig. 11), deși vechi și ele, par a fi avut cea mai mare răspîndire în cursul secolului trecut. Ele au fost puse uneori în legătură și cu vremuri depărtate sau regiuni exotice. Ladislau Debreczeni crede că: « Aceste porți mărețe își



Fig. 10. — Poartă veche, aflată în muzeul din Sf. Gheorghe. Se remarcă frînghia și cuiele de lemn al căror capăt iese mult în afară

au originea în porțile orașelor turco-asiatice (însăși numirea de « kapú » e cuvînt turcesc), în părțile pergolate »<sup>1</sup>. Huszka Jozsef compară de asemenea motivele de decor al acestor porți cu cele ale artei antice asiatice<sup>2</sup>. Totuși, astăzi ne pare clar că noul stil al porților secuiești se încadrează în arta transilvăneană legată de renaștere<sup>3</sup>. Ca elemente caracteristice suplimentare

<sup>1</sup> *Arta populară maghiară ardeleană*, p. 1220 (publicat în *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918—1928*, București, 1929).

<sup>2</sup> A. Szekeley Haz, *Budapesta*, 1895.

<sup>3</sup> G. OPRESCU (op. cit., p. 21) contestă ori-

ginea asiatică a porților secuiești. GRIGORE IONESCU (*Arhitectura populară romînească*, București, 1957, p. 144) recunoaște de asemenea în porțile transilvănene legate de stilul înflorat, elemente de artă cultă și din baroc.

ale porților secuiești cu decor floral, cităm porumbarul așezat sub acoperiș, folosirea frecventă a culorii (alb, roșu, verde, albastru, puse alături, și dând naștere la contraste puternice), prezența unor lemne ce imită stâlpi angajați, așezate pe stâlpii porții și amintind de asemenea arta cultă, ca și inscripțiile frecvent întâlnite: « Binecuvîntat cel ce intră, pace cu cel ce iese », sau: « E ospitalier stăpînul acestei porți, dar pe omul rău îl așteaptă cu bățul »<sup>1</sup>. Fără a insista, vom nota că există deosebiri între o regiune sau alta. În



Fig. 11. — Poartă din Vlăhița (Reg. Mureș — Autonomă Maghiară), lucrată în 1950. Detaliu cu decor floral

depresiunea Țîrgului Secuiesc, exemplarele sînt rare, și este vorba de porțițe. În depresiunea din jurul Miercurii Ciuc, porțile au un aspect monumental, cu arce înalte deasupra intrărilor. În jurul Odorheiului și a Țîrgului-Mureș, porțile sînt uneori ceva mai scunde; în schimb se remarcă tonurile vii ca și bogăția mare a decorului ce umple pînă la refuz fața porții<sup>2</sup>.

În satele aflate între Cluj, Huedin și Baia Mare, deși se întîlnesc și exemplare de porți înalte, cel mai des este vorba de porțițe (fig. 12). Cînd porțița este acoperită și poarta nu, stîlpul exterior ce mărginește poarta este decorat. De obicei în partea de sus se află o rozetă mare, cu raze drepte. Decorul, fiind vorba de o regiune în care cele mai multe exemplare sînt noi, este floral. Vița de vie cu frunze și struguri, ieșind dintr-un potir, acantul, margareta, laleaua, crucea, rar animale sau oameni, sînt motivele obișnuite.

<sup>1</sup> LADISLAU DEBRECZENI, *op. cit.*, loc. cit.

<sup>2</sup> Cele mai interesante exemplare sînt reproduse în lucrarea lui HUSZKA (*op. cit.*) și a lui MALONYAY

DESZÖ, *A Magyar Nép Művészete*, 4 vol., Budapest. Vezi vol. II.



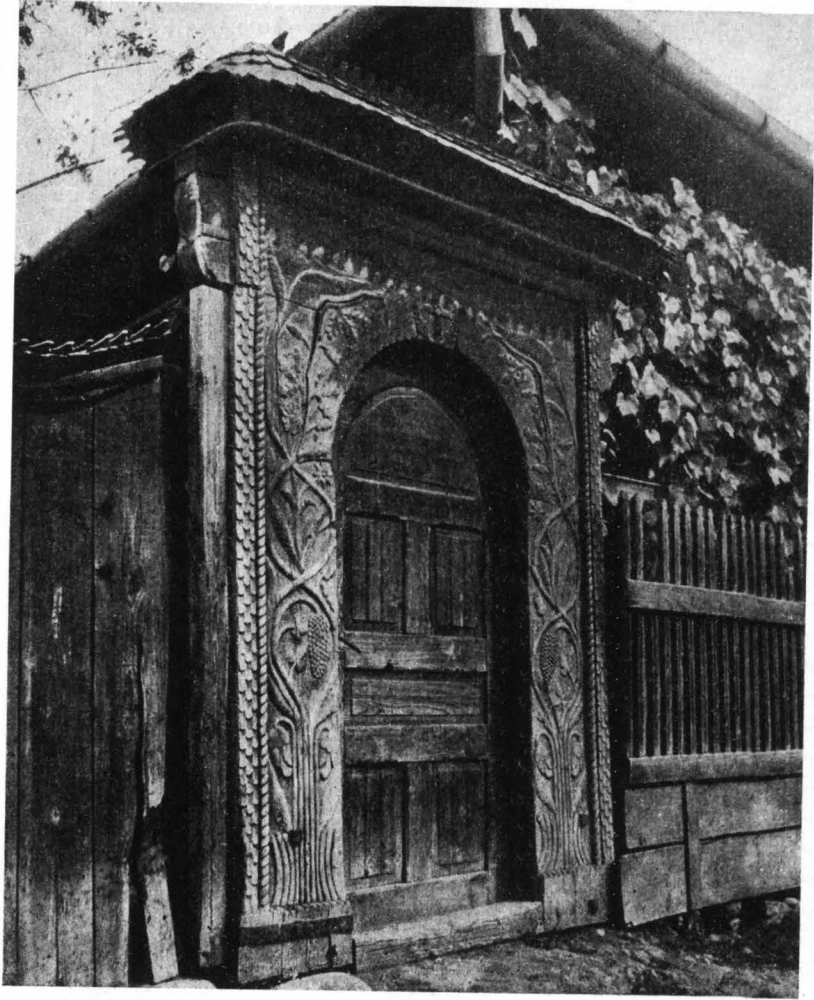


Fig. 12. — Portiță din Reg. Cluj. Se observă motivul viței de vie și flori.

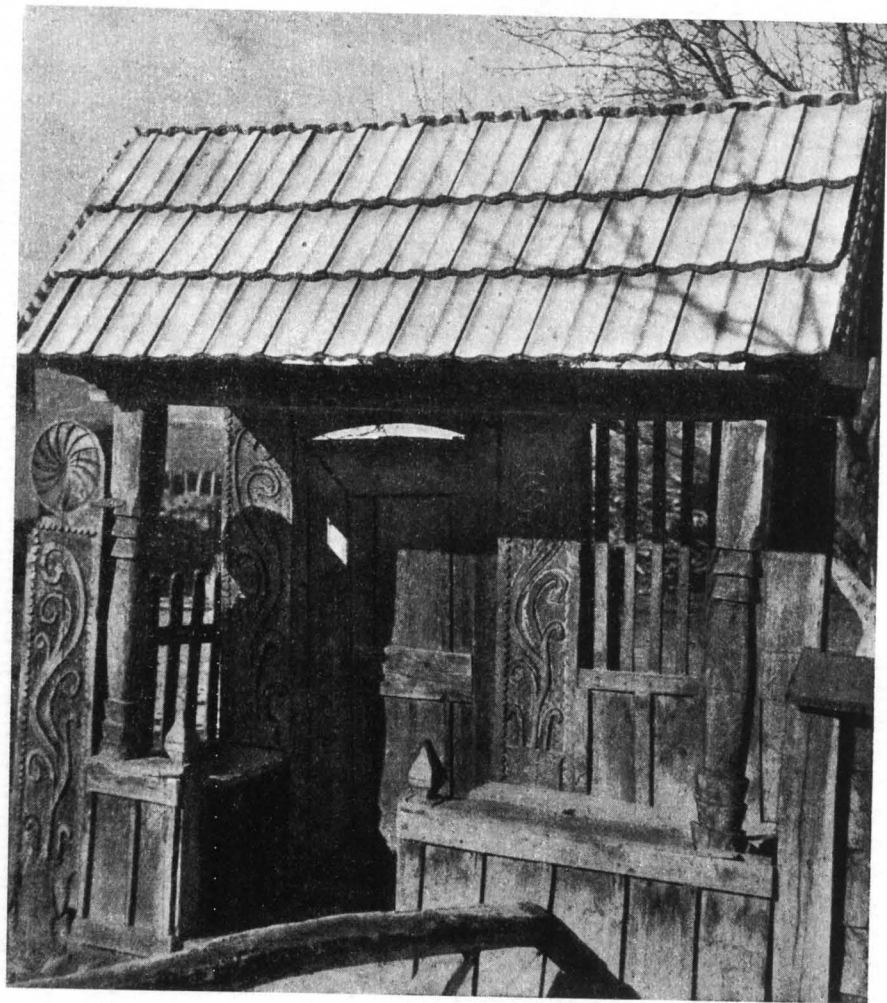


Fig. 13. — Portiță din Poarta Sălajului (Reg. Cluj), lucrată în 1959



Fig. 14. — Poartă din Chendremal (Reg. Cluj), lucrată în 1948. Frunza și ghinda de stejar răsar dintr-un același vrej cu laleaua

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

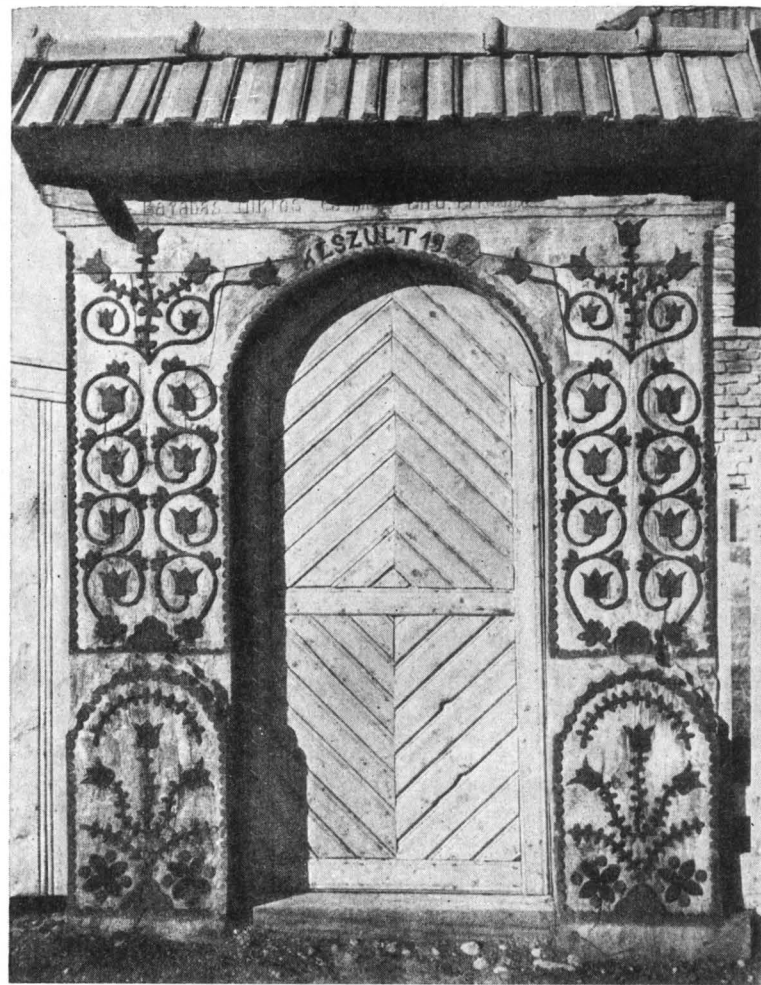


Fig. 15. — Portiță din Porcești (Reg. Mureș—Autonomă Maghiară), lucrată în 1957. Laleaua, viu colorată, acoperă cei doi stâlpi de susținere.

De data aceasta legăturile lor cu arta cultă pot fi stabilite nu numai cu ajutorul asemănarilor de motive, ci și datorită faptului că am întâlnit prin sate caietele de modele folosite de meșteri (cel mai des unguri)<sup>1</sup>. Porțițele decorate sînt comune satelor ungurești<sup>2</sup> și celor românești. Vom nota printre exemplarele construite în ultimii zece ani în mare număr, formele la care în fața porțiței este un spațiu acoperit ce adăpostește o bancă (fig. 13.). Acoperișul, susținut spre spate de stîlpii decorați ai porțiței, are înspre stradă alți doi stîlpi de asemenea ciopliți; această din urmă formă am întâlnit-o mai des în satele românești.

În afara regiunilor arătate, se găsesc exemplare interesante, dar rare, și în alte părți, cum ar fi; centrul și sudul Transilvaniei (fig. 15), nord-vestul Munteniei, nordul Buzăului, partea de munte a Bacăului, nordul Moldovei. Ele se încadrează ca formă și decor în cele două stiluri descrise, vechi geometric, nou floral. Exemplare izolate există însă și în alte regiuni românești. Ceea ce atrage atenția, este dezvoltarea porților în regiuni unde în trecut ele nu existau, cum este cea petrecută în ultimii cîțiva ani printre satele românești și în parte ungurești situate în raionul Reghin. Lucrate cu pricepere, ele folosesc noul stil floral.

## ВОРОТА РУМЫНСКИХ КРЕСТЬЯНСКИХ ДВОРОВ

### РЕЗЮМЕ

В прошлом дворы румынских крестьян были обычно далеко расположены друг от друга, а дороги и заборы вообще отсутствовали. Таким образом, ворота становились излишними; некому было ими любоваться, а с другой стороны, не было необходимости использовать их для защиты внутреннего двора. Расположенные в гористых местностях пастушьи дворы, окруженные укрепленным частоколом, имели массивные ворота; однако художественный элемент там отсутствовал. Деревянные ворота с орнаментом распространились одновременно с возникновением сел с близко расположенными домами, выстроенными вдоль отчетливо проложенных улиц, то есть в XIX в.

Изучение старинных румынских ворот показывает, что постройка их связана с древней художественной традицией. Происхождение ворот можно связать с несколькими элементами, а именно: а) с дверьми древних памятников румынской деревянной архитектуры (главным образом церквей), с которыми ворота крестьянских дворов представляют большое сходство; б) с воротами в прежних боярских усадьбах, окруженных оградами; в) с воротами домов в трансильванских городах и в саксонских селах Трансильвании.

Различаются два основных типа ворот: ворота (под крышей которых проходили как люди, так и животные) и калитка (в которую входят лишь люди). Орнамент также бывает двух типов. Древнейшие экземпляры украшены орнаментом, вытекающим из геометрических узоров (шнур, круг, розетка, крест, треугольник, зубцы, звезда); реже встречаются змея, Адам и Ева. Составные элементы позволяют отнести орнамент к древнерумынскому

<sup>1</sup> Printre obiectele rămase de la unul din cei mai renumiți meșteri unguri de la începutul acestui secol, pe valea Almașului, am găsit un mare număr de astfel de modele, luate din arta apuseană (din orașe germane, franceze, italiene). Trebuie spus însă că motivele erau regrupate de meșter și potrivite pentru forma porțițelor

locale, fiind deci vorba de o adaptare și nu numai de reproducerea mecanică a originalelor.

<sup>2</sup> MALONYAY DESZÖ (*op. cit.*, vol. I) reproduce un număr de porțițe din această zonă. El se oprește în special la ungurii așezați printre satele românești de pe valea Calatei, grupă maghiară însemnată din punct de vedere etnografic.

стилю обработки дерева. Ворота XX в. украшены расписным орнаментом, напоминающим профессиональное искусство Возрождения: тюльпан, гелиант, виноградная лоза (иногда в потире), акант, дубовый лист.

Искусство постройки деревянных ворот развилось главным образом на севере Олтенции, на юге и северо-западе Трансильвании. В секлерских селах Трансильвании также встречаются интересные экземпляры; среди них наблюдается сходный с румынским старинный геометрический стиль и более новый растительный орнамент, связанный с искусством Возрождения.

Искусство постройки деревянных ворот широко развивается и в настоящее время, особенно в Трансильвании.

## PORTAILS SCULPTÉS CHEZ LES PAYSANS ROUMAINS

### RÉSUMÉ

La plupart des paysans roumains vivaient jadis dans des villages dispersés. Les fermes, isolées, sans clôtures, étaient unies par des sentiers. Les portes massives à l'entrée des cours devenaient donc inutiles.

Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que les portes sculptées paysannes se répandirent largement, dès que les villages prirent une structure concentrée. L'étude des plus anciennes portes, datant du XIX<sup>e</sup> siècle, dénote toutefois l'utilisation d'une tradition archaïque que peut avoir son origine a) dans les portes situées à l'entrée des anciens monuments en bois des Roumains (fig. 1, 2), b) dans les portes qui gardaient jadis les fermes des boyards, entourées de palissades, c) et dans les portes qui gardaient l'entrée des cours dans les villes de Transylvanie et dans les fermes des Saxons transylvains.

On découvre deux styles d'ornementation. Le premier, qui intéresse surtout les exemplaires construits au XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 3, 4, 5, 6, 7) est caractérisé par l'emploi prédominant des motifs géométriques (la tresse, le cercle, les dents de scie, la rosette, la croix, le triangle, l'étoile); on reconnaît parfois le serpent, Adam et Eve, la syrène. Il s'agit donc du décor habituel de l'ancien art sur bois roumain. Le second, caractérise les portes construites au XX<sup>e</sup> siècle (fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) et comprend surtout des motifs végétaux (la tulipe, l'hélianthe, le rinceau de vigne — souvent sis dans un calice — l'acanthé, la feuille de chêne). Le nouveau style rappelle l'art de la Renaissance et aussi la sculpture sur bois des Saxons transylvains.

Les motifs sont gravés ou en relief.

L'art des portes de bois sculpté s'est développé surtout dans la Petite Valachie et en Transylvanie. Les portes des Szeklers transylvains connaissent aussi deux styles, celui caractérisant l'ancien art des Roumains (fig. 10) et celui lié à la Renaissance (fig. 11).

Les portes en bois sculpté sont aujourd'hui encore largement répandues.





# TEATRU ȘI MUZICĂ





# UN MARE INTERPRET ROMÂN AL MUZICII LUI CHOPIN: DINU LIPATTI \*

de ALFRED HOFFMAN



Întreaga lume a sărbătorit, în anul 1960, împlinirea unui veac și jumătate de la nașterea marelui fiu al Poloniei, Frederic Chopin. Această aniversare a coincis cu o altă dată, căreia muzicienii din Republica Populară Română îi acordă o deosebită însemnătate. În decembrie 1960 s-au împlinit zece ani de la moartea prematură a unuia din cei maieminenți maeștri contemporani ai claviaturii, pianistul român Dinu Lipatti, care în pofida tinereții sale — căci avea numai 33 de ani când a încetat din viață — și-a cucerit admirația și respectul opiniei publice muzicale mondiale.

În *Omagiul* publicat în decembrie 1951, un an după moartea sa, câțiva dintre marii muzicieni ai timpului își exprimau gândurile despre arta lui Lipatti. George Enescu scria: «Faptul că Lipatti ne-a părăsit este pentru prietenii săi un doliu al inimii și pentru muzică, o pierdere care nu se va șterge curînd. El a fost, într-adevăr, unul din cei mai mari interpreți ai epocii noastre»<sup>1</sup>. Iar Arthur Honegger adăuga: «Extraordinara maturitate a concepției muzicale situa pe Lipatti la egalitate cu cei mai mari (interpreți)»<sup>2</sup>.

Legătura dintre Lipatti și muzica lui Chopin a fost din cele mai adînci, de ordinul acelei afinități interioare care deosebește, între marii pianiști, pe cei anume înzestrați pentru a dezvălui lumii tezaurul de frumusețe cuprins în creațiile marelui romantic polonez. Din testamentul artistic al lui Lipatti, acel din păcate prea mic album de cinci discuri micro (F.C.X. 491—495), cuprinzînd înregistrări realizate în ultimii ani ai vieții sale, două discuri (F.C.X. 492 și 493) sînt integral dedicate muzicii lui Chopin. Marea dragoste pe care Lipatti o nutrea pentru acest compozitor poate fi urmărită în toate etapele dezvoltării sale artistice. Concertul în mi minor a fost, alături de Marea poloneză briliantă în mi bemol major, una din lucrările cele mai iubite ale repertoriului său solistic, începînd din anii tinereții și pînă în

\* Referat ținut la primul Congres internațional de muzicologie «Fr. Chopin», Varșovia, februarie 1960.

<sup>1</sup> *Hommage à Dinu Lipatti*, Geneva, Labor et fides, 1951, p. 49.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 55.

ultima epocă a vieții. Seria de 14 valsuri, pe care a înregistrat-o, a figurat și în ultimul său recital, dat la Besançon în 16 septembrie 1950, acel « cîntec de lebadă » care ni s-a păstrat de asemenea grație discului. Aflat într-o stare înaintată a bolii care avea să-i curme viața, Lipatti a interpretat totuși atunci înaripatele pagini ale lui Chopin cu o impresionantă vigoare; doar ultimul vals n-a mai avut forța să-l cînte.

Artist ordonat și meticulos, Lipatti a lăsat, între hîrțiile sale, și o schiță a proiectelor de lucru pe o perioadă de șapte ani — din 1950 pînă în 1957 — destăinuindu-ne astfel planurile sale artistice, care n-au mai putut fi, din păcate, îndeplinite. Lui Chopin îi revine în cadrul lor același loc de cinste. În vara lui 1951, Lipatti ar fi urmat să desăvîrșească, pentru apropiatele sale concerte, interpretarea Sonatei în si bemol minor opus 35, în 1956 a Concertului în fa minor, iar în 1957 a celor douăsprezece Studii opus 25. Nu ne mai rămîne astăzi decît să regretăm că discografia asupra căreia putem discuta în prezent nu s-a mai putut îmbogăți cu toate aceste interpretări.

Fără să dorim a intra în considerații biografice amănunțite, trebuie să subliniem totuși că Lipatti a fost, înainte de toate, un produs al școlii muzicale romînești. Concepția sa interpretativă s-a cristalizat în contact cu personalități de seamă ale vieții artistice din patria sa. Se cuvine să cităm în primul rînd numele lui George Enescu. Însuși Alfred Cortot subliniază în legătură cu aceasta: « Credem tot atît de just cît și necesar să atribuim marelui exemplu al lui George Enescu — compatriotul lui Lipatti și adevăratul său maestru spiritual — o parte esențială în dezvoltarea aptitudinilor sale excepționale »<sup>1</sup>. În ce privește îndrumările artistice sistematice, eminentul compozitor român Mihail Jora a fost cel care i-a călăuzit primii pași în muzică și i-a deschis orizontul creator — să nu uităm că Dinu Lipatti a fost și un foarte talentat compozitor. Deoarece obiectul studiului nostru se referă însă la arta lui Lipatti ca interpret, ne vom opri o clipă asupra legăturii artistice pe care a avut-o cu profesoara Florica Musicescu, șefa catedrei de pian de la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » din București.

Desigur, dimensiunile personalității și talentului lui Lipatti nu pot fi explicate, în chip restrîns, prin referirea exclusivă la îndrumările primite. Dar nu mai puțin, nu trebuie să uităm că în arta marelui pianist au trăit, valorificate în chipul cel mai înalt, principiile artistice de mare preț insuflăte de profesoara sa, în clasa căreia a urmat și a absolvit Conservatorul din București: « probitatea, simplitatea, sinceritatea totală în discursul muzical, alături de perfecțiunea materialului sonor, în întregime subordonat conținutului expresiv al muzicii » (Fl. Musicescu)<sup>2</sup>. Cel care a confirmat acest fapt a fost în primul rînd Dinu Lipatti, care spunea într-un interviu acordat unei reviste elvețiene: « Este cea mai bună pedagogă pe care am cunoscut-o, îi datorez totul. Am avut, de-a lungul anilor, și alți profesori, am fost și elevul lui Alfred Cortot, dar știu și nu voi putea uita tot ceea ce datorez Floricăi Musicescu, care m-a avut sub îndrumarea ei atîția ani »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Hommage à Dinu Lipatti*, Geneva, Labor et fides, 1951, p. 44.

<sup>2</sup> FLORICA MUSICESCU, prezentare pentru discurile « Lipatti » realizate de « Electrecord »

în baza schimbului cu « Pathé-Marconi ».

<sup>3</sup> D.M. Dinu Lipatti, în *La semaine de la femme*, Lausanne, 1946, febr. 23, p. 12.



Multe din lucrările de Chopin, care au constituit mai târziu piese de rezistență ale repertoriului lui Lipatti, au fost studiate și aprofundate de el în anii de Conservator de la București, când s-au statornicit în mare măsură trăsăturile distinctive ale personalității sale artistice.



Am ținut să amintim aceste adevăruri, fără să căutăm a minimaliza aportul pe care l-a avut ulterior în dezvoltarea lui Lipatti contactul cu maeștri francezi de renume mondial ca Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Yvonne Lefébure și alții.

Analizînd atitudinea interpretativă a lui Lipatti față de muzica lui Chopin, trebuie să o caracterizăm ca profund realistă, în tot ceea ce implică această noțiune atît de cuprinzătoare. Lipatti a fost unul din cei mai valoroși campioni ai luptei pe care o duc permanent marii interpreți ai pianului pentru a ne restitui imaginea fidelă a genialului maestru polonez — imagine

care de-a lungul vremii a putut fi uneori întunecată de tot felul de deformări subiective, tinzînd să-l transforme pe Chopin dintr-un artist puternic și integru într-un poet efeminat și plătînd. Ocolirea oricărui artificiu exterior, respectarea absolută a textului, dezvoltarea cît mai profundă a conținutului muzicii — iată în ce constă exemplul lui Lipatti, și în această privință el se află, credem, pe același teren cu școala pianistică poloneză contemporană. După cum am putut observa din manifestările discipolilor săi, eforturile eminentului pianist și pedagog Zbigniew Drzewiecki se îndreaptă spre țeluri identice. Asemenea concluzii le-am tras și din audierea concertelor și recitalurilor tuturor reprezentanților artei pianistice poloneze care au vizitat Republica Populară Romînă în ultimii ani — fie că e vorba de Jan Ekier, Vladislav Kedra, Halina Czerny Stefanska, Regina Smendzianka, Barbara Hesse Bukowska, Lidia Grychtol și alții. La toți, indiferent de însușirile specifice talentului și măiestriei fiecăruia, am putut distinge aceeași probitate, aceeași ocolire a efectelor ieftine, în interpretarea lucrărilor marelui lor compatriot.

Lipatti se apropie de muzica lui Chopin cu prospețime și puritate, fără prejudecăți, și înzestrat cu întreaga luciditate, cu pregătirea instrumentală și artistică complexă a interpretului contemporan. El respinge, în interpretare, orice atitudine arheologică, scolastică, de un tradiționalism îngust. Căutînd să pătrundă cît mai bine înțelesul muzicii în legătură cu împrejurările în care a fost creată, cu stilul epocii respective, el nu uită însă că interpretul care are *astăzi* misiunea de a transmite publicului mesajul compozitorilor trecutului, trebuie să fie un om viu, un om al zilelor noastre. Sînt pilduitoare, în această privință, cuvintele pe care le aflăm într-o schiță a unui curs de interpretare pentru Conservatorul din Geneva — unde Lipatti a fost profesor la clasa de virtuozi în ultima epocă a vieții sale: « Muzica trebuie să trăiască sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inimile noastre, în mințile noastre, cu tot ceea ce noi *cei vii* putem să-i aducem ca *ofrandă* » <sup>1</sup>. Prevenindu-ne asupra pericolului pe care-l prezintă dorința de a reconstitui prea minuțios caracteristicile interpretării muzicale din perioada în care a luat naștere opera respectivă, Lipatti trage concluzia că dimpotrivă, « din marea dorință de a o pune prea veridic în lumină, vom ajunge să o sufocăm sub un balast covîrșitor de prejudecăți și date false » <sup>2</sup>. În această privință, Lipatti se află pe aceeași linie cu George Enescu care ironiza pe cei ce, în dorința de a găsi adevăratul « stil Bach », cred că au descoperit nodul problemei în folosirea arcușului curbat aflat în uz în vremea marelui Johann Sebastian. E sesizantă de asemenea identitatea cu părerile expuse în cartea *Arta pianistică* a eminentului pedagog sovietic Heinrich Neuhaus; condamnînd hotărît principiul antiistoric în interpretare, acesta se opune cu tot atîta vehemență execuției dogmatice, în care interpretul caută cu orice preț să sublinieze că autorul este « vechi ». Neuhaus militează pentru interpretarea contemporană, vie, dar plină de o erudiție temeinică, interpretare din care se degajă dragostea pentru autor, care dictează bogăția și diversitatea procedeele tehnice, interpretare care are ca deviză: « autorul a murit, dar muzica lui trăiește ».

<sup>1</sup> DINU LIPATTI, *Schiță a unui proiect pentru un curs de interpretare la Conservatorul din Geneva*, reproducă în *Albumul comemorativ Lipatti*, Paris,

Pathé-Marconi, 1955, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Interpretul de azi trebuie deci să pornească la redarea creațiilor marilor maeștri ai trecutului cu conștiința progresului uriaș înfăptuit de-a lungul veacurilor în arta interpretativă, și aflându-se în posesia tuturor mijloacelor oferite de gradul actual de dezvoltare a gândirii și tehnicii muzicale,



*Dinu Lipatti la Besançon — 16 septembrie 1950*

căci altfel riscă să « îmbrace un adult în haine de adolescent »<sup>1</sup>. Dându-și seama, deci, că fiecare generație de interpreți a privit pe Chopin prin prisma concepțiilor specifice epocii respective, Lipatti se străduiește să citească textul muzical al lui Chopin, să deslușească sensurile adânci ale genialelor sale pagini, cu o privire nouă, pătrunzătoare și ageră, și deci cu atât mai capabilă să sesizeze caracterul înnoitor, revoluționar atât din punct de vedere al conținutului cât și al mijloacelor de expresie, pe care-l vedește creația

<sup>1</sup> DINU LIPATTI. *op. cit.*

romanticului polonez, rămasă pînă astăzi un exemplu de îndrăzneală creatoare și originalitate autentică. « Nu vă serviți de muzică, ci serviți-o » — spunea Lipatti discipolilor săi; și el însuși se apropia de muzică cu o perfectă modestie, ridicînd respectul textului la rang de principiu și cultivîndu-și măiestria instrumentală, dusă la un grad de desăvîrșire rar întîlnit, în scopul exclusiv al dezvăluirii cît mai complexe a intențiilor compozitorului. În această privință el se află, fără îndoială, pe drumul arătat de Chopin însuși, care, în puținele documente ce ne dezvăluie concepțiile sale asupra pedagogiei pianistice, combate cu vehemență cultivarea unui anumit gen de acrobație tehnică, fără nici o legătură cu muzica bună, cu muzica marilor maeștri.

Lipatti înțelege de asemenea în adîncime atitudinea rezervată, serioasă a lui Chopin, romantismul său discret, de o esență profundă, străină oricărei ostentații. De aceea, interpretările pianistului român se disting printr-o mare puritate, sobrietate, și nedezmîțit simț al măsurii. Niciodată, chiar în pasajele cele mai vehemente, forte-le său nu e gălăgios, țipător, după cum rubato-ul nu depășește hotarul desfășurării firești a discursului muzical. În această privință, aflăm, într-o scrisoare adresată în august 1946 de către Lipatti profesoarei sale Florica Musicescu, mărturia prețioasă a prețuirii acordate de Arturo Toscanini concepției interpretative a pianistului român. Asistînd la o repetiție cu Concertul în mi minor, în care Lipatti era acompaniat de orchestra « Scalei » din Milano, Toscanini a declarat: « În fine, iată un Chopin fără capricii, cu rubato-ul care îmi place, și nu ca la cei mai mulți interpreți, care vor să fie compozitori în compozițiile altora » <sup>1</sup>.

Totul se petrece la Lipatti în limitele dictate de bunul gust, plinătatea interioară a muzicii găsindu-și un corespondent instrumental adecvat, cizelat cu multă minuțiozitate — căci ocolirea oricărui compromis, urmărirea tenace a perfecțiunii, care caracterizează munca de compozitor a lui Chopin, pot fi regăsite și în idealul artistic al interpretului său român. Deschizînd albumul de discuri al lui Lipatti, să ne oprim, de pildă, la Nocturna în re bemol major, opus 27 nr. 2, înregistrată în februarie—martie 1947. Interpretarea ei ni se pare a întruni, în chip convingător, însușirile cele mai bune ale tălmăcirilor chopiniene ale lui Lipatti. În primul rînd calitatea sonorității, de o poezie delicată, învăluitoare, este cea care creează climatul emoțional optim al desfășurării piesei. În ce privește raportul între melodie și acompaniament, sîntem puși de la început în fața unui dozaj sonor subtil, menit să delimiteze planurile muzicale cu o știință instrumentală dublată de o sensibilitate artistică ascuțită. Mîna stîngă, în cadrul aceluia « sempre legato » caracteristic, este de o melodicitate urmărită cu consecvență, căpătînd uneori valori expresive neașteptate, ca de pildă în reliefarea desenului cromatic din acompaniament, la a doua expunere a temei (— amănunt pe care îl subliniază și H.L. de la Grange în valorosul studiu inclus în volumul de prezentare ce însoțește cele cinci discuri ale lui Lipatti).



<sup>1</sup> Citat după manuscrisul original, colecția Florica Musicescu.



Agogica este de asemenea de o mare frumusețe, îmbinând, într-un întreg echilibrat și armonios, regularitatea ritmică a acompaniamentului cu desfășurarea mai liberă a melodiei la mîna dreaptă, restituindu-ne acea spontaneitate improvizatorică ce face farmecul multor pagini ale lui Chopin. Contrastele dinamice sînt strict proporționate cadrului intim al Nocturnei, fiind realizate

Afișul recitalului dat de Lipatti la Montreux, în 29 octombrie 1935.

Traducerea recomandăției scrise, trimise de Alfred Cortot impresarului respectiv, în legătură cu Lipatti:

«Dragă prietene,

Dă-mi voie să recomand atenției dumitale neobosite un tînăr pianist excepțional de merituos, un al doilea Horowitz, al cărui talent remarcabil l-am putut constata la concursul internațional de pianiști de la Viena, unde a obținut al doilea mare premiu, meritîndu-l, pe departe, pe cel dintîi. Este datorită mea să-ți semnaliez un mare «as» de mîine și să te asigur că este interesul dumitale, deoarece e vorba de o adevărată revelație la orizontul pianistilor.

Numele său este Dinu Lipatti — are abia douăzeci de ani — este în același timp un compozitor extrem de înzestrat, și nu pot să-ți subliniez mai bine importanța pe care o atribui talentului său decît anunțîndu-te că îl rețin de pe acum să cînte sub conducerea mea la Paris, în iarna aceasta.

Sperînd că vei găsi un prilej să revelezi publicului un caz într-adevăr excepțional, îți trimit cele mai prietenești salutări..

Alfred Cortot ».

# LE PERROQUET

TRANSFORMÉ EN  
**Salle de Concerts**

Direction Léon KUÉS - Place de la Paix  
**MONTREUX**  
TELEPHONE N° 63.855

vous offre un unique concert du

## QUATUOR DE MANHATTAN (NEW-YORK)

AU PROGRAMME

Quatuors de HAYDN (mi bémol majeur op. 64, N° 6).  
BEETHOVEN (ut majeur op. 59, N° 3) et  
HINDEMITH.

Premier violon : RACHMAËL WEINSTOCK  
Deuxième violon : HARRIS DANZIGER  
Alto : JULIUS SHAIER  
Violoncelle : OLIVER EDEL

Détails particulièrement intéressants : Le célèbre Quatuor de MANHATTAN exécute de mémoire les œuvres inscrites au programme.

**AU COURS DE LA MÊME SÉANCE**

Vous en avez dit  
le célèbre  
maître CORTOT  
de Lipatti :

12 h 45, 35'

Pour la première fois à Montreux le pianiste

Cher Dinu !  
L'avez-vous remarqué à Vienne ?  
C'est à cette époque que j'ai pu  
d'un instant, en passant, me  
rendre compte  
de ce que c'est que la musique.  
C'est à cette époque que j'ai pu  
international de la musique de Vienne  
au il a obtenu la première place,  
un instant et de lui la première.  
C'est pour moi de lui la première.  
un grand air de la musique — et

Je suis très heureux que c'est un  
cas c'est une vraie découverte à l'époque  
de la musique.  
de la musique, c'est à dire, il a été  
un à faire — il est très intéressant  
comprendre cette musique de la  
je n'ai pu en dire rien, mais je  
le cas que je fais de lui la première  
de la musique, c'est à dire, il a été  
de la musique, c'est à dire, il a été  
de la musique, c'est à dire, il a été

*Alfred Cortot*

## DINU LIPATTI

L'ARTISTE AU CONCOURS INTERNATIONAL DES PIANISTES DE VIENNE 1935

AU PROGRAMME :

Toccata en ut majeur de BACH-BUSONI

mai mult prin variații calitative, decît cantitative, ale sonorității, iar tensiunea interioară apare gradată cu multă grijă, pentru ca astfel culmea de intensitate emoțională — corespunzînd indicațiilor « con forza » și « sforzando » din penultima pagină a Nocturnei — să apară organic izvorîtă din desfășurarea muzicală. Înfloriturile, broderiile sonore ce abundă în această lucrare — în care mulți comentatori deslușesc o coloratură pianistică înrîurită de stilul vocal al lui Bellini — sînt redată de Lipatti cu o virtuozitate simplă și firească, esențial diferențiată de cea folosită, de pildă, într-o pagină de Liszt. În fine, o mențiune specială se cuvine realizării sonore a « Codei », unde vocile sînt reliefate cu o plasticitate ce evocă un adevărat duet vocal. Pe deasupra tuturor acestor considerații, se impune însă aprecierii noastre trăirea intensă a muzicii de către interpret, care se contopește cu respectarea fidelă a tuturor amănuntelor scriiturii chopiniene. Însuși Lipatti exprimă

această idee într-o scrisoare către un tânăr pianist din Africa de sud, care îi ceruse sfatul: «...nu se cuvine să uităm că textul, pentru a-și trăi propria viață, trebuie să primească viața noastră — a interpreților — și, asemenea unei construcții, va trebui, pe carcasa de beton a scrupulozității noastre față de text, să adăugăm tot de ceea ce o casă are nevoie ca să fie desăvârșită, cu alte cuvinte: elanul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea sentimentelor etc.»<sup>1</sup>.

Una din cele mai concludente mărturii ale multilateralității lui Lipatti ca interpret al lui Chopin o constituie înregistrarea celor 14 valsuri, pe care a efectuat-o în iulie 1950, cu câteva luni înainte de moarte; din amintirile tehnicienilor care l-au asistat, știm astăzi că el a dedicat acestei realizări nouă zile de muncă intensă, în ritmul de trei până la nouă ore de înregistrare zilnic. Se pare că principala preocupare a interpretului a fost să reliefeze extraordinara diversitate de caracter a Valsurilor, care — spre deosebire de Studii și Preludii, reunite sub același număr de opus și concepute într-o succesiune gândită de compozitor — au fost compuse la diverse etape ale vieții lui Chopin, în dispoziții sufletești foarte variate.

În adevăr, Lipatti dă acestor nemuritoare pagini adevărata lor semnificație de mici poeme instrumentale în ritm de vals. După cum au subliniat toți comentatorii înregistrării la care ne referim, aci opera sa de reîmpărtășire și de purificare a concepției interpretative a fost poate cea mai considerabilă, pentru că — să nu uităm — Valsurile au fost cel mai adesea deformat de gustul îndoielnic al multor pianiști care au accentuat latura salo-nardă, superficială, în dauna conținutului poetic autentic de care nu este lipsită nici una din aceste pagini, chiar cele unde elementul strălucitor de virtuozitate se află în mod evident pe primul plan.

Din audiția comparativă a versiunilor înregistrate pe care le-am avut la îndemână, rezultă grăitor trăsăturile distinctive ale interpretării lui Lipatti: el pornește de la valorificarea esenței muzicale a fiecărui vals, pe care nu o sacrifică niciodată tempo-ului vertiginos sau eleganței de suprafață. Frazarea sa își păstrează expresivitatea chiar în pasajele cele mai rapide și calitatea diferențiată a sonorității împrumută execuției o deosebită valoare plastică. Nici un detaliu al scriiturii nu este neglijat — inclusiv nuanțele de tempo, esențiale pentru punerea în lumină a contrastului expresiv între diferitele secțiuni ale valsului. De asemenea acompaniamentul depășește considerabil funcția de suport ritmic și armonic, devenind un element constitutiv important al tabloului sonor chemat la viață prin contribuția creatoare a interpretului.

Să parcurgem Valsurile, în ordinea în care le aflăm înregistrate pe discul lui Lipatti, într-o succesiune diferită de cea cronologică pentru considerente de ordin muzical, și să ne oprim la unele din ele pentru a desprinde trăsăturile mai evidente ale interpretării artistului român. Primul este Valsul briliant opus 34, nr. 3, în fa major; Lipatti reliefează caracterul introductiv al primelor șaisprezece măsuri, pentru ca apoi, o dată cu intrarea în materie propriu-zisă, să asistăm parcă la o schimbare a decorului sonor. În timp ce Cortot, de pildă, accentuează ușurința înaripată a țesăturii muzicale, Lipatti, folosind un tempo mai potolit, îi dă mai multă consistență melodică. În episodul central, este admirabil redat contrastul dintre pătrimile

<sup>1</sup> DINU LIPATTI, *Une lettre*, în volumul *Hommage à Dinu Lipatti*, Geneva, Labor et fides, 1951, p. 87.

în piano cu apogiaturi, și notele lungi în « forte » care printr-un ușor rubato capătă un accent expresiv special. Coda, în fortissimo, are un caracter impunător, de concluzie solemnă. O mențiune, în ultima pagină a valsului, pentru măsurile în care mâna stângă, ca solistă, obține valori expresive deosebite din desenul acompaniamentului.

În Marele vals opus 42, în la bemol major, Lipatti ne impresionează chiar din primele măsuri, când pe fondul trilului de mi bemol realizează în cele câteva sexte de la mâna stângă nuanțe emoționale uimitor de variate. El marchează apoi melodia cu acea capacitate remarcabilă de a da culori sonore deosebite vocilor instrumentale intonate de aceeași mână. Lipatti și-a dezvoltat aceste resurse pentru a putea restitui complexitatea polifonică, element căruia îi acorda o mare însemnătate în gândirea creatoare a lui Chopin. În această privință, cel mai grăitor exemplu îl vom afla însă în Valsul opus 70 nr. 3 în re bemol major, care ne aduce din nou în minte una din frazele acelei scrisori citate mai sus, unde Lipatti își expunea principiile pianistice. El combătea « ignorarea, de către unii pianiști, a resurselor imense pe care le poate aduce independența, la aceeași mână, a diferitelor atacuri și tușuri, deci a diferitelor timbruri. Obținând această independență — sublinia Lipatti — interpretarea capătă de îndată un relief neașteptat, și jocul pianistului reflectă plasticitatea și diversitatea unei execuții orchestrale »<sup>1</sup>.

În Valsul opus 42, Lipatti apare ca un sculptor al materialului sonor, obținând în episodul « Sostenuito e poco più lento » o rezonanță gravă, vibrantă. Față de fantezia poetică a lui Cortot, de virtuoziitatea aeriană a lui Egon Petri sau de farmecul vienez al lui Emil Sauer, el ne apare adâncit în substanța muzicală, dând îndeosebi nuanțelor de mișcare un relief sporit.

În Valsul opus 64 nr. 1 în re bemol major, frazele apar arcuite spre punctele lor culminante cu un simț dezvoltat al gradației, pentru ca în « Poco meno vivo », Lipatti să obțină efectul dorit printr-o sonoritate de piano generoasă și consistentă, menținând un echilibru între sentimentalismul accentuat aci de unii interpreți și de linia dreaptă, oarecum lipsită de sugestivitate, a altora.

În Valsul opus 60 nr. 1 în la bemol major, folosind rubato-ul mai puțin decât Cortot sau decât eminentul pianist chopinian sovietic Vladimir Sofronițki, Lipatti urmărește totuși un « parlando » pianistic foarte reliefat, în care fiecare frază, menținându-și unitatea, are expresivitatea directă a unui vers poetic.

Semnificativă este interpretarea dată de Lipatti Valsului opus 64 nr. 2, în do diez minor, unul din cele mai des cîntate din întregul repertoriu chopinian. În această pagină, genialul Serghei Rahmaninov ne impresionează prin parfumul romantic inimitabil, cu acele nuanțe de culoare și mișcare ce creează imagini picturale, făcându-ne să auzim, în episodul central, ecouri de romanțe ce străbat prin ceața amintirilor. De partea lui, Lipatti merge către o extremă simplitate, obținând prin alte mijloace o tensiune emoțională tot atât de eficientă, care culminează în episodul « più lento » în accente de un nobil patetism.

Exceptională ni se pare redarea, de către Lipatti, a Valsului opus 70 nr. 1 în sol bemol major, unde ritmica, susținută de dinamismul marcat

<sup>1</sup> Op. cit., p. 88.

al mâinii stîngi, are o alură dansantă cuceritoare; în episodul central, dimpo-trivă, trăiește tot farmecul intim al liedului vienez, care a fecundat aci în mod evident inspirația chopiniană.

La un pol opus al sentimentului se află interpretarea Valsului opus 69 nr. 2 în si minor, în care Lipatti nu ezită să scruteze adîncimile durerii, fără să alunece în sentimentalism dulceag. Profunzimea tălmăcirii sale ne apare aci superioară chiar celei a unui Cortot, care, folosind un rubato mai exterior, accentuează un iz salonard oarecum depășit în accepțiunea noastră. Să menționăm de asemenea — și aci îl cităm pe H. L. de la Grange — „arta cu care Lipatti dă măsurii de tranziție ce precede prima reluare a temei adevăratul său caracter de « paranteză »”<sup>1</sup>.

Pe aceeași linie, a adîncimii de simțire aliate cu o rezervă ce se păstrează cu luciditate în limitele bunului gust, trebuie menționată interpretarea Valsului opus 34 nr. 2 în la minor; cantilena ca de violoncel a mâinii stîngi are o expresivitate sfîșietoare, care va fi apoi echilibrată prin animația ritmului, menținută de interpret cu consecvență intenționată. Pe un plan apropiat, în Valsul opus 70 nr. 2 în fa minor, eleganța cu care sînt desenate temele și plinătatea sentimentului interior constituie o contrapondere pentru tonul elegiac ce domină intonațiile melodice. Aci constatăm o vădită apropiere de interpretarea sensibilă și delicată a lui Vladimir Sofronițki.

Dacă Lipatti știe să estompeze uneori, pentru necesități expresive, verva virtuozității și dinamismul său interior, el nu ezită să le repună în drepturi, atunci cînd caracterul muzicii o cere. Și astfel, în cele două valsuri ce închid ciclul interpretat de artistul român — opus 18 în mi bemol major și opus 34 nr. 1 în la bemol major — ne putem bucura din plin de frumusețile unei pianistici pline și sunătoare, ce servește o desfășurare cuceritoare de optimism și tinerețe. Grația notelor dansante ne evocă parcă pagini din « Carnavalul » lui Schumann, sunetele repetate au un umor excepțional, și chiar în episoadele mai lirice, ca acel « dolce e cantando » din Valsul în la bemol, notele melodiei sînt pătrunse de zvîcnirea neabătută a ritmului.

Între înregistrările chopiniene ale lui Lipatti aflăm o singură Mazurcă — opus 50 nr. 3 în do diez minor; se pare că între proiectele sale ultime se afla și înregistrarea versiunii integrale a Mazurcilor. În orice caz, chiar din unicul exemplu care se oferă cercetării noastre reiese limpede concepția interpretativă a artistului român, care ni se pare foarte apropiată de cea a eminenților pianiști polonezi, în sensul unei reliefări ferme a ritmicii naționale, în cadrul imaginii artistice complexe pe care o evocă fiecare din aceste geniale pagini ale marelui romantic. E vorba de organicitatea strînsă a discursului muzical, axată pe sublinierea izvorului folcloric al inspirației compozitorului, chiar cu prețul renunțării la acele detalii coloristice de mare rafinament pe care le admirăm, de pildă, în interpretarea unui Horowitz. Această unitate, această obiectivitate superioară — în sensul pozitiv al simțului de generalizare a sentimentului — sînt calități pe care le apreciem și în interpretarea dată de Lipatti Barcarolei opus 60, în fa diez major, pe care a înregistrat-o în 1948. În cadrul unei ample concepții orchestrale, ce evocă un tablou cuprinzător, cu alternanțe de lumini și umbre, pianistul contopește elementul liric cu cel pictural supunîndu-le unei viziuni largi, ce îmbrăți-

<sup>1</sup> H. L. DE LA GRANGE, *Lipatti interprete de Chopin*, în *Albumul comemorativ Lipatti*, Paris,

Pathé-Marconi, 1955, p. 20.



șează opera în ansamblul ei. Din acest punct de vedere, tălmăcirea dată de Lipatti ni se pare a da o replică de egală valoare versiunii mai virtuoză a lui Horowitz sau celor mai bogate, poate, în nuanțe intime, ale lui Cortot sau Rubinstein.



Miinile lui Lipatti, fotografate în timpul execuției Coralului în sol major de Bach  
(transcripție Myra Hess)

Pentru a încheia, am dori să ne oprim asupra redării Sonatei în si minor, opus 58, înregistrată în 1947, în care Lipatti merge la sursele cele mai esențiale și mai adânci ale muzicii lui Chopin. Interpretarea lui este o splendidă pledoarie pentru geniala lucrare, care a putut fi contestată doar

de unii pedanți scolastici, atenți la schemele formale dar insensibili la mesajul tulburător al acestei muzici. În partea întâi, își spune cuvântul maturitatea gândirii muzicale a lui Lipatti, simțul dezvoltat al formei, al corelației între diferitele elemente, legat, desigur, și de pregătirea sa serioasă de compozitor; el știe să înglobeze diversitatea ideilor muzicale și proporțiile ample ale mișcării unei construcții de o logică interioară perfectă. Caracterul eroic, bărbătesc, al temei inițiale, tăiată parcă în granit, se întipărește în mintea ascultătorului, echilibrând larga dezvoltare ulterioară a elementului liric. În ce privește acesta din urmă, redarea temei secunde, cu aliajul subtil al sonorităților, cu rubato-ul delicat, dozat cu finețe, ni se pare a fi unul din momentele caracteristice pentru calitatea artei de interpret chopinian a lui Lipatti. În același pasaj, o talentată artistă cum e de pildă pianista braziliană Guiomar Novaes, folosește inflexiuni ritmice mult mai capricioase, cu suspensii și opriri în frază ce ni se par a tulbura arhitectura lucrării. Trebuie subliniată de asemenea sonoritatea aerată, claritatea transparentă pe care Lipatti le menține chiar în pasajele de scriitură pianistică densă — aceasta și datorită unei mari culturi polifonice, dovedindu-se astfel că redarea muzicii lui Chopin presupune înglobarea multor altor experiențe artistice, între ele și parcurgerea aprofundată a paginilor lui Bach, atât de familiare pianistului român.

Scherzo-ul apare ca o țesătură sonoră de o perfectă regularitate, și tocmai prin egalitatea uimitoare a articulației, prin puritatea sonorității — fără urmă de îngroșări ostentative —, prin folosirea abia perceptibilă a pedalei, această pagină își revelă întreaga ei grație aeriană.

Fără să mai zăbovim asupra Largo-ului, redat cu o simțire nobilă, să trecem la Final. Este încoronarea întregii Sonate, și aci Lipatti se contopește cu avântul revoluționar al muzicii lui Chopin, pe care îl face să crească din adâncuri spre culmi de zguduitor dramatism. Intensitatea sentimentului e cu atât mai impresionantă, cu cât pulsația ritmică a acestei irezistibile cavalcade este stăpinită cu o voință dîrză, astfel că extrema concentrare interioară a interpretului se transmite ascultătorului, menținându-l într-o tensiune artistică maximă pînă la acordurile finale.

Pătrunzînd adînc în lumea de gânduri și emoții a tezaurului chopinian, Dinu Lipatti o luminează cu o seriozitate artistică exemplară. Simplitatea, profunzimea, logica interpretărilor sale, în care pianistul se situează, modest, în umbra capodoperelor pe care le slujește, marchează, credem, o contribuție esențială în opera atât de importantă a valorificării cît mai depline și realiste a creației marelui compozitor polonez.

## ДИНУ ЛИПАТТИ — ИЗВЕСТНЫЙ РУМЫНСКИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА

### РЕЗЮМЕ

Празднование 150-летней годовщины рождения Шопена совпало с другой датой, ознаменованию которой музыканты РНР уделили большое внимание. В 1960 г. отмечалось 10 лет со дня преждевременной смерти (декабрь 1950 г.) выдающегося румынского пианиста Дину Липатти.

Чрезвычайно глубокая связь между Липатти и музыкой Шопена. В альбоме, являющемся художественным наследием пианиста и состоящем из пяти

микропластинок с музыкальной записью произведений, исполненных им за последние годы, две пластинки (F.C.X. 492 и 493) всецело посвящены музыке Шопена (Ноктюрн, оп. 27, № 2 *Des dur*, 14 вальсов, Мазурка, оп. 50, № 3 *Cis mol*, Баркаролла, оп. 60 *Fis dur*, Соната, оп. 58 *H mol*).

Исполнительская концепция Липатти, особенно ясно отраженная в его трактовке произведений Шопена, оформилась в контакте с выдающимися представителями артистической жизни родины. Упомянем имена Джорджа Энеску, Михаила Жора, Флорики Музическу: в классе последней он учился игре на фортепиано и окончил бухарестскую консерваторию.

Липатти был одним из видных участников борьбы великих мастеров фортепиано за выявление подлинного образа гениального польского композитора. Отсутствие внешних эффектов, чистота линий, строгое соблюдение текста, многообразное раскрытие содержания музыки — таковы характерные черты искусства Липатти. Стремясь как можно глубже проникнуть в смысл музыки в связи с условиями, в которых она создавалась, он не забывает однако, что исполнитель обремененный сегодня миссией передать слушателям завет композиторов прошлого, должен быть живым человеком, человеком наших дней: «Музыка должна жить под нашими пальцами, перед нашими глазами, в наших умах, в наших сердцах со всем тем, что мы, *живые*, можем принести ей в дар (Липатти).

(Работа содержит подробный разбор музыкальной записи произведений Шопена в исполнении Липатти).

## UN GRAND INTERPRÈTE ROUMAIN DE LA MUSIQUE DE CHOPIN: DINU LIPATTI

### RÉSUMÉ

L'anniversaire de 150 ans depuis la naissance de Chopin coïncida avec une autre date à laquelle les musiciens de la République Populaire Roumaine attachent une importance particulière. C'est en 1960 également qu'a été commémoré l'éminent pianiste roumain Dinu Lipatti, depuis la mort prématurée duquel (décembre 1950) dix ans viennent de s'écouler.

Les liens qui rattachaient Lipatti à la musique de Chopin étaient des plus profonds. Dans son testament artistique — l'album de cinq disques microsillon, contenant des enregistrements réalisés pendant les dernières années de son existence — deux disques (F.C.X. 492 et 493) sont intégralement consacrés à la musique de Chopin (le Nocturne op. 27 No. 2 en ré bémol majeur, les 14 Valses, la Mazurka op. 50 No. 3 en ut dièse mineur, la Barcarolle op. 60 en fa dièse majeur et la Sonate op. 58 en si mineur).

La conception interprétative de Lipatti, reflétée avec une particulière clarté dans l'exécution des œuvres de Chopin, s'est cristallisée au contact des personnalités proéminentes de la vie artistique de sa patrie. Il convient de citer les noms de Georges Enesco, Mihail Jora et Florica Musicesco; c'est dans la classe de cette dernière qu'il avait suivi et achevé les cours du Conservatoire de Bucarest.

Lipatti fut un des plus valeureux champions de la lutte que mènent les grands interprètes du piano pour nous rendre l'image fidèle du génial maître polonais. L'abstention de tout artifice extérieur, la sobriété, le respect absolu du texte, la révélation complexe du contenu de la musique, — ce sont là les traits caractéristiques de l'art de Lipatti. Cherchant à pénétrer au mieux le sens de la musique, rattaché aux circonstances au milieu desquelles elle fut créée, il n'oublie cependant pas que l'interprète auquel est assignée la tâche de transmettre *aujourd'hui* au public le message des compositeurs du passé doit être un homme vivant, un homme de notre temps: « La musique doit vivre sous nos doigts, sous nos yeux, dans nos cœurs et nos cerveaux avec tout ce que nous, les *vivants*, pouvons lui apporter en offrande » (Lipatti).

(L'étude contient l'analyse détaillée des enregistrements chopiniens réalisés par Lipatti).





# ARTA ACTORULUI MATEI MILLO

de MIHAI FLOREA



Încă înainte de plecarea lui Matei Millo la studii în Franța teatrul românesc începuse să se emancipeze, să iasă de sub egida diletantismului, să se dezvolte ca o instituție națională, de sine stătătoare. În timpul cît Millo își desăvîrșea pregătirea la Paris, Țara Românească și Moldova aplaudau primele comedii ale lui Alecsandri și Costache Caragiale. Repertoriul acesta, în care predominante erau elementele realiste, condiționează și înnoirea artei teatrale și trecerea ei spre o treaptă superioară. Maniera romantic-clasicizantă a lui C. Aristia fusese părăsită de însuși elevul lui, C. Caragiale. Fostii elevi ai Filarmonicii, ori cei ai conservatorului din Iași deprindeau de la noul lor maestru, tînărul actor C. Caragiale, o artă mai simplificată, în care patetismul, emfaza erau simțitor frîmate. Romanticismul acestuia nu era orientat spre trecut, spre stilul grandilocvent al înaintașului său, ci spre realitate, spre condițiile sociale care generau creația dramatică a lui Alecsandri sau a sa proprie. Din această întîlnire a actorului cu viața a rezultat înzestrarea jocului său cu note noi, de naturalețe și adevăr, ceea ce reprezintă un prim pas spre realism în interpretare.

După Costache Aristia și Costache Caragiale, Millo, la început singur, apoi însoțit de o pleiadă de actori entuziaști, ca N. Luchian, N. Teodoru, T. Teodorini, M. Gallino, a ridicat la un nivel profesionist superior arta spectacolului de teatru la noi și i-a dat o orientare realistă netă, care va favoriza ivirea generației de actori realiști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea: Grigore Manolescu, Aristița Romanescu, Ștefan Iulian, Mihai Mateescu și alții.

De la Matei Millo vor *prinde* actorii moldoveni, apoi cei din București, multe din subtilitățile artei scenice, grija nuanțelor, necesitatea studiului, știința alegerii costumului, ținuta, umbletul etc., lor le va fi el primul dascăl, deocamdată nu de la catedră, ci de pe scenă, și ei vor fi primii lui elevi, apoi parteneri. Millo își începe de pe acum practica pedagogică, culminată mai tîrziu prin funcția de profesor al clasei de mimică și declamație la Conservatorul din București. De pe acum el se preocupă să ridice, alături de sine, o mîna de artiști care, deși nu mai erau debutanți, aveau

încă multe de învățat. Aglae Pruteanu îi fericește pe cei care s-au bucurat de apropierea și sfaturile unui asemenea dascăl. Acei actori, spune ea, « au avut un mare noroc: Millo, după întoarcerea sa din străinătate [...] a rămas în mijlocul lor, i-a instruit și a făcut școală, a cărei tradiție s-a păstrat întotdeauna de către actorii ieșeni. Printre cei dintâi care au profitat de lecțiile și exemplul lui Millo au fost Luchian și mai târziu Bălănescu și Gallino... »<sup>1</sup>.

Cu ce gânduri, condus de ce idei își desfășoară Matei Millo activitatea de actor profesionist? Atitudinea față de arta interpretativă este izvoită din concepția sa generală asupra teatrului, concepție caracterizată prin realism și tendința democratică de a crea un teatru popular. Nu trebuie uitat însă că bunele intenții, ale lui și ale altor oameni de cultură, veneau în contradicție cu orînduirea burghezo-moșierească: ca urmare, artistul nu se putea manifesta liber; el era legat, prin rînduiala lucrurilor, de ceea ce Lenin numește atît de plastic « sacul cu bani ». Nenumărate sînt ocaziile în care Millo, în ciuda prestigiului și a numelui său ce i-ar fi putut aduce unele privilegii, este constrîns totuși să semneze contracte în care se prevede că « talentele artistului se găsesc închiriate direcțiunii » și că « nu este liber artistul a le întrebuița în alte părți »<sup>2</sup>.

Evident, o asemenea constrîngere ridică multiple și serioase dificultăți, între care cele de ordin material nu erau primele, nici singurele. Zălogirea talentului într-un paragraf de contract, reducerea actorului la rolul de « prim comic forte », « al doilea amoretz », sau « mare utilitate » etc. prejudicia, avea nefericite înrîuriri asupra calității interpretării. Actorii se uniformizau, erau forțați să-și limiteze, dacă nu să-și închidă orice orizont. După o relativă emancipare de sub tirania « imitațiunii », se pomeneau aruncați în cleștele contractului, care-i obliga la un singur gen de creații. Acest lucru era posibil pentru că stăpînirea avea la dispoziție, pe lîngă legi, justiție, cenzură, și comandamentul suprem: cel material. Lupta pentru independență în creație și dezvoltarea liberă a talentului capătă la Millo o valoare de principiu, întrucît el vorbește în numele întregii tagme actoricești, nu numai al său: « ...nouă, actorilor — spune el — ne trebuie neapărat [...] asigurarea și înlesnirea mijloacelor noastre de existență; numai această asigurare ne dă liniștea spiritului, tărie și curaj în lucru, și numai bucurîndu-ne de aceste avantaje morale, putem să sperăm inspirațiune și progres »<sup>3</sup>.

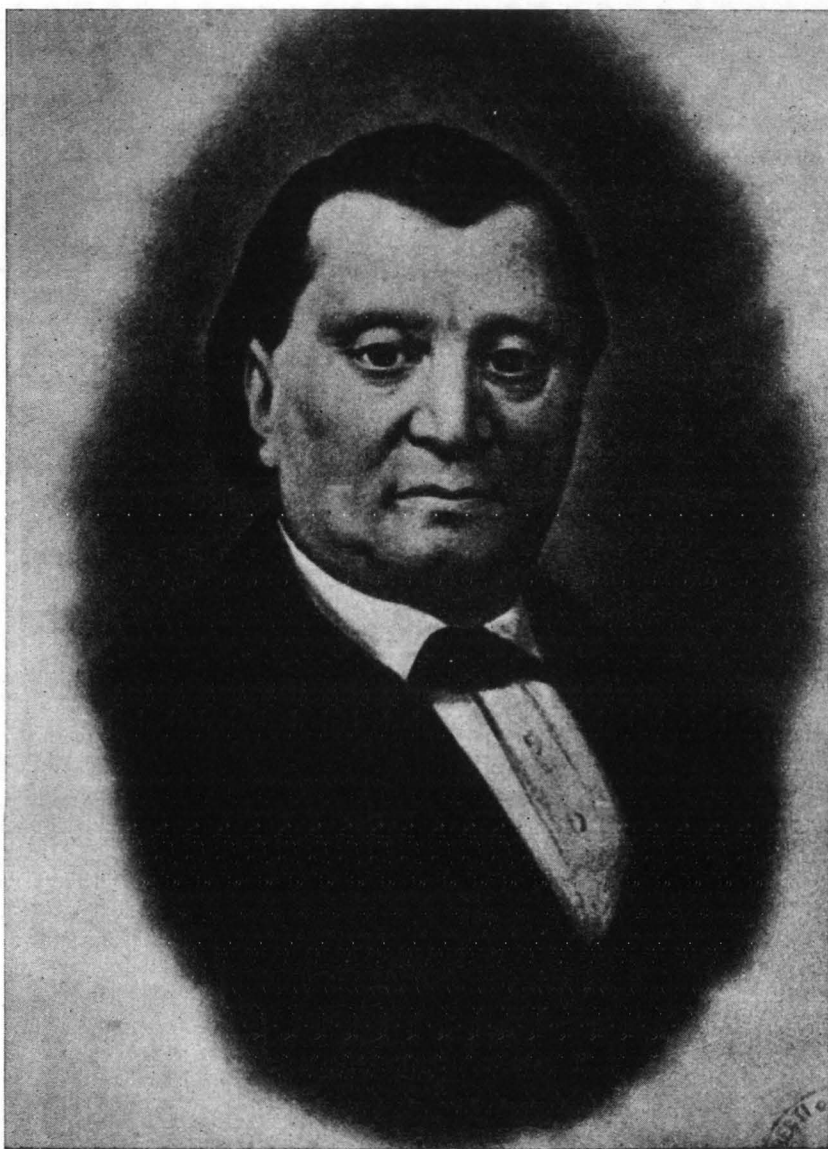
Ceea ce impresionează în chip deosebit în repertoriul lui Millo nu este numărul de roluri (relativ redus, raportat la îndelunga sa activitate), ci consecvența cu care a jucat o viață întreagă unele din ele, la Iași, la București și în celelalte orașe ale țării. Nu sînt dese cazurile de actori care să revină cu atîta asiduitate asupra unor tipuri și să le includă în repertoriul lor permanent, cum a făcut-o Matei Millo. Lucrul acesta se datorește dragostei lui fără margini față de popor și față de cei care au scris pentru popor, pe înțelesul și pe gustul lui.

<sup>1</sup> AGLAE PRUTEANU, *Spicuri din istoria teatrului în Moldova*, în *Cele trei Crișuri*, Oradea, 9(1928), nr. 3—4, p. 71.

<sup>2</sup> Arh. St. Buc., Fond T.N.B., dos. 315/1869, f. 2.

<sup>3</sup> M. MILLO, *Ilusiuni și realități. Răspunsul majorității întregii trupe romîne la apelul și protestarea domnilor Dimitriadi și Pascaly*, București, f. a., p. 5.

Matei Millo a fost, mai presus de toate, interpretul cel mai desăvârșit al comediei satirice românești din vremea lui, și al lui Alecsandri în special. Multe din cînticelele comice, canțonetele și vodevilurile scrise de acesta, s-ar fi putut să nu fie astăzi cunoscute în istoria literaturii, dacă n-ar fi existat



*Fig. 1. — Matei Millo*

Millo. Alecsandri a mărturisit, nu o singură dată, că fără prezența talentului lui Millo, a imaginii acestuia în fața ochilor, n-ar fi compus unele din lucrările sale dramatice de mică întindere. În afara compunerilor lui Alecsandri, cărora le-a dat o mare strălucire, Millo și-a jucat propriile lui piese, pe cele ale lui Costache Negruzzi, precum și un număr de comedii și drame străine, majoritatea franțuzești.

Cunoscînd destul de bine, pe baza unor vaste și permanente observații, viața, clasele sociale și antagonismele dintre ele, Millo și-a cîștigat





Fig. 2. — Matei Millo în *Kera Nastasia* de Vasile Alecsandri

în rolurile cele mai simple (monoloage, cântonete), cât și în cele mai complexe (Sancho Panza, Figaro), Millo a utilizat o largă gamă de mijloace; îmbinând într-o unitate deplină elementele de fond cu cele de formă, el a reușit să se apropie mult de personaj, să-și adapteze resursele sale cerințelor acestuia și să-și însușească ceea ce are specific în gândire, în acțiuni, în vorbire fiecare personaj. Lucrul acesta, săvârșit cu minuțioasă pregătire în cazul rolurilor mari, nu era neglijat nici în cazul rolurilor mici. Dacă e să-l credem pe Ulysse de Marsillac, un cronicar dramatic în general aservit intereselor și gustului oligarhiei, dar nu lipsit de simț artistic și spirit de analiză, atunci aflăm că Millo, în câte un monolog sau un cânticel comic, ca *Gură-Cască* sau *Paraponisitul*, izbutea « adevărate creații, în sensul artistic și real al cuvântului »<sup>1</sup>.

În afara cântonetelor de Alecsandri, Millo a apărut într-o bună parte din comediile și dramele acestuia. Rolurile bărbătești cărora le dădea viață actorul se caracterizau prin veridicitate, izvorâtă din puterea de a se transforma total de la un personaj la altul. Procesul nu era lăsat pe seama spontaneității, a inspirației de ultim moment, a improvizației, ci se desăvârșea îndelung, prin studiu, gândire și exercițiu acasă (pentru că orele în care sala teatrului stătea la dispoziția trupei române pentru repetiții erau foarte numă-

privilegiul de a putea interpreta, aproape cu aceeași măiestrie, orice personaj, provenind din orice mediu social. El a jucat cu deosebită pricepere și în chip veridic roluri de oameni din popor (țărani, valeți), de reprezentanți ai micii burghezii, de moșieri zaharisiți și ruginiți, de înalți demnitari, precum și o serie de personaje feminine, care, datorită spiritualei și reușitei interpretări în travesti, i-au adus o popularitate deosebită. Era deajuns să se anunțe un spectacol în care Millo aducea pe scenă pe Coana Chirița sau pe Mama Anghelușa, pentru ca publicul să aglomereze sala. Adevărate triumfuri avea actorul în asemenea roluri îndeosebi în timpul turneelor prin țară. Locuitorii din toate regiunile țării aplaudau frenetic, ovaționau și stîrneau zgomotoase manifestații de simpatie, atunci când Molièrul României, în trecere prin provinciile lor, îi delecta cu *Baba Hîrca*, *Chirița* ori *Kera Nastasia*. Atît

<sup>1</sup> *La Voix de la Roumanie*, București, 5(1865), februarie 9.



rate). În funcție de datele fizice și psihice ale personajului, Millo își schimba atît înfățișarea cît și stilul de joc, glasul, gestică etc.

Îi plăcea să primească orice fel de rol, indiferent întinderea și dificultățile pe care le prezenta. Juca, de exemplu, țărani, într-o manieră atît de profund realistă, încît estompa, grație interpretării sale, o bună parte din neajunsul idilismului, cu care ieșiseră din pana lui Alecsandri. Așa trebuie înțeleasă mărturisirea lui N. Pătrașcu: «Alecsandri spunea adesea că Millo jucînd îi descoperea lui însuși părți ascunse din comediile sale și-i întregea, îi lămură rolurile pe care poetul le văzuse în mod confuz în mintea sa»<sup>1</sup>.

În rolul lui Graur, feciorul boieresc din *Cinel-Cinel*<sup>2</sup>, Millo, după spusele lui C. A. Rosetti, un critic dramatic de autoritate, a cărui aplicație pentru arta teatrală este recunoscută, «a dezvoltat un talent rar de observare și imitare», care i-au permis să

obțină «naturalul în gest și-n căutătură». Nu trebuie uitat că Millo nu se trăgea din țărani, ca să le cunoască bine ținuta, purtarea, umbletul, graiul. De la vîrsta adolescenței el umblase numai prin școli și pensioane, prin tîrguri și capitale, fără a avea deci sub observație, fie chiar și de la fereastra conacului, ca Alecsandri, viața țaranului român. Dacă s-a încumetat totuși să joace asemenea roluri, a făcut-o din dragoste adîncă pentru popor, dar el nu s-a mulțumit să repete imaginea pastorală a omului de la țară, așa cum se obișnuise pînă la el, ci, printr-un efort de observație și selecție a ceea ce este caracteristic în firea țaranului, i-a dat acestuia o reprezentare cît mai apropiată de realitate. Graur (Millo) se comporta pe scenă cu oarecare grație dură, puțin nesigur, puțin intimidat, făcînd vizibile «stîngăciile sale de sătean român, stîngăcii grațioase, elegante chiar», dar pentru realizarea căroră, «spre a le imita în toată frumusețea lor», trebuia, după cum remarcă și Rosetti, «o adevărată măiestrie»<sup>3</sup>.

Pe lîngă roluri de țărani, Millo joacă roluri de holtei, de dregători mai mici sau mai mari, de boiernași, de politicieni etc. În *Banul Vulpe* din *Boieri și ciocoi*, de Vasile Alecsandri, gazetarul Fr. Damé îl vede ca pe un desăvîrșit partener, cu un joc complex, variat, atent la tot ce se petrece în

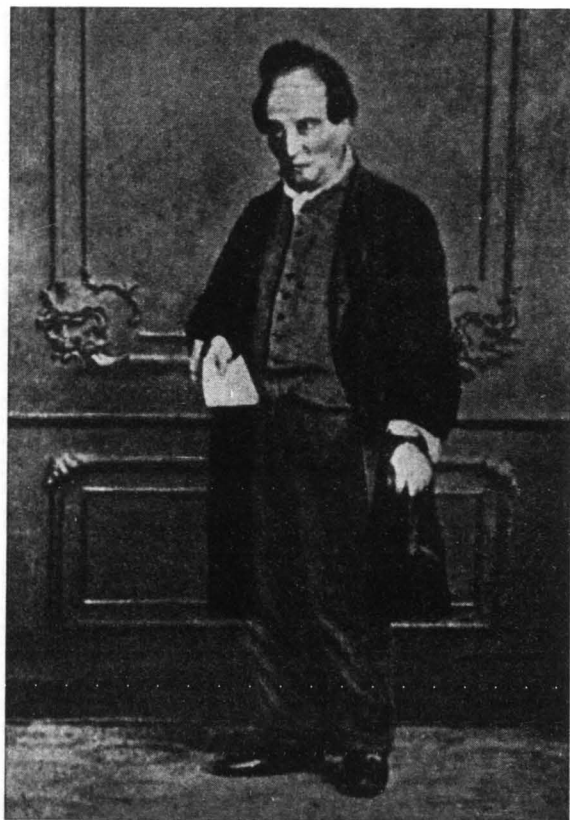


Fig. 3. — Matei Millo în Paraponisitul de Vasile Alecsandri

<sup>1</sup> N. PĂTRAȘCU, Matei Millo, în *Literatură și artă română*, București, 4 (1899), decembrie 25, p. 98.

<sup>2</sup> Piesa aceasta s-a jucat inițial cu titlul

*Ghici ghicitoarea mea.*

<sup>3</sup> *Rominul*, București, 1 (1857), decembrie 21.



Fig. 4. — Matei Millo în rolul țăranului Pîrvu, din piesa *Prăpăștiile Bucureștilor* de Matei Millo

rești, *Un trîntor cît zece*, *Spoielile Bucureștilor*, *Tuzul Calicul*, *Nișcorescu* etc., de obicei rolul sau rolurile principale. În *Prăpăștiile Bucureștilor*, Millo realiza un adevărat tur de forță, schimbîndu-și consecutiv înfățișarea după cerințele celor cinci roluri: Satan, Un boier bătrîn, Cavalerul Coțcarovici, Țăranul Pîrvu, Actorul Radu. În această gamă de personaje, pe cît de bogată pe atît de variată, Millo își putea confrunta talentul cu fel de fel de tipuri, de exigențe estetice privind costumele, machiajul, ținuta, glasul, tot acest examen desfășurîndu-se în cadrul unui singur spectacol. Se pare că forța sa mimetică era remarcabilă și nu puțini erau aceia care nu-și dădeau seama că Satan, Boierul, Țăranul etc. erau una și aceeași persoană: Matei Millo. Impresia produsă atît asupra publicului de rînd cît și asupra cunoscătorilor a fost covîrșitoare. Nu era un lucru obișnuit (la noi cel puțin nu se mai văzuse așa ceva) ca un actor să apară în cinci personaje diferite în cursul unei singure piese.

<sup>1</sup> Millo apărea, chiar de la prima intrare în scenă, îmbrăcat în haine orientale, cu antereu, șal, fes, giubea, purtînd într-o mină ișlicul. Imediat ce intra, el mergea de săruta mina vornicului Hîrzobeanu și-i spunea: « Să trăiți, precum doriți, cucoane, și să vă fie sfîntul Vasili ogurliu » (cu noroc — n.n.). (V. ALECSANDRI, *Opere complete*,

jurul lui, oferind un bun exemplu celorlalți actori, încă insuficient deprinși cu scena. Îndemnînd publicul să-i urmărească tot farmecul apariției sale în acest spectacol și pe tineri să-i pătrundă tainele și arta compoziției, cronicarul scrie: « De ce nu observă ceilalți artiști cum se îmbracă, cum se ține, cum calcă, cum intră<sup>1</sup>, cum iese, cum vorbește, cum ascultă? De ce nu observă gesturile sale [...], jocurile sale de fizionomie, dicțiunea sa atît de variată? »<sup>2</sup>. Millo acorda o atenție deosebită acestui rol, și piesei în general, și pentru că propria lui concepție asupra teatrului i-o impunea, dar și pentru că autorul îi scrisese, rugîndu-l în mod expres, să supravegheze punerea în scenă și executarea rolurilor: « ...țin ca cea mai bună operă dramatică a mea, comedia *Ciocoilor*, să fie montată în condițiile cele mai avantajoase... »<sup>3</sup>.

În propriile sale piese, Millo a interpretat cîte unul sau mai multe roluri. A jucat în *Apele de la Văcă-*

*Teatru*, București, 1903, vol. III, p. 1224). Corectitudinea costumului, mișcarea, pasul, gestul plecăciunii atrăgeau de la început atenția asupra actorului de reale resurse și de mare profunzime.

<sup>2</sup> *Romînul*, București, 23 (1879), martie 13.

<sup>3</sup> B.A.R.P.R., Secția manuscrise, arhiva personală, Matei Millo.

Nu din simplă curtoazie, sau din plăcerea deșartă de a rosti vorbe mari, scria C. A. Rosetti aceste cuvinte, ca o concluzie pe marginea spectacolului *Prăpăstiile Bucureștilor*: «...de câte ori avem plăcerea a-l vedea pe scena Teatrului Național, ne zicem că a devansat dezvoltarea artistică în România cu 10—15 ani cel puțin, dacă vom avea fericirea a trăi acești ani sub un regim de libertate, și cu 50 de ani, de vom fi osîndiți a trăi ca pînă acum»<sup>1</sup>. C. A. Rosetti intuia exact esența artei lui Millo: aceea de a fi o artă a viitorului, în stare să depășească și să înnoiască substanțial metodele de creație de pînă la el.

Matei Millo a fost primul și, poate, cel mai mare actor român al travestiului. Se știe că în vîrstă fragedă a începuturilor teatrului, pe întreg continentul nu numai în țara noastră apariția femeii pe scenă era considerată ca profund degradantă; ca atare multă vreme în țări cu un teatru evoluat, cum era Franța, rolurile feminine erau încredințate bărbaților. La noi situația nu a fost întru nimic diferită; primele spectacole cu caracter școlăresc, ocazional, atît în Transilvania cît și în Moldova și Țara Romînească, ori evitau să includă în distribuție personaje feminine (ca în *Sărbarea ostășească*, *Piatra teiului*, *Voiajul*<sup>2</sup>), ori dacă nu era posibil, atunci acestea erau jucate de actori elevi (ca în *Occisio Gregorii Vodae*<sup>3</sup>, *Hecuba* ș.a.). Această practică școlărească, întîlnită și mult mai tîrziu, pînă aproape de zilele noastre, în serbările de sfîrșit de an, nu putea firește să creeze tradiții pentru o artă profesionistă a interpretării în travesti. De aceea apariția lui Millo în cîteva roluri feminine, care i-au adus celebritatea pe plan național, trebuie privită drept un caz unic în istoria teatrului nostru. Nici un actor nu a mai abordat atîtea roluri de femei (Mama Anghelușa, Kera Nastasia, Baba Hîrca, Chirița la Paris, la Iași, în provincie și la carantină), și în orice caz dintre cei care au mai încercat vreunul din ele, puțini sînt aceia care să-și fi egalat maestrul.

<sup>1</sup> *Romînul*, București, 2(1858), noiembrie 6.

<sup>2</sup> Titlul complet al piesei este: *Voiajul din Podul Mogoșoaiei pînă în țigănia Vlădichii. Călătorie pe uscat și pe mare, comedie într-un act și jumătate, compusă de însuși (sic) actorii acestei comedii*. București, Ianuarie, în ziua plecării 1839,



Fig. 5. — Matei Millo în rolul boierului, din piesa *Prăpăstiile Bucureștilor* de Matei Millo

în anul cînd au fost trei ierni și o vară. (Arh. St. Buc., Mss. 1824, f. 33—43).

<sup>3</sup> Titlul complet: *Occisio Gregorii in Moldaviae Vodae tragedice expressa* (B.A.R.P.R., Secția manuscrise, A. 564).



Fig. 6. — Matei Millo în rolul Baba Hîrca, din opereta cu același nume de Matei Millo și Alexandru Flechtenmacher

deplasat. Cu o umbră de sfială în ton, dar cu mult simț al adevărului, cronicarul își exprima decepția: «ne-a cam deziluzionat puțin prin cancanul de care țigancele de vîrsta Babei Hîrcei n-au nici cea mai mică idee»<sup>2</sup>.

Dar capodopera vieții lui Millo este rolul Chirița. Nicăieri actorul nu a risipit cu mai multă dărnicie aurul talentului său nesecat și multilateral. Nicăieri ca în acest rol nu a ajuns la acea perfectă sugere a ridicolului personajului, printr-o artă lucidă, nu furat de grotescul imitației. Poate din această cauză o Chiriță feminină, fie chiar și cea magistral interpretată de Sonia Cluceru în episodul din piesa *Matei Millo* de Mircea Ștefănescu, parcă nu dă deplină satisfacție. Interpretarea lui Millo a fost atît de copleșitoare, încît posteritatea a rămas cu impresia că partitura Chiriței a fost scrisă pentru un bărbat. La reușita nemaiîntîlnită a acestui rol a contribuit, în mare măsură, și fizicul său și glasul subțiratic de tenor și fața plină și mîinile extrem de fine și feminine, dar ceea ce a dat miez interpretării a fost geniul artistului și desăvîrșita artă a travestiului: Millo — Chirița avea o cochetărie firească, mișcări molatece, greoaie, de femeie trecută, și o vervă îndrăcită. Apariția sa stîrnea hazul, înainte de a rosti un singur cuvînt, într-atît de măiestrite îi erau ținuta, costumele, machiajul.

<sup>1</sup> *Albina românească*, Iași, 21(1849), ianuarie 27.

<sup>2</sup> *Țăranul român*, București, 1(1861), noiembrie

*Baba Hîrca*, prima operetă națională, cu Millo în rolul titular, a făcut înconjurul țării, ca și *Chirițele* sau alte piese de Alecsandri. *Albina* lui Gheorghe Asachi reținea, la cîteva săptămîni după premiera ieșeană a piesei, «tabloanele pitoresce, copiete după natură» și «costiumurile naționale chiar țigănești»; elogia apoi pe Teodorini și pe d-ra Valery, iar despre interpretul principal spunea că a fost «non plus ultra [...] atît prin naturaleța caracterului cum și prin magica prefacere din un în alt personaj...»<sup>1</sup>. Doisprezece ani mai tîrziu, cronicarul *Țăranului român*, deși nu prea gusta genul travestiului, recunoștea că «în mai multe din situațiunile piesei» Millo a fost «sublim». Ceea ce i se reproșa actorului era că-și îmbogățise jocul de scenă și-l modernizase adăugîndu-i note incompatibile cu structura personajului. Dacă Chirița, să spunem, putea fi prezentată ca ahtiată după dansurile franțuzești la modă, pentru Baba Hîrca acest lucru ar fi apărut

brie 19 (Cronică nesemnată, aparținînd probabil lui N. Filimon, care publica foarte des în acest ziar).



Mărturiile contemporanilor, destul de zgîrcite, se află toate în consens atunci cînd recunosc «imitațiunea» nesilită, absolut naturală a «celor mai mici nuanțe și mișcări ale cochetei bătrîne»<sup>1</sup>; efortul era invizibil, nu pentru că actorul ar fi avut o înclinație deosebită față de astfel de roluri, ci pentru că interpretarea se baza pe nesfîrșite exerciții și repetări ale tuturor amănuntelor. Aici nu era vorba numai de *talent* sau de *instinct* scenic, ci de o îndelungă și minuțioasă observație a tipului social ca atare, apoi a mișcărilor și gesturilor femeii în general, pentru a putea exprima, în chip cît mai convingător, ceea ce era caracteristic personajului ca viață interioară, într-o perfectă adecvare cu ținuta sa exterioară. De aceea «caracterul și diferitele gesticulațiuni și manipulațiuni ale femeii»<sup>2</sup> au apărut publicului într-un ireproșabil și organic acord. Este limpede că ne aflăm în fața unei interpretări de calitate, care dusesese arta scenică cu mulți ani înainte față de nivelul general.

Se pare că în nici un alt rol din comediile lui Alecsandri, Millo nu a obținut o mai perfectă coeziune între ideile autorului și cele ale sale, ca în cazul Chiriței. Faptul a făcut ca un cronicar să vadă pe bună dreptate în Millo pe cel de-al doilea «creator» al rolului. Comicul personajului era realizat printr-o mare bogăție a detaliilor, o gestică debordantă și un mod cu totul personal de a scîlția cuvintele franțuzești. «Nu vă puteți imagina — scria Ulysse de Marsillac — verva comică, maimuțarea inimitabilă și accentele hazlii pe care acest excelent artist le punea în redarea personajului»<sup>3</sup>. Era greu să nu rîzi la apariția Chiriței în costumele ei care, chipurile, trebuia să lase pe spectatori să înțeleagă că abia a venit de la Paris: «o rochie de tafta bleu, garnisită cu dantelă neagră, un burnus<sup>4</sup> de cașmir roșu, o pălărie după ultima modă» și, surpriza surprizelor, «cînd își dă jos pălăria, spre a fi mai ușoară la dans (căci nefericita dansează cancanul), își arată un cap creț, înzulufat, care face toate paralele»<sup>5</sup>.

Pînă la adînci bătrîneți a jucat Millo acest rol, fie în piesele lui Alecsandri, fie în propria sa comedie *Chirița la carantină*. În 1893, la 79 de ani, el mai avea încă flacăra artistică și vigoarea care-i permiteau să schițeze acest personaj în așa fel, încît un cronicar din generația cea nouă (probabil Ionescu Gion) nota: «Nimenea altul, afară de dînsul, nu ne-a dat tipul mahala-gioaiceii, al femeii parvenite»<sup>6</sup>, cu atîta veridicitate și savoare comică. Interpretarea lui Millo mergea la esența personajului, sublinia parvenitismul, grandomania unită cu ridicolul, într-o rară sinteză a umorului cel mai fin cu grotescul, a comicului interior cu masca exterioară hilară. Numele său a rămas nedespărțit de cel al Chiriței, după cum a rămas pentru totdeauna legat și de cel al lui Barbu Lăutaru. Aceste două creații din dramaturgia națională l-au însoțit pe Millo pretutindeni, în toate turneele, prin toate orașele pe unde a trecut, în spectacole festive sau în alte reprezentații. Ele erau bucățile cele mai cunoscute și mai dragi poporului și cele mai iubite de actor; fericită împletire între arta unui actor și gustul și năzuințele poporului său.

★

<sup>1</sup> *Țăranul român*, București, 1(1861), decembrie 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *La Voix de la Roumanie*, București, 4(1864), februarie 25.

<sup>4</sup> Burnus = un fel de pieptar, vestă.

<sup>5</sup> *La Voix de la Roumanie*, București, 4(1864), februarie 25.

<sup>6</sup> *Romînul*, București, 37(1893), aprilie 27.

În orînduirile bazate pe exploatare, sînt foarte rare cazurile, dacă nu inexistente, în care o personalitate culturală proeminentă să întrunească aprecierea și recunoașterea unanimă, mai ales cînd se întîmplă ca activitatea sa capitală să fie pusă în slujba maselor. Sînt nenumărate exemplele de scriitori, muzicieni, artiști plastici care, dacă nu au fost negați sau respinși de către clasele conducătoare, au fost cel puțin victime ale unor polemici denigratoare, ale unor cabale de culise, sau ale tăcerii și indiferenței țesută în jurul lor sau, în fine, cînd opera era foarte răzbătătoare, vie și se impunea atenției, atunci se urzeau *ușoare corectări*, se aduceau unele *interpretări* echivalînd în fond cu denaturarea mesajului artistic al unuia sau altuia dintre creatori. Istoriografia marxistă a artei și literaturii noastre, dezvoltată în perioada de după Eliberare, a atras atenția asupra unor astfel de interpretări calomnioase, tendențioase, în legătură cu opera lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Grigorescu, Aman, Băncilă etc. Și în teatru au apărut lucrări care au adus lumină în jurul unor artiști insuficient studiați sau aproape ignorați, stabilind contribuția fiecăruia la creșterea teatrului românesc.

Matei Millo nu reprezintă o excepție de la cele spuse mai sus. Deși în general meritele sale actoricești i-au fost recunoscute și confirmate de contemporanii din două generații (cea de la 1850 și cea de la 1880), s-au găsit totuși glasuri care au încercat să-i micșoreze valoarea, aducînd ca argument hotărîtor pentru a arăta insuficiența talentului său reușita parțială, sau uneori chiar nereușita, în cîteva sporadice roluri de dramă. Trebuie spus că într-adevăr preferințele lui Millo au mers spre comedie, și îndeosebi spre cea originală, dar aceasta nu înseamnă că el n-a cuprins în repertoriul său și piese străine, comedii, vodeviluri și chiar drame.

Este interesant de urmărit felul în care aborda Millo rolurile străine. Paleta sa, așa de bogată în culori naționale cînd era vorba de Chirița, Hîrca, Paraponisitul, adică tipuri profund autohtone, se schimba radical în fața unui rol străin, indiferent că era comic sau tragic, și se umplea de nuanțe specifice originii personajului. Actorul, conștient că redarea caracterului național al unui erou este o chestiune de conținut și nu una de formă, părăsea mijloacele din care plăsmuia pe Chirița sau pe Barbu și adopta o viziune nouă, astfel încît devenea *altul* în Sancho Panza, în Figaro, în Carol Quintul. Expresia scenică pe care o dădea acestor personaje era dictată de originea lor și de poziția socială, dar undeva, deasupra acestor trăsături, se resimțea, și era normal să fie așa, că actorul nu este spaniol, francez etc., ci român. Meritul excepțional al lui Matei Millo este acela că, împrumutîndu-și chipul, priceperea, talentul unor personaje străine, el n-a uitat niciodată că face totuși artă națională. În Sancho era spaniol, în Figaro era francez, în Frederic cel Mare era neamț, dar de fiecare dată actorul era Matei Millo, *creatorul* școlii naționale, realiste, de comedie.

Exactitatea asemănării în înfățișare și redarea fidelă a caracterului interpretat entuziasmau pe contemporani. Iată-l în vodevilul *Frederic cel Mare*, unde părea «coborît dintr-un tablou; prin gest, costum și accent era aidoma bătrînului rege caporal». Iar jocul său exprima de minune laturile contradictorii ale personajului: pe de o parte «trăsăturile ridicole pe care istoria le-a reținut», pe de alta «marile lui calități»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *La Voix de la Roumanie*, București, 6(1866), ianuarie 4.

În Sancho Panza, cronicarul *Gazetei de Moldavia* lauda « ghibăcia și espiegleria <sup>1</sup> cu care au jucat dl Millo pe [...] scutierul faimos a cavalerului carile, ca și domnul său, să făcu drept proverb a oamenilor ridiculi » <sup>2</sup>. Lăsînd la o parte părerea eronată a cronicarului că Don Quichotte <sup>3</sup> și Sancho ar fi exclusiv tipurile oamenilor ridicoli, reține atenția modul în care e caracterizat jocul lui Millo; prin « ghibăcie și espieglerie » autorul vrea să înțeleagă un șir de nuanțe, de la umor la maliție, de la istețime la spirit de tachinerie, de la naivitate la bun simț popular. În plus se subliniază « disfătarea » pe care actorul a produs-o publicului « cel foarte număros » prin « proverbiile și adevărurile împungătoare ale lui Sancho, ce se credeau aplicabile » <sup>4</sup> (sublinierea noastră). Aici se cuprinde mărturia unui real succes de public și, ceea ce e mai important, afirmația că Millo rostea unele replici (« proverbiile și adevărurile ») în chip aluziv la stările și oamenii de la noi, de aceea cronicarul le percepea ca « aplicabile », adică potrivite și nouă. Ne este sugerată astfel ideea că Millo actualiza într-o măsură nu atît personajul ca atare, cît sensul său, mesajul estetic; interpreta, cu alte cuvinte, în spirit *contemporan* (pentru epoca aceea) o piesă clasică, modernizîndu-i înfățișarea și actualizîndu-i conținutul. Acestea sînt trăsături incontestabile ale unei maniere realiste de înțelegere și transpunere scenică a unui text dramatic.

Într-o altă lucrare clasică, *Nunta lui Figaro* <sup>5</sup>, Millo, deși cam vîrstnic, dăduse celebrului bărbier o interpretare memorabilă. Pe baza bunei sale cunoașteri a culturii și spiritului francez, el crease un Figaro așa « cum și-a imaginat Beaumarchais, dacă nu de aceeași vîrstă, cel puțin de același spirit, de aceeași vervă, de aceeași abilitate » <sup>6</sup>. Însușind pe scenă chipul lui Figaro, « cu aerul său vesel și luător în rîs, cu tonul său glumeț și înțepător », Millo trecea în revistă « toate apucăturile, toate învățurile, toate slăbiciunile aristocratice ale stăpînului său, contele Almaviva » <sup>7</sup>, nelăsînd deoparte unele accente satirice adresate Almavivilor noștri valahi.

Una din cele mai mari surprize pe care Millo a produs-o vreodată spectatorilor săi a fost aceea de la începutul stagiunii 1869—1870. Ziarul *Romînul* notează astfel evenimentul: « Ce sînt aceste salve de aplauze și totdeodată aceste zîmbete care întredeschid multe buze? [...] înțelegem, este dl Millo, marele și cel mai iubit artist al nostru. Dar zîmbete ... pentru ce? Așteptați! [...] Nu e Cocoana Chirița, nu e Kera Nastasia, nu e Paraponisitul [...] Este Carol Quintul, cel mai mare monarh al secolului XVI » <sup>8</sup>. Într-adevăr Millo a apărut în acest rol în piesa *Don Juan de Austria* și, ori cît ar părea de curios, l-a tratat cu toată autoritatea și prestața.

Deși nici publicul nu era deprins cu el în astfel de roluri, nici el însuși a le juca prea des, s-au realizat momente frumoase, de noblețe și grandoare, în care se simțea « bătînd în pieptul său sufletul » <sup>9</sup> personajului interpretat. Într-o scenă, Millo, datorită jocului său de « adîncă pătrundere a rolului » a transmis publicului atîta emoție, încît nu puțini au fost aceia care și-au

<sup>1</sup> Cuvîntul espieglerie s-a format pornindu-se de la numele faimosului personaj Till Eulenspiegel și are semnificații multiple: maliție, finețe, spirit glumeț etc.

<sup>2</sup> *Gazeta de Moldavia*, Iași, 24(1852), martie 24.

<sup>3</sup> Piesa s-a jucat într-o traducere făcută de I. Vasiliu și în regia lui Al. Găteanu.

<sup>4</sup> *Gazeta de Moldavia*, Iași, 24(1852), martie 24.

<sup>5</sup> Jucată în traducerea lui Matei Millo.

<sup>6</sup> *Telegraful*, București, 1871, noiembrie 11.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Romînul*, București, 13(1869), octombrie 16.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

simțit ochii umeziți. Se remarcă cu acest prilej că Millo este un adevărat vrăjitor, un meșter al trecerii contrastante de la un personaj la altul, de la o stare sufletească la alta, că știe, ca nimeni altul, « a smulge și lacrimi nu numai hohote de râs »<sup>1</sup>; un argument în plus împotriva acelor care încercau să limiteze întinderea talentului actorului la compozițiile mici, la farse și vodeviluri. În această piesă Millo a avut ca partener pe Costache Demetriade care, în rolul lui Filip al II-lea, a avut un deosebit succes, în special în monologul din actul al V-lea. Actorul a izbutit, temperat de Matei Millo, ca printr-un echilibru al glasului, gestului și jocului feței să sugereze « ura, necazul și pasiunea ce se încrucișează » în caracterul acestui « despot crud și desfrînat »<sup>2</sup>. Alături de Millo, Frosa Sarandi juca în travesti rolul unui frate, Pablo, tînăr « isteț și deloc dispus pentru viața monahală ». Inspirîndu-se din arta maestrului, în care a văzut totdeauna un profesor, actrița a jucat rolul « cu o vervă încîntătoare »<sup>3</sup>, care i-a adus binemeritate aplauze.



Metoda de creație a lui Matei Millo, maniera sa interpretativă atît de personală decurg pe de o parte din orientarea spre un anumit reper-toriu, aproape exclusiv realist, reflectînd concepția sa democratică asupra teatrului, pe de alta dintr-o înaltă conștiință artistică și totală devoțiune pentru cauza artei teatrale naționale. « Pentru dînsul — spune N. Pătrașcu — toată gîndirea, toată ambițiunea și iluziile erau legate cu scena. Talentul său era pe de o parte îmboldit de această patimă, iar pe de alta luminat de o rară conștiință artistică (*sublinierea noastră*) și de o mîndrie clasică », acestea izvorînd din « ideea înaltă ce-și făcea el de rolul teatrului în societate »<sup>4</sup>.

Millo a fost actorul al cărui joc se caracteriza prin cel mai autentic realism. Fidelitatea față de realitate, slujirea adevărului și firescul interpretării se împleteau în jocul său viu, colorat, variat, dînd impresia celui mai mare degajament, deși în fond Millo era un emotiv; îi tremura bărbia de cîte ori cînta duioasele cuvinte ale cântonetei *Barbu Lăutaru* și se emoționa de prestața lui Carol Quintul.

Esența artei sale interpretative consta în sublinierea în mod conștient a ceea ce era specific fiecărui personaj, ca extracție socială și profil psihic, evitînd atît grandilocvența și patetismul exagerat al romanticilor, cît și cultivarea detaliului nesemnificativ, proprie naturaliştilor. Jocul de scenă realist, veridic, practicat de-a lungul întregii cariere, reprezintă miezul personalității actoricești a lui Matei Millo. Această fermitate în poziția adoptată l-a impus în primul plan al vieții teatrale a secolului trecut și i-a permis să illustreze practic (fundamentarea teoretică avea s-o facă I. L. Caragiale) realismul în arta noastră scenică.

Din urmărirea principalelor roluri create de el a rezultat priceperea compunerii personajelor din datele lor reale și cu mijloacele artei de ficțiune, deci nu imitarea grosolană, naturalistă, a cutărui sau cutărui om politic. Chirița a avut, în interpretarea lui, o viață atît de lungă (aproape 50 de ani) pentru că a fost o făptură a secolului, nu o simplă doamnă ridicolă cu stare civilă: Chirița Bîrzoii ot Bîrzoieni. El știa să dozeze, datorită talentului și

<sup>1</sup> *Romînul*, București, 13(1869), octombrie 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> N. PĂTRAȘCU, *Matei Millo*, loc. cit., p. 97.



simțului estetic foarte dezvoltat, mijloacele cu care ridiculiza un personaj, așa încît să nu-l facă grotesc, sau « nesuferit » artei. Un actor de talia lui Constantin Nottara reținea din jocul lui Matei Millo tocmai aceste trăsături, care defineau natura talentului și caracterul realist al artei actorului: « Dinsul a avut totdeauna în vedere *interpretarea naturii (sublinierea noastră)* în executarea rolurilor și a căutat să imite numai *ficțiunea* patimei (deci nu patima propriu-zisă — n.n.), dezbrăcată de adevărurile ultra-realiste (citește naturaliste — n.n.) care jignesc frumosul în artă. De aceea măiestria lui a rămas unică și personală »<sup>1</sup>.

Natura comicului lui Matei Millo era, oricît ar părea de ciudat, deosebită de cea a rolurilor interpretate de el. Millo era un actor de ținută intelectuală, un comic temperamental, dar și rațional, un om echilibrat, gîndindu-și în cele mai mici detalii rolul. Iar rolurile sale, multe din ele, erau de un comic buf, gras. Ceea ce trebuie reținut este că actorul nu-și sacrifică

*personalitatea sa* de dragul rolului, al comicului exacerbat; nu sacrifică nici *personalitatea rolurilor*, sărăcindu-le de umor, uscîndu-le, cerebralizîndu-le excesiv; el realiza o minunată sinteză între comicul său subțire și trăsăturile groase ale « eroilor », dînd acele imagini de neuitat ale Chiriței, Paraponisului etc., la a căror simplă ivire pe scenă rîsul devenea de nestăpînit pînă și pentru un « fachir », cum spune Ionescu Gion. Se petrecea în jocul lui Millo o fericită simbioză între discreție și îngroșare voită, totul fiind însă supus rațiunii, nu excesului comic. Așa se explică faptul că, din cîți dușmani a avut Millo, permanenți sau ocazionali, din cîți răuvoitori au scris despre el încercînd să-i întunece chipul și să-i estompeze meritele, nici unul nu i-a reproșat vreodată bufoneria, comicul de bîlci. Dimpotrivă, s-a subliniat unanim pregătirea minuțioasă a rolurilor, caracterul gîndit, măsurat, nu spontan al artei sale. După opinia lui N. Pătrașcu, Matei Millo era « mai presus de toate, ceea ce s-a numit în limbajul teatrului, un comic de salon, un artist intelectual »<sup>2</sup>. Publicistul folosește noțiunea *comic de salon* în opoziție cu aceea de comic de bîlci, pentru a sublinia caracterul superior al comicului lui Millo și nicidecum fiindcă ar fi fost vorba de vreo ostentație boierească din partea actorului, sau de vreun snobism salonard.



Fig. 7. — Matei Millo în *Barbu Lăutarul* de Vasile Alecsandri

<sup>1</sup> C. NOTTARA, *Amintiri*, București, f.a., p. 150.

<sup>2</sup> N. PĂTRAȘCU, *Matei Millo*, loc. cit.

De altminteri explicația ce urmează imediat aduce precizuni în legătură cu înțelesul termenilor în accepția lui N. Pătrașcu. El spune: «Comicul intelectual, spre deosebire de comicul ordinar, de bufă și de farsă, are însușiri superioare»<sup>1</sup>. Primul se bazează pe pătrunderea adâncă a personajului și ridiculizează racilele sociale și psihologice, al doilea se rezumă în special la arătări exterioare; unul este un comic de fond, de substanță, celălalt este facil, de suprafață. Artistul de prima categorie «imitează sau caricaturizează suflutele ridicule, văzute sau închipuite, și poate juca admirabil pe un avar, pe un retrograd, [...] adică tot ceea ce deviază, în mințile sau în sentimentele omenești, dincolo de linia mijlocie a firii noastre»<sup>2</sup>. Artistul din a doua categorie își compune rolurile «instinctiv, din imitațiunile și caricaturile exagerate ale unor ființe, văzute sau închipuite, îmbrăcându-se ca ele, vorbind ca ele, imitându-le sau mărinđ proporțiunea diformităților lor trupești»<sup>3</sup>, și pot juca admirabil pe un bețiv roș la față ori sughițind, pe un bilbiit, ori pe un om cu ticuri»<sup>4</sup>.

S-ar părea, la prima impresie, mai ales dacă s-ar lua la propriu expresia lui N. Pătrașcu «comic de salon», că arta lui Millo, dat fiind ineditul ei pe scenele noastre, nu ar fi fost o artă populară, și că s-ar fi adresat unui public restrâns, format din oameni așa-zis subțiri, cu gusturi așa-zis rafinate. În realitate însă lucrurile nu se prezintă astfel. Millo era într-adevăr un actor rațional, de un comic uneori debordant alteori discret, tocmai pentru că-și supunea mijloacele de expresie substanței personajului, așa că arta sa, departe de a fi aristocratică, era profund populară, întrucît exploata esența personajului, deschizînd ochii păturilor de jos nu numai asupra a ceea ce era ridicol, dar și asupra a ceea ce era strîmb și trebuia îndreptat în societate.

Teatrul lui Millo era un teatru care invita la gîndire, un teatru al rîsului acuzator, spre deosebire de comicul facil, care nu provoca decît amuzamentul gratuit. Pe bună dreptate N. Pătrașcu observa, în legătură cu antiteza de mai sus, că arta comedianului pune accentul pe «imitarea sau caricatura suflutească», pe cînd comicul superficial reliefează numai ceea ce este «material» (citește înfățișarea exterioară — n.n.). «De una numai rîzi, de cealaltă rîzi gîndind, reflectînd sau învățînd ceva. Într-una artistul poate trece cu caricatura peste toate marginile ridicolului; în cealaltă el trebuie să rămînă verosimil, măsurat, în limitele de cuviință și de ținută. Și deci, pe cînd într-una nu se cere prea multă inteligență, în cealaltă se cere totdeauna, cu inerență, o conformațiune intelectuală superioară»<sup>5</sup>.

Noutatea artei lui Millo consta și în ridicarea ei la treapta gîndirii mature, în părăsirea haosului mișcărilor, gesturilor, expresiei, în renunțarea la jocul exterior, la specularea farmecului personal al actorului, în asocierea totală a intelectului la procesul de elaborare scenică a unui rol. El curma vizibil vîrsta de aramă a artei noastre interpretative și marca trecerea la vîrsta de argint. Cu bun simț și adevăr constata același N. Pătrașcu că «cei mai mulți dintre actorii noștri sînt exteriori, vorbind și făcînd gesturi mecanice, exagerate și în absență de gîndire, pe cînd, tocmai contrariul, ar trebui ca gîndirea pururi încordată să comande viața de din afară»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> N. PĂTRAȘCU, Matei Millo, loc. cit.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Toate sublinierile ne aparțin (n.n.).

<sup>4</sup> N. PĂTRAȘCU, Matei Millo, loc. cit.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

Dînd ca exemplu pe Millo și vorbind despre talentul acestuia de a pătrunde « comicul sufletesc » al personajelor, cronicarul sublinia un fapt propriu artei realiste: « la artistul adevărat sufletul cîntă și corpul danțează »<sup>1</sup>; iar Millo era primul actor în istoria teatrului românesc care cumula aceste însușiri.

Stilul său de joc nu a fost un bun dat, același, neschimbat, de la 1850 pînă la sfîrșitul vieții. El a cunoscut o evoluție, o îmbogățire permanentă a mijloacelor de expresie, o adîncire a caracterului realist pînă spre 1880, cînd a început să se repete flagrant, să îmbătrînească, să piardă pasul vremii și să nu-și mai găsească locul în noua școală, la a cărei creație contribuise efectiv, ilustrată de Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, Aristizza Romanescu, Constantin Nottara etc. Dar pînă la această dată el și-a șlefuit neobosit arta, s-a exersat în felurite roluri, s-a situat în fruntea școlii teatrale realiste. Mobilitatea excepțională a talentului său i-a fost recunoscută chiar de la începutul carierei: « D. Millo este o amfibie, un cameleu, o ființă ce-și poate schimba momentan ființa, ce-și preface trup, vorbă, glas și manieră », spunea despre el T. Codrescu în 1850<sup>2</sup>. Acestei neobișnuite puteri de transformare, de acomodare, i se adaugă cu timpul note de sobrietate și simplitate. I se conturează tot mai precis stilul de joc, măsurat, fin, în care mulțimea mijloacelor nu implică încărcarea, crește puterea de selecție, are loc maturizarea artistului. În 1857' C. A. Rosetti scrie: « Am găsit în d. Millo un talent deplin; am găsit încă, ceea ce mărturisesc că n-aș fi crezut a găsi la noi, ceea ce lipsește acum în genere, chiar în Franța, și ceea ce dovedește, după mine, un mare artist: simplitatea gesturilor, un joc natural și bine simțit »<sup>3</sup>.

Treptat, talentul său se maturizează, jocul, uneori înzorzonat, se curăță de balast, cîștigînd în schimb în adîncime. Ochii săi ajung să exprime mai mult și mai artistic decît înainte, iar mîinile își găsesc și ele un limbaj. Se remarcă în presa timpului « jocul ochilor săi, versul său, mersul său și, mai cu seamă, degetele sale », apreciindu-se că « d. Millo are mai mult decît oricine elocința degetelor »<sup>4</sup>. Pe măsură ce actorul renunță la mijloacele tradiționale, groase, burlești, la mișcări și agitații inutile, gestul său capătă plasticitate și expresivitate. În locul șarjei îngroșate, asistăm la nuanțarea subtilă, minuțios studiată. Astfel, peste cîțiva ani de la însemnarea de mai sus Ulysse de Marsillac nota, pe lîngă verva neobosită a actorului, capacitatea sa « de a dezvălui o lume întreagă dintr-o singură intonație, dintr-o clipire a ochilor », sau priceperea « de a pune într-un gest o întreagă satiră »<sup>5</sup>.

Alți ani trec pînă ce Millo devine un actor întreg, complex, care și-a cucerit măiestria deplină, de la ascultarea partenerului pînă la rostirea replicii, de la frazare la gest, mișcare, costum, machiaj etc. « Nimic nu este lăsat la întîmplare » în jocul său, scria un cronicar; « totul este preparat și armonizat astfel, încît iluziunea este completă »<sup>6</sup>. De la el pot învăța acum și ceilalți actori că arta scenică este arta unității logice între cuvînt și expresie, între text și mișcare și că importanța primordială în această unitate o are textul. Millo a ajuns să fie exemplul viu al acelei interpretări în care e vizibil

<sup>1</sup> N. PĂTRAȘCU, Matei Millo, loc. cit.

<sup>2</sup> Zimbrul, Iași, 1851, mai 14.

<sup>3</sup> Românul, București, 1(1857), noiembrie 19.

<sup>4</sup> Ibidem, 4(1860), martie 10.

<sup>5</sup> La Voix de la Roumanie, București, 6(1866), februarie 1.

<sup>6</sup> Românul, București, 22(1878), octombrie 12.

că « un rol nu se compune numai de-o seamă oarecare de fraze, dar și d-o parte mimică neîntreruptă » <sup>1</sup>. El se află acum la un grad de maximă aprofundare a textului și stăpânire deplină a măiestriei, care-i permit să vadă limpede aceste două componente ale rolului, să le înțeleagă și să le exprime în chip ideal. Pentru aceasta el ajunge să fie numit pe bună dreptate singurul nostru « artist complet » <sup>2</sup>.



Actorul era, cum se obișnuiește a se spune, răsfățatul publicului; aceasta pentru că niciodată, nici chiar atunci când copleșit de bătrînețe apărea în spectacole penibile, uitînd texte, improvizînd sau abia șoptind cuvintele, nu-l trădase, nu-i oferise altceva decît ceea ce era pe gustul și trebuințele sale spirituale. Nimeni ca el nu capta cu atîta artă sufletul publicului, stabilind acea comuniune între spectator și artist, la care mulți dintre slujitorii scenei nu ajung nici astăzi: « Cîtă autoritate are asupra publicului! Cum se animă sala îndată ce intră pe scenă! » <sup>3</sup>, exclama un admirator. Jocul său înaripat și echilibrat totodată, comicul gîndit, subtil, uneori discret, alteori răspîndit în efluvii, hazul unic și molipsitor pe care-l degaja printr-un gest ori o mișcare țineau într-o încordare maximă atenția sălii, făcînd deseori pe cei din staluri să uite că se găsesc la teatru și să-l urmărească cu inima încălzită.

Arta sa a întrunit sufragiile a nenumărați contemporani, printre care oameni de mare valoare, poeți, prozatori sau simpli cronicari dramatici, care au lăsat mărturii despre artistul cetățean. Mai presus de toate însă, el a întrunit sufragiile celor mulți, setoși de frumos, de învățătură și rîs sănătos. Caracterul popular al artei lui Matei Millo a izvorît din legătura sa neîntreruptă cu mulțimea care l-a aplaudat, l-a susținut și l-a iubit. El a fost, ca și prietenul său Alecsandri, într-un gînd cu publicul său, învățîndu-l să rîdă și să pedepsească. Printre cei care și-au pus talentul în slujba poporului, el a știut mai bine ca oricare să stîrnească « hohotele întregii țări, din Botoșani și pînă în Severin » <sup>4</sup>.

## СЦЕНИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО МАТЕЯ МИЛЛО

### РЕЗЮМЕ

Обновление репертуара румынского театра в период 1840—1845 гг., обогатившегося народными пьесами и сатирическими комедиями, обусловило существенные изменения в понимании актерского искусства. Реализм новой или еще создававшейся драматургии требовал новых средств сценического выражения. Артистом, озаменовавшим в своем творчестве переход от романтизма Костаке Аристия с его стремлением к классицизму и от-предреалистического романтизма Костаке Караджале к новой явно и глубоко реалистической школе театрального искусства, был Матей Милло. По возвращении из Франции, где он учился, он стал последовательным и непревзойденным исполнителем пьес Александри. В свою очередь стилем своей игры, пронизанной продуманным, сдержанным комизмом, он содействовал творческому развитию Александри, специально написавшего для него комические песенки, канцонеты, монологи.

<sup>1</sup> *Romînul*, București, 22 (1878), octombrie 12.

<sup>2</sup> *Ibidem*, octombrie 31.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 22 (1878), decembrie 5.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 31 (1887), aprilie 15.



Лучшими созданиями Матея Милло были роли Парапониситула, Гурэ Каскэ, Барбу Лэутарула и др. Милло был и мастером переодевания. Непревзойденным в истории театра было его классическое исполнение ролей Кирицы, Бабы Хырки, Керы Настасии. Многообразие, динамика его таланта позволили ему играть несколько действующих лиц в одной и той же пьесе; так в своей комедии «Бездны Бухареста» он выступал в 5—6 ролях, будучи неузнаваем в каждой новой сцене.

Его дарование дополняла основательная профессиональная подготовка, благодаря которой он тщательно и детально разрабатывал создаваемые роли. В них нарочито преувеличенный комизм сочетался со сдержанным, тонким, полным оттенков юмором. По мнению современников его искусство было не столь стихийным, инстинктивным, сколь рациональным; это было искусство актера, основательно познавшего все тонкости сценического мастерства.

Живой пример Матея Милло и его преподавательская деятельность в Бухарестской консерватории значительно содействовали развитию румынского театрального искусства, его переходу из стадии квазидилеттантства к профессиональному мастерству. Матей Милло был не только чрезвычайно популярным и любимым публикой актером, но и создателем школы реалистической игры в румынском театре. Вместе с Костаке Караджале и М. Паскали он был духовным отцом всех крупных актеров конца XIX в. и начала XX в.: Григоре Манолеску, Аристицы Романеску, Штефана Юлиана, Михая Матееску и др.

## L'ART DE L'ACTEUR MATEI MILLO

### RÉSUMÉ

Grâce au renouvellement du répertoire du théâtre roumain dans les années 1840—1845 et à son enrichissement par des pièces nationales et des comédies satiriques, d'importantes transformations s'accomplissent dans la conception de l'art de l'interprétation. Le réalisme de cette dramaturgie nouvellement créée, ou du moins en voie de création, demandait de nouveaux moyens scéniques pour s'exprimer. Matei Millo est celui qui a marqué le passage de l'école romantique classicisante de Costache Aristia, ou de celle de Costache Caragiale, précédant le réalisme, à la nouvelle école d'art théâtral, profondément et indiscutablement réaliste. A son retour de France, où il avait fait ses études, Millo est devenu l'interprète habituel, et le meilleur, des œuvres d'Alecsandri; à son tour, par le style de son jeu d'un comique mesuré et nuancé, il a stimulé Alecsandri dans la création d'un grand nombre de chanssonnettes, de monologues et de chants comiques, composés spécialement pour Millo.

Les plus importantes créations de Millo au théâtre ont été: « Paraponisitul », « Gură Cască », « Barbu Lăutaru », etc. Millo a été également excellent dans le travesti: son interprétation des rôles de « Chirița », de « Baba Hîrca » et de « Kera Nastasia » est restée classique et inégalée. Grâce à son talent multiple et varié, il pouvait interpréter plusieurs personnages dans une même pièce; c'est ainsi que dans sa comédie *Prăpăstiile Bucureștilor* il apparaissait dans cinq à six rôles, étant presque méconnaissable d'une scène à l'autre.

Son talent était doublé d'une excellente formation professionnelle, qui lui permettait de réaliser des créations minutieusement étudiées, allant d'un comique qu'il voulait parfois un peu gros, à un humour discret, fin et nuancé. Ses contemporains le présentent comme un acteur d'un talent moins instinctif et spontané qu'intellectuel, ayant une parfaite connaissance des subtilités de l'art théâtral.

Matei Millo a contribué dans une large mesure, aussi bien par son exemple propre que par son activité de professeur au Conservatoire de Bucarest, à élever l'art théâtral roumain d'un niveau de quasi dilettantisme à un niveau professionnel. Millo a été non seulement un acteur extrêmement populaire et aimé du public, mais aussi le créateur de l'école d'interprétation réaliste du théâtre roumain. Avec Costache Caragiale et M. Pascaly, il a été le père spirituel de tous les grands acteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle: Grigore Manolesco, Aristizza Romanesco, Stefan Iulia, Mihai Mateesco, etc.



# ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚARA ROMÎNEASCĂ

Primele trei decenii ale secolului al XIX-lea

de ANA MARIA POPESCU



Articolul de față nu are ca obiectiv principal prezentarea de date și fapte inedite; el urmărește interpretarea și comentarea într-o lumină nouă, științifică, a manifestărilor teatrale românești din primele decenii ale secolului al XIX-lea și cele la care au participat și romîni, fie ca actori, fie ca comentatori sau spectatori.

Sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea reprezintă pentru sud-estul Europei ca și pentru Rusia epoca de descompunere a orînduirii feudale și de constituire a națiunilor, de formare a conștiinței naționale. Împotriva jugului otoman ca și împotriva asupririlor pămîntene iau naștere în această parte a Europei ample mișcări anti-feudale—mișcarea decembristă, Eteria, răscoala lui Tudor Vladimirescu—din dorința patriotică de a obține independență, libertate economică, politică, culturală. Substratul adînc, social și politic al răscoalei care a cuprins Țara Romînească este exprimat limpede de către Tudor Vladimirescu, capul răsculaților: «Ci pesemne dumneata pă norod cu al căroră sînge s-au hrănit și s-au poleit tot neamul boieresc îl socotești nimic și numai pă jefuitori îi numeri patrie...

Dar cum nu socotiți dumneavoastră că patria să cheamă poporul și nu tagma jefuitorilor?»<sup>1</sup>.

Pentru viața culturală a țării această perioadă istorică reprezintă anii de formare a culturii naționale, care, de la primele începuturi, se manifestă în dualitatea sa, sub forma celor două culturi, expresie pe plan suprastructural a contradicțiilor de clasă. Intelectualii progresiști, cărturari, militanți pe tărîm artistic și social, urmăresc să pună temeliile adevăratei culturi naționale, împotriva străinomaniei afișată fără rezervă de protipendadă și cîrmuire.

O dată cu formarea și dezvoltarea națiunilor cultura începe să capete un caracter național și să se dezvolte în forme naționale. Unul din elementele cele mai importante îl constituie formarea limbii naționale, ca limbă oficială

<sup>1</sup> Scrisoarea lui Tudor Vladimirescu către Nicolae Văcărescu din 11 februarie 1821, în *Documente privind istoria Romîniei. Răscoala din*

1821. *Documente interne*, Ed. Academiei R.P.R., 1959, I, p. 258.

și mijloc de exprimare literar-artistică. Există o interdependență evidentă între dezvoltarea unei națiuni și dezvoltarea limbii sale naționale, consemnată aproape programatic de Enăchiță Văcărescu: « Urmașilor mei Văcărești las vouă moștenire creșterea limbii românești și a patriei cinstire »<sup>1</sup>.

Școala trebuia să reprezinte instituția principală, lăcașul de cultură care să ajute și să asigure răspîndirea limbii românești, « căci cu rușine vine un popor și neam ce este așa vechiu . . . și înzestrat cu toate rodurile pămîntului . . . precum și cu toate darurile duhovnicești . . . să nu aibă și el o școală mai de treabă, o *Academie* cu știință, chiar în limba mamei sale<sup>2</sup>. Aceste cuvinte au fost scrise de Gheorghe Lazăr în manifestul pe care îl lansează cu ocazia înființării primei școli academicești pentru științele filozoficești, matematicești și ingineresti în limba patriei<sup>3</sup>.

Gheorghe Lazăr deschide cu ajutorul oamenilor luminați ai timpului, Iancu Văcărescu și Iordache Golescu, în 1818<sup>4</sup> la sf. Sava<sup>5</sup> prima școală superioară din Țara Românească în limba națională, la care acest neobosit și modest cărturar român a predat istoria, geografia, filozofia, limba română și matematicile. Tot din această perioadă datează și primele manuale<sup>6</sup> care urmăreau « să pună toate cărțile școlarești, în bună regulă, în limba patriei »<sup>7</sup>.

După înăbușirea răscoalei lui Tudor Vladimirescu în timpul căreia școala de la sf. Sava și-a închis porțile, Gheorghe Lazăr care participase la răscoală, se vede prigonit de boieri și pus în imposibilitate de a-și redeschide

<sup>1</sup> Prologul a fost publicat în *Curierul românesc* din 17 ianuarie 1830.

<sup>2</sup> Școli în limba greacă au existat încă din secolul al XVII-lea și anume Academia de la sf. Sava care avea ca director pe învățatul grec Sevastos Kymenites și școala de la Colțea întemeiată în timpul domniei lui Brîncoveanu din inițiativa spătarului Mihai Cantacuzino. Tot din secolul al XVII-lea datează și prima școală în limba slavonă, școală domnească de slavonie de la mănăstirea sf. Gheorghe Vechi.

În județe au existat școli la Craiova în mănăstirea Obedeianu, la R. Vilcea, la Slatina școala Ionașcu, la Tg. Jiu întemeiată de Stolnicul Dumitrache Cronicarul, școala la care a învățat Tudor Vladimirescu și alți panduri, la Focșani, Ploiești, Pitești (informația în V. A. Urechea, *Domnia lui Ion-Vodă Caragea 1812—1818*, Ed. Acad., 1898, p. 1—80).

Limba română nu s-a predat pentru prima oară la școala lui Gheorghe Lazăr. La Școala Vasiliană, la seminarul de la Socola ca și la Academia grecească de la sf. Sava se învăța și « carte românească ». La școala slavonească de la sf. Gheorghe Vechi se preda și limba română de către dascălul Chiriță, la Udricani preda dascălul Chiosea și la Colțea dascălul Stan, iar pe moșiile unor boieri din ambele principate s-a realizat, sporadic și neorganizat, un învățămînt elementar în limba română. Radu Golescu, tatăl lui Iordache și Dinicu Golescu, a înființat la Golești o astfel de școală la care a predat chiar el.

<sup>3</sup> ȘTEFAN POP, *Colegiul național sf. Sava*, extras din *Boabe de grîu*, IV, 1933, nr. 7, Impri-  
meria națională, București, p. 9.

<sup>4</sup> În 1816 Gheorghe Lazăr propune să predea la școala din clădirea Măgureanu geometria și arpentajul, dar este refuzat.

<sup>5</sup> În 1775 Alexandru Ipsilante stabilește sediul școlii grecești la sf. Sava, în 1804 este strămutată de către Constantin Ipsilante în casele bisericii Măgureanu, dar continuă să poarte numele de școala grecească de la sf. Sava deși nu mai are aceeași reședință. Școala a fost reorganizată în vremea lui Caragea Vodă cu ajutorul lui Radu Golescu, Constantin Kretzulescu, Barbu Văcărescu, Gheorghe Slătineanu, Grigore Băleanu, Fotache Știrbei, Alex. Nenciulescu, Gh. Filipescu, Dim. Racoviță, Alex. Ghica și Gh. Arghyropulo, Iordachy Rizo, Alh. Cristopol, Ioan Ralet și Nic. Suțu. Școala de la sf. Sava se închide în 1828 din cauza războiului și a ciumei, se redeschide provizoriu în hanul Șerban Vodă și se întoarce în sediul inițial, renovat, în decembrie 1831 avînd ca director pe Eufrosin Poteca (vezi V. A. Urechea, *Istoria școalelor*, I, p. 134 și urm.).

<sup>6</sup> GHEORGHE LAZĂR, *Prefață la Povățuitorul tinerimii, către adevărata și dreapta citire. Intru acest chip acum întîia oară lucrat și acum întîiaș dată tipărit*, Buda, Crăiasa tipografie a Universității Ungariei, 1826.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



școala. Ideile de libertate națională și culturală sădite pe băncile școlii își dau însă roadele.

Curînd, foștii săi elevi Ion Eliade Rădulescu, Eufrosin Poteca, Petrache Poenaru, deschid învățămîntul în limba romînă la Școala de la sf. Sava și continuă opera începută cu trudă și dragoste de către Gheorghe Lazăr.



Fig. 1. — Articolul lui Ion Eliade Rădulescu (Curierul romînesc, nr. 708, an. II, București, 24 iulie 1830) cuprînzînd îndemnul către zidirea unui teatru.

Învățații progresiști au contribuit prin activitatea lor la afirmarea limbii literare. Din această vreme datează primele gramatici ale limbii romînești—element necesar cristalizării și dezvoltării unei limbi. Literatura în limba națională care abia consemnase existența cîtorva opere se îmbogățește acum cu poezia lui Iancu Văcărescu, cu protestul vehement al lui Dinicu Golescu din al său jurnal de călătorie, cu stihurile romantice ale lui I. E. Rădulescu.

Legătura între o formare a limbii romînești culte și dezvoltarea teatrului este evidentă căci teatrul este «locul în care limba se înfrumusețează, se

înalță în treapta ce i se cuvine și în care este făcută și hotărâtă ca să o ținem »<sup>1</sup>. În același timp, ideile progresiste nu se puteau transmite marelui public decît prin intermediul limbii naționale și cea mai largă tribună de desfășurare a acestora o constituia teatrul. De aceea cei mai de seamă intelectuali ai timpului, frații Văcărești, frații Golești, Ion Eliade Rădulescu, C. Aristia, A. Nănescu și alții, traduc sau scriu ei înșiși « arătări » și « obaze » în care emanciparea limbii românești de dominația limbii grecești și franceze se împletea cu lupta pentru emanciparea social-politică, pentru înlăturarea jugului otoman și feudal, împotriva străinomaniei. Comediile lui Iordache Golescu, traduceri ale lui Văcărescu, Ion Eliade Rădulescu, Aristia, Nănescu, ca și tălmăcirile din Voltaire și Gessner ale lui Alecu Beldiman și ale serdăresei Zoița Grigoriu aduc o contribuție la începuturile literaturii dramatice originale. Cu cît înaintăm în secolul al XIX-lea, preocuparea pentru dezvoltarea limbii naționale legată direct de dezvoltarea teatrului va căpăta un caracter organizat, programatic<sup>2</sup>.

Astfel, în cadrul mișcării de formare a culturii naționale, ia naștere teatrul românesc cult, ca expresie a năzuințelor de propășire națională și progres cultural și e departe de a fi — cum considerau istoriografi burghezi — expresia diverselor influențe străine exercitate de trupele care dădeau reprezentații pe teritoriul Țării Românești și care dimpotrivă, datorită politicii cîrmuirii și protipendadei, îngreunau dezvoltarea acestuia. Glasurile patrioților romîni se ridicau de pretutindeni în apărarea teatrului românesc, împotriva « zăticnicirii ce pătîmește teatrul românesc din partea stăpînirii (pe prinț niciodată nu l-am văzut la față — n.n.), care cu totul favorisește pe nemți și pe romîni cu totul disprețuiește, zicînd că ce poate să audă cineva de la romîni »<sup>3</sup>.

Nu se poate însă nega un oarecare aport pozitiv pe care l-a adus în dezvoltarea teatrului nostru prezența trupelor străine pe teritoriul țării. Cu o îndelungată viață artistică, unele din aceste trupe și-au însușit meșteșugul actoricesc, au deprins regulile scenei, au căpătat naturalețe în gestică și mișcare. Pentru tinerii actori și diletanți romîni, ele constituiau o școală vie de artă actoricească<sup>4</sup>.

În ceea ce privește determinarea liniei esențiale pe care s-a format și s-a dezvoltat teatrul românesc cult, trupele străine franceze și germane nu au nici un aport.

Cu totul altfel se prezintă situația în ceea ce privește relațiile dintre teatrul românesc cult și teatrul eterist. Eteria, Eteria ton Ellion (Societatea grecilor), a luat ființă la Odesa în 1814, avînd ca program social revendicări antifeudale, iar ca program politic organizarea mișcărilor de eliberare națională. Curînd conducătorul Eteriei devine Alexandru Ipsilante, iar sediul se mută la Chișinău. Membrii Eteriei treceau din Rusia în Moldova, în Țara Românească, dincolo de Dunăre pînă în Europa centrală — la Viena exista unul dintre cele mai active centre eteriste — pentru a pregăti răscoala, care va izbucni în februarie 1821.

<sup>1</sup> ION ELIADE RĂDULESCU, în *Curierul românesc*, 1830, 24 iulie, nr. 38, p. 1.

<sup>2</sup> Vezi Societatea literară, București, 1827 și Societatea Filarmonică, 1833.

<sup>3</sup> TIMOTEI CIPARIU, *O călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, vol. I, București, 1931, p. 355.

<sup>4</sup> Despre rolul pozitiv jucat de trupele străine în însușirea artei actoricești de către tinerii actori romîni, se vorbește în presa vremii și în timpul Societății Filarmonice, cînd exista un teatru românesc constituit — *Curierul românesc*, 1836, nr. 27, p. 108; *Gazeta teatrului național*, 1836, nr. 5, p. 31.

Legătura era deci mult mai strânsă, pentru că coincideau condițiile istorice, popoarele ambelor țări se găseau în momentul important de luptă pentru emanciparea națională, care la noi se manifesta în primele decenii ale secolului al XIX-lea prin lupta împotriva jugului fanariot. Domnii fanarioți oprimau atât mișcarea eteristă cât și cea a patrioților români, pentru caracterul progresist, pentru idealurile de emancipare națională în numele cărora acționau.

Spiritul revoluționar eterist, revendicările naționale și politice aduc în atenția acestora teatrul, ca mijloc direct de influențare, de înflăcărare a sentimentului patriotic.

Ceea ce este specific, reprezentativ pentru fenomenul teatral în acest început de veac XIX: eliberarea spectacolului de elementele eterogene teatrului (numere de varietăți, acrobații etc.) și realizarea unui spectacol teatral în accepțiunea sa modernă, s-a înfăptuit la noi — în primul rînd — în cadrul teatrului școlar grec. Acesta urmărea propagarea prin teatru a ideilor progresiste, a sentimentelor și năzuințelor naționale; teatrul școlar trebuia deci să se bazeze în primul rînd pe text, nu pe artificii spectaculoase, dar exterioare textului dramatic.

N. I. Lascaris<sup>1</sup> amintește de o scenă ridicată încă în 1810 într-o grădiniță pe podul Mogoșoaiei unde în 7 ianuarie elevii școlii grecești, conduși de profesorul C. Iatropulos au jucat fragmente din piesa *Focion*. Spectacolul, datorită conținutului piesei, aluziilor naționale cât și interpretării pasionate s-a bucurat de un deosebit succes. N. I. Lascaris afirmă că din cauza prudenței domnitorului spectacolele sînt oprite apoi. Afirmția poate fi apreciată ca exactă doar cu privire la această piesă, pentru că numai un an mai târziu avem informația<sup>2</sup> că s-a reprezentat tragedia *Aspasia*<sup>3</sup>, piesă de debut a lui I. Rizo Nerulos.

Încă de la începuturile sale teatrul școlar grecesc promovează un repertoriu revoluționar. Curînd teatrul, prin sala de la Cișmeaua Roșie<sup>4</sup>, își va avea scena sa proprie și va căpăta un caracter de permanență devenind un factor important în ridicarea cultural-artistică a țării. Domnița Ralu, fiica mai mică a lui Vodă Caragea, oferă pentru început, în 1817, o încăpere din palat pentru spectacolele eteriștilor și apoi clădește în iarna aceluiași an sala de spectacole de la Cișmeaua Roșie, prima sală de teatru din Țara Românească.

Prima reprezentație are loc în primăvara anului 1817 cu piesa *Moartea fiilor lui Brutus*<sup>5</sup> de Voltaire. Au urmat apoi spectacole cu piesele *Oreste* și *Filip II* de Alfieri, *Dafnis* și *Cloe* de Longus, *Mînia lui Ahile*<sup>6</sup> compusă de Atanasie Cristopulo, *Timelion* de Zampeliu, *Meropa*, *Zaira*, *Mohamed* de

<sup>1</sup> N. I. LASCARIS, 'Ιστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, Atena, 1938, p. 184 — 186; cf. ION HOREA RĂDULESCU, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, Tipografia Cartea Românească din Cluj, 1943, p. 1.

<sup>2</sup> RUDOLF NICOLAI, *Geschichte der neugriechischen Literatur*, Leipzig, Brokhaus, 1876, p. 150.

<sup>3</sup> Se reia în 1813 și 1819, iar în decembrie 1818 se joacă piesa *Timoleon* de ION ZAMBELIOS după modelul piesei cu același titlu a lui V. ALFIERI. Piesa a stîrnit un asemenea entuziasm încît se spune că a atras atenția asupra soartei poporului

grec (informația în RUDOLF NICOLAI, *op. cit.*, p. 180).

<sup>4</sup> « Ruinele celui edificiu ars la 1825 se mai vedeau pe la 1840 cînd s-au mistuit în zidurile lui Ion Cărașul » — ION GHICA, *Pagini alese, Scrisori către V. Alecsandri*, Ed. tineretului, București, 1955, p. 52—53.

<sup>5</sup> ION GHICA afirmă că « Am parostisit (a interpretat — n.n.) pe fiii lui Brutus cu epicul *Aristia* » — ION GHICA, *op. cit.*, p. 77.

<sup>6</sup> Este vorba de piesa care inițial a avut titlul *Ahile* iar apoi s-a jucat la noi cu titlul *Moartea lui Patrocle* — informația în N. I. LASCARIS, *op. cit.*, p. 229—230.

Voltaire, *Polixenia* de Iacovake Rizo și *Aristodem* de Monti. Interpreții acestor piese au fost « studenți ai Școlii Elinești; iar cei ce s-au deosebit mai mult prin geniu și talent au fost C. Aristias, Theodor Gazi, Constantin Somache, doctorul Fermion și Gheorghe Mașu<sup>1</sup>. Rolurile feminine au fost interpretate la primele reprezentații de către Costache Aristia apoi de către Marghioala, soția serdarului Dumitrache Bogdănescu<sup>2</sup>. La spectacolul care a avut loc în luna ianuarie 1819 cu piesa *Fedra* de Racine în traducerea lui I.R. Nerulos au participat ca interprete două românce: Marghioala Bogdăneasa și Elena<sup>3</sup>.

Spectacolele teatrului eterist continuă cu același repertoriu în care predomină Voltaire, Alfieri și piesele patrioților greci<sup>4</sup>.

Cu piesa *Filip al II-lea* de V. Alfieri, reprezentată în mai 1820 și care s-a remarcat prin fastul montării și bogăția costumelor, se încheie ciclul de spectacole în limba greacă început în 1817 cu *Moartea fiilor lui Brutus* pe scena de la Cișmeaua Roșie. Din mai 1820 și pînă la izbucnirea răscoalei eteriste, deci pînă în februarie 1821, nu au mai avut loc spectacole ale teatrului grecesc, actorii și animatorii lui au luat parte activă, directă la pregătirea mișcării eteriste<sup>5</sup>. Eșuarea mișcării obligă pe participanții ei să se răspîndească în diferite părți. Pe C. Aristia îl găsim la Corfu unde organizează în 1825 reprezentații cu actori-amatori<sup>6</sup>.

Din această perioadă — din timpul domniei lui Alexandru Șuțu — datează și prima Eforie teatrală instituită prin pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819. Această primă formă de cenzură are cu totul alt conținut decît

<sup>1</sup> N. FILIMON, *Ciocoi vechi și noi*, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 142.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> N. I. LASCARIS, *op. cit.*, I, p. 215, notă.

<sup>4</sup> Spectacolele eteriștilor care au avut loc pe teritoriul Țării Românești sînt următoarele: *Aspasia* de I. R. NERULOS se reprezintă la 1811, se reia în martie 1819.

La Cișmeaua Roșie, prima reprezentație a avut loc cu piesa *Brutus*, de VOLTAIRE (trad. M. HRISTARIS), în decembrie 1818, reluată în aceeași lună și apoi în martie 1820; în același an este tipărită la București (informația privind tipărirea în I. BIANU și DAN SIMONESCU, *Bibliografia românească veche*, București, Socec, t. III, p. 350).

*Fedra* de RACINE în ianuarie 1819 (trad. I. R. Nerulos).

*Moartea lui Cezar* de VOLTAIRE, în februarie 1819 (trad. GH. SERURIOS). Aceeași piesă este tradusă și de IANCU VĂCĂRESCU și reprezentată la București în 1819, probabil și 1820, tot în 1820 se reia în traducerea lui G. DRACULIS din Itaca).

*Meropa* de VOLTAIRE se reprezintă la 20 aprilie 1819 (trad. GH. SERURIOS) și se tipărește peste un an la București (I. BIANU și DAN SIMONESCU, *op. cit.*, p. 350); se reia în ianuarie și martie 1820.

*Agathocle* de VOLTAIRE se joacă la București în 1820 (trad. GH. SERURIOS).

*Timoleon* (imitată după piesa cu același

nume de V. ALFIERI) este reprezentată la București în 1820.

*Polixenia* de IACOVAKY RIZO NERULOS este reprezentată în ianuarie 1820 (piesa este scrisă în 1813 și e probabil să se fi jucat și înainte de 1820).

*Moartea lui Patrocle* de ANASTASIE HRISTOPULOS este reprezentată în 1819.

*Temistocle* de METASTASIO este reprezentată în mai 1819 (trad. GH. RUSIADI).

*Oreste* de V. ALFIERI este reprezentată la 21 noiembrie 1819.

*Filip al II-lea* de V. ALFIERI (nu se cunoaște precis traducătorul, sînt controverse) s-a reprezentat în mai 1820.

N. FILIMON, *op. cit.*, p. 9, menționează reprezentarea următoarelor piese: *Hecuba*, *Daphnis* și *Cloe*, *Aristodem* de VINCENZO MONTI, fără a da și data reprezentațiilor.

ION HORIA RĂDULESCU, *op. cit.*, p. 20, face presupunerea că s-au reprezentat și piesele *Moartea lui Demostene* și *Philoclet* de N. PIKKÓLOS, bazîndu-se pe faptul că aceste piese s-au jucat la Odesa, prima în septembrie 1818, a doua în februarie 1818, deci au fost reprezentate, iar autorul lor se găsea în această perioadă în Țara Românească unde practica medicina.

<sup>5</sup> Vezi N. FILIMON, *op. cit.*, p. 159, D. C. OLLĂNESCU, *Analele Academiei Romîne*, seria II, tom. XX, 1817—1818, Buc., 1898, p. 37; N. LASCARIS, *op. cit.*, p. 195, cf. I. H. RĂDULESCU, *op. cit.*, p. 12, nota 6.

<sup>6</sup> D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 22.



cel pe care îl va căpăta după puțin timp și care va constitui apoi o piedică permanentă în promovarea unui repertoriu progresist. Instituită incontes-  
tabil la cererea turcilor, cu scopul de a frâna mișcarea teatrală și influența ei  
în rîndul maselor, Eforia teatrală datorită orientării politice a membrilor săi  
își schimbă rolul<sup>1</sup>. Pe lângă faptul că domnitorul care a instituit-o era el  
însuși eterist, majoritatea membrilor ei sînt partizanii ideilor revoluționare  
eteriste, membri activi ai Eteriei. Eforia teatrală era formată din Iakovaky  
Rizo Nerulos<sup>2</sup>, poetul Atanase Cristopulos, doctorul Mihail Hristoris, logo-  
fătul Gheorghe Serurios, căminarul Sava sau Bimbașa, Gheorghe Leventi,  
Capodistria, căpitanul Gheorghe Olimpios și episcopul Buzăului Constantin.  
Nicolae Filimon relatează că în Comitetul revoluționar elenic din București  
figurau « Anastasie Cristopulo, noul Anacreon al Greciei, Iacovache Rizu  
(Iakovaky Rizo Nerulos — n.n.), poet cu mare reputațiune, Scufa care mai în  
urmă reprezintă pe Grecia liberă la mai multe curți ale Europei, doctorul Cristali  
(Mihail Hristalis — n.n.), Costandie Buzăul (episcopul Buzăului Constan-  
tin—n.n.) și logofătul Gheorghe Serurie (Serurios—n.n.) »<sup>3</sup>. Cu excepția cîtorva,  
cei mai mulți erau în același timp membri în prima Eforie teatrală constituită  
de un domnitor eterist. Repertoriul eterist de la Cișmeaua Roșie ca și apar-  
tenența politică a eteriștilor, membri ai Eforiei și calitatea repertoriului după  
constituirea acesteia ne îndreptățește să afirmăm că o instituție creată sub  
presiunea imperiului otoman, în scopul frînării mișcării teatrale, a fost folosită  
datorită membrilor ei și spiritului revoluționar al vremii, tocmai pentru promo-  
varea unui repertoriu care să susțină ideile revoluționare, patriotice ale eteriș-  
tilor și să creeze condițiile pentru formarea unui teatru profesionist de actori.

Prezența intelectualilor romîni în viața teatrală a țării în prima jumă-  
tate a secolului al XIX-lea se face simțită încă de la începuturile ei, prin parti-  
ciparea directă la spectacole — contribuția adusă de Ion Ghica, Marghioala  
Bogdăneasa, Elena la reprezentațiile care au avut loc în sala de la Cișmeaua  
Roșie—cît și prin adeziunea la repertoriul eterist patriotic și militant, influ-  
ențat de ideile progresiste ale vremii.

Încîntarea cu care semnaleză Nicolae Filimon conținutul repertoriului  
eterist format din « piese pline de patriotism, virtute, abnegațiune și ură  
contra tiraniei »<sup>4</sup>, cît și recomandarea făcută de Cezar Bolliac în 1846 în vederea  
reprezentării piesei *Polixenia* de I.R. Nerulos « pentru suvenirea că această  
piesă a fost din cele dintîi ce am văzut reprezentate pe scena grecească în Țara  
Romînească, din care putem spune că s-a răsfîrînt și ideea de teatru național  
între școlarii marelui Lazăr »<sup>5</sup>, vădesc cu prisosință că același repertoriu era  
în atenția iubitorilor de teatru romîn ca și a eteriștilor.

Nicolae Filimon consemnează cu vădită mulțumire impresia produsă  
de spectacolul cu piesa *Moartea lui Iulius Cezar* de Voltaire (traducerea Gh.  
Serurios). « Succesul ei fu splendid, iar întipărirea ce lăsa în inima spectato-  
rilor fu atît de mare, încît, după ieșirea din teatru mulți dintre elini intonau

<sup>1</sup> Istoriografia din trecut nu a interpretat în acest sens activitatea primei Eforii, considerînd-o o piedică în dezvoltarea teatrului, probabil, în mare măsură, pentru că neînțelegînd-o ca pe o activitate eteristă, a considerat-o drept o insti-  
tuție întemeiată de un domn fanariot.

<sup>2</sup> I. H. RĂDULESCU, *op. cit.*, p. 21, face confuzie între Nerulos și Rangabé, pe care-l

consideră efor al teatrelor. Alexandru Rizos Rangabé s-a născut la 1810, deci nu putea fi efor în 1819. Iakovaky Rizo Nerulos născut la 1778 a condus prima Eforie teatrală.

<sup>3</sup> N. FILIMON, *op. cit.*, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> CEZAR BOLLIAC, *Teatrul național*, în *Cu-  
rierul romînesc*, 1846, nr. 27, 30 martie, p. 108.

pe uliți peanul răzbunării și al morții»<sup>1</sup>. Nicolae Filimon scoate deci în evidență rolul social-politic al teatrului, importanța sa deosebită în cadrul marilor mișcări cu caracter național care au avut loc pe teritoriul țării noastre. Este limpede că același conținut îl acordau teatrului și românii patrioți și eteriști. «Cel ce voiește să afle dacă aceste piese au produs sau nu efectul lor, să întrebe cîmpiile Drăgășanilor din România și pe ale Greciei sclave pe atunci și ele vor răspunde arătîndu-i un popor liber și un regat nou înscris pe harta Europei»<sup>2</sup>.

Legătura dintre intelectualii români patrioți și eteriști s-a făcut deci simțită atît pe planul revendicărilor politice, cît și în cadrul mișcărilor cultural-artistice. În momentul în care teatrul românesc începe să capete o existență a sa proprie, actori români diletanți, după ce reprezintă piese în limba patriei, interpretează în limba greacă *Brutus* și *Oreste* de V. Alfieri.



Dorința de a avea un teatru de pe scena căruia să se audă limba românească se făcea tot mai simțită. O seamă de intelectuali își manifestau tot mai repetat năzuința de a întruchipa primele personaje într-o piesă jucată în limba patriei și de a tălmăci pentru tînărul public român opere importante din dramaturgia universală. Și astfel, ca urmare a avîntului național, din dorința de a pune temeliile culturii naționale, prin strădania oamenilor de cultură ai țării, are loc un eveniment important în istoria teatrului din Țara Românească, se organizează și se reprezintă în anul 1819 primul spectacol în limba romînă cu piesa lui Euripide, *Hecuba*, tradusă de A. Nănescu. Rolul titular este interpretat de Ion Eliade Rădulescu, «care dorind ca reprezentația să iasă întru totul bine îndeplinea și rolul de sufleur»<sup>3</sup>.

N. Filimon și D.C. Ollănescu vorbesc despre spectacol nu ca despre o izbîndă totală și atribuie aceasta intrigii și geloziei, jocului slab al actorilor, lipsei de încurajare și de condiții propice. În mare măsură aceste aspecte au întovărășit nașterea teatrului românesc cult. Ceea ce reprezintă însă aspectul esențial, caracteristic și semnificativ pentru începutul mișcărilor teatrale culte, este faptul că acest eveniment de importanță deosebită pe plan cultural-artistic a fost pregătit cu entuziasm, nu întîmplător, ca simplu divertisment sau din imitație, ci răspunzînd momentului istoric, din dorința intelectualilor progresiști de a pune bazele teatrului românesc ca instituție de seamă în cadrul culturii naționale.

Spectacolul începe cu un prolog de Ion Văcărescu în care sînt exprimate idei de seamă cu privire la rolul social al teatrului. În acest prolog, în fragmentul intitulat Saturn, poetul, traducînd în versuri năzuințele artistice ale compatrioților săi, se adresează spectatorilor:

V-am dat teatru, vi-l păziți  
Ca un lăcaș de muze,  
Cu el curînd veți fi vestiți  
Prin vești departe duse.

În el năravuri îndreptați  
Dați ascuțiri la minte  
Podoabe limbii voastre dați  
În romînești cuvinte.

<sup>1</sup> N. FILIMON, *op. cit.*, p. 142.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 143, nota 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Într-adevăr interesantă și pitorească este apariția lui Saturn «cu ceasornicul de nisip și securea în poziție de sosire vestitoare»<sup>1</sup> și a zeiței Astrea (zeița dreptății) care coboară din fundul scenei «cu cornul îmbelșugării în mână din care se revarsă toată fericirea asupra binevoitorilor patrioți români»<sup>2</sup>. Dincolo de pitorescul expunerii este însă important și concludent faptul că poetul exprimă în acest prolog întreita funcție a teatrului epocii: «îndreptarea năravurilor», «ascuțirea de minte», «împodobirea limbii românești». Este afirmat astfel rolul social al teatrului, posibilitatea de a îndrepta năravurile prin intermediul său, cât și capacitatea de a contribui la culturalizarea publicului și la desăvârșirea limbii literare. Pe parcursul dezvoltării teatrului românesc în primele decenii ale secolului al XIX-lea, se va urmări acest prolog-program și va fi aplicat și dezvoltat de către mișcarea teatrală a Societății Filarmonice.

După spectacolul cu *Hecuba* s-au mai jucat câteva mici comedii, apoi s-a reprezentat *Zgîrcitul* de Molière, tradus de Herdelius, amic al lui Gheorghe Lazăr, în rolul principal jucînd A. Nănescu, iar pe cel al Frosinei interpretîndu-l Marghioala Bogdănescu.

Entuziasmul începătorilor nu rămîne fără rezultat. De cîte ori se va ivi prilejul, sau vor permite condițiile, actori-elevi, actori diletanți se vor strădui la școala de la sf. Sava sau pe scene improvizate să aducă cuvîntul românesc, să fie purtători ai ideilor lui Molière, Voltaire, Alfieri.

După înăbușirea răscoalei lui Tudor Vladimirescu și a mișcării eteriste, mare parte din animatorii teatrului românesc, participanți activi sau simpatizanți ai evenimentelor de la 1821, sînt nevoiți să se refugieze în Ardeal și se stabilesc parte la Sibiu, majoritatea la Brașov, unde pun bazele unei Societăți Literare—de fapt o societate secretă—cu caracter cultural-politic. Acest dublu caracter, negat de obicei de istoriografia burgheză care reducea societatea secretă de la Brașov la activitatea ei literară, reiese clar din însuși programul societății. Întemeietorii ei Nicolae Văcărescu, Grigore Băleanu, Constantin Cîmpineanu, cărora li s-au alăturat apoi Ilarie al Argeșului, Ion Cîmpineanu, Constantin și Dinicu Golescu, Emanoil Florescu și Gianni<sup>3</sup>, au avut evident în vedere un dublu scop și anume ridicarea și propășirea vieții culturale și politice a țării. Patrioți înflăcărați, ei au înțeles rolul important al culturii în viața social-politică a țării și au ajuns la concluzia că «pentru a ajunge la țelul lor politic aveau nevoie să ridice și să lumineze sufletul poporului și aceasta nu puteau face decît cu ajutorul școlilor, cărților și al teatrului»<sup>4</sup>.

Intelectualii progresiști refugiați au sprijinit teatrul existent la Brașov. În scrisorile sale, actorul Istvan Göde amintește faptul că trupa maghiară aflată în 1821 la Brașov a fost susținută de Filipescu, Văcărescu, care adesea invitau actorii la ei acasă<sup>5</sup>.

Din cauza răscoalelor și a represiunilor ce au urmat, nu s-a putut realiza decît parțial programul societății. Important este însă faptul că intelectuali progresiști, în mod organizat, au stabilit principalele revendicări cultural-politice și au găsit soluții corespunzătoare pentru realizarea lor.

<sup>1</sup> D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> ION ELIADE RĂDULESCU, *Issachar*, București, 1859—1869, p. 76.

<sup>4</sup> MARIA MIHĂLCESCU, *Istoria teatrului romi-*

*nesc, partea I, Istoria teatrului muntean de la 1800—1859*, p. 14.

<sup>5</sup> K. PAPP, *A magyar színészet törtévétehez, Történeti Lapok*, II, 1875, nr. 6, Cluj, 2 mai, p. 910—912.

Ca urmare a răscoalei lui Tudor Vladimirescu se instituie domniile pămîntene. Cu toate acestea refugiații nu s-au întors în Țara Românească decît începînd din 1826, parte din ei au plecat între timp peste graniță<sup>1</sup>, alții devin, în calitate de prieteni ai domnitorului, deținătorii unor funcții importante<sup>2</sup>, Nicolae Văcărescu moare, unii rămîn mai departe la Brașov unde își continuă activitatea. Cei ce se întorc în Țara Românească « boierii pribegi din Brașov și Sibiu... fuseseră siliți să i se închine cu supunere (domnitorului Grigore Ghica — n.n.) ca să se poată întoarce în țară »<sup>3</sup>.

Cu timpul oamenii de cultură se strîng din nou în capitala Țării Romînești. Constantin și Dinicu Golescu se întorc din străinătate cu cunoștințe noi și cu dorința fierbinte de a schimba năravurile și relele sociale, politice și culturale. C. Aristia, după pacea de la Ackermann, se întoarce în țară ca institutor al copiilor lui Nicolae Ghica, Eliade și Dinicu Golescu leagă o strînsă prietenie care va da roade; ei doi vor fi, împreună cu Stanciu Căpățîneanu, întemeietorii celei de-a doua societăți secrete, cea de la București, din 1827.

Statutul acestei societăți — care s-a păstrat — cuprinde opt articole dintre care primele șapte privesc dezvoltarea culturală a țării, iar cel de-al optulea expune principala revendicare politică<sup>4</sup>.

Pentru istoria teatrului românesc articolul 7 al statutului prezintă o importanță deosebită căci prevede pentru prima dată în mod expres necesitatea înființării unui teatru național și sprijină această acțiune prin întreaga activitate artistică pe care o consemnează și a cărei dezvoltare este judicios orientată de către membrii acestei societăți.

Adunările, la care se discutau probleme politice și se citeau lucrări cu conținut romantic-revoluționar, aveau loc în casa lui Constantin Golescu. Membri ai societății erau toți intelectualii progresiști ai țării. Se citea la aceste adunări, în traducerea lui Iancu Văcărescu, *Lacul și Ruga de seară* de Lamartine, *Arta poetică* a lui Boileau, ca și gramatica limbii romîne întocmită de Eliade și cea întocmită de D. Golescu<sup>5</sup>.

Meritul deosebit și principal al societății a fost acela că a demonstrat posibilitatea limbii romîne de a exprima gînduri și sentimente în formă artistică. Datorită ideilor promovate de Societatea Literară, literatura romînă ia un simțitor avînt; scriu sau traduc cărți de morală, de jurisprudență, de teatru etc.<sup>6</sup>, Ion Eliade Rădulescu, D. Golescu, Gr. Bălăceanu, St. Bălăceanu, C. Filipescu, Al. Filipescu, Iancu Voinescu, Iordache Golescu, V. Cîrlova și alții.

Pentru un anumit timp lucrările societății se întrerup din motive obiective, o boală grea — ciuma — bîntuie capitala; membrii societății se văd siliți să o părăsească.

<sup>1</sup> De ex. Constantin și Dinicu Golescu.

<sup>2</sup> Constantin Cîmpeanu ajunge caimacam al Craiovei, apoi mare spătar sub domnia lui Grigore Ghica al cărui prieten era.

<sup>3</sup> ION GHICA, *op. cit.*, p. 134.

<sup>4</sup> Primele trei capitole se ocupă de modul în care urmează să se desfășoare învățămîntul în limba romînă; Școala de la sf. Sava va fi ridicată la rangul de colegiu și una asemănătoare va fi înființată la Craiova (art. 1), se vor înființa școli normale în capitalele de județ cu ajutorul elevilor absolvenți ai școlii de mai sus (art. 2). Articolele următoare prevăd: înființarea unui

ziar (art. 4) și în acest scop abolirea monopolului tipografiilor (art. 5), încurajarea traducerilor și tipăririlor de piese (art. 6), înființarea unui teatru național (art. 7). Ultimul articol prevede ieșirea din regimul fanariot prin căi înțelepte sau prin reînnoirea celor mai importante instituții ale țării.

<sup>5</sup> Tipărită în 1840 la tipografia lui Eliade, după ce acesta își tipărise propria sa gramatică, la Sibiu în 1828.

<sup>6</sup> M. STĂNCESCU, *Societatea Filarmonică*, în *Revista idealistă*, 1911, p. 7.



Chiar și în aceste condiții, programul societății începe parțial să se realizeze. S. Căpățineanu și Grigore Pleșoianu pun bazele unei școli la Craiova, după modelul celei de la sf. Sava; la Golești, sub îndemnul lui Dinicu Golescu și al lui Eliade se întemeiază o școală sub direcția lui Aron Florian unde veneau copii din județele apropiate: Argeș, Muscel, Dâmbovița. Cu ocazia examenului de fine de an are loc în 1830 reprezentarea piesei *Regulus*<sup>1</sup> de von Collin în traducerea lui I. Văcărescu. Această reprezentație nu a rămas fără ecou. Ea a însemnat încă un moment important în cadrul dezvoltării teatrului românesc cult. Spectacolul a oferit posibilitatea părinților și rudelor elevilor de la Golești, care au participat la această reprezentație, să vadă « cît este de destoinic duhul românesc cînd ar fi lucrat și bine pregătit, dar din știință sau din neștiință, cîrmuitorii au vrut să ne crească pe drumul pe care am umblat pînă acum »<sup>2</sup>.

Dar manifestările teatrale în limba romînă, sau la realizarea cărora participă romîni nu se reduc, în această perioadă, la spectacolele școlarilor de la Golești. « În sala cea mare a casei (banului N. Ghica — n.n.) zugrăvită pe pereți și pe tavan cu toți zeii Olimpului de un pictor Harffmann, la zilele mari sau aniversări înfocatul Aristia, preceptorul copiilor, traducătorul cîntului întîi al Iliadei și autorul *Statelor epice*, cu cîteva perdele de la fereastră, cu cearceafele înădrite unele de altele, cu costume croite din rochiile lăpădate punea în scenă cîte o bucată de teatru în limba greacă pe Orest, pe fiii lui Brutus sau vreo idilă de Florian. Smărăndița Ghica se deosebise așa de mult în rolul Clitemnestrei, încît îi rămăsese numele. Aristia avea întotdeauna rolurile mari, el interpreta pe Agamemnon, pe Cezar, pe Oedip. Rolurile mai mici erau ale lui Eugen Predescu, ale lui Manole Anghelescu, ale demoazelor Iosefina și Cecilia Raymondi, sau ale copiilor casei. Doamna Eufrosina Bogdan făcea o încîntătoare Estelă cînd n-o podidea plînsul pe scenă. Fratele său Scarlat Ghica, fostul procuror general la Curtea de casație, era un mediocru Nemerom, iar colonelul Iancu Ghica îmbrăcat numai cu aripi și cu tolba de săgeți, gîndea că era chiar fiul cel iubit al Afroditei »<sup>3</sup>.

Presa romînească comentează spectacolele din casa boierului Ghica și subliniază atît necesitatea existenței permanente a unui teatru național, unde pe lîngă năravuri se desăvîrșește și limba, cît și înflăcărarea și talentul cu care au fost interpretate<sup>4</sup>.

Curînd — pe lîngă înființarea de școli și pe lîngă reprezentațiile teatrale care au avut loc — se realizează prin strădania lui Dinicu Golescu și a lui Eliade un alt punct din statutul Societății secrete de la 1827. Sprijiniți de ruși, care erau în război cu turcii și doreau ca știrile de pe front să fie anunțate, să parvină populației, Dinicu Golescu și Eliade înființează primul ziar în limba romînă din Țara Romînească la 8 aprilie 1829, *Curierul românesc*, care este completat cu un *Adaos literar*<sup>5</sup> ce cuprindea probleme de literatură și artă. Director al ziarului este numit Ion Eliade Rădulescu, care se întoarce în acest scop de la Sibiu la prima chemare a lui Dinicu Golescu. La scurt timp după aceasta, prin cumpărarea tipografiei<sup>6</sup>, se creează posibilitatea tipăririi de traduceri, astfel încît încă în 1830 ies de sub tipar: *Mărirea romanilor*

<sup>1</sup> Piesa a fost tipărită în tipografia lui Eliade, în anul 1834.

<sup>2</sup> Cuprinsul unei scrisori din Pitești, în *Curierul românesc*, 1830, 10 aprilie, nr. 8, p. 1.

<sup>3</sup> ION GHICA, *Scrisori*, p. 290.

<sup>4</sup> *Curierul românesc*, 1831, 15 ianuarie, nr. 4, p. 1.

<sup>5</sup> ION ELIADE RĂDULESCU, *Issachar*, p. 78.

<sup>6</sup> Tipografia Mitropoliei funcționa în condiții proaste, din această cauză dr. Constantin



de Montesquieu, traducerea de S. Căpățineanu, o gramatică franceză de Pleșoianu, o piesă de teatru, *Triumful vieții*, traducere de Moroiu<sup>1</sup>.

Cea mai reprezentativă activitate teatrală din această perioadă este cea susținută de elevii Colegiului sf. Sava, conduși și orientați de animatorul de teatru C. Aristia, de omul de cultură I.E. Rădulescu, de patriotul I. Cîmpineanu. Atribuțiile lor erau împărțite pentru a reuși să cuprindă un bogat program de culturalizare. Aristia ținea prelegeri de literatură dramatică, cu predilecție spre cea eroică, prelegeri care prin talentul său artistic remarcabil se transformau în manifestări artistice. Ion Eliade Rădulescu, iscusit traducător al lui Lamartine și Byron, el însuși unul din poeții de seamă ai timpului, sădea, prin versurile pe care le recita cu pasiune, ideile înflăcărâte ale epocii, în inimile elevilor Colegiului sf. Sava. La aceasta se adăuga sprijinul continuu al lui Ion Cîmpineanu și « cu timpul se cree *un cerc de ascultători obișnuiți*, care uneori luau chiar parte la citirea sau la recitarea unor bucăți alese înadins »<sup>2</sup>. Mai mult decât atât, s-au alcătuit mici spectacole, sub îndrumarea directă a lui C. Aristia, elevii jucau o scenă sau alta din repertoriul clasic. C.A. Rosetti, care la vârsta de 16—17 ani era cel mai bun actor al trupei, mărturisește că teatrului îi este dator « cele dintâi cuvinte de amor, de onoare, de patriotism ce buzele lui rostiră pentru întâia oară »<sup>3</sup>.

Au fost zile frumoase, pline de entuziasm, de care-și aduc cu bucurie aminte animatorii acelor manifestații teatrale<sup>4</sup>. Pe linia tradiției unui repertoriu cu vădit conținut social-educativ — vezi prima manifestare cu *Hecuba* — se reprezintă în cadrul teatrului școlar de la sf. Sava piesa lui Voltaire *Mohamed* sau *Fanatismul*<sup>5</sup>, în traducerea în versuri a lui Ion Eliade Rădulescu, cu următoarea distribuție: Iancu Florescu (generalul) în rolul Palmirei, Constantin Ollănescu în Seid și C. Aristia în Mohamed.

Mișcarea aceasta teatrală începe să capete un caracter din ce în ce mai organizat. Se închiriază o sală<sup>6</sup> aparte unde au loc repetițiile care puteau fi astfel îndrumate direct, asigurându-se calitatea artistică și educativă a spectacolului. Pentru a crea o cât mai deplină autenticitate teatrală — trebuie ținut seama evident de resursele materiale reduse — s-au confecționat hlamide din pînză și rechizite din hîrtie poleită.

Școlul și ideile urmărite în școală și teatru unesc într-o aceleași interese și idealuri cele două instituții de cultură. Este elocvent în acest sens apelul adresat de I.E. Rădulescu prin intermediul ziarului său<sup>7</sup>. Din dorința de a ajuta pe școlarii care munciau din greu pentru a nu-și putea asigura pînă la

Caracaș, stolnicul Răducanu și Slugerul Tudorache Topliceanu înființează o tipografie în 19 aprilie 1818 în casele lui Mavrogheni. Aceștia obțin — cu anumite condiții — monopolul tuturor tipăriturilor pe 20 de ani, cu excepția tipografiei Episcopiei Rîmnicul-Vilcea. Această tipografie a fost cumpărată în 1828 de către I. E. Rădulescu avînd încă privilegii pe 7 ani (vezi V. A. Urechia, *Istoria romînilor*, VII, anexe, p. 87 și urm.; *Issachar*, p. 78, 79; I. VĂCĂRESCU, *Poezii*, ed. 1848, p. 294).

<sup>1</sup> *Issachar*, p. 79.

<sup>2</sup> D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 197—198.

<sup>3</sup> C. A. ROSETTI, *Foița dramatică*, în *Romînul*, 1857, 19 noiembrie, nr. 30, p. 1.

<sup>4</sup> Vezi D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 45.

<sup>5</sup> I. E. RĂDULESCU, în *Curierul românesc*, 1832, 31 ianuarie, nr. 2, p. 1—2, vorbind despre teatrul școlar menționează faptul că la acea dată se repeta piesa *Mohamed* sau *Fanatismul*.

<sup>6</sup> În 1828 îndrumătorii mișcării teatrale de la sf. Sava au închiriat o sală, cea a pitarului Andronache, scena era fără perdele, culisele din șipci cu mucava și cu hîrtie vopsită, pe o parte cu copaci, pe alta cu stîlpi sau pereți de case (D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 45, vezi și scrisoarea lui I. Curius din *Pagini pentru Istoria teatrului de ȘTEFAN VELLESCU*, în *Revista literară*, nr. 27, 20.X.1890).

<sup>7</sup> *Curierul românesc*, 1832, 31 ianuarie, nr. 2, p. 1—2.

urmă nici minimum de existență, Eliade cu familia, prietenii, elevii se oferă să dea spectacole de teatru în ajutorul acestora. Nu este vorba de un pretext de a juca teatru cum consideră D.C. Ollănescu, teatru se putea juca chiar în cadrul aceluși colegiu—vezi reprezentația cu *Mohamed*—ci se manifestă

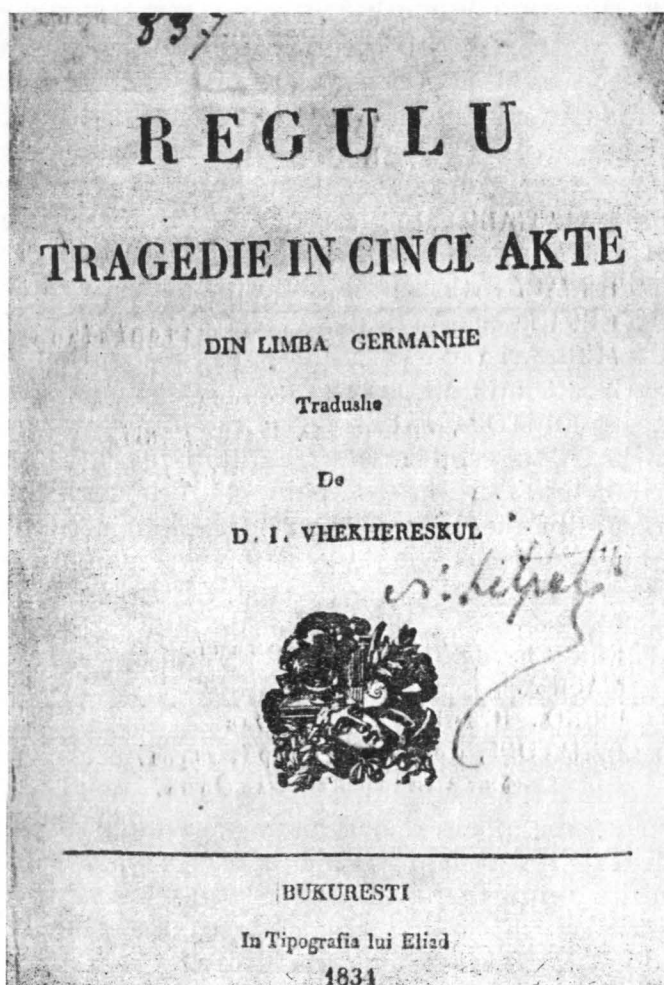


Fig. 3. — Prima pagină a tipăriturii *Regulu*, tragedie de H. J. von Collin, tradusă de I. Văcărescu și apărută în Tipografia lui Eliade, la București, în anul 1834.

prin acest apel legătura strânsă care a existat în perioada de formare a teatrului românesc cult între această instituție și școală, care pregătea pe viitorii oameni de cultură ai țării. S-a mai jucat cu această ocazie, în seara zilei de 20 aprilie 1830, *Ceasul de seară* de Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu. Au fost reprezentate apoi scene din *Avarul* și *Amfitrion* de Molière, acestea în limba română, în franțuzește *Zaira* de Voltaire, iar în limba greacă *Brutus* și *Oreste* de V. Alfieri. Revista literară referindu-se la ultima piesă scrie: « în această din urmă piesă C.A. Rosetti a jucat rolul tiranului Egist, cu atîta putere că a înspăimîntat chiar pe profesorul lui Aristia »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> MARIA MIHĂILESCU, *op. cit.*, p. 15.



Stăpînirea și marea boierime nu puteau privi cu ochi buni această evidentă manifestare de emancipare a teatrului românesc cult. Atitudinea « publicului » la reprezentația piesei *Ceasul de seară* de Kotzebue stabilește poziția exactă a oficialității și a marii boierimi față de teatrul românesc. Ion Eliade Rădulescu demonstrează că cele petrecute cu ocazia acestei reprezentații nu constituie manifestarea unui public independent, ci este o atitudine organizată, determinată de intriga celor care nu iubeau teatrul românesc. Eliade relatează că tinerilor care s-au dăruit cu toată dragostea nobilului scop, necunoscători încă ai meșteșugului scenei, dar plini de bune intenții și înflăcărați, « fluerăturile le-au fost toată răsplata », dar, subliniază Eliade, « toată lumea știe că în capul sălii, în dosul parterului, erau mese întinse... și cu adausul și deșertarea sticlelor celor negre ce sfîrșiau de spumă spirtoasă, creștea și spuma turbării de a deznădăjdui niște înfocați tineri »<sup>1</sup>. Cu toate acestea importanța și rolul manifestărilor școlare teatrale în viața culturală artistică a țării, creștea așa de mult încît se simțea nevoia construirii unei clădiri de teatru în care să se poată juca în mod permanent teatru în limba română<sup>2</sup>.

În același timp, spectacolele în limba română încep să întîmpine tot mai multe greutăți. Încă din această perioadă, și cu atît mai mult pe măsură ce teatrul românesc începe să se manifeste ca o instituție de importanță majoră în cadrul culturii românești, oficialitățile vor acorda tot mai mult sprijinul lor trupelor străine, în detrimentul teatrului autohton. Istoriografia din trecut a pus, în cel mai bun caz, acest fapt exclusiv pe seama gustului cosmopolit al boierimii și a dezinteresului față de cultura națională. Fenomenul prezintă însă și un alt aspect, nu fără legătură cu cel relevat anterior. O comparație chiar superficială între primele manifestări ale teatrului românesc cu toate inconsecvențele sale, și turneele trupelor străine, între repertoriul teatrului românesc și cel al trupelor străine, scoate în evidență fără posibilitate de dubiu caracterul de divertisment al celui din urmă și de manifestare artistică a teatrului românesc.

O viață cultural-artistică se înjghebează în această perioadă și în casele oamenilor luminați ai vremii. Ion Ghica relatează — în jurul anului 1830 — că îi plăcea cu deosebire să-l asculte pe Iancu Văcărescu care recita *Păstorul întristat*<sup>3</sup>, *Ceasornicul îndreptat*<sup>4</sup>, *Odă la marca țării*<sup>5</sup>. Recitalul se continua cu lecțiile de gramatică ale lui Ion Eliade Rădulescu; curînd cercul spectatorilor acestor seri literare s-a lărgit. Se citesc acum traduceri din *Meditațiile* lui Lamartine, Grigore Alexandrescu recita scene întregi din *Andromaca* și *Fedra* de Racine.

<sup>1</sup> I. E. RĂDULESCU, în *Curierul românesc*, 24 aprilie 1830, nr. 12, p. 48.

<sup>2</sup> S-a constituit în acest scop o comisie, logofătul Constantin Cantacuzino avea îndatorirea să obțină încuviințarea de la guvern iar baronul Maytani, casierul comisiei, era obligat să urmărească direct operațiile privitoare la construcția clădirii teatrului. Comitetul ales s-a bizuit pe dărnicia compatrioților care au susținut cu căldură această inițiativă din dorința de a dobîndi un teatru permanent care constituie « școala cea dintîi a gustului, a moralei, și a formării obiceiurilor » și unde « vom vedea încoro-

nați pe poeții noștri și pe autorii noștri ». Sumele adunate prin donație de la iubitorii de teatru și susținătorii culturii naționale nu izbutesc să fie suficiente, iar lipsa de sprijin oficial îi face pe entuziaștii susținători ai proiectului să se gîndească la renovarea sălii de teatru de la Cișmeaua Roșie. Evenimentele împiedică și această realizare. (Informația în I. E. RĂDULESCU, *Curierul românesc*, 24 iulie 1830, nr. 38).

<sup>3</sup> Poezie de VASILE CÎRLOVA.

<sup>4</sup> Poezie de IANCU VĂCĂRESCU.

<sup>5</sup> Poezie de IANCU VĂCĂRESCU. Titlul corect este: *La pravila țării*.

În primele trei decenii ale secolului al XIX-lea se manifestă dorința patrioților și intelectualilor progresiști de a întemeia o cultură națională în cadrul căreia teatrul capătă o importanță deosebită ca tribună de luptă patriotică și socială. Spectacolul cu *Hecuba* și manifestările teatrale de la colegiul sf. Sava au însemnat primele reprezentații de teatru românesc în care se afirmă capacitatea limbii române de a exprima gânduri și sentimente într-o formă artistică; aceste spectacole au constituit o experiență concretă care a permis dezvoltarea artei teatrale de mai târziu animate și susținute de Societatea Filarmonică.

## НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В ВАЛАХИИ

### РЕЗЮМЕ

В настоящем исследовании автор стремится не столько сообщить неизвестные до сих пор данные и факты, сколько изложить и комментировать с научных позиций театральные постановки, осуществленные румынами, а также и те, в которых румыны участвовали в качестве актеров, зрителей или комментаторов.

В первой части работы автор вкратце описывает связанное с Гетерией театральное движение, представляющее собой важный момент в эволюции театра, поскольку в нем проявился боевой, революционный дух, результат влияния Гетерии на культуру, а также связь, солидарность румынских патриотов с деятелями театрального искусства.

Далее, автор описывает представления на румынском языке, состоявшиеся на территории Валахии при участии румынских актеров — дилетантов. Они начались в 1819 г. представлением трагедии Еврипида «Гекуба»; далее последовали школьные постановки, осуществленные учениками коллегии им. Св. Саввы под руководством К. Аристия; и, наконец, был поставлен ряд любительских спектаклей в боярских домах, самыми значительными из которых были спектакли в доме Николая Гика, организованные тем же страстным театралом К. Аристия.

Автор статьи выявляет специфику этих первых представлений на румынском языке, обусловленных желанием патриотов и передовой интеллигенции создать национальную культуру, в которой театр занимал бы выдающееся место, служа трибуной патриотической и социальной борьбы. В то же время эти театральные представления красноречиво свидетельствовали о том, что румынский язык достаточно богат, чтобы воплотить мысли и чувства в художественной форме. Они представляют также конкретный опыт, обеспечивающий развитие румынского театра и подготовивший одно из важнейших событий первой половины XIX в. — учреждение филармонического общества.

## LES DÉBUTS DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL EN VALACHIE

### RÉSUMÉ

Le principal objectif du présent article n'est pas d'exposer des données et des faits inédits, mais d'interpréter et de commenter, dans une nouvelle lumière, une lumière scientifique, les manifestations théâtrales roumaines, ainsi que celles auxquelles des Roumains ont participé soit en tant qu'acteurs, soit comme spectateurs ou commentateurs.

Dans la première partie de l'article, l'auteur fait une présentation succincte du mouvement théâtral hétériste, qui représente un moment important dans l'histoire du théâtre,

par l'esprit révolutionnaire militant que l'Hétairie imprime au mouvement culturel tout entier et par l'attitude de solidarité des patriotes roumains dans toutes ces manifestations.

L'auteur étudie ensuite les représentations en langue roumaine qui ont eu lieu sur le territoire de la Valachie, avec la participation comme acteurs de dilettantes roumains. Elles commencent en 1819 avec l'*Hécube* d'Euripide et continuent avec des représentations scolaires données par les élèves du collège Sf. Sava sous la direction de C. Aristia, ainsi que par les représentations qui ont lieu dans des maisons de boyards; parmi celles-ci, les plus importantes et significatives sont celles données dans la maison de Nicolae Ghica, organisées également par l'homme passionné de théâtre qu'était C. Aristia.

L'article met en évidence le caractère spécifique de ces premières manifestations en langue roumaine, qui sont dues au désir des patriotes et des intellectuels progressistes de créer une culture nationale, où le théâtre occupe une place particulièrement importante, tenant à son caractère de tribune de la lutte patriotique et sociale. Ces spectacles affirment en même temps la possibilité de la langue roumaine de donner une expression artistique aux pensées et aux sentiments. Ils représentent l'expérience concrète qui a permis le développement du théâtre roumain et qui a préparé l'un des moments les plus importants de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: la création de la « Société Philharmonique ».







## MĂȘTILE CUCILOR

Forma cea mai veche de deghizare după A. D. Avdeev<sup>1</sup> pare a fi fost aceea folosită ca procedeu de perfectare și desfășurare a muncii în ocupațiile și meșteșugurile primitive. Începuturile deghizării sînt legate de practica vînătorii. La vînat omul primitiv pleca mascat în animalul pe care vroia să-l vîneze. Îi imita mersul și mișcările caracteristice, se apropia de el și astfel îl surprindea într-un moment favorabil ca să-l ucidă. Cu timpul mascarea și mișcarea imitativă a animalelor, din procedeu practic de muncă, se transformă în dans vînătoresc de inițiere sau antrenament la vînat. Pe o treaptă superioară de dezvoltare, dansul vînătoresc se prefăce într-un dans totemic, adică într-o manifestare cu un scop mediat, de invocare a unui presupus ajutor din partea unui animal considerat strămoș al omului. În sfîrșit, pe o ultimă treaptă de dezvoltare, dansul totemic se transformă, la rîndul lui, într-o manifestare artistică de grup.

Prima formă de deghizare pe care a întrebuințat-o vînătorul primitiv a fost mascarea cu măști zoomorfe. Aceste măști zoomorfe erau alcătuite la început din capete de animale ce se purtau în mînă (înfîpte în bețe), pe cap (montante) sau pe față (trase peste obraz, de unde și numele lor de «obrăzare»). Disimularea cu ajutorul lor era condiționată de soiul vînatului și de gradul de perfecționare a vînatului. Cel astfel mascat se îmbrăca adecvat (în blană, piele de animal etc.). De la

masca zoomorfă realizată din capul animalului urmărit la vînat, omul primitiv trece la masca artificială care imită capul animalului. În masca artificială dispar treptat unele părți ale figurii animalului sau sînt astfel modificate încît nu mai reprezintă decît de departe sau numai nominal o alcătuire zoomorfă. Această ultimă operație se datorește apariției și dezvoltării totemismului și concepțiilor magico-religioase care succed totemismul.

O altă formă mai nouă de deghizare pare a fi fost aceea folosită ca procedeu de transfigurare a omului într-o rudă a sa decedată, pentru a o cinsti, a-i solicita ajutorul sau a o comemora în diferite ocazii speciale. Acest procedeu nou de a se masca, întîi cu craniul și cu «blana» (hainele) mortului respectiv, în timpul funeraliilor sau după acestea și cu prilejul unei ceremonii colective, evoluează în aceleași condiții ca și masca de animal. Și acestea se pun întîi pe cap (montante) și mai tîrziu se trag pe obraz. De la masca naturală alcătuită din craniul mortului apropiat sau părți ale unui craniu real, se trece cu timpul la reprezentarea artificială a craniului de mort în general, adică de la o mască individualizată la una tipică. Măștile antropomorfe apar deci și se dezvoltă în legătură cu ceremoniile funerare, din motive de ordin strict practic pentru grupul social care le utilizează. Indivizi deghizați cu măști, înfățișînd strămoși, execută dansuri rituale prin care redau unele forme de activitate socială. Cu timpul măștile

<sup>1</sup> A. D. Avdeev, *Originea teatrului*, Moscova, 1959.

antropomorfe își pierd din caracterul lor funerar și devin procedee de degheizare în unele etape de muncă agricolă. Măștile de cult primitiv agrar la rîndul lor se transformă treptat în mijloace de manifestare și delectare colectivă cu prilejul începerii sau terminării muncilor agricole.

Ultima formă de degheizare pare a fi fost aceea folosită ca procedeu de transfigurare a omului într-un duh, într-o creație a fanteziei. Măștile duhului din punct de vedere morfologic au un caracter fantast. A. D. Avdeev<sup>1</sup> susține că ele apar în condițiile nașterii și dezvoltării conceptelor magico-religioase de la sfîrșitul orînduirii comunei primitive. În structura lor ele transfigurează în general masca antropomorfă. Procesul de disimulare și transformare a omului cu ajutorul măștii de duh reprezintă ultima și cea mai abstractă treaptă de degheizare, în a cărei practică formele timpurii de manifestare teatrală încep să se definească și închege. Măștile de duh pierd în bună parte legăturile directe cu munca și devin tot mai mult produse ale jocului fanteziei creatoare. Unele forme ale lor, cum vom vedea îndată în jocul cucilor, sînt de-a dreptul surprinzătoare prin inventivitatea și semnificația lor.

Între toate aceste trei categorii de măști (zoomorfe, antropomorfe și de duh) există o strînsă interdependență. În succesiunea lor istorică, în procesul evoluției, formele lor se pot încrucișa și influența în mod reciproc, dînd naștere la forme mixte și uneori chiar la forme hibride care nu supraviețuiesc prea mult.

Cu prilejul carnavalului de primăvară, de-a lungul Dunării, în zonele de emigrație macedoneană sau de infiltrație bulgară și sîrbă, pe teritoriul patriei noastre se întîlnește un joc popular cu măști, numit *cucii*. Jocul acesta, deși destul de vechi în aceste zone, pare a fi fost mereu modificat de unele variante ale lui sud-dunărene, care au fost aduse în repetate rînduri în perioada expansiunii nord-dunărene a imperiului romîno-bulgar, și alimentat mai tîrziu de toate emigrările balcanice spre nord, provocate de expansiunea, opresiunea și exploatarea feudală local-balcanică și externă turcească<sup>2</sup>.

Din descrierile unor folcloriști din secolul al XIX-lea, jocul cucilor era mult mai complicat atunci decît la începutul seco-

lului al XX-lea sau decît este astăzi, în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Întreaga acțiune coregrafică avea la baza ei un scenariu nescris, păstrat însă prin tradiție, în care în general era vorba de o căsătorie simbolică între un cioban și o ciobăniță sau între un plugar și o plugăriță. Imediat după căsătorie, din diferite motive reale, soțul murea sau era ucis și după un prohod sau un bocet șarjat, readus la viață, înviat. Fiecare episod al jocului vroia să semnifice unele rituri legate de munca agro-pastorală locală. În acțiune, pe lîngă personajele centrale, mai participau și personaje secundare; bătrîni, voinici, haiduci, ostași, preoți, primari etc. Scenariul-pantomimă era presărat uneori cu ironii ad-hoc adresate diferitelor categorii de spectatori. Cele trei ceremonii din joc referitoare la nuntă, moarte și înviere și-au pierdut caracterul lor ritual (de rituri ale fecundității, prolificității și fertilității) și au rămas simple episoade dispartate, rupte de noua acțiune coregrafică, grefată pe satira socială și biciuirea moravurilor sătești. În amintirea jucătorilor bătrîni se mai păstrează unele scene falice, de arat ritual (în genul aratului mutului din jocul călușarilor), de semănat și cules ritual. La începutul secolului al XX-lea toate aceste urme au fost atît de vagi și transfigurate, încît numai printr-o analiză comparativ-istorică a jocului cucilor paralel cu jocul kukkerilor din Balcani, mai pot fi reconstituite și înțelese ca atare.

Numele de «cuc», care este o formă arhaică derivată dintr-un termen presupus trac, a fost generalizat în Balcani, prin cuvîntul turcizat «kukker». Filologii au atribuit termenului mai multe înțelesuri, printre care acela de «om mascat» predominant. În greaca veche «kukula» înseamnă cînd păpușă, cînd travestire în păpușă; în bulgara actuală înseamnă cînd «om degheizat», cînd «om mascat». S-ar putea ca la origine «kuk» să exprime însăși «masca de piele» de animal. Din toate aceste etimologii reiese că *cucii* sînt înainte de toate oameni travestiți cu măști alcătuite în general din piei de animale, iar jocul cucilor un dans agro-pastoral cu măști.

Cum se va vedea îndată, masca a fost și a rămas cea mai importantă piesă în degheizarea cucilor; uneori putem spune

<sup>1</sup> Op. cit., loc. cit.

<sup>2</sup> МИХАИЛ ARNAUDOV, *Куккери и русалки*, în *Сборник за народни умотворения народопис*,

cartea 34, partea referitoare la expansiunea jocului în Dobrogea și peste Dunăre, Sofia, 1929, p. 71.

aproape unicul mijloc de deghizare. Costumul de cele mai multe ori a fost alcătuit dintr-o blană aruncată pe umeri sau un țol colorat, legat peste straiile obișnuite. Recuzita artistică a cucilor s-a îmbogățit în ultimele două secole cu o costumație fantezistă destul de variată.

În jocul lor cucii poartă astăzi două feluri de măști:

— măști mixte zoo-antropomorfe, cu un pronunțat caracter antropomorf, foste măști rituale agro-pastorale, moștenite din vremuri îndepărtate, și

— măști evoluat, cu un pronunțat caracter de fantezie și de spirit satiric protestatar împotriva unor forme de viață promovate mai ales în secolul al XIX-lea de societatea burgheză.

Din fostele măști zoo-antropomorfe de cucii ne-au mai rămas astăzi numai câteva categorii distincte între ele prin accesoriile lor decorative: « chipurile », « tigvele », « chieile » și « traistele de cai ». Ultimele două (chieile și traistele de cai) par a fi mai mult de provenință pastorală decât agricolă.

A. « Chipurile ». Chipurile sînt niște măști purtate numai de tineri neînsurați, deghizați în cucii. La înfățișare sînt masive, greoaie și complicate. În înălțime ating uneori 1,75 m, iar în diametru, pe partea lor cea mai largă, 1 m. Cu toate că « chipul » e bine fixat pe cap, purtătorul e stînjinit în mișcări. Tot eșafodajul impresionant de flori de hîrtie, de panglicuțe, mărgele, ciucuri și oglinzi trebuie ținut într-un echilibru stabil pe capul jucătorului. De aceea, cucii purtători de chipuri mai mult defilează prin fața publicului, în ziua de joc, decît fac exhibiții coregrafice cu ele.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, jocul cucilor cu chipuri nu era un spectacol gratuit; posesorii de chipuri pretindeau o retribuție cu atît mai mare cu cît chipurile erau mai împodobite și mai frumoase. Plata spectatorilor se făcea în raport cu măiestria executării chipurilor și a exhibițiilor cu chipurile cele mai reușite din punct de vedere artistic. De aceea, în această lungă perioadă, « chipurile » s-au făcut din materiale scumpe (mătase, panglici, betelă, mărgele) a căror valoare putea fi recuperată printr-un joc cît mai fastuos și repetat an de an. Costul lor se ridica uneori la sume destul de importante pentru punga unui jucător, ceea ce făcea ca la cheltuieli să participe mai multe persoane care purtau și jucau și ele chipul pînă își scoteau astfel cota-parte din investiții și beneficii. După

primul război mondial, din cauza instabilității monetare și a prețurilor ridicate la articolele de lux, unii jucători și-au confecționat chipurile din materiale ieftine, le-au utilizat mai mulți ani la rînd, prin rotație între membrii aceleiași comunități de vîrstă, care « închiriau chipul pentru joc » cînd posesorul lui trecuse între înșurăței.

În general, un « chip » este compus din trei părți distincte care, privite analitic, sînt: o podoabă montantă pentru partea superioară a capului, o mască pentru față și o barbă care cade și acoperă pieptul jucătorului (fig. 1 și 2).

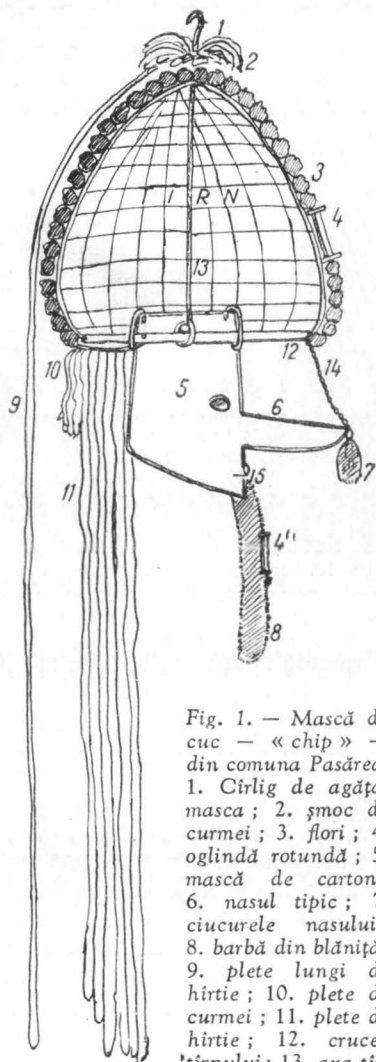
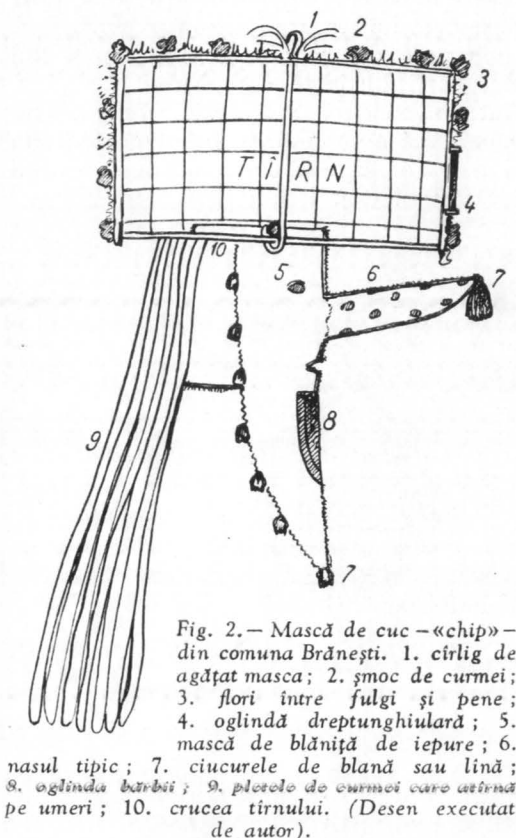


Fig. 1. — Mască de cuc — « chip » — din comuna Pasărea. 1. Cîrlig de agățat masca; 2. șmoc de curmei; 3. flori; 4. oglindă rotundă; 5. mască de carton; 6. nasul tipic; 7. ciucurele nasului; 8. barbă din blăniță; 9. plete lungi de hîrtie; 10. plete de curmei; 11. plete de hîrtie; 12. crucea tîrnului; 13. axa tîrnului; 14. mărgelele nasului (Desen executat de autor).

1. Podoaba montantă pentru cap este de formă conică, cilindrică sau semisferică. În ansamblul ei partea aceasta a măștii e alcătuită dintr-un schelet de lemn sau

sîrmă numit «tîrn», care la origine a fost un eșafodaj fixat pe două sau patru coarne de lemn ce imitau coarnele reale de animale, așa cum se mai poate constata încă în unele podoabe similare ale kukkerilor din Macedonia, Bulgaria și Grecia.



Transformarea coarnelor inițiale ale măștii în tîrn se datorește împodobirii excesive orizontale și verticale a coarnelor propriu-zise ale măștii arhaice. În coșul tîrnului, astăzi coarnele au dispărut cu totul, prin reduplicarea și transformarea lor în scheletul tîrnului. Deci, dintr-o mască zoomorfă alcătuită în jurul unor coarne reale, chipul a ajuns cu timpul să se transforme într-o mască evoluată, purtătoare de coarne artificiale împodobite cu flori. În această mască reminiscența coarnelor a rămas în numele spițelor tîrnului. Cu timpul, «chipul» a evoluat într-o mască-sorcovă, din cauză că toate elementele accesorii adăugate tîrnului ulterior ca podoabe florale au urmărit împodobirea excesivă a acestuia (fig. 3).

În vîrfurile tîrnului, sub cîrlig, începe organizarea elementelor fitomorfe ale măștii: «șmocul de curmei», «pletele» (panglici de hîrtie, lungi pînă-n pămînt) și imensa inflorescență de trandafiri (roșii,

galbeni, albaștri, albi și verzi). În unele «chipuri», printre flori se văd atîrnînd ciucuri de lînă și lanțuri de mărgele. Pe trei părți ale tîrnului, laterale și anterioară, la același nivel, sînt fixate trei oglinzi rotunde (de tipul acelor de lămpi de gaz pentru reflectarea luminii) sau dreptunghiulare.

2. Masca propriu-zisă este fixată de tîrn printr-un suport de lemn în formă de cruce numit «crucea tîrnului». În general această parte a măștii este cilindrică, foarte solidă și pe măsura purtătorului chipului, astfel încît să aibă o perfectă aderență pe cap și în partea ei de jos să se sprijine pe umeri. În vremea noastră e ticluită din carton tare, alb, găurit în locul ochilor cu două orificii rotunde (vopsite împrejur cu două rînduri de gene mari negre) și în dreptul gurii cu o deschizătură dreptunghiulară (în jurul căreia sînt desenate buze groase roșii, între care sclipesc dinți de fasole albă atîrnată pe ață, și deasupra buzei superioare o mustață neagră în furculiță). Nasul măștii este lung, peste 20 cm, și are un format tipic. El este elementul fizionomic cel mai important din partea a doua a «chipului», adică a măștii propriu-zise. Mărimea și lungimea lui reprezintă în imaginația poporului anumite calități genuine ale personajului reprezentat de mască. Ca amănunte secundare în legătură cu nasul măștii remarcăm: fixarea lui cu un lanț de mărgele de «crucea tîrnului» pentru stabilitate, atîrnarea unui ciucure de lînă colorată în vîrfurile lui și stampilarea lui pe părțile laterale cu cîte o cruce mare roșie (semn care n-are legătură cu semnul creștin al crucii, ci este mai degrabă un semn solar, uitat, din mitologia pastoral-agricolă a populațiilor trace).

Pe fața măștii sînt însemnați cu roșu aprins umerii obrajilor, în forme de pete rotunde sau inimioare, pătrățele, trifoi etc.

3. Barba care acoperă pieptul jucătorului atîrnă liber de bărbia măștii. Această barbă trece uneori de 25 cm lungime și 15 cm lățime și e alcătuită dintr-o blănișă de iepure sau vulpe. Blănișă nu este tăbăcită din cauza unor restricții superstițioase. În mijlocul acestei bărbi de blănișă, alt element zoomorf al măștii, este fixată o oglindă rotundă, de același format, dimensiuni și proveniență, ca și oglinzile din podoaba tîrnului.

Care sînt datele etnografice pe care ni le furnizează măștile artistice numite «chipurile cucilor», necesare stabilirii originii și evoluției lor, în legătură cu recuzita





Fig. 3. — „Chipul“ cucului, văzut de aproape. Mască din comuna Pasărea.



Fig. 4. — Cuc cu „chip“ și cucoaică cu mască fantezistă ce schematizează un iepure, prin urechi și coadă. Măști din com. Pasărea.



coregrafică a cetelor de flăcăi numiți de tradiție *cuci*?

Importante în explicarea «chipurilor» sînt mai ales unele ornamente accesorii: coarnele, oglinzile și barba. Fiecare din aceste elemente accesorii ale «chipului» actual, înaintea vremii erau constitutive, deoarece îndeplineau un rol deosebit în economia formală a măștii și un rol esențial în simbolismul măștii. Privind problema comparativ-istoric și la alte popoare care fac parte din aceeași regiune istorico-etnografică cu noi, putem desprinde mai bine rostul inițial al acestor elemente esențiale ale măștii, rămase astăzi numai decorative.

Cele mai primitive măști de kukkeri din Balcani, la greci, macedoneni, sîrbi și mai ales bulgari, sînt încă și astăzi măști zoomorfe. Ele imită, în majoritatea lor, capetele animalelor sălbatice, purtătoare de coarne, din străvechea faună carpato-balcanică. Mai obișnuite sînt capetele de capre și țapi sălbatici și de cerboai, pe care românii le cunosc foarte bine din măștile jocurilor cu același nume: *capra, turca, cerbul* etc. La aromîinii din Klissura, purtătorilor de măști cu coarne li se spunea «aruguciar»<sup>1</sup>. Termenul pare a veni de la «rogaciari» care înseamnă etimologic purtători de coarne de cerb. «Rog» în limbile slave, în general, înseamnă «coarne», «rogaci» în bulgară «cerb», iar «răgace» («rădașcă» sau «cornac») în limba română gîndac mare, castaniu, ale cărui fălci seamănă cu coarnele de cerb.

În forma lor primară, «chipurile», presupunem, că erau alcătuite din capete de animale cu coarne naturale, coarne de capră sau țap sălbatic, cerb și uneori, foarte rar, chiar din coarne de taur. Cu timpul însă, din motive de economie, capetele au fost înlocuite numai cu coarne și coarnele naturale au fost înlocuite cu coarne artificiale, confecționate din lemn. Întîi fiecare «chip» avea, cum era și natural, numai o pereche de coarne de lemn, apoi treptat coarnele au fost reduplicate și multiplicare pînă la sațietate. Cînd multiplicarea a ajuns să cuprindă toată circumferința măștii, a

apărut tîrnul din coarne. Apoi coarnele din tîrn s-au transformat în spițe radiante, din lemn sau sîrmă; spițele au păstrat însă numele de «coarne». Coarnele naturale întîi, coarnele artificiale apoi, din care astăzi n-a mai rămas decît numele unui element de susținere al măștii, reprezentau în trecut semnul unei puteri demonice a învierii și fertilității naturii, după unii cercetători balcanici a lui Pan sau Dionysos<sup>2</sup>, după alții a unui zeu slav numit Kuk<sup>3</sup>.

Al doilea element important al «chipurilor» sînt oglinzile, atît cele fixate în podoaba tîrnului, cît și în bărbile alcătuite din blănițe de iepure și vulpe. Cunoaștem din unele cercetări și studii mai vechi, valoroase mai ales prin materialul lor documentar, importanța ce s-a acordat oglinzilor în mascarea și costumarea rituală a șamanilor maghiari<sup>4</sup>. Oglinjoarele rotunde legate în frunte și la ceafă, cusute sau atîrnate de veșmintele ceremoniale, pe piepți sau în spate, reprezentau soarele și luna. Totodată ele închipuiau instrumentele magice prin excelență, care restituiau imaginea alterată a aceluia care se opunea puterii șamanului.

În mai toate mitologiile solare, antice sau recente, oglinda metalică rotundă sau simulacrele de oglindă metalică (plăcuțe metalice, bumbi plăți lucioși etc.) au fost considerate de purtători ca imagini sacre ale zeului soarelui sau zeiței lunii, ori ca întruchipări ale unor spirite bune sau răufăcătoare. Superstițiile acestea pierdute pot fi urmărite și în studiile mai vechi ale unor etnografi ruși ca: E. K. Pekarski<sup>5</sup>, B. F. Troșcianski<sup>6</sup> și N. Pripuzov<sup>7</sup>. Cercetările comparative istorice ne fac să credem că utilizarea oglinzilor în «chipurile» cucilor îndeplinea într-un trecut îndepărtat cu totul alt rost decît cel decorativ care i se atribuie astăzi, unul probabil asemănător celui remarcat la șamanii maghiari și siberieni. Interesant este de amintit cu acest prilej că în portul popular românesc mai întîlnim împodobirea cu oglinjoare atît a pălăriilor, cît și a cojoacelor, a butonierelor de vestă și a hainelor țărănești,

<sup>1</sup> MIHAIL ARNAUDOV, *op. cit.*, p. 112 și urm.

<sup>2</sup> *Ibidem*, cap. IV, Carnavalul contemporan și anticele dionisiace, p. 97.

<sup>3</sup> GHEORGHE SAVA BACOVSCI, *Горски нѣтеник*, Sofia, 1959, p. 89. Kuk e zeul slav al sălbăticiunii și prostiei.

<sup>4</sup> MÉSZÁROS GYULA, *A magyar kerek tükör*, în *A magyar nemzeti múzeum néprajzi esztályának*

*értésítője az «Ethnographia» nelléklete*, Budapest, 1914, fasc. 1–2 și urm.

<sup>5</sup> E. K. PEKARSKI, B. I. VASILIEV, *Плащъ и бубень якутского шамана*, St. Petersburg, 1910, p. 18.

<sup>6</sup> B. F. ТРОШЦИАНСКИ, *Эволюция черной веры (шаманства) у якутовъ*, Kazan, 1902, p. 142.

<sup>7</sup> N. ПРИПУЗОВ, *Сведения для изучения шаманства у якутовъ*, în *Известия*, 1884, p. 65.

împodobire care se face din motive artistice (fig. 4).

Al treilea și ultimul element important al chipului este barba confecționată din blăniță de iepure sau vulpe.

În istoria mascării jucătorilor de masca-  
rade viale și carnavaluri populare, se cunosc  
mai multe feluri de bărbă care împodobeau  
măștile: a) «bărbile vegetale»<sup>1</sup> ale măștilor  
dionisiace, alcătuite din frunze mari de



Fig. 5 — Mască de cuc — «tigvă» — din  
comuna Brănești

acant, puse lateral pe maxilare. Se mascau  
cu bărbă vegetale numai cei ce participau  
la sărbătorile rustice, campestre sau silva-  
nice, pentru a se integra astfel mai bine  
în lumea vegetală a naturii reînviată;  
b) «bărbile de blană» de iepure, vulpe  
etc. întrebuințate mai ales în «como-  
surile phallophorice». Alcătuită din blană  
roșcată de iepure sau de vulpe, barba  
roșcovană a măștii era pentru balcanici, în  
antichitate, nu numai un element decorativ  
de mare preț, ci și unul semnificativ magic.  
Ea reprezenta în mentalitatea de atunci  
unul din semnele virilității dionisiace (barba  
de țap), sau unul din semnele prolificității  
(blana de iepure), sau unul din semnele  
calinității (blana de vulpe).

Astăzi toate aceste înțelesuri străvechi  
ale unor elemente accesorii ale măștilor

mixte, zoo-antropomorfe, numite «chi-  
purile de cuci»: coarnele, oglinzile și  
bărbile, s-au pierdut. A rămas în schimb  
numai aspectul și valoarea lor decorativ-  
estetică. Cu cât aceste elemente decorative  
sînt mai încărcate și mai reliefate, cu atât  
masca e considerată mai frumoasă.

B. «Tigvele». Tigvele fac și ele parte  
din categoria fostelor măști rituale de  
inițiere cu caracter agrar. Unele obiceiuri  
legate de portul tigvelor ne îndeamnă să  
credem că aceste măști sînt mai vechi și  
mai autentice decît «chipurile». Nu atît  
simplitatea lor rustică (un motiv demn  
totuși de a fi luat în considerație), cît  
superstițiile legate de confecționarea, pur-  
tarea și distrugerea tigvelor după joc,  
trebuie să ne rețină atenția.

Ca măști arhaice, «tigvele» sînt compuse  
din două părți: o podoabă montantă pe  
partea superioară a capului și o mască  
propriu-zisă (fig. 5).

1. Partea montantă pentru cap este un  
fel de calpac mare, rezultat dintr-o bostană,  
tărtăcuță sau dovleac. După ce fructul  
a fost curățat bine pe dinăuntru de sîmburi  
și miez și a fost uscat la soare, se găurește  
simetric și se împănază cu pene mari și  
strălucitoare de cocoș.

Tigvele se poartă numai în ziua sortită  
jocului și numai de către «cuci bărbați».  
Purtătorii trebuie să le distrugă înainte de  
apusul soarelui. Distrugerea lor nu se face  
direct de purtători, ci indirect de un alt  
jucător din ceata de cuci, care izbește pe  
purtătorul de tigvă cu «pămătuful» (un  
instrument de joc alcătuit dintr-un băț  
de care atîrnă o opincă ruptă). Abia după  
ce tigva e spartă astfel în două, atunci  
cucul care o poartă o smulge de pe cap, o  
trîntește cu furie de pămînt și o calcă cu  
picioarele. Pierzînd tigva, cucul rămîne  
totuși cu masca pe față, pe care o poartă  
în continuare pînă la retragerea acasă.

2. Partea a doua a tigvei este masca  
propriu-zisă. Ca piesă de travestire, masca  
aceasta nu este prea complicată. Elementele  
ei componente sînt: nasul, fardarea și  
însemnul crucii de pe frunte. Deși adecvate  
perfect pe fața jucătorului, întocmai ca  
niște obrăzare, ele sînt mai sugestive și  
mai artistice decît măștile «chipurilor».  
Din mijlocul lor țîșnește ca o excrescență  
piramidală nasul mare, negru sau roșu,  
același simbol al prolificității naturii. Masca  
este fardată cu o culoare compactă roșie  
pe un fond alb, în jurul ochilor, în jurul  
gurii și pe umerii obrăjilor. Fruntea e

<sup>1</sup> DAREMBERG ET SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1887.



sigilată cu o cruce roșie, destul de mare și vizibilă, așezată la rădăcina nasului, întocmai ca în măștile « liguciarilor » din Macedonia, din Berul vlah. Sigiliul cruciform de la rădăcina nasului marchează filiațiunea unui anumit tip de tigve, comun unei bune părți a vlahilor din Balcani.

C. « Chieile » (măștile din piei). O altă categorie de măști zoomorfe sînt « chieile ». Măștile acestea obținute din piei îmblănite (de iepure, vulpe, țap, oaie etc.) au găuri sumare în dreptul ochilor, nasului și gurii. Uneori au forma unor căciuli cu orificii, alteori a unor măști propriu-zise, fixate prin căciuli, pălării, șepci sau broboade. În bună parte ele amintesc măștile unor personaje destul de cunoscute din jocul *caprei*, *turcăi*, sau *cerbului* la romîni. În structura lor morfologică sînt însă mai simple; nu au coarne, nici nasuri și nici alte semne fizionomice. După unele amintiri folclorice, au fost cîndva și « chiei » cu nasuri de ardei și mustăți din cozi de dihanii sălbatice, mai mărunte.

« Chieile » sînt însă tot mai rare în jocul cucilor. Din punct de vedere estetic, ele nu prezintă o prea mare importanță, deoarece nu scot în evidență nici un element decorativ particular.

D. « Traistele de cai ». O ultimă categorie de măști zoomorfe sînt obținute din traiste de cai pentru orz sau ovăz, transformate în glugi, găurite numai în dreptul ochilor și întărite pe dinăuntru cu un băț frînt, numit « coarnele traistei », pentru a da colțurilor aspect relativ de coarne. Forma aceasta de măști utilizate în jocul cucilor, cu o largă răspîndire balcanică, este astăzi o reminiscență etnografică atît la romîni, cît și la bulgari. Ca și chieile, « traistele de cai » sînt lipsite de decorație artistică<sup>1</sup>. Totuși din amintirile unor bătrîni din satele în care se practica jocul cucilor cu traiste de cai, aceste măști erau uneori împodobite cu ciucuri și fire colorate de lînă (albă și roșie), cu pene de cocoș și cozi de vulpe.

Cum jocul cucilor în România, întocmai ca și jocul kukkerilor în Balcani își pierde sensul original, se rupe tot mai mult de ritul tradițional și se transformă în carnaval popular cu noi elemente și acțiuni teatrale<sup>2</sup>, și măștile populare ale cucilor se transformă treptat în măști artistice de mascaradă vială, eliberîndu-se de formele fixe

ale riturilor de bază, care le-au creat. Tematica și iconografia măștilor se schimbă în procesul de neconținută actualizare a jocului. Așa se explică apariția măștilor fanteziste de *cucoaice*, adică de flăcăi îmbrăcați în haine femeiești. Costumația feminină a cucoaicelor astăzi și-a pierdut semnificația, ea pare însă a fi fost legată la început de un rit local al fertilității. Unele obiceiuri corelate jocului ne fac să presupunem aceasta.

Măștile fanteziste de « cucoaice » reprezintă treapta cea mai evoluată în construcția și jocul măștilor populare la romîni. S-ar putea spune că ele aduc începînd din secolul al XIX-lea încoace, un mod artistic ingenios de a reflecta plastic realitatea rurală, de a actualiza și politiza unele evenimente sătești petrecute în răstimpul dintre două jocuri, de la un an la altul, sau unele manifestări ce au intrat în moravurile populare. Numai așa ne putem imagina inventivitatea lor în trecut, pe motive atunci contemporane.

Descrierea și clasificarea formelor de măști fanteziste de cucoaice întîmpină o mare greutate. Unele caricaturizează figura umană, altele schematizează figuri de animale (prin unele elemente zoomorfe: urechi de iepure, de capră, de oaie, rituri, ciocuri, creste și cozi). Aceste schematizări sînt probabil rămășițe a numeroase măști zoomorfe din vechime. Și în sfîrșit altele improvizează figuri noi, nebănuite, fanteziste, morfologic inexistente în realitate, care însă potențializează simbolic un aspect mărunț al muncii domestice sau sociale a satului.

Măștile care caricaturizează figura umană încep cu simpla acoperire a feței cu un voal alb (astăzi ciorapi subțiri de damă sau baticuri de borangic, fără nici o pictură pe ele).

Măștile care schematizează figuri de animale prin adăugarea unor elemente morfologice caracteristice faunei locale, sînt măști complimentare « chipurilor », « tigvelor », « chieilor » și « traistelor de cai »; de aceea purtătorii lor joacă cu ele numai în cetele de cuci conduse de măștile arhaice.

Măștile care improvizează figuri morfologice noi, legate de unele aspecte actuale ale relațiilor de muncă, sînt de o varietate inepuizabilă. Ele nu respectă nici o formă a fizionomiei umane, nici legile simetriei,

<sup>1</sup> S. POPESCU, Cucii, în revista Șezătoarea, nr. 2, an. I, 1892, p. 41, pomenește de « traiste de cai » cu « coarnele glugii ».

<sup>2</sup> ROȘIȚA ANGHELOVA, *Куккеристе игри—обычай за плодородие и здраве и народен театър*, în revista Театър, nr. 11, Sofia, 1956, p. 95.

nici cele ale compoziției viziunilor plastice ale decorației locale, nici legile combinației materialelor din care în mod obișnuit se confecționează asemenea obiecte. Măști de gaze de luptă uzate din timpul celui de-al doilea război mondial, papornițe sau coșuri de paie, despletite și răpănoase, lădițe de fructe, pîlnii de gramofon, cizme rupte, oale sparte, măhuri deșirate etc. sînt trase pe cap, pentru a camufla figura jucătorului

și a exhibițiilor artistice cu astfel de măști fanteziste în lumea de la țară este strict necesară investigațiilor oricărui etnograf și istorician al artei teatrale populare românești. Imensa revărsare a așa-zisei « false fețe » și inepuizabila gamă de manifestări artistice cu măștile fanteziste de cucoaice nu este o exaltare a unui ceremonial tradițional care nu mai are nici o legătură cu realitatea, ci un mod plastic de a reflecta



Fig. 6. — Măști fanteziste, improvizate: 1. tîgvă obișnuită; 2. mască din ciorap de damă; 3. mască din pîlnie de gramofon; 4. mască din rețea; 5. mască din mască de gaze; 6. măști diverse

într-o arătare bizară și de nerecunoscut. Mătasea fină e combinată cu tabla ruginită de zinc, hîrtia sugativă cu vițe roșii și albastre cu anvelopa de cauciuc, cîlții de in cu ardei grași uscați, celofanul strălucitor cu sîrma ghimpată sau păr din cozi de cal etc. sînt legate, lipite, amestecate pentru a improviza o mască efemeră, care în cele cîteva ore de purtat se destramă pe fața purtătorului (fig. 6).

Fiecare mască fantezistă de cucoaică reflectă un aspect satiric al vieții intime a satului, al relațiilor dintre săteni. Toată gama nenumăratelor caractere și trăsături psihice sociale, antrenate în munca productivă care, prin ridiculizare, înfierează indirect apucăturile rele sau degradante ale opresorilor și exploatarelor satului sub vechile regimuri, este scoasă în evidență de fizionomia măștii. De aceea o analiză critică a acestui mod de travestire a feței

satiric stările de fapt economico-sociale proprii condițiilor istorice de viață ale creatorilor sau purtătorilor și jucătorilor de măști. Dacă urmărim motivele care au principuit, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea crearea anumitor forme de măști fanteziste de cucoaice, în parte dispărute astăzi, descoperim, atît în scenele de moravuri promovate în jocul măștilor, cît și în trăsăturile lor morfologice: ironia subtilă, umorul comunicativ, sarcasmul patetic, gluma de necaz, invectiva festivă etc. care fac din măștile acestea și din jocul cu ele adevărate arme camuflete de luptă socială. O întregă psihologie și etică colectivă, de protest manifestat prin artă, stă la baza procesului figurării acestor măști pe de o parte, și a jucării și exhibițiilor lor măiestre în public pe de altă parte. Măștile fanteziste de cucoaice aduceau atunci o critică rafinată, în atmosfera de

pantomimă a carnavalului sau de comedie bufă a mascaradei, subliniind și întărind caracterul satiric-teatral al datinii jocului și estompînd și anulînd caracterul lui de superstiție arhaică.

În unele împrejurări propice, la începutul sec. al XX-lea, jocul cu măști al cucilor a luat forme de-a dreptul protestatere. De la o manifestare de tip teatral, jucătorii au trecut în timpul carnavalului la o acțiune publică de protest și sancțiune împotriva reprezentanților legali ai opresiunii. Trecerea s-a făcut mai totdeauna cu abilitate, prin integrarea grotescului și sancțiunii reale în acțiunea artistică, de parcă așa ar fi trebuit să se întîmple în mod normal. Au fost cazuri cînd unii primari ai satelor în care se desfășura carnavalul cucilor au stîrnit protestul cetelor numai prin prezența lor în drumul jucătorilor. Bătrînii din Brănești povestesc două cazuri tipice în această privință.

Înainte primului război mondial, un primar urît de popor, trezindu-se o dată în fața unei cete de cucii ieșiți ca din pămînt înaintea-i, a luat-o la fugă prin sat, urmărit de cucii care agitau în aer chiuliciile, sunînd de zor din zurgălăi și clopote și zbierînd cît îi ținea gura: « Stai la cuc!... ». În timpul fugăririi primarului, acțiune la care tot satul a participat cu un interes deosebit, s-au improvisat ad-hoc episoade tragicomice, în care spectatorii s-au transformat în actori: unii simulînd că-i iau apărarea, alții incitînd pe față cu pomelnicul relelor comise de primar. Cînd acesta, frînt de oboseală, a căzut cu fața la pămînt în

noroi și a cerut iertare de la cucii, spectatorii au impus cu proteste amestecate cu sfaturi batjocoritoare aplicarea tradiției de a fi tărbăcit după rangul răutăților lui, « ca să i se scoată toți dracii din el ». Înaintea celui de-al doilea război mondial, un primar-zbir, trecînd în trăsură în timpul carnavalului printre jucători, aceștia l-au smuls din vehicul, i-au pus o tîgvă în cap, o mască pe față și au început conform obiceiului să-l tărbăcească cu chiuliciile, cu opinci pline de noroi, în hazul întregii asistențe care antrena pe jucători să se țină cît mai riguros de datină « ca-n tărbăcitul cîinilor ». După tărbăcire primarul a fost zvirlit în trăsură, vizitiul dat jos de pe capră, și caii biciuiți au luat-o razna pe drum.

După cel de-al doilea război mondial, jocul cucilor a evoluat în raport cu dezvoltarea noilor relații de muncă create de regimul de democrație populară. Din fondul folcloric al jocului a rămas manifestarea artistică de tip coregrafic și unele acțiuni de mascaradă. Astăzi, în cadrul unor cămine culturale locale din zona în care se mai joacă cucii, s-au alcătuit echipe permanente de jucători, care prin acțiunea lor dirijată transformă tradiția artistică a carnavalului cucilor într-o manifestare coregrafică scenică. Pe această cale asistăm deci la integrarea acestui joc popular cu măști, prin ceea ce are el mai caracteristic și reprezentativ, în noua cultură populară care se creează sub ochii noștri.

ROMULUS VULCĂNESCU

## PORTUL POPULAR BULGĂRESC ÎN DOUĂ LOCALITĂȚI DIN BANAT

În lucrarea de față vom prezenta costumele populare bulgăresc din două comune și anume Beșenova și Vinga. Întrucît există o diferență între portul popular din cele două localități, ne vom ocupa rînd pe rînd de aspectul acestui port pentru fiecare comună în parte.

I. *Portul popular din Beșenova* este plin de originalitate. Documente despre vechimea acestui port nu se cunosc. Dacă ne gîndim la transformarea relativ lentă a costumului popular, am putea socoti că portul din trecut nu se deosebește prea mult de cel de astăzi. Acest lucru este

confirmat și de piesele de peste 100 de ani, cămăși și pristelci, care se mai păstrează prin casele oamenilor. Este adevărat că unele piese de costum s-au schimbat sau se schimbă mereu sub influența noilor condiții sociale, dar în mare, portul popular și-a păstrat caracterele sale pînă astăzi. Nou în acest port este folosirea firului atît la broderie cît și la țesături, cît și folosirea dantelelor de fir. Locuitorii din satele înconjurătoare au influențat costumele acestora, dar nu i-au schimbat caracterul său vechi bulgăresc. Dacă ne referim la denumiri, ca de pildă, laibăr (germ. Leibel), paralia (rom. pălărie), pictar (rom. pieptar),

ca și opincile, toate sînt luate din satele vecine. În portul femeiesc laibărul, broboade de cumpărat, dantelele și cîteva forme de ornament, ca de pildă, inima etc., sînt de influență exclusiv maghiară. La cusături și țesături nu se observă o influență străină, deși sîrbii și romîni sînt vestiți prin țesăturile și cusăturile lor frumoase. Împrumuturile în costumul din Beșenova au determinat schimbarea unor forme. Cele mai multe schimbări se datoresc prefacerilor social-economice de consolidare a bulgarilor bănățeni spre sfîrșitul secolului al XIX-lea. Ornamentica costumului a fost îmbogățită cu multe cusături și în special cu ajutorul unor materiale de cumpărat (fir, mătase vegetală, fel de fel de șireturi ș.a.), iar în felul acesta costumul ajunge să fie mult mai variat. Aceasta face ca portul femeiesc să fie mai pompos, dar foarte încărcat, ceea ce a dus la o întunecare a caracterului său național originar.

Atît costumul femeiesc cît și cel bărbătesc sînt improprii pentru clima de vară. Numai podoabele costumului femeiesc dau caracter de sărbătoare acestui port. Diferența între costumul celor săraci sau bogați, constă în faptul că cei bogați aveau mai multe costume și mai multe podoabe. Vîrsta are o mai mare semnificație în ceea ce privește aspectul costumului, ca și situația familială, după cum vom arăta mai jos.

În ceea ce privește pregătirea costumului, vom da cîteva date. Pînă la sfîrșitul secolului trecut, populația își făcea costumul în mod exclusiv în casă, din materiale produse și prelucrate de către ea. Bătrînii își amintesc că se cumpăra numai pînza de bumbac, căciulile, firul, nasturii și alte nimicuri pentru găteală. În casă se pregătea materialul și se coseau piesele de costum, ca și încălțămîntea. Mai tîrziu au început să cumpere pînzeturi de bumbac pentru îmbrăcăminte de la talie în jos, broboade, pantofi de gata, ba și postavuri de lînă. Cu trecerea timpului cantitatea materialelor cumpărate se mărește.

O dată cu slăbirea economiei casnice apar croitori pentru costume bărbătești, pantofari, brodeuri, țesători etc. Materialele de bază textile sînt: lîna, cînepa, bumbacul, inul și mătasea artificială. Bumbacul a fost introdus pe cale comercială, dar apoi el înlocuiește în întregime inul. Celelalte materiale se produc și se prelucreză exclusiv în casă. În timp ce bumbacul, cînepa și inul se folosesc în culoarea lor naturală, lîna continuă să fie vopsită cu culori naturale din plante care cresc în sat.

**PORTUL FEMEIESC.** Portul femeiesc se cheamă «ruba». Fiecare femeie, chiar înainte de a se mărita, își pregătește cîteva costume aproape pentru toată viața. Părțile esențiale ale costumului femeiesc sînt: cămașa, jacheta, vîlnecul și pristelca (catrința). Deasupra acestor piese femeia îmbracă alte elemente de port, care se schimbă după vîrstă, sezon și ocazie. Căsătoria are mai puțină influență asupra costumului. Se schimbă de obicei îmbrăbodirea și se adaugă cîteva podoabe.

Cămașa femeiască este scurtă, abia ajunge la mijloc. Se face din pînză albă de bumbac. Părțile din care se compune sînt geometrice și sînt prinse laolaltă prin cusături de mînă cu ață groasă de bumbac.

Mînecele, gulerul și «ciupațite» (ciupa-gele) sînt bogat cusute. Cămășile de sărbătoare ale tinerelor se albăstresc puternic și asupra lor se îngrămădește firul iar cele ale femeilor mai bătrîne nu se deosebesc cu nimic de cămășile lor de muncă.

Cămășile vechi femeiești, care nu se mai poartă de mult, erau lungi pînă la gleznă. După croi ele nu se deosebeau de cele scurte actuale. Încă de la începutul secolului al XX-lea s-au introdus poalele la cămăși. De obicei femeia are cam zece cămăși și numai cinci-șase poale, care se poartă la aceste cămăși.

Poalele se fac de asemenea din pînză de bumbac și se scrobesc cu albăstreală. Lungimea lor e de cca 80 cm, ajungînd puțin mai jos de genunchi. Numai partea de jos a poalelor este brodată.

Tipurile de pristelci purtate la spate. Deasupra cămășii și poalelor femeile poartă «vîlnenic», «piștimâl» sau «zavësca».

Vîlnenicul este un fel de catrință plisată purtată la spate. Este țesută din lînă. Înainte de a fi încrețit el are o lungime de 9 m cu o cusătură pe la mijloc. Piesele de sărbătoare se împodobesc cu «bêlchi» — fișie colorată din pînză de bumbac, care se coase în partea de jos a vîlnecului deja plisat. Aceste piese sînt purtate de către tinere.

Femeile de vîrstă mijlocie poartă așa-zisul «piștimâl». După dimensiune și pliuri, el nu se deosebește de vîlnec. În zilele de lucru femeile mai în vîrstă poartă vîlnece fără bêlchi care este mai practic. În timp de doliu femeile poartă vîlnecul întors pe dos, întrucît pe această parte, el are culoare neagră fără nici un fel de semne decorative.

Zavësca este o a treia formă de catrință purtată la spate. Ea a ieșit de mult din uz. Fiind mai ușoară și mai ieftină, era



foarte adaptată la lucru, în opoziție cu vâlnenicul, care ajunge pînă la 3 kg.

Catrințele purtate la spate acoperă de obicei în întregime poalele. Se observă numai cusăturile, numite «pupolchi» și numai la femeile tinere în timp de sărbătoare. Pentru ca catrințele să cadă bine, femeile pun sub ele mici pernițe.

Piștîmalchea se face din mătase artificială roșie și se poartă numai la ocazii, nuntă, sărbători mari etc. și numai de femeile mai înstărite.

Îmbrăcămintea de deasupra a femeilor în timp de vară constă din «laiber» de culoare neagră. Primăvara și toamna ele poartă «răcave», iar pe timp de iarnă «pictăr»,



Fig. 1. — Femei tinere

Tipurile de catrințe purtate în față. Există trei tipuri: «cârligătca», «prestîlchea» și «piștîmalchea». Cârlișgătca e îngustă, de culoare roșie, purtată de femeile tinere. Cea de toate zilele este de bumbac iar cea de sărbătoare din mătase artificială împodobită prin benzi, dantele de fir, panglici multicolore din mătase artificială și fluturi «fluturchi». Prestîlchea e compusă din două foi și se poartă de către femeile mai în vîrstă dar și de cele tinere, cînd sînt în doliu.

«jensca drèia», «zabùn» sau «cojùvce».

Jensca dreia se face din postav alb gros, fără mîncei și se poartă sub vâlnenic și pristelcă. În loc de această haină, cele tinere poartă zabùn, din material de cumpărat, împodobit cu dantelărie de fir și fluturi. Pe timp de ger mare femeile mai în vîrstă se îmbracă cu cojùvce, care nu au mîncei sau cu cojoc bărbătesc cu mîncei.

Găteli și podoabe de cap. Fetele pînă la 7 ani își fac codițe «plîtelceta». Fetele mari își împletesc părul într-o coadă.

Pentru sărbători părul se împletește într-un mod special, ca să cadă liber la gît și spate, prin împletirea cam de pe la jumătatea spinării în jos, continuată cu un număr de 20 de panglici de mărgel albe.

În general fetele merg cu capul descoperit, în afară de vremea rea cînd se îmbrădobesc. Schimbări în îmbrăodobire au loc la nuntă cînd femeia începe să poarte capul acoperit.

Femeile se îmbrădobesc diferit, după vîrstă și îmbrăcămintea pe care o poartă. În mod obișnuit ele se îmbrădobesc cu

și panglici. În trecut pișchirul sau ștergarul era fixat de plitchi numai cu cîteva acișoare, dar la joc se desfăcea. Chinarul este o îmbrăodobire ușoară de vară. Astăzi tot mai mult apare îmbrăodobirea obișnuită cu cîrpă de cumpărat.

Pe timp de vară femeile se încălță cu opinci de cumpărat sau papuci, pe piciorul gol, sau pe ciorapi de lînă, iar pe timp de iarnă poartă cizme sau ghete. Cizmele și papucii la femeile tinere sînt împodobite.

Împodobirile. Mireasa și fata tînără se împodobesc cu numeroase podoabe făcute

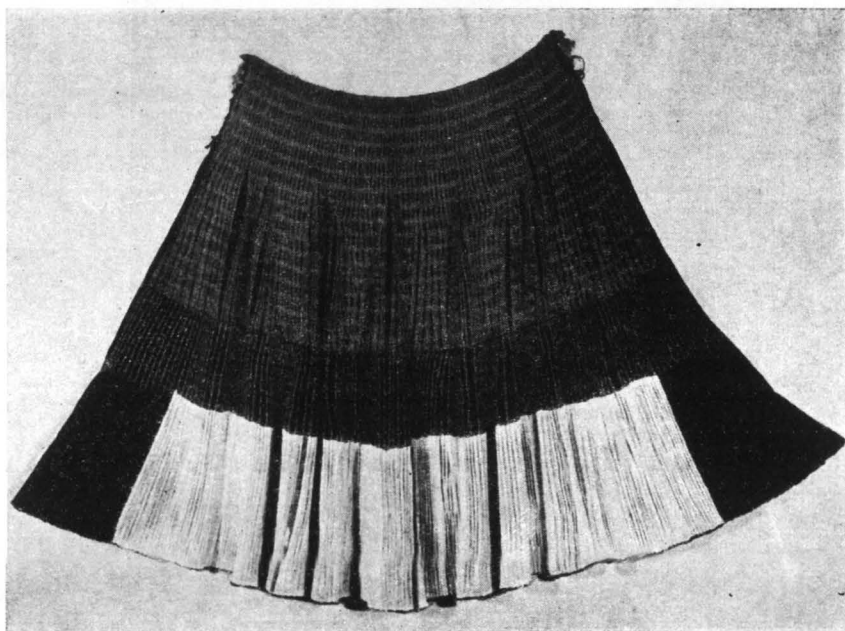


Fig. 2. — Vâlneric

basmale patrate de cumpărat, care înlocuiesc vechile îmbrăodobiri și «plitchi». Acestea din urmă sînt făcute din diferite materiale și cîlți înfășurate pe sîrmă. La capăt se desfac ca niște funii. Se așază pe cap de așa fel, ca partea din spate să cadă la frunte și se leagă de păr cu ajutorul unei panglici subțiri. Îmbrăodobirea cu aceste plitchi artificiale se obișnuiește la sărbători, ocazii speciale, și ele sînt de mai multe feluri, după vîrsta femeii.

Îmbrăodobirea «na rîga» (cu coarne) se face ori cu ștergar de mătase țesut în casă, ori cu broboadă de mătase cumpărată. Tinerele neveste poartă «zavăzan pișchir» sau «chinar». Primul tip este un fel de căciulă, făcută din ștergar de mătase de culoare portocalie, așezat pe o mucava și fixată de «plitchi» cu cca 500 de acișoare și podoabe din broderie de fir, fluturi

din panglici de mătase, broderii de fir etc. Aceste podoabe sînt: «poias», «mășla», «pantlic», «stărnî», «hancè». O dată cu aceste podoabe, care acoperă costumul de sărbătoare al femeii tinere, aceasta mai poartă la gît trei-patru kilograme de salbe din monede de argint. Femeia se gătește cît este tînără iar după ce naște primul copil nu mai poartă podoabe de fir, dar cîteva ani le mai folosește pe cele de metal de la gît.

COSTUMUL BĂRBĂTESC. În timp ce costumul femeiesc este împodobit și costisitor, hainele bărbătești sînt simple din punct de vedere al croielii, lipsite de orice podoabă: cămașă pe timp de vară, ca și «gaști» (izmenele) și «laiber», iar pe timp de iarnă «bini-vrêchi», «iancala», «pictăr» și «cojuh». Cămășile bărbătești ca și izmenele sînt aceleași pentru toate vîrstele și sezoanele.

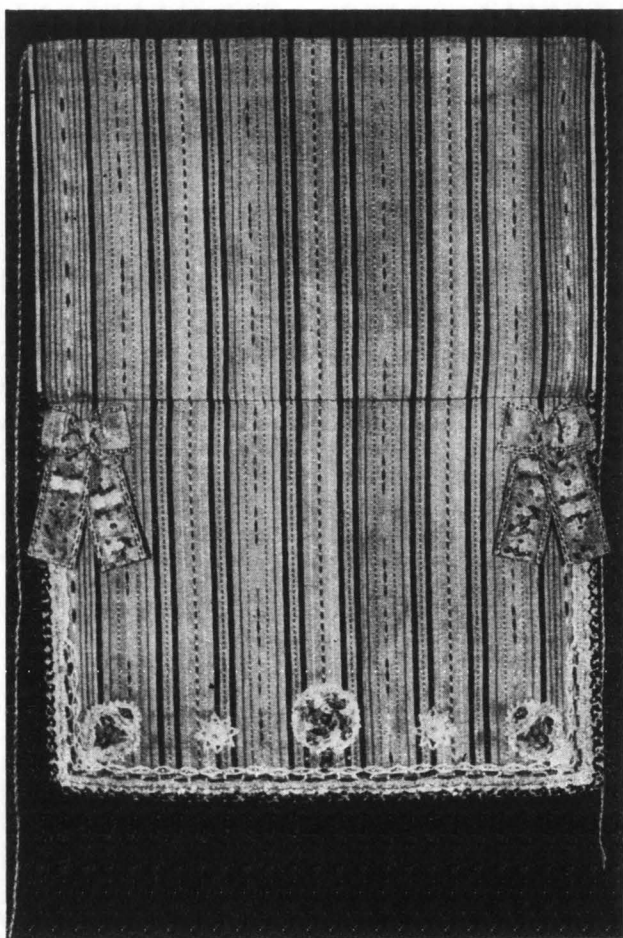


Fig. 3. — Pristelca (catrință)



Fig. 4. — Femei în vîrstă



Fig. 5. — Femeie cu «rădăve» (minecare) și «pictăr» (pieptar)



Fig. 6. — Femei tinere în «zabún»





Fig. 7. — Femei în cojoace denumite « kojívce »



Fig. 8. — Fete cu părul împletit în « plitelceta »

Fig. 9. — *Coafura miresei*



Fig. 10. — Femeie îmbrobodită cu coarne «na róga»

Fig. 11. — Femei îmbrodite «na rōga»



Fig. 12. — Femeie îmbrodită cu «pișchîr»



Fig. 13. — Fată purtînd « chinăr » pe cap

Fig. 14. — Cizme galbene purtate de femei, împodobite cu firețuri





Pe timp de vară ei umblă numai în cămașă și izmene, cămașa nefiind legată prin curea sau brâu. Tinerii poartă la sărbători cămăși albastrite puternic, ca și izmenele, în timp ce bătrînii poartă cămăși și izmene albe.

Îmbrăcămîntea de deasupra. Deasupra cămășii bărbații îmbracă vestă din postav de lînă negru sau alb. Binivrechi sînt pantaloni strîmți, iar iancala este o haină scurtă, purtată pe deasupra, din postav negru de lînă. În trecut hainele erau albe. Asemenea haine astăzi se întîlnesc numai la bătrîni. Pe timp de iarnă bărbații poartă la lucru pictar, asemănător cu cel femeiesc dar mai puțin împodobit, iar la alte ocazii poartă cocoj cu mîneci. Pe timp de ploaie se folosește « cabanța ».

Pieptănături și acoperitoare de cap. Bărbații își taie părul scurt. Cîndva bătrînii au purtat păr lung, împletit la tîmple în cîte o codiță. Bărbații niciodată nu umblă cu capul descoperit. În casă își scot acoperitoarele de cap numai cînd mîncă. În timp de vară se acoperă cu « paralie », de formă semisferică, răsfrîntă la margine în sus. Pălăria flăcăilor este împodobită cu dantelă de fir, iar a ginerelui cu « tărți ». Asemenea pălărie se dăruiește de către mireasă mirelui.

Pe timp de iarnă bărbații de toate vîrstele poartă căciuli negre de miel. Cîndva bătrînii au purtat căciuli albe, despicate în partea din spate, pentru a se vedea părul împletit. În ultimul timp se observă foarte mult influența orașului: bărbații au început să poarte « pălării maghiare », adică pălării obișnuite. Pe timpul seceratului și treieratului ei cumpără pălării de paie pe care odinioară și le făceau singuri.

Încălțămîntea constă vara din opinci sau papuci, iar iarna din cizme. Înainte vreme, cizmele bărbătești se asemănau cu cele femeiești, erau ascuțite, cu tocuri mici și subțiri.

Bărbații nu folosesc nici un fel de podoabă, nu poartă cuțite și nici bîte.

Îmbrăcămîntea copiilor de la 7 ani nu se deosebește cu nimic de a celor în vîrstă, dar pînă la 7 ani, atît băieții cît și fetele se îmbracă cu niște rochițe « scumanceta ».

Amplasarea broderiilor este în funcție de forma îmbrăcămîntei. Dintre toate pieșele, cea mai cusută este cămașa femeiască și anume mînecele, gulerul și așa-zisele ciupage (din față și din spate).

Pe mînecă broderia e așezată în trei chipuri.

1. Cînd pornește de la guler pe întreaga lungime a mînecii, avem așa-numitele « clinschi » și « nucaceta ».

2. Cînd broderia este așezată numai la umăr, de formă pătrată, din care pornesc trei sau patru linii pînă la capătul mînecii, care se numește « păstrița » și « redve ».

3. Cînd figura pătrată lipsește și cele trei sau cinci linii de broderii sînt singurele care acoperă mîneca, avem ceea ce se numește « vlășchi prăcichi » și « fluture ».

Cele mai de efect sînt primele broderii, din cauza culorilor variate. Femeia poartă totdeauna la sărbătoare cămașă cu asemenea broderii. În trecut broderia era mult mai îngustă decît cea de astăzi, care acoperă aproape întreaga mînecă.

În afară de mînecă este cusut și gulerul. Broderia constă din motive geometrice care se repetă. Părțile din față și din spate ale cămășii se brodează într-un chip special. În timpul din urmă a dispărut această broderie, femeile purtînd la gît salbe.

Spre deosebire de cămașă, poalele sînt mai puțin împodobite. Pe ele se observă « pupolchi », ornamente cu motive diferite, flori, păsări etc. Cu toate că ornamentele sînt aceleași și se repetă, datorită policromiei ele produc un efect plăcut.

Femeia din aceste părți se dovedește a fi foarte iscusită în țesutul pristelcilor, vilnecelor, peșchirilor, chilimurilor etc.

II. *Portul popular din Vinga.* Nu se cunoaște costumul purtat de strămoșii locuitorilor din această localitate. Probabil că în esență el nu se deosebea de cel de astăzi. Acest lucru reiese din examinarea pieselor de peste 100 de ani, fotografiilor și a descrierilor etnografilor maghiari, povestirile oamenilor mai în vîrstă etc. Cu timpul îmbrăcămîntea s-a îmbogățit și s-a modificat în funcție de gust și condiții noi. Costumul bărbătesc capătă culoare neagră, cel de culoare albă fiind păstrat numai pentru sărbători. De la locuitorii din satele vecine costumul femeiesc a preluat « laiberul », haina scurtă « șpenzil » (germ. Spenzer), șorțul de mătase « șuriț » (germ. Schürze); cravata și panglicile de la unguri; pieptarul de la romîni. Și în costumul bărbătesc se observă influențe: « laiber », « șpenzil », « iancălata » (germ. Jake), toate preluate de la germani și izmenele largi de la unguri, în timp ce pălăria și pieptarul de la romîni. În țesături și cusături nu se observă o influență din afară.

Cele mai mari schimbări în îmbrăcămîntea se datoresc dezvoltării economice. În costumul femeiesc schimbările au la bază în primul rînd materialele din care el este confecționat. Țesăturile de casă sînt în mod continuu înlocuite cu cele de



Fig. 15. — Bărbați în costum de vară

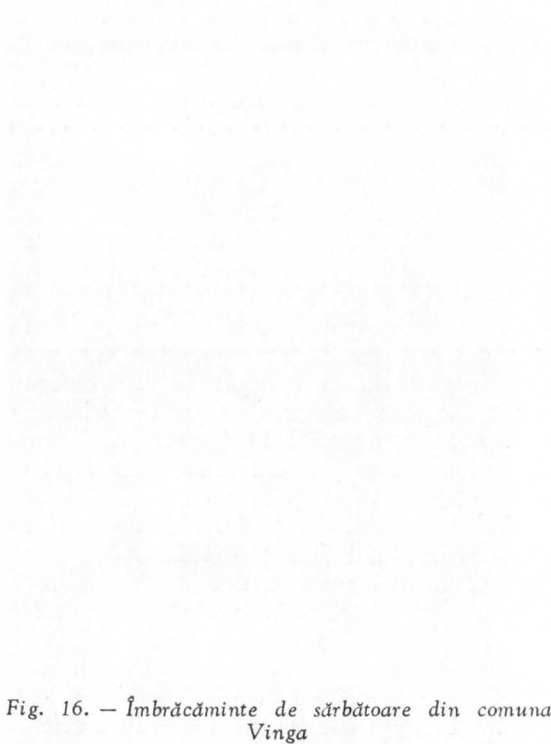


Fig. 16. — Îmbrăcăminte de sărbătoare din comuna Vinga





Fig. 17. — Logodnică cu salbe la gît, numite  
« pășle »



Fig. 18. — Logodnică în costum văzut din spate



*Fig. 19. — Tinere cu cepse numite «șapchi»*



*Fig. 20. — Flăcăi din Vinga*



cumpărat, mai ales din mătase. Se folosesc foarte multe podoabe din panglici de mătase și fir. Același lucru este valabil și pentru costumul bărbătesc. În locul hainelor negre și albe de lână ei încep să poarte haine de mătase, veste, chiar și cravate de mătase, pălării împodobite cu fir și flori artificiale. O deosebită influență exercită și costumul

Încă din secolul trecut a început să se folosească materialul de cumpărat pentru confecționarea hainelor.

**COSTUMUL FEMEIESC.** Piesele costumului femeiesc sînt următoarele: cămașa, poalele, «sucna», «prestilca» și basmaua de la piept. Hainele purtate deasupra se schimbă după vîrstă, sezon și ocazii.



Fig. 21. — Bărbați purtînd «duruf» și cojoc

din Beșenova. De la acesta sînt preluate mai ales motivele din broderie, ornamentele din țesături și unele podoabe.

Și costumul din Vinga este greu de confecționat. Pentru lucru bărbații și femeile poartă costumul de sărbătoare uzat. Și aici starea materială nu are nici o influență în ceea ce privește forma costumului. Vîrsta și starea familială au o mare însemnătate în ceea ce privește mai ales costumul femeiesc. Pentru pregătirea costumului se recurge la oameni dinafară, spre deosebire de ceea ce întîlnim la populația din celălalt sat. Încă de mult timp au apărut cojocarii, croitorii și țesătorii. Cele mai frumoase prstelci se aduc de la Beșenova.

Cămașa femeiască este scurtă, abia ajunge pînă la mijloc. Mînecele sînt foarte largi, bogat încrețite la umăr și la manșete numite «pumnașe» — niște bentițe aplicate peste mîneacă și cusute.

Poalele sînt făcute din pînză albă de bumbac sau cîneapă, lungi pînă la gleznă. Deși sînt acoperite de către «sucnă», totuși sînt ornamentate cu motive cusute, asemănătoare cu cele din Beșenova.

Peste poale se poartă «súcno», o piesă din lînă neagră cu broderii albe, galbene și verzi. Este plisată, dar fără să fie apretată. În partea de jos este împodobită cu «belchi». Ca și pe vilnecele din Beșenova, ele au culori diferite și anume albe și roșii la tinere

și albastre la femeile în vîrstă. Această piesă în trecut se lega la mijloc, iar acum, mai ales în ultimii 50 de ani, se leagă sus la piept. Tinerele folosesc, pentru această piesă și mătăsuri.

Pristelcile sînt lungi pînă la glezne.

Peste cămașă femeile leagă o cîrpă la piept « cîrpa na vrată » din pînză de bumbac, lînă sau mătase, cu sau fără ciucuri. Ea a

de mătase. Schimbări în îmbröodire intervin în timpul nunții. Ridicarea părului se întîmplă și la Vinga. Din acel moment femeia nu mai poartă coadele lăsate pe spate ci le leagă sub formă de coc numit « cöndjul ». După ce i se ridică coadele mireasa pentru prima dată își acoperă capul și cu o broboadă « șapca », din mătase, împodobită cu dantelă de fir și prevăzută cu două panglici



Fig. 22. — Logodnic purtînd pälărie specifică

fost preluată fără îndoială de la maghiari, dar se poartă și de germanii din Banat.

Pe deasupra, în timp de vară se poartă laiber, o vestuță scurtă purtată la toate vîrstele. Primăvara și toamna, peste cîrpa de la piept se pune « șpenzil », sau « rēcäl » sau « răcave ». Pe timp de iarnă se poartă « chiurăc », « pieptar » și « mentia », haină lungă din postav negru, îmblănită cu blană de miel. Cu toate că are mîneci lungi, ea nu se îmbracă, ci se poartă pe spate.

Fetele, pînă la vîrsta de 7 ani își împletesc părul în două codițe. Fetele mai mari și cele de măritat poartă o singură coadă. În zilele de sărbătoare fetele mari își împletesc părul « na lesă » sau « na dăscă ». Coada se termină printr-o panglică lată

late de mătase numite « pudbrădniți ». Aceste panglici se leagă la gît cînd femeia merge la biserică, sau se lasă în jos la spate cu alte ocazii.

Broboadele de la Vinga sînt mult mai simple ca cele din satul bulgăresc de care ne-am ocupat. Îmbröodirea se face cu basma în patru colțuri care se leagă sub bărbie. Spre deosebire de broboadele din satul Beșenova, care au culori deschise, cele de la Vinga sînt mai închise, de culoare roșie sau neagră. Îmbröodirea cu peșchire (ștergare) nu se cunoaște.

Cu ani în urmă femeile purtau opinci sau papuci de piele în timp de lucru, iar la sărbători papuci împodobiți de culoare roșie sau cizme de aceeași culoare.

Femeile în vîrstă purtau cizme negre. Astăzi se poartă numai ghetete de cumpărat.

Podoabe. La mireasă se observă «mășlite» și «plantichite». Podoabele de metal «ducatete» se poartă la piept în două sau trei șiruri după starea materială a femeii. Sînt foarte specifici cerceii cu «visulchi».

PORTUL BĂRBĂTESC de la Vinga este diferit și mai costisitor decît cel din satul vecin.

de ani încoace s-au introdus și pantaloni de culoare neagră, fiind mai practici.

Laiberul, din lînă sau din mătase, e împodobit cu năsturei, cusuți pe marginile din față. «Beliat iancăl» este o haină de sărbătoare din postav alb de lînă, care ajunge pînă la mijloc. Ca îmbrăcăminte de lucru este șpendzilul. În timpul din urmă flăcăii poartă un șpendzil de mătase.



Fig. 23. — Fetițe, una purtînd o acoperitoare specifică de cap numită «șapca»

El se compune din cămașă, cioareci «binivrêți», «laiber», «șpendzil», «bel iancăl», «peptâr», «manta», «duraț» și «cojuh».

Cămașa bărbătească este foarte scurtă și nu se albăstrește. Cîndva manșetele și gulerul erau brodate. Broderiile de pe guler constau din repetarea unor motive mărunte, iar pe manșete numite «pumnășe» era o cusătură îngustă ca și pe cămașa femeiască.

Izmenele sînt foarte largi și n-au nici un ornament.

Pantalonii numiți binivreți sînt strîmți. Sînt specifici binivreții din postav alb, împodobit cu găitan negru. De vreo 40

«Duroțul» (ung. daróc) este o altă categorie de haină scurtă din dimie albă, care nu se poartă de tineri. Cînd timpul este foarte rece bărbații mai în vîrstă poartă cojoc, care este ceva mai lung decît cel din satul vecin. Pe timpuri și flăcăii au purtat cojoace.

Bărbații poartă părul tuns și în mod obișnuit mustați. În toate sezoanele și indiferent de vîrstă, bărbații poartă «paralia», de culoare neagră, de forma unui castron și cu borurile ușor răsfrînte în sus. Pălăriile de sărbătoare ale flăcăilor sînt în întregime acoperite cu dantelărie de fir, iar a logodnicului și cu flori artificiale primite de la logodnică. Iarna se poartă căciuli din blană de oaie.

Încălțăminte de lucru constă din opinci cumpărate sau papuci. În restul timpului se poartă cizme negre.

Bărbații nu poartă altfel de podoabe. Batistele de mătase colorate au dispărut de mult. Astăzi doar flăcăii poartă cravată.

Costumul copiilor de la 7 ani în sus nu se deosebește de cel al bărbaților. Fetele însă poartă haine ceva mai scurte, care

nu ajung pînă la glezne ca la femei. Copiii mici, fete și băieți pînă la 7 ani, se îmbracă la fel, cu un fel de rochiță numită «șupcă».

«Șapca», acoperită în întregime cu dantelă de fir, se poartă în toate împrejurările.

M. VEKOVA-TELBIKOVA și K. TELBIKOV  
(R. P. Bulgaria)

## UN CRONOGRAF ROMÂN ILUSTRAT DIN SECOLUL AL XVIII-lea

Cronografele, repertorii de istorie universală alcătuite la Bizanț, care începeau povestirea evenimentelor de la creația lumii, întreșind în urzeala biblică și istorică diferite legende apocrife și tradiții populare, au fost traduse și au găsit o largă răspîndire în literatura romînă din secolele XVII și XVIII<sup>1</sup>. Conținutul lor oferea un bogat și variat material pentru decoratorii de manuscrise. Totuși, din cauză că tradiția manuscriselor și a ilustrării lor era legată îndeosebi de textele pentru cult, abia în secolele XVII–XVIII, cînd acestea sînt de regulă tipărite, a început copierea și ilustrarea operelor de circulație mai redusă, a cărților populare și a operelor cu caracter istoric, printre care și a cronografelor. În secolul al XVIII-lea, vechea tradiție iconografică a ilustrării manuscriselor este părăsită. Manuscrisele încearcă

să imite și uneori chiar să contrafacă tiparul<sup>2</sup>. Pe de altă parte, în decorul pictat, în general, modeștii artiști ridicați din popor introduc figuri din lumea înconjurătoare și elemente inspirate din viața zilnică<sup>3</sup>. Fără a rupe definitiv cu trecutul și tradiția, decoratorii de manuscrise manifestă o tendință de înnoire, ce constă în laicizarea miniaturii și în orientarea ei spre realitate. Acest fapt se oglindește destul de clar în puținele manuscrise ilustrate ale cronografelor, al căror conținut formează trecerea de la literatura religioasă la cea istorică<sup>4</sup>.

Dintre cronografele romîne în manuscris, pe care le cunoaștem, cel mai bogat împodobit este ms. rom. 1070 din Biblioteca Academiei Republicii Populare Romîne<sup>5</sup>, provenind din colecția M. Gaster (fost G.9) și cumpărat în 1936 la Londra. Manuscrisul în folio (31/19 cm) are 549 foi de hîrtie și pe

<sup>1</sup> N. CARTOJAN, *Istoria literaturii romîne vechi*, vol. II, București, 1942, p. 135–138.

<sup>2</sup> E. LĂZĂRESCU, *Cîteva date cu privire la ilustrarea manuscriselor romînești în secolul al XVIII-lea — ruperea de tradiție*, în SCIA, III (1956) 3–4, p. 73–86.

<sup>3</sup> *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., I, Arta romînească în epoca feudală*, București, 1957, p. 251–260.

<sup>4</sup> N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 135.

<sup>5</sup> A se vedea lista acestor cronografe în publicația postumă a lui D. Russo, *Studii istorice greco-romîne*, București, 1939, vol. I, p. 100, de unde trebuie șters ms. 1466, care nu este un cronograf, ci un «Simeon Noul-Teolog» și unde trebuie adăugate, în schimb, manuscrisele romînești nr. 1070, 1073 și 1126 (foste G. 9, G. 12 și G. 65), toate provenind din colecția lui M. Gaster. Descrierea cronografelor romînești de «tip Danovici», din Biblioteca Academiei R.P. Romîne, cu excepția celor din colecția Gaster, pe care le-am menționat, se află la Iulian Ștefănescu, *Cronografele romînești de tipul Danovici*, partea I (studiu neterminat), în *Revista istorică romînă*, IX, 1939,

p. 1–77. Dintre toate, o mențione aparte, din punctul de vedere al împodobirii, merită manuscrisele 1469, 1926, 2609 și 4243. Primul provine de la mănăstirea Neamț, fiind scris și împodobit de Dimitrie Grigoriovici, ipodiaconul, în anul 1732. Un chenar foarte plăcut ca aspect și interesant ca decor reprezintă rugul arzînd (f. 1). O acuarelă de pe f. 42<sup>v</sup> înfățișează pe Iahve dînd tablele legii lui Moise. Al doilea manuscris (nr. 1926) are un chenar de titlu foarte asemănător cu al manuscrisului romîn 1070, dar mai bine executat. Ultimele două manuscrise (2609 și 4243) nu poartă nici o dată și nici un nume. Presupunem însă că ele au fost executate în secolul al XVIII-lea la școala slovenească de la Sf. Gheorghe-Vechi, din București, sub conducerea dascălului artist «popa Flor», căruia-i și atribuim frontispiciul avînd la mijloc «sf. troiță» din ms. rom. 2609, f. 44, precum și acuarela de pe f. 2<sup>v</sup>, reprezentînd «cununa anului» și frontispiciul de pe f. 3, din ms. rom. 4243. A se vedea I. BARNEA, *Un miniaturist romîn din sec. XVIII: popa Flor*, extras din *Biserica ortodoxă romînă*, LXVI, 1948, nr. 11–12, p. 15–16.



lîngă «cronograf» cuprinde și alte scrieri mai mici, ca de exemplu: «Disputa dintre Silvestru, papa al Romei, și evreul Zamvri», sinoadele ecumenice, «Slovele lui Eraclie», dregătoriile imperiului bizantin, lista împăraților romani și bizantini, a sultanilor turci, a patriarhilor Constantinopolului și «Învățăturile împăratului Vasile Macedon» (ff. 469 – 549). Următoarea notă de pe ultima filă (549<sup>v</sup>) ne face cunoscut pe autorul manuscrisului: «Și s-au scris acest leatopiseț al împăraților de mîna mea, a lui Costandin Săidăcariul<sup>1</sup> cel bătrîn, feciorul popii Ioanichie ot Mogoșoia. Și s-au săvîrșit la leat 7267, dec. 15» (= 1758). Imediat mai jos de află o altă notă: «Și am cumpărat-o eu Efrema Log(ofăt) za Vist(ierie), în bani gata, t(a)l(eri) 18», după care urmează semnătura: «Efrema Log. za Vist(ierie)». Nu se știe cum a ajuns manuscrisul în colecția lui M. Gaster. Nu există însă nici o dovadă că el a aparținut mai înainte lui Mihail Eminescu<sup>2</sup>.

Dintre numeroasele miniaturi ale manuscrisului, unele au fost executate în acuarelă, altele cu cerneală, iar a treia categorie sînt numai schițate în creion și începute sau nu cu cerneală, rămînînd neisprăvite. Pe mai multe foi a fost lăsat spațiu gol pentru miniaturi ce n-au mai ajuns să-l ocupe. În cele ce urmează vom stărui îndeosebi asupra miniaturilor celor mai originale, în ordinea în care acestea se află în manuscris.

Chenarul titlului, desenat cu cerneală pe prima filă, a rămas neisprăvit. El reprezintă un frontispiciu susținut de doi îngeri în picioare, fiecare pe cîte un pedestal (suppedaneum). În mijlocul frontispiciului a rămas un loc liber, unde urma să fie înfățișat, se pare, într-un medalion, «Dumnezeu Savaoth», așa cum se poate vedea în mss. rom. 1926 și 2592, f.1, din Biblioteca Academiei R.P. Romîne, care au cîte un chenar asemănător cu al nostru, însă cu mult mai bine executate, u'ltimul de popa Flor, în anul 1764<sup>3</sup>. Titlul cronografului în limba romînă a epocii, cu unele greșeli de ortografie, arată cuprinsul: «Lea-

topiseț, ce s(e) zice Cartea (Îm)păraților, scoasă de pe grece pre limba rumânească de înțeles și spune istorii foarte frumoase, alese din Blibie (sic!), începînd de pã la începutul lumii, căți împărați izdrailteani au fost și apoi împărați elenești și grecești și cei turcești, tot pre anume spune, care cum au împărățit și ce războaie au bătut».

Urmează o serie de miniaturi cu subiecte din vechiul testament. Astfel, pe f.4<sup>v</sup>, o acuarelă înfățișează pe dumnezeu tatăl creînd lumea. Dedesubt, inscripția: «Și zise Dumnezeu să se facă lumină»... De observat că, în locul lui Hristos «Cel vechi de zile», apare figura lui dumnezeu tatăl însuși, reprezentare neîngăduită de canoanele picturii ortodoxe, deoarece: «Pe Dumnezeu nimenea niciodată nu L-a văzut» (Ioan, I, 18). O astfel de reprezentare nu mai este de altfel ceva neobișnuit, în această epocă tîrzie, cînd însăși pictura bisericii ortodoxe este îmbibată de elemente occidentale. Miniaturistul se va fi inspirat din zugrăveala vreunei biserici din aceeași vreme, cînd înfățișarea creației lumii în tînda bisericilor devenise regulă.

Frontispiciul în cerneală de pe f.5, unde începe textul cronografului, ne trezește în minte frontispiciile din manuscrisele epocii și îndeosebi pe cele din manuscrisele lui popa Flor. El se aseamănă cel mai mult cu frontispiciile din ms. rom. 2711, ff.2 și 4, din Biblioteca Academiei Republicii Populare Romîne, semnat de popa Flor în anul 1754. Acest frontispiciu, chenarul titlului și mai multe inițiale înflorate (ff.5,9<sup>v</sup>, 469 etc.) ne fac chiar să ne întrebăm dacă nu cumva Constantin Săidăcariul, copistul și decoratorul manuscrisului de față, nu va fi fost printre discipolii lui popa Flor, la școala de la Sf. Gheorghe Vechi, din București.

Pe f.7, se înfățișează în acuarelă: «Cum au căzut Luceafărul din cer». Două cete de îngeri se văd în cer. Între ele se află un arhanghel alungînd cu sabia pe îngerii răi. Aceștia sînt reprezentați cu capul în jos, sub norii în formă de arc de cerc, ce închipuie cerul<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Saidecar*: meșter care lucra odoare bisericești (cuvînt de origine turcească).

<sup>2</sup> G. NICOLĂIASA, în *Creșterea colecțiilor Bibliotecii Academiei Romîne*, nr. 48, 1937, București 1942: Manuscrise, p. 1–2, nr. 9, menționează că manuscrisul a aparținut lui Mihail Eminescu, deducînd probabil acest lucru din faptul că și poetul romîn posedă un cronograf cam din același timp (1757). Cf. Dr. M. GASTER, *Literatura populară romînă*, București, 1883, p. 578, nr. 21. M. Gaster

deosebește însă acest cronograf din colecția lui, de cel cu un an mai vechi, din posesia lui Mihail Eminescu. Idem, *Geschichte der rumänischen Litteratur*, Strassburg, 1901, p. 288.

<sup>3</sup> I. BARNEA, *op. cit.*, p. 11–12, fig. 8.

<sup>4</sup> Isaia, XII, 12–14. Cf. OSWALD A. ERICH, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*, Berlin, 1931, p. 40–43. A se vedea încă: N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura romînă*, 2: *Epoca influenței grecești*, București, 1938, p. 33–34.

O scenă în acuarelă, în care predomină culoarea verde (fig. 1), arată: «Cum au făcut Dumnezeu pre om . . . » (f.8<sup>v</sup>). Dumnezeu tatăl, sub înfățișarea unui bătrîn în plină mișcare, pășește spre stînga, unde se află Adam, căruia îi suflă în față suflare de viață, binecuvîntîndu-l în același timp cu mîna dreaptă, care este disproporționat de mare față de restul corpului. Adam,

Plină de cruzime apare scena în care Cain ucide pe Abel (f.10<sup>v</sup>). Acesta din urmă zace la pămînt, cu fața în sus, într-un lac de sînge pricinuit de bolovanul de stîncă pe care fratele ucigaș l-a prăvălit asupra capului lui. Cain este pe punctul de a arunca peste Abel al doilea bolovan<sup>2</sup>.

F. 57<sup>v</sup>: «Sampson tarele» omoară leul, asupra căruia s-a repezit, apucîndu-l cu



Fig. 1. — Geneza

complet gol, capătă viață și caută să se ridice de pe pămîntul în pantă, pe care era culcat. Înapoia lui Dumnezeu tatăl, cîțiva pomi, un cerb, un leu și două păsări reprezintă paradisul, în care, mai sus, pe deal, se vede șarpele ridicînd capul și privind din depărtare spre Adam. În această miniatură figura lui Dumnezeu tatăl, sub chipul unui bătrîn, înlocuiește de asemenea reprezentarea lui Hristos, Cuvîntul, «prin care toate s-au făcut», singura care, după concepția ortodoxă, trebuia să aibă loc în actele creației lumii<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cf. VLADIMIR PETKOVIČ, *Die «Genesis» in der Kirche zu Dečani*, în *Izvestiia — Bullet. de l'Inst. Archéol. Bulgare*, 10, 1936, p. 49, fig. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 56, fig. 16 și N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 40—42.

mîinile de amîndouă falcile (fig.2). Părul și mantia eroului biblic flutură în vînt, aceasta din urmă (mantia), ca și coada leului, fiind oprite să iasă din cadrul paginii de copacul schițat sumar la extremitatea din stînga a miniaturii. Reprezentarea lui Samson omorînd leul fusese observată pînă acum numai în pictura și în sculptura bisericilor romînești din secolul al XVIII-lea<sup>3</sup>. În manuscrisele vechi romînești, acesta este primul exemplar pe care-l cunoaștem. Miniatura e în cerneală și acuarelă, ca și precedenta.

<sup>3</sup> M. GOLESCU, *Prea puternicul Samson*, în *Bul. Com. mon. ist.*, 33, 1940, fasc. 104, p. 85—87; V. BRĂTULESCU, *Biserici din Maramureș*, *ibidem*, 34, 1941, p. 111, fig. 183.

F. 63<sup>v</sup>: « (Pror)ocul Iesei (sic !) pomăzlu-  
iaște pe David ». Tînărul David șade în  
genunchi, în fața lui Samuil, care toarnă  
mir dintr-un corn deasupra capului lui.  
Dintr-o construcție ce se vede în dreapta  
ies frații lui David, îmbrăcați în costumele  
boierilor romîni din secolele XVII-XVIII<sup>1</sup>.

care și-l revendicau. Soldatul și una dintre  
cele două mame țin copilul de cîte un picior  
cu capul în jos. Alături se vede copilul  
lipsit de viață, lîngă care mama cea ade-  
vărată, în genunchi, se roagă să cruțe  
viața copilului ei, chiar dacă ar fi să-l dea  
pretinsei mame.



Fig. 2. — Sampson tarele

Pe pagina întreagă a f. 65<sup>v</sup>, « David împărat  
și proroc » e înfățișat șezînd pe tron. În  
mina dreaptă ține sceptrul. Pe pupitrul  
din față e așezată Psaltirea, pe care David  
o ține cu mîna stîngă. Înapoia tronului  
se văd demnitarii împăratului<sup>2</sup>.

O miniatură în acuarelă, executată foarte  
stîngaci, înfățișează pe « Solomon proroc  
și împărat », tînăr, șezînd pe tron (f. 71<sup>v</sup>).  
În fața lui, în cazul de față în registrul  
inferior, un soldat e gata să taie în două  
copilul viu, pentru a-l împărți mamelor

F. 85: « Împăratul Iosafat, feciorul lui  
Asa împărat », a chemat la sine pe guver-  
natori, preoți și leviți, pe care-i trimite  
în toate cetățile Iudei, ca să învețe pe popor  
legea domnului (II, Paralipomena, XVII,  
7—9): fig. 3. Împăratul șade pe un tron  
înflorat, în stilul tronurilor pe care minia-  
turistul le putuse vedea în atîtea biserici  
din vremea lui. Pe cap poartă coroană, iar  
în mîna dreaptă ține sceptrul. Cu stînga  
se adresează « dascălilor » din față, în fruntea  
cărora stă cel care ține « cartea legii Domnu-

<sup>1</sup> Cf. V. GRECU, Cărți de pictură bisericească,  
Cernăuți, 1936 (extr. din Candela, 43—46, 1932—  
1935), p. 121.

<sup>2</sup> Cf. ms. rom. 937, f. 3<sup>v</sup>; I. BARNEA, op.  
cit., p. 8.

lui ». Înapoia tronului se văd alți demnitari. Chipurile și îmbrăcămintea tuturor se aseamănă cu acelea ale boierilor vremii din Țara Românească. E o adaptare în timp și în spațiu a reprezentării figurilor și costumelor etc., ce se întâlnește de asemenea în pictura unor biserici din secolul al

Iehonia, regele Iudeii, în genunchi, îi sărută mâna lui Nabucodonosor, regele Babilonului, care șade pe tron. Înapoia lui Iehonia se văd demnitarii poporului iudeu cu căciulile în mâini (f. 99<sup>v</sup>)<sup>3</sup>. Referitoare la captivitatea poporului evreu în Babilon este scena în peniță, în care Estera și Mardo-



Fig. 3. — Impăratul Iosafat

XVIII-lea, îndeosebi în ilustrarea psalmilor 148–150 și a sinoadelor ecumenice, unde chipurile demnitarilor din jurul împăratului care prezidează unul sau altul dintre sinoadele ecumenice se confundă cu figuri de boieri români<sup>1</sup>.

În afară de miniaturile în acuarelă, altele, parte în acuarelă, parte în creion sau peniță, ori numai în peniță, sau abia schițate în creion, completează seria celor referitoare la vechiul testament: regii Ioatam, Ezechia, Manase și Iosia (ff. 89, 90, 94 și 95)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> De exemplu la bisericile Negustori (1726), Udricani (1734), din București ș.a.

<sup>2</sup> Paralipomena, XXVII, 29–35; IV Regi, XVIII–XXIII, 30.

<sup>3</sup> IV Regi, XXIV, 8–16.

heu se înfățișează lui « Darie împărat » (sic !) — f. 109<sup>v</sup><sup>4</sup>. Darius (recte Artaxerxe) șade pe un tron în stilul celui al lui Iosafat, amintit mai înainte. Demn de observat este costumele Esterei, care se aseamănă cu cel al împărătesei bizantine Teodora, despre care va fi vorba mai departe.

Miniatura ce înfățișează pe Ptolemeu al II-lea Filadelful (285–246) șezând pe tron și încredințând învățaților textul ebraic, după care aceștia aveau să traducă Septuaginta, a rămas neterminată (f. 120<sup>v</sup>)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Esther, cap. I–X.

<sup>5</sup> În textul manuscrisului se vorbește numai despre traducerea Pentateuhului. Cf. GALA GALACȚION, Epistola lui Aristea, în Biserica Ortodoxă română, LXVI, 1948, nr. 5–8, p. 272–283.



Abia începute sau neisprăvite sînt figurile împăraților Tit, Dioclețian și Maximian, Constantin cel Mare, Valentinian I și Teodosie cel Mare, iar pentru chipul lui «Arcadius, feciorul lui Teodosie», a fost lăsat un loc liber (ff. 150<sup>v</sup>, 157<sup>v</sup>, 199, 205, 210<sup>v</sup>).

frigian», pe care, fiind mai mare decît cele obișnuite, îl dăruise împărătesei, iar aceasta lui Paulin, *magister officiorum*, prieten din copilărie al lui Teodosie și în ultimul timp amant al Evdochiei. Scena reprezintă momentul în care împăratul îi arată împărătesei mărul, pe care-l primise



Fig. 4. — Împăratul Teodosie

Cele mai originale și în același timp cele mai interesante sînt miniaturile reprezentînd pe anumiți împărați bizantini. Astfel este, de exemplu, miniatura în acuarelă de pe f. 218<sup>v</sup>, ce înfățișează pe împăratul Teodosie al II-lea cel Mic (408 - 450) și pe împărăteasa Evdochia-Athenaida, în scena cu «pricina mărului», care a dus la despărțirea acestora (fig. 4). Împăratul, încoronat și cu sceptrul în mîna dreaptă, șade pe tron. În mîna stîngă<sup>1</sup> el ține «mărul

înapoi de la Paulin, fără ca acesta să știe că Teodosie îl avusese cel dintîi. La vederea mărului, împărăteasa care jurase că nu l-a dat nimănui, ci l-a mîncat ea însăși, rămîne înmărmurită și cu mîinile încrucișate<sup>1</sup>. Aceeași atitudine de uimire manifestă sfetnicii dinapoia tronului imperial. Figurile și costumele tuturor personajelor sînt cele ale domnului, domnițelor și boierilor localnici contemporani. Motivul floral de pe tronul împăratului și de pe mantia Evdo-

<sup>1</sup> *Chronicon Paschale*, I, Bonn, 1832, p. 584—585. Cf. K. I. AMANTOS, *Ιστορία τοῦ βυζαντινοῦ κράτους*, I, Atena, 1939, p. 101, 102—103 și N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 137. Cu

privire la portretul Evdochiei, a se compara figura ei din miniatura manuscrisului nostru cu portretul descriptiv pe care i-l face Pulcheria, sora lui Teodosie, în *Chronicon Paschale*, ed. cit., p. 577.

chiei-Athenaida se întilnește în sculptura în lemn și în piatră a monumentelor din secolul al XVIII-lea ale Țării Românești<sup>1</sup>, în decorul icoanelor<sup>2</sup> etc.

Se pare că o deosebită atenție a vrut să acorde miniaturistul chipurilor lui « Iustinian cel Mare », ale celor doisprezece apostoli și al lui Iustin al II-lea « cel bun și milostiv », pentru care a lăsat loc liber pe ff. 235<sup>v</sup>, 240 și 248<sup>v</sup>, urmînd să-i înfățișeze mai tîrziu, pe îndelete și cu mai multă grijă. Vag schițată în creion și abia începută cu cerneală și acuarelă a rămas scena mai complexă ce avea să reprezinte decapitarea împăratului Mauriciu, după ce, din ordinul împăratului Focas, fuseseră executați, chiar sub ochii săi, cei cinci fii și soția acestuia (f. 256<sup>v</sup>).

Chipurile împăraților: Heraclius, Constantin IV Pogonatul, Iustinian II Rinotmitul și Teodosie III sînt înfățișate în grabă, parte în creion, parte în cerneală, în cîte un medalion (ff. 260<sup>v</sup>, 272, 274<sup>v</sup>, 281). Figura lui Leon III Isaurul e înscrisă într-un medalion octogonal, avînd de o parte și de alta cîte un lujer stilizat, executat în cerneală (f. 282).

Împăratului iconoclast Constantin V Copronim (740—775) i se acordă o deosebită atenție. Mai întîi textul cronografului îi rezervă acestui împărat atributele cele mai peiorative, informîndu-ne că « era de tot și cu totul cuib și sălaș dracilor și credea numai în vrăji și în farmece și în mindrii și în multe mîncări și băuturi » (f. 297<sup>v</sup>). După aceea se povestește următorul episod din lupta de iconoclast a împăratului, pe care miniaturistul îl alege pentru a-l reprezenta: « Într-o zi, fiind multe noroade de oameni strînși la curtea împărătească, mirenii și vlădici și preoți, iar el (împăratul), ținea la dînsul în brațe un sicriaș plin de aur și de mărgăritar și de pietre scumpe și-l dăschise apoi înaintea noroadelor... și le zise: — Cum vă pare, au de multă cînte iaste acest sicriaș? Iar noroadele ziseră: — Adevărat, împărate, și de cînte iaste și de mult preț, de vreme ce întrînsul sînt lucruri scumpe și neprețuite. Iar spurcatul împărat îndată au dășărtat sicriașul acela și iarăși întreabă noroadele și zise: — Dar cum acum ieșiră aceste odoară scumpe din sicriaș are vreo cînte, au ba? Iar noroadele... răspuneră și ziseră: — Ba n-are acum nici o cînte sicriașul,

ci au rămas un lucru secu și fără preț. Iar păgînul de-npărat întracestași chip au găsit cale cuvîntului... — Vedeți și cunoașteți, întracestași chip iaste și să asămănă și Precista, că până unde au avut pre Hristos în pîntecele său zămislit, fost-au și cinstită și mărită, iar dac-au eșitu și s-au dășărtat pîntecele ei-și, au rămas și ea ca și alte mueri »; (f. 298). Urmează blestemele poporului împotriva împăratului iconoclast, pentru hula față de maica domnului, care este comparată cu un vas plin de mir sfînt, ce și după deșertarea mirului păstrează mirosul acestuia etc. (f. 298).

Episodul descris este înfățișat în acuarelă într-un mod simplu și puțin îndemînat (f. 297<sup>v</sup>): fig. 5. Împăratul șezînd pe tron, în mijlocul scenei, ține în dreapta sceptrul, iar în stînga « sicriașul », pe care-l arată poporului. În fața lui se vîd gesticulînd arhierii în odăjdii. Înapoia tronului stau sfetnicii împăratului purtînd chipurile și costumele boierilor romîni. Toți sînt înfățișați deasupra unui frontispiciu înflorat, care le ascunde picioarele, miniaturistul rezolvînd în felul acesta una din problemele grele ale reprezentărilor sale.

Pe altă pagină (f. 304<sup>v</sup>), un medalion în acuarelă, cu motive florale în peniță și în tehnica laviului, reprezintă pe împăratul Leon al IV-lea, fiul lui Constantin Copronim. Un aspect deosebit are acuarela ce înfățișează pe Constantin al VI-lea și pe împărăteasa Irina, amîndoi șezînd pe același tron și avînd între ei stema imperială cu sceptrul și spada încrucișate (f. 305<sup>v</sup>). Un alt medalion vrea să reprezinte chipul împăratului Nichifor I (f. 312<sup>v</sup>).

Deși executată destul de neîndemînat, totuși interesantă în ceea ce privește concepția apace scenei în care patriarhul Nichifor (806—815), în fața ierarhilor și a înalților demnitari, pare că trage de păr la sine pe împăratul Leon V Armenianul (813—820), pentru a-i pune coroana pe cap (f. 315). Scena vrea să ilustreze pasajul din text, în care se spune: « Iar cînd fu să-și pue patriarhul mîna în capul lui, să-l încununeze cu stema lui cea de înpărmie, i-au părut că și-au pus mîna pă ghimbi și pre ciulini, așa i-au părut de-nfocat și de ghimpos capul păgînului de-npărat. Și proroci patriarhul, dacă s-au dus către noroade: — Bine să știți, fiilor, că mare răutate va să ijdinească (pricinuiască) acest

<sup>1</sup> G. NEDIOGLU, *Stavropoleos*, în *Bul. Com. mon. ist.*, 20, 1927, fasc. 51, p. 1—33, *passim*.

<sup>2</sup> N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, București, 1934, fig. 36.

împărat spre Biserica lui Dumnezeu » (f. 315)<sup>1</sup>.

« Împărăția lui Teofil, feciorul lui Mihail », îi dă prilejul miniaturistului pentru una dintre cele mai îngrijite acuarele din manuscrisul de față (f. 324): fig. 6. Coborînd de pe tronul imperial, Teofil, « ca Paris între cele trei zeițe, se plimbă cu un măr de aur în mînă, printre tinerele candidate

înțeleapta Casia », îndreptîndu-se pentru a pleca, dar aruncîndu-și totuși privirea înapoi. Alături se citește următoarea inscripție: « De vreme ce nu fui împărăteasă lumii aceștia, să fiu de acum mireasă Domnului Iisus Hristos. Și s-au călugărit »<sup>3</sup>. Înapoia tronului se văd mai multe figuri feminine cu privirea îndreptată în altă parte decît la scena ce se petrece în



Fig. 5. — Împărăția lui Costandin Copronim

la alianța imperială »<sup>2</sup>. El s-a oprit în fața « prea înfrumusețatei Teodora », căreia îi întinde mărul de aur cu mîna dreaptă, în timp ce în stînga ține sceptrul imperial (în celelalte miniaturi regii vechiului testament și împărații romani și bizantini țineau sceptrul în mîna dreaptă). Teodora e fericita aleasă, care a primit mărul ce se vede înfățișat a doua oară în mîna stîngă a ei. În partea dreaptă a Teodorei se află « prea

fața lor. Între Teofil și Teodora, pe al doilea plan, se află o masă susținută în mijloc de un singur suport. Mobilierul și pavimentul arată că scena are loc într-un interior. Costumul lui Teofil amintește pe al domnilor munteni din secolele XVII—XVIII. Cele ale Teodorei și Casiei, precum și ale celorlalte figuri feminine, toate cu cite un acoperămint în formă de turban înalt pe cap, amintesc moda vremii și se

<sup>1</sup> G. CEDREN, Σύνοψις ἱστοριῶν, Bonn 1839, t. II, p. 56—57. Cf. G. OSTROGORSKY, *Geschichte des byzantinischen Staates*, ed. II, München, 1952, p. 162—165 și A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 113.

<sup>2</sup> CH. DIEHL, *La légende de l'empereur Théophile*, în *Seminarium Kondakovianum*, 4,

Praga, 1931, p. 35.

<sup>3</sup> A se vedea cronică la Gheorghe Monahul, în Theophanes, Bonn 1838, p. 763—764, 790. Cf. AD. ADAMANTIU, *Κασσιανή*, în *Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαιδεία*, t. 13, Atena, 1930, p. 947—948; K. I. AMANTOS, *op. cit.*, p. 421 și N. CARTOJAN, *op. cit.*, p. 135—136.

pot vedea în tablourile ctitoricești ale mai multor biserici din secolul al XVIII-lea<sup>1</sup>.

Într-o acuarelă de pe f. 332 e înfățișat Mihail III, «copil de cinci ani și jumătate», susținând împreună cu mama sa Teodora stema imperială cu sabia și sceptrul încrușișate. Înapoia împăratului apar bătrâni

cuiva strîmbătate că apoi voi știți» (f. 347<sup>v</sup>)<sup>2</sup>. Înapoia tronului se văd sfetnici. Înaintea împăratului judecătorii își țin căciulile în mîini — încă un element în plus, în afară de costume și figuri, pentru a-i asemana cu boierii romîni din acel timp. Miniatura se conformează textului, în care, între



Fig. 6. — Impărăția lui Teofil

demnitari cu barbă, în aceleași costume ale boierilor romîni. Înapoia împărătesei se vede o clădire cu un turn, desenată tot atît de stîngaci ca și portretele.

Cu mai multă atenție a fost executată scena mai complexă, desenată numai cu cerneală, în care împăratul Vasile I Macedoneanul (867 - 886) se adresează judecătorilor pe care i-a chemat la sine, cu următoarele cuvinte: «Să nu aflu că ați făcut

alte, se spune că Vasile I Macedoneanul a făcut să înceteze «toate strîmbătățile și toate răutățile din Țarigrad și depre-n țări, de carele în zilele lui Mihail împărat să plîngea și striga lemnele și pietrele» (f. 348).

Cu totul originală, deși ca execuție departe de a fi o operă de artă, este miniatura în cerneală, ce se referă la Leon al VI-lea cel Înțelept (886 - 912), «feciorul lui Vasilie Macedon». Ea îl înfățișează pe

<sup>1</sup> Cf. V. BRĂTULESCU, *Biserici de cîmp*, în *Bul. Com. mon. ist.*, 32, 1939, fasc. 101, p. 102—103, fig. 10—12 (biserica din Stoenesti-Drugănesti, Ilfov); idem, *Biserici din Prahova*, în *op. cit.*, fasc. 99, p. 30, fig. 2 (biserica din Fintinele-Mazili,

Prahova); VIRGIL DRĂGHICEANU, *Costumul jupînesei Maria Bengescu consilieresa*, în *Bul. Com. Mon. ist.*, 19, 1926, fasc. 50, p. 147—151, fig. 5—7.

<sup>2</sup> Cf. G. OSTROGORSKY, *op. cit.*, p. 193—194.



acest împărat șezînd pe tron și ținînd în mîna dreaptă sceptrul, iar cu stînga făcînd un gest ca și cum s-ar adresa cuiva, cu toate că în fața lui nu se află nimeni (se pare că miniatura n-a fost terminată). Înapoia tronului se află o masă cu un picior, asemănătoare cu cele întîlnite și în alte miniaturi ale aceluiași manuscris. Pe masă se văd: globul pămîntesc, un compas, luna, stele. Sub masă, două broaște țestoase mergînd, au deasupra inscripția: «Broaștele cele de piatră, ce le-au făcut Leon» (f. 358). Explicarea întregii reprezentări se află în textul cronografului, unde se povestește că acest împărat era «astronom deplin» și «plin de podoaba cărții elinești și de filosofii, cît nu era altul lesne ca dînsul»<sup>1</sup>. Și mai departe: «Acesta au făcut lucruri minunate în Țarigrad, multe dintre care vom scrie una, doao. Făcut-au întîii doao broaște de marmură mari, în chipul broaștelor cu țest. Și atîta le-au făcut cu dăscălie ce avea ca un meșter bun de stele ce era, cît umbla singure prin Țarigrad, pritutindirea, ca (și) cînd ar fi fost niște lucruri vii. Și mătura tot gunoiul de pă ulițele Țarigradului, că-l înghiția întrînsele și pă după ce să umplea iale de gunoi, să ducea de-l vărsa în mare. Această treabă făcea zioa. Iar dacă însera, nu să mai mișca, ca niște pietrii moarte. Dar cînd să lumina, iarăși purcedea și curăția Țarigradul și nu lăsa nimic necurat în-trînsul» (f. 363).

Cele mai multe miniaturi, reprezentînd pe ceilalți împărați ai Bizanțului nu poartă nimic deosebit întrînsele. Unele dintre ele sînt abia începute sau schițate în creion (ff. 367, 368, 379, 397, 398), altele neterminate (ff. 373<sup>v</sup>, 385, 400), iar cîteva par sau au fost într-adevăr terminate (ff. 374<sup>v</sup>, 375<sup>v</sup>, 380<sup>v</sup>). Dintre toate, mai bine au fost executate cele de mai jos, care prezintă și un oarecare interes iconografic. F. 380<sup>v</sup>: împărații Vasile II Bulgarohtonul (976—1025) și Constantin VIII (1025—1028), înfățișați împreună, șezînd fiecare pe cîte un tron și susținînd stema imperială cu sceptrul și sabia încrucișate. Figurile sînt executate cu cerneală. Cu acuarelă roșie, vrînd să imite purpura, sînt colorate manțiile, cu excepția gulerului și a marginilor acestora, pentru care miniaturistul a luat drept model blana de hermină a domnului și boierilor romîni.

Într-o miniatură asemănătoare cu cea precedentă au fost înfățișați împărăteasa Zoe și Roman III Arghirul, primul său soț

asociat la domnie (1028—1034): f. 385. Împăratul Mihail IV Paflagonianul (1034—1041), al doilea soț al Zorii, e reprezentat la un loc cu fratele său, eunucul Ioan Orphanotrophos, căruia îi datora căsătoria cu împărăteasa și tronul Bizanțului<sup>2</sup>. Figurile ambilor frați se află în cîte un medalion, de o parte și de alta a altui medalion, în care este înscrisă stema imperială (f. 388<sup>v</sup>).

Lui Alexios I Comnenul (1081—1118) i s-a dat o deosebită atenție (f. 400). Împăratul șade pe tron, ținînd sceptrul în mînă. În față se văd venind sfetnici, iar înapoia tronului se află alții. Sus, în partea stîngă, într-un mic cadru dreptunghiular, se văd chipurile sfinților trei ierarhi, Vasile, Grigore și Ioan, a căror sărbătoare a fost fixată împreună, la 30 ianuarie, în vremea acestui împărat (f. 400—401).

De-a dreptul original, lucrat cu deosebită îngrijire și migală, apare frontispiciul dinaintea capitolului cu care se încheie istoria imperiului bizantin (f. 421). Printre lujerii acestui frontispiciu se vede, de o parte, un medalion în care este înscris chipul împăratului Constantin XI Dracagases (1448—1453), iar de cealaltă, un alt medalion cu chipul sultanului Mahomed al II-lea. Între ei, puțin mai sus, se află un medalion mai mic, în care este înfățișată «coroana împărăției Țarigradului», cu spada și sceptrul încrucișate. Cîte trei medalioanele au fost executate în acuarelă (roșu, verde, negru, galben, pe fond albastru). Restul frontispiciului e alcătuit din lujeri și flori stilizate, lucrate în tehnica laviului, în stilul celor întîlnite în manuscrisele ilustrate de popa Flor, cunoscutul miniaturist și caligraf român din secolul al XVIII-lea.

Figurile sultanilor turci, înfățișați mai mult sau mai puțin rudimentar, în cîte un medalion, au fost executate cu totul în grabă (ff. 440, 446<sup>v</sup>, 454, 458<sup>v</sup>, 466). Multe din ele au rămas neterminate, ori nici n-au fost începute.

F. 468 ne pune în față o scenă complexă, care de asemenea a rămas neterminată. Este vorba despre disputa dintre papa Silvestru al Romei și evreul vrăjitor Zamvri, la care a asistat și împăratul Constantin cel Mare (ff. 469—514<sup>v</sup>). În cazul nostru avem de-a face cu o miniatură în plină pagină, abia schițată în creion și începută cu cerneală, ce se află la sfîrșitul textului cronografului propriu-zis și înaintea textului cu disputa dintre papa Silvestru și evreul Zamvri. Scena vrea să reprezinte

<sup>1</sup> Cf. G. OSTROGORSKY, *op. cit.*, p. 195 și urm.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 258.

așa-zisa probă a taurului «neînvățat și sălbatec», la care Zamvri vrăjitorul vrea să-l supună pe papa Silvestru (ff. 475<sup>v</sup>—477). Momentul vrednic de ilustrat a fost bine ales de miniaturist. Execuția rudimentară e însă departe de a fi la înălțimea concepției.

Ultima miniatură a manuscrisului este o acuarelă ce înfățișează sinodul I ecumenic (f. 477<sup>v</sup>)<sup>1</sup>. Pentru toate celelalte sinoade ecumenice a fost lăsat loc liber pe ff. 498<sup>v</sup>, 500<sup>v</sup>, 501<sup>v</sup>, 503, 504 și 514.

Miniaturile manuscrisului român 1070 din Biblioteca Academiei R. P. Române sînt originale și cu un conținut plin de interes, dar mediocre din punct de vedere al execuției. Se observă mai întîi repetarea unuia și aceluiași sistem de reprezentare, pentru mai multe scene sau figuri diferite. De exemplu, regii vechiului testament și împărații bizantini sînt de obicei înfățișați jumătate în profil spre dreapta, șezînd pe tron și cu sceptrul în mîna dreaptă, cu stînga făcînd aproape toți același gest de alocuțiune, fie că au sau nu în față pe cineva (fig. 3—5, și alte miniaturi din manuscris, nereproduse aici). Excepție face împăratul Teofil, care coboară de pe tron, pentru a-i întinde mărul viitoareii împărătese Teodora. Împăratul și tronul gol se află de data aceasta spre stînga, reprezentarea lor fiind tot pe jumătate în profil (fig. 6). Împăratul șezînd pe tron constituie de obicei centrul scenei, simetric în dreapta și în stînga lui aflîndu-se curteni și popor stînd în picioare. Împărații bizantini asociați la domnie sînt reprezentați șezînd pe același tron sau pe două tronuri deosebite și susținînd împreună stema imperială. Îndeosebi pentru sultanii turci a fost adoptat procedeul mult mai ușor de a-i reprezenta bust, în medallioane. Costumele și gesturile personajelor sînt cam aceleași. Fondul natural sau arhitectonic al scenelor lipsește de cele mai multe ori. Acolo unde se află, el este înfățișat în grabă, fără detaliile cerute de stilul propriu miniaturii și de obicei chiar mai stîngaci decît figurile.

Compoziția plastică este concepută ca o desfășurare într-un «spațiu» cu două dimensiuni. Cea de a treia dimensiune nu apare ca o înțelegere a spațiului, ci din nevoia de reprezentare a grupurilor de oameni. Mulțimea oamenilor este redată prin repetarea înghesuită pe verticală a conturilor de capete, sub forma de solzi (fig. 3—6 și îndeosebi f. 477<sup>v</sup>: sinodul

I ecumenic). Cele cîteva indicații pentru planul al doilea se fac în mod naiv și independent de problema spațiului, mai mult pentru legarea figurilor între ele. Picioarele tronurilor, cu toate că sînt mai îndepărtate decît figurile, apar pe aceeași linie cu picioarele personajelor (fig. 3 și 4). Lipsa de perspectivă este accentuată în miniaturile unde pavimentul este reprezentat prin plăci dreptunghiulare, așezate una peste alta, ca într-un zid de cărămidă (fig. 3, 4, 6). O mai bună reprezentare a planurilor în adîncime se observă în miniatura înfățișînd creația omului (fig. 1). Compoziția suprafețelor acoperite și a celor goale apare nu ca o problemă de plastică, ci ca una determinată de nevoia de a grupa personajele, conform cu tema ce aveau s-o illustreze. Faptul acesta a dat naștere la o serie de goluri ce taie compoziția de sus pînă jos sau o sparg la întîmplare.

În general, figurile sînt desenate stîngaci, cu capetele prea mari față de restul corpului, cu picioarele văzute din profil, chiar atunci cînd trupurile sînt văzute din față, fapt ce se datorește lipsei de cultură artistică a miniaturistului. Adeseori redarea formelor anatomice lasă de dorit. La fel și coloritul lor. În reprezentarea mîinilor, a capului și a altor detalii, se observă foarte multe stîngăcii. Cu toate acestea chipul omenesc apare variat și interesant. Figurile, în ciuda faptului că au ochii plasați prea jos, sînt vii și pline de o atenție curioasă. Unele dintre ele ne trezesc în minte chipuri pe care le-am întîlnit cîndva în jurul nostru. În multe cazuri figurile se mișcă liber, cu gesturi desprinse dintr-o acțiune ce parcă ar vrea să continue (a se vedea îndeosebi fig. 6).

Îmbrăcămintea este tratată simplist și, după cum s-a mai observat, ea se aseamănă cu aceea a vremii artistului, cu excepția costumului purtat de împărăteasa Evdochia. Ornamentele înfățișate pe costumul acestei împărătese, asemănătoare cu acelea de pe tronul lui Teodosie (fig. 4), arată că desenatorul avea înțelegerea stilizării florale din pictura murală. Toate miniaturile par mai curînd opera unui zugrav de biserici, decît a unui meșter iconograf sau miniaturist. Graba, superficialitatea și lipsa de preocupare pentru amănunt și finețe sînt compensate de o bogată imaginație și vervă a unui zugrav care creează, lucrează mult, repede și pe suprafețe mari.

<sup>1</sup> Cf. S. SALAVILLE, *L'iconographie des « sept conciles œcuméniques »*, în *Échos d'Orient*, XXIX,

Lipsa de tehnică este înlocuită de o mare putere narativă și de expresie. Dincolo de canon și de influența meșteșugului vremurilor mai vechi, artistul ne-a dat o operă interesantă și plină de viață, datorită imaginației și puterii lui de expresie. Miniaturile lui Constantin Săidăcariul au în plus și o notă de caricatură.

Puținele frontispicii și inițiale înflorate nu sînt superioare figurilor, în ceea ce privește execuția. Ele sînt cele care circulau în manuscrisele și documentele din secolul al XVIII-lea, deosebindu-se cu totul de ale celor din manuscrisele mai vechi din țările romîne. Asupra unora dintre ele se vedește clar influența tiparului.

Nu avem nici o dovadă că miniaturistul a avut în față vreun alt cronograf ilustrat, scris sau tipărit, pentru a-i imita figurile. Dimpotrivă, originalitatea reprezentărilor, care constituie valoarea deosebită a acestora, precum și stîngăcia executării compozițiilor ori a figurilor, ne fac să presupunem că, în afară de anumite influențe, datorate îndeosebi picturii murale contemporane, miniaturile ms. rom. 1070 n-au avut alt izvor de inspirație decît textul cronografului pe care-l ilustrează, realitatea înconjurătoare și imaginația artistului. În același sens vorbesc miniaturile abia începute și chiar locurile rezervate compozițiilor mai grele și rămase fără nici o ilustrație. După cum textul cronografului reprezintă trecerea de la literatura religioasă la cea istorică, tot astfel temele ilustrate de către decoratorul manuscrisului reprezintă un aspect al trecerii de la arta feudală cu caracter religios, la cea modernă cu caracter laic. De aceea nu întîmplător a fost ales pentru a fi ilustrat tocmai textul unui cronograf! Caracterul laic al miniaturilor este și mai mult accentuat de aspectul realist al acestora.

În Biblioteca Academiei R. P. Romîne se află alte două manuscrise copiate și ilustrate de Constantin Săidăcariul. Primul

(ms. rom. 1329), intitulat *Divanul lui Dimitrie Cantemir*, poartă pe ultima filă (120) următoarea însemnare: «Și s-au scris de robul lui Dumnezeu Costandin săidăcariul, feciorul răposatului popii Nicăi din Mogoșoaia. Și o am scris în luna lui dichembrie 15 dn(i),l(ea)t 7267» (= 1753).

Singurul ornament ce ne reține atenția, al acestui manuscris, este frontispiciul floral în peniță, de pe f. 3, executat în stilul epocii.

Al doilea manuscris (ms. rom. 1389) este de asemenea un cronograf «de tip Danovici»,<sup>1</sup> care deși nesemnat manuscrisului îi lipsesc începutul și sfîrșitul —, poate fi socotit tot opera lui Constantin Săidăcariul. Micile figuri izolate, de regi ai vechiului testament, împărați bizantini și sultani turci, existente fie la începutul primului rînd din textul la care se referă, fie în cîte un medalion, deasupra vreunui titlu, nu numai că amintesc pe cele din ms. rom. 1070, dar fiind executate cu mai multă stîngăcie decît acestea din urmă, duc la presupunerea că ms. rom. 1389 a fost ilustrat mai înainte de acesta și, foarte probabil, după ms. 1329, care, din punct de vedere al decorului, este mai prejos decît celelalte două manuscrise copiate de Constantin Săidăcariul. În cuprinsul ms. 1389 au fost lăsate de asemenea locuri libere, pentru miniaturi ce n-au mai fost executate.

Cu toate că ms. rom. 1070 reprezintă un progres real față de mss. rom. 1329 și 1389, trebuie recunoscut că textul greu de ilustrat al acestuia n-a găsit talentul artistic cel mai bine format pentru miniaturile ce aveau să-l însoțească. O astfel de lipsă este ușor de explicat în acel timp de transformare artistică și mai ales de trecere pe un plan cu totul secundar, de devenire chiar anacronică, a ilustrării de manuscrise, în urma răspîndirii tiparului.

I. BARNEA

## CASA ZUGRAVULUI PÎRVUL MUTUL DIN BUCUREȘTI

Se știe că în decursul încercatei sale vieți iscusitul zugrav Pîrvul Mutul (1657—1735), adevărat deschizător de drumuri în pictura noastră murală de la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul

celui de al XVIII-lea, a depus o activitate intensă și la București. Pîrvul Mutul a zugrăvit frumoasele ctitorii ale boierilor Cantacuzinești de la Cotroceni (1682), Fundenii Doamnei (1699), Colțea (c. 1700)

<sup>1</sup> IULIAN ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 34—35.

precum și renumita mănăstire a Sf. Gheorghe Nou (1707), reînnoită de însuși Constantin Vodă Brîncoveanu.

În legătură însă cu șederea acestui artist în București se cunosc destul de puține date. Cercetătorul Dumitru Z. Furnică în lucrarea sa intitulată *Industria și dezvoltarea ei în Țările Românești*, București, 1926, p. 189 (notă) amintește foarte pe scurt că «la 1701 Pîrvul dascălul zugravul Mutul și soția lui Tudora cumpără casă cu pivniță și cu loc împrejurul ei la București, pe care în anul următor o vinde lui Iordache vel cămăraș Kretzulescu (acte originale la Eforia bisericii Kretzulescu). Tot atunci era în București și Trifan zugravul».

Ulterior această informație a fost preluată apoi fără nici un altfel de amănunt de toți cercetătorii vieții și activității cunoscutului zugrav<sup>1</sup>.

Descoperirea recentă în arhiva Muzeului de istorie a orașului București și a bibliotecii Academiei R.P.R. a documentelor pomenite de D. Z. Furnică, aflate în trecut în proprietatea Eforiei bisericii Kretzulescu, ne îngăduie să aruncăm ceva mai multă lumină asupra șederii lui Pîrvul Mutul în București și a casei în care a locuit pentru scurtă vreme.

Din zăpăsul purtînd data de 9 mai 1701 (7209), aflăm astfel că Oană croitorul și

soția sa Anca vînd «Pîrvului dascălul zugravului și... jupînesii dumisale Tudorii» o «casă» cu pivniță și cu locul împrejurul casii...» prețuind 32 taleri, așezată alături de Marco comisul, Dumitrașco Puilul, Nicula ceașul și pe lângă Tudorașco logofăt<sup>2</sup>. Pîrvul Mutul și soția sa n-au putut însă să se bucure în tihnă de stăpînirea casei lor, deoarece la mai puțin de un an, și anume la 22 februarie 1702 (7210), au fost nevoiți să-și vîndă casa puternicilor boieri Crețulești, Radu mare clucer de arie și fratelui său Iordache mare cămăraș<sup>3</sup>, proprietari prin părțile locului ce nu îngăduiau vecinătate străină în mahalaua unde doreau să dețină pămînturi nestingheriți<sup>4</sup>.

Așadar Pîrvul Mutul zugravul a locuit timp de nouă luni într-o mahală, numită în documentele de care ne ocupăm, dar amintită într-un alt șir lung de zăpăsi de vînzare a unor terenuri către boierii Crețulești<sup>5</sup> ca fiind mahalaua Broșteni<sup>6</sup>. Vînzarea altui loc de casă din partea unui vecin al zugravului nostru, cu numele de Dumitrașcu, aceluiași boier la 13 martie 1702 (7210)<sup>7</sup>, ne dă posibilitatea să aflăm că locuința lui Pîrvul Mutul se afla în apropiere de podul Șerban Vodă<sup>8</sup>, poate chiar lângă biserica Slobozia<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> ST. METEȘ, *Din istoria artei religioase romîne. I. Zugravii bisericilor romîne*, Cluj, 1929, p. 35 (extras din *Anuarul comisiei monumentelor istorice, secția pentru Transilvania*, 1926—1928); C. BOBULESCU, *Vieți de zugravi (1657—1765) și autobiografia lui Ghenadie Pîrvulescu arhimandritul (22 oct. 1805—6 sept. 1873)*, București, 1940, p. 24 (extras din *Arhiva romînească*, V, 1940); TEODORA VOINESCU, *Zugravul Pîrvul Mutul și școala sa*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 3—4, p. 139—140.

<sup>2</sup> Vezi Anexa I.

<sup>3</sup> Fii ai lui Pîrvul Crețulescu, vătaf de aprozi la 1691 și ai Vișei Leurdeanu (cf. RADU LOG. GRECIANU, *Viața lui Costandin vodă Brîncoveanu* (ed. Ștefan D. Grecianu), București, 1906, p. 158, nr. 3 și IOAN C. FILITTI, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, București, 1919, p. XXXII, nr. 3, p. 118, nr. 354 și p. 119, nr. 358). Pentru cariera lui Iordache Crețulescu, ginere al lui Constantin vodă Brîncoveanu, ctitor al bisericii Crețulescu din București la 1722 și răposat la 25 mai 1746, vezi mai cu seamă Banul MIHAI CANTACUZINO, *Genealogia Cantacuzinilor* (ed. N. Iorga), București, 1902, p. 371—374.

<sup>4</sup> Vezi Anexa II.

<sup>5</sup> Zăpăsi de vînzare din 1 aprilie 1703 (7211) (Acad. R.P.R., DXCIV/40), 14 mai 1716 (7224) (ibidem, DXCIV/43), 1 octombrie 1722 (7231)

(ibidem, DXCIV/44), 16 iunie 1736 (7244) (ibidem, DXCIV/54), 16 aprilie 1741 (7249) (ibidem, DXCIV/60) și 27 martie 1742 (7250) (ibidem, DXCIV/62) către Iordache Crețulescu și soția sa domnița Safta.

<sup>6</sup> Mahala din josul orașului, în apropiere de mănăstirea Radu Vodă, locuită mai ales de tabaci (vezi doc. din 1 aprilie 1728 (7236) (ibidem, DXCIV/46), 23 aprilie 1740 (7248) (ibidem, DXCIV/55) 16 aprilie 1741 (vezi mai sus) ș.a.).

<sup>7</sup> Vezi Anexa III.

<sup>8</sup> Zăpăsil precizează «pă dănaienta găr<li>ciului dă pimniță<ă>până în pod», care nu putea fi altul decît Șerban Vodă, singurul pod ce străbătea pe atunci mahalaua Broșteni, cf. ST. NICOLAESCU, *Podul lui Șerban Vodă din București*, în *Gazeta municipală*, VII (1938) nr. 335 (14 august), p. 1—2.

<sup>9</sup> În dosul zăpăsilului din 9 mai 1701 se află o însemnare grecească care specifică că locul vîndut de Pîrvu Mutul a ajuns mai tîrziu în stăpînirea unei biserici din București. Întrucît se știe că boierii Crețulești și-au avut unele proprietăți în mahalaua Broșteni, printre care și o grădină cu pom, pe lângă biserica Slobozia [cf. doc. din 1 apr. 1703 (7211) și 14 mai 1716 (7224) (cf. Acad. R.P.R., DXCIV/40 și 43)], pare verosimil ca locul de casă al lui Pîrvu Mutul să fi fost chiar în apropierea zăpăsilului lăcaș, în posesia căruia a ajuns chiar mai tîrziu.



Sărăcia documentelor nu ne mai îngăduie să cunoaștem în ce casă s-a mutat zugravul nostru și unde a locuit mai târziu în București. Ne-am mulțumit

aici să scoatem la iveală doar aceste documente ce completează unele știri cunoscute mai de mult din viața lui Pîrvul Mutul.

## A N E X E

### I

1701 (7209) mai 9

† Adică eu Oana împreună cu făméia mea Anca, scriem și mărturisim cu acesta al nostru zapis ca s<ă> fie de bun<ă> credință la mână Pîrvului dascalul zugrav<u> lui și a jupănésii dumisale Tudorii, cum să s<e> știe că i-am vândut dumnealui cas<ă> cu pivniță<ă> și cu locul împrejurul casii cu cât iasti îngrădișul casii împrejur cu cât am ținut și noi, cari iasti alătura cu dumnealui comisul Marco și alătura cu Dumitrașco Puiul și alătura cu Nicula ceaușul și pe lă<n>gă Tudorașco log<ofăt>. Și o am vândut-o dumnealor de a noastră bună voe fără<ă> de nici o sil<ă> și cu știrea tuturor vecinilor di pi împrejur și din sus și din jos, dript t<a>l<eri> 32 și am luat toț<i> banii gata în mână mea. Deci să-i fie dumne<a> lui de acum înainte stătătoari în viac dumne<a> lui și jupănésii dumnealui și coconilor și nepoților căți dumnezeu îi va dărui și i-am dat dumnealui și zapisili cele vechi de cumpărătoari. Și când s-au făcut acest zapis fost-au mulți oameni buni mărturii cari să vo<r> iscăli mai jos ca să s<e> crează. Și am scris eu Iacov log<ofăt> cu zisa lor și alții cari vor iscăli mai jos.

Mai 9 zile în anul 7209 <1701>.

(deget)  
† Eu O<a>na croitor  
Marco com<is>  
mart<ur>

(deget)  
Eu Anca  
† Eu Tudorașco log<ofăt>  
martur

*Pe verso*

« Zapisil<e> de cumpărătoare casilor de aici din curte » și « Ὁμολογία τοῦ τόπου τῆς ἐκκλησίας εἰς Βουκουρέστη » (= Zapisul locului bisericii în București).

Original, romînesc, hîrtie, fără peceti; Muzeul de istorie a orașului București, nr. inv. 37.358.

### II

1702 (7210) februarie 22

† Theodosie mitropolitu  
† Adec<ă> eu Pîrvul Mutul zugravul împreună cu făméia mea anum<e> Tudora scriu și mărturisesc cu acesta al nostru zapis ca s<ă> fie maré crédență la mână dumnealui Radului mare cluceru de ariia și a dumnealui Iordache mare căm<ă>raș Crețulescul, precum să s<e> știe că i-am vândut o cas<ă> aci în București dumnilor, care cas<ă> ni-au fost și noao de cumpărăto<a>re de la Anca Trufășoe și i-am vândut de a noastră bun<ă> voe dereptu t<a>l<eri> 35 și cu știre tuturu vecinilor den sus și den jos ca s<ă> fii dumnilor stătăto<a>ré și să stăpânească dumnelor cu bun<ă> pace precum am stăpănit și eu pre cătă iaste îngrădetă și pre căt am cumpărat și eu. Și la ace<a>st<ă> tocme<a>l<ă> întâmplatu-s-eu mulțe boiar<i> care vor iscăli mai jos. Șe noi pântru mai adevărată crédență ne-am pus degetel<e> ca s<ă> se<e> cre<a>z<ă>. Și am scris eu Tudorașco log<ofăt> cu zisa lor. Fev<ruarie> 22 zile în anul 7210 <1702>.

(deget)  
† Eu Pîrvul zugravul  
Mutul  
Vlaicul căp<itan>  
mărt<ur>

(deget)  
† Eu Tudora  
Ion cup<e>† † Eu Trifan zugravul  
mărt<u>rie mărt<urie>

« Un zăpis de casă aice în București ».

Original, romînesc, hîrtie, fără pecetî; Academia R.P.R., DXCIV/37.

### III

1702 (7210) martie 13

† Adec<ă> eu Dumitrașcu împreună cu făméia mea anum<e> Dragomira dat-am zăpisul nostru la mîna dumnea<lui> jupân<u> lui Radului Crețulescul mare cluce<r> și la mîna dumnealui jupânului Iordachi Creț<u>lescul mare căm<ă>raș, ca <s>ă fii dă bun<ă> credință, pricum să s<e> știi că le-am vîndut dumnealor o cas<ă> și o bucat<ă> dă loc alătura pă lăngă casa cari o au cumpărat dumnealor dă la Mutul, însă dă la vali dă în colțul gardului și pă dănaimea găr<li>ciului dă pimniț<ă>, pănă în pod, ca s<ă> le fii dumnealor moșii stătători în véci și dumnealor și coconilor dumnealor căț<i> dumnezău le va dărui. Și l-am vîndut acest loc cu cas<ă> drept t<a>l<eri> 10 și me-a au dat acești bani gata în mîna mea. Și cîndu am făcut acestu zăpis, fost-au și alte oamen<i> bun<i> mărturii cari să vor iscăli mai jos. Și pentru mai adăvărata<a> credința ne-amu pus mai jos dăgitile ca să crează în loc dă păceti. Și am scris eu Costandin diiacon cu zisa lui. Mart<ie> 13 zile în anul 7210 <1702>.

(deget)  
† Eu Dumitrașcu

(deget)  
† Eu Dragomira

Pe verso

« Pentru o casă cu locul ei de cumpărătoare ».

Original, romînesc, hîrtie, fără pecetî; Academia R.P.R., DXCIV/38.

PAUL I. CERNOVODEANU

## O DVERĂ NECUNOSCUTĂ DE LA ARGEȘ ȘI ROSTUL ACELORA DE LA MĂNĂSTIRILE PUTNA ȘI SLATINA

Mîndria broderiei moldovenești din veacul al XVI-lea este poate marele vâl cu chipul Maicii domnului, vâl pe care în 1510 Bogdan vodă l-a închinat ctitoriei părintești de la Putna, unde se păstrează și astăzi. Chipul voievodului Moldovei este brodat în partea de jos a vălului<sup>1</sup>.

Pînă acum cîțiva ani dvera era singura de acest fel cunoscută nu numai în arta romînească veche, ci și în arta celorlalte țări de cultură bizantino-slavă. Întoarcerea

de la Moscova în 1956 a străvechilor odcare ce odinioară erau aleasă podoabă a celor mai de frunte așezăminte bisericesti din Țara Romînească și Moldova a arătat însă că și mănăstirea Slatina a avut două perdele, dintre care una neisprăvită, strîns înrudite cu cea de la Putna și dăruite de Alexandru vodă Lăpușneanu și doamna Ruxandra, ale căror chipuri sînt brodate în partea de jos a dverei.

Vălul, din 1561, înfățișează «Schimbarea la față», hramul chiar al mănăstirii Slatina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Despre acest vâl vezi: O. TAFRALI, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925, p. 43—45 și pl. XXXI—XXXV; N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, București, 1936, fig. 64; P. Ș. NĂSTUREL, *Date noi asupra unor odoare de la mănăstirea Putna*, în

*Romanoslavica*, III, București, 1958, p. 150—153 și V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne*, I, <București>, 1959, p. 937—939.

<sup>2</sup> Dvera de la Slatina (împreună cu alta neisprăvită) a fost cercetată pînă acum de P. Ș. NĂSTUREL, *Străvechile odoare înapoiate din*

Aceste două zăvese sînt de mărimi deosebite: cea de la Putna<sup>1</sup> are 2,38 m înălțime și 1,92 m lățime, iar cea de la Slatina măsoară 2,61 m înălțime și 1,96 m lățime. Ele înfățișează fiecare hramul mănăstirii pentru care au fost lucrate.

Putem acum dovedi că Țara Românească a cunoscut și ea asemenea văluri. Ele erau foarte rare, desigur, mărimea lor făcîndu-le, fără îndoială, tare scumpe. Pavel din Alep, care a trecut în 1657 la mănăstirea Argeșului, a luat în seamă mai cu osebire printre comorile măreței ctitorii a lui Neagoe vodă o perdea de acest fel, dăruită de voievod. «Ușa naosului», scrie arhidiaconul patriarhului Macarie<sup>2</sup>, «este lată și frumoasă, fiind de marmură albă; este acoperită cu o țesătură (din fir) de aur, brodată peste tot cu înfățișarea Adormirii maicii domnului. Acest acoperămint sau perdea este o lucrare de mare frumusețe și măiestrie; se zice că ar fi fost brodată de însăși doamna

susamintitului voievod. Chipurile soțului și cele ale feciorilor ei sînt lucrate pe aceeași țesătură, în partea dreaptă, iar cel al doamnei și al fetelor pe partea stîngă, în josul vălului».

Această știre dovedește încă o dată cîte comori s-au irosit, spre paguba noastră, cu trecerea anilor de demult. Ea învederează de asemenea un lucru încă neștiut, și anume care era rostul acestor scumpe văluri: ele se întrebuițau la ușile lăuntrice ale bisericilor<sup>3</sup>, despărțind pronaosul de naos (sau pronaosul de gropniță în Moldova<sup>4</sup>). Ele purtau icoana hramului bisericii, căci precum am văzut pentru cele ale mănăstirilor moldovenești, ctitoria lui Neagoe Basarab are, la fel ca la Putna, hramul Uspenia bogorodiței («adormirea maicii domnului»), care era brodată tot mai pe zăveasa văzută de Pavel din Alepo. De altfel la Slatina, ușa de trecere din pronaos în gropniță are vreo 2,80 m înălțime și 2 m lățime<sup>5</sup>, pe cînd perdeaua

U.R.S.S., în *Mitropolia Banatului*, VII, nr. 10—12, 1957, p. 210—211 și M. A. MUSICESCU, *Broderia din Moldova în veacurile XV—XVIII*, extras din *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1958, p. 158—164, fig. 10—15. Inscripțiile celor două dvere de la Slatina se citesc la N. IORGA, *Inscripții din bisericile Romîniei*, I, București, 1905, p. 50 și Aurel Filimon, *Din vechea noastră artă bisericească. Cîteva țesături întîlnite în anii 1914—1917*, în *Artă și tehnică grafică*, caietul 11, 1940, p. 55—59 (cu fotografiile dverelor p. 56—57). Nedîndu-și seama că una din dverele Slatinei e neisprăvită, A. Filimon o datează greșit din 1492! Dimensiunile lor sînt născocite pe de-a întregul!

Nu știm dacă și ctitoriei sale din Lvov Alexandru Lăpușneanu îi va fi trimis, între alte perdele, și una mare cu chipul hramului; în scrisoarea sa din 29 februarie 1559 către frăția ortodoxă de acolo, domnul o înștiințează că are totul gata de trimis pentru biserică: icoane, zăvese, vase și odăjdii bisericești. Pluralul însă — *закрѣм* — privește desigur cel puțin dvera catapetesmei și perdelele ușilor diaconești (cf. IOAN BOGDAN și I. SKUPIEWSKI, *Documente Hurmuzaki*, Supl. II, vol. I, București, 1893, p. 214, nr. 107).

<sup>1</sup> După D. DAN, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905, p. 106, vălul de la Putna are 2,33 m × 1,78 m, iar O. TAFRALI, *op. cit.*, p. 43 vorbește de 2,38 m × 1,92 m. L-am măsurat și noi de sub sticlă în muzeu: are o lățime de 1,87 m sau cu marginea de mătase 2,11 m; nu i-am putut lua însă și înălțimea.

<sup>2</sup> PAUL OF ALEPPO, *The travels of Macarius, patriarch of Antioch*, traducere F. C. Belfour,

II, Londra, 1836, p. 327. Traducătorul englez folosește cuvintele «covering or curtains», pe care le traducem prin «acoperămint sau perdea».

<sup>3</sup> «The door of the choir... is covered with gold tissue embroidered... with the representation of the Assumption of Our Lady» (PAVEL DIN ALEP, *loc. cit.*). Choir — cf. franțuz. *chœur* — este în bisericile apusene locul din fața altarului, ceea ce corespunde naosului lăcașurilor ortodoxe. De altfel, în romina veche «horă» avea înțelesul de naos, ca, de pildă, la ION NECULCE, *O samă de cuvinte*, III (cf. ed. Iorgu Iordan, București, 1955, p. 105 și glosar). La bizantini *χορός* este absida laterală unde cîntă anaghoștii: cf. bunăoară în *Tipicul sfîntului Sava*, V; *βαλὼν μετάνοιαν ἐμπροσθεν τῶν ἁγίων θυρῶν καὶ εἰς τοὺς χορούς, ὡς σύνηθες, ἀπέρχεται ἐν τῷ στασιδίῳ αὐτοῦ*: bătînd mătânii în fața sfîntelor uși și către abside, precum se obișnuiește, el se întoarce la strana sa (apud DU CANGE, *Glossarium... mediae et infimae graecitatis*, c. 1756—1757).

<sup>4</sup> Socotim că în Moldova perdeaua nu se putea așeza la ușa de trecere a gropniței în naos, deoarece camera mormintelor este prea întunecoasă, ceea ce ar fi dăunat strălucirii dverelor de acest fel.

<sup>5</sup> După releveul lui G. BALȘ, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 143—144, fig. 164, am socotit lățimea ușii care duce din gropniță în naos. Scara releveului însă fiind mică, numai o cercetare la fața locului ar putea arăta, ținînd seama de mărimea întocmai a ușii (precum și de profilatură), de la ce înălțime anume atîrna vălul, care firește nu se lăsa pînă la pardoseală.

măsoară, precum am văzut, 2,61 m înălțime și 1,96 lățime <sup>1</sup>.

Este însă o mare pierdere pentru istoria artei feudale românești că vâlul de la Argeș a pierit. Bănuim în chip firesc că a fost făcut de aceleași mîini care au lucrat marelui aer cu « Coborîrea de pe cruce », descoperit de curînd la Moscova de M.A. Musicescu <sup>2</sup>. Desigur zăveasa dăruită de Neagoe nu era mai prejos ca frumusețe și mărime de acest aer și poate chiar îl întrecea datorită mărimii sale care îngăduia o mai bogată dezvoltare a tematicii.

Așadar vâlurile de la Putna și Slatina nu erau perdele pentru ușile împărătești ale tîmplei <sup>3</sup>, cum s-a socotit pînă acum. Ele țineau loc de ușă și nu se întîlneau decît la bisericile cele mai de frunte și aceasta încă arareori.

Alte cîteva mărturii vin, în privința aceasta, să întărească părerea noastră.

Astfel la biserica mănăstirii Moldovița, am avut înșine prilejul să vedem cum, la anumite slujbe săvîrșite în pronaos, se trage o perdea roșie (modernă) peste ușa ce duce în grozniță. Putem bănuși că în vechime a fost acolo o dveră adevărată.

Dar catastiful averii mănăstirii Galata, întocmit la 25 noiembrie 1588, cînd încă domnea ctitorul acesteia, Petru Vodă Schiopul, cuprinde știrea că se aflau pentru nevoile bisericii «... 1 dvere mare ce stă între stâlpi de ceama roșie cu rotele; 2 poale

ce stau în tindă între stâlpi, de adamască cu obaze » <sup>4</sup>.

Arhitectura monumentului arată de data aceasta că dvera lui nu se așeza la intrarea gropniței, în pronaos, ci se anina între stîlpii care despart gropnița de naos. Avem de a face cu « trei arcade așezate pe două coloane libere și două semicoloane angajate » <sup>5</sup>. Așadar, dvera pomenită în catastiful din 1588 umplea golul dintre stîlpii, la mijloc, iar arcadele laterale se împodobeau cu icoane (poale) cusute cu fir și mătăsuri. Este întrucîtva același lucru ca la Argeș, numai că acolo stîlpii se văd îndată cum intri în biserică, deoarece gropnița nu desparte pronaosul de naos.

Din puținele amănunte din catastiful Galatei, se vede totuși că dvera nu era împodobită cu hramul mănăstirii și chipul ctitorului însoțit la nevoie de acelea ale Doamnei și copiilor (ca la Putna, Argeș și Slatina), ci cu motive decorative (« rotele ») <sup>6</sup>. Nu știm cum arăta.

Se cunoaște din fericire o altă dveră de acest fel. A fost dăruită în 1613 mănăstirii Putna de către Axanina, Doamna lui Ștefan Vodă Tomșa. Am măsurat-o în vitrina muzeului de acolo unde stă întinsă. Lungimea ei este de vreo 2,30 m iar lățimea de 1,70 m. Dar a suferit prefaceri. Este de crezut că a fost făcută pentru a se cruța scumpa și greaua zăveasă de la Bogdan Vodă. Este croită dintr-o mătase

<sup>1</sup> Măsurat de noi în expoziția secției feudale a Muzeului de Artă al R.P.R.

<sup>2</sup> M. A. MUSICESCU, *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*, extras din *Studii și cercetări de istoria artei*, V, 2, 1958, p. 35—49 (Semnalăm aci că la biserica Negru Vodă din Cimpulung se păstrează un epitaf înfățișînd și el Coborîrea de pe cruce și Punerea în mormînt, lucrat de Maria Rosetti și nepoata ei Maria Grădișteanu pe la 1833, năstavnicul mănăstirii fiind atunci Filaret Beldiman, mitropolitul Apamei. Îl vom studia cu alt prilej).

<sup>3</sup> Precum crede pentru dvera de la Putna, V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 935 și 938. O. TAFRALI, *op. cit.*, p. 43 socotește, că dvera este o « étoffe décorative ». (Dintr-o greșeală de tipar în redarea însemnării brodate pe ea se citește acolo, p. 44, *Авирел* în loc de *Авир ела*: « această dveră »). Numele acestor vâluri este cînd *dveră* (Putna), cînd *zăveasă* (Slatina). Despre aceea de la Slatina ne îngăduim a aminti că scriam în 1957 aceste rînduri: « Această zăveasă să fi fost folosită la ușile împărătești ale tîmplei bisericii mănăstirii Slatina? Sau oare închidea ușa dintre gropniță și naos? Pentru a putea răspunde ar trebui măsurate și dvera și ușa bisericii » (cf. P. Ș. Năsturel,

*Străvechile odoare...*, p. 211). Cît despre dvera lui Bogdan de la Putna, am atras luarea aminte a cercetătorilor că sub ghiveciul din care pornesc vrejurile ce înconjură Adormirea maicii domnului, se află o deschizătură anume făcută în dveră... « Scopul ei nu ne apare limpede, fiind desigur în legătură cu locul din biserică unde se întrebuița în vechime acest odor. Nu credem însă că acolo trecea vreun mîner de ușă » (cf. P. Ș. Năsturel, *Date noi...*, p. 152).

<sup>4</sup> Cercetătorul Emil Lăzărescu a binevoit a ne aminti de acest izvor; cf. *Documente privind istoria Romîniei. Veacul XVI. A. Moldova*, III, 1951, p. 405 (nr. 499).

<sup>5</sup> G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 11 (despre oarecare asemănări cu biserica mănăstirii Argeșului, vezi *ibid.*, p. 13).

<sup>6</sup> Cele două poale « cu obaze » înfățișau desigur serbări bisericești sau chipuri (« obaze ») de sfinți, ca bunăoară cele de la Putna dăruite de Ștefan cel Mare, « scutul » cu Adormirea Maicii Domnului dat de Anastasie Crimca mănăstirii Dragomirna, broderiile de la Trei Ierarhi ș.a.m.d.



trandafirie bătînd spre galben, în care sînt țesute mari flori de aur și argint<sup>1</sup>.

În sfîrșit, în veacul trecut se mai păstrau la mănăstirea Neamțului, « 3 perdele pentru ușa pridvorului, din care una ctitoricească făcută de Ștefan Tomșa Voievod la 7121 (1613) cu inscripția slavonă<sup>2</sup> ». Anul fiind tocmai același ca acela al dverei Axaniei Doamna, putem bănuî că aceste două perdele erau foarte asemănătoare, poate chiar lucrate din aceeași mătase. Cu toate cercetările noastre la mănăstirea Neamț, nu am mai aflat-o nicăieri. Trebuie însemnat însă în treacăt că la biserica mare de la Neamț, deasupra chenarului de piatră a ușii de trecere din pronaos în fosta gropniță, am mai văzut piroanele de care se puteau atîrna de zile mari o dveră, desigur cea amintită din 1613, în locul alteia mai veche cu siguranță de la Ștefan cel Mare sau vreun alt voievod de demult. Căci nu este de crezut ca o ctitorie de acest

fel să nu fi avut ca Putna o zăveasă împodobită cu însuși hramul ei.

Să ne mai întoarcem acum la dvera văzută de Pavel din Alep la Argeș.

Era înfrumusețată după mărturia lui, în partea de jos, cu chipurile voievodului, doamnei și copiilor lor. Aceasta amintește patrafirul de la mănăstirea Xenofon de la Muntele Athos<sup>3</sup>, icoana sfințului Nicolae de la Curtea de Argeș<sup>4</sup> și aerul de la Neagoe Basarab cu « Coborîrea de pe cruce ». Chiar după moartea lui Neagoe, văduva lui, Despina Doamna, a păstrat obiceiul de a se zugrăvi chipul ei și a lor săi. Icoana sfinților Sava și Simion sau cea cu « Coborîrea de pe cruce »<sup>5</sup> stau dovadă. Acest obicei străvechi la noi îl știm din veacul al XIV-lea, datorită unei icoane de la Vlaicu vodă și Ana doamna, care se păstrează la Muntele Athos<sup>6</sup>. Obiceiul era foarte răspîndit pe vremea lui Neagoe. Chipul acestuia se vede și pe

<sup>1</sup> Despre dvera Axaniei, cf. O. TAFRALI, *op. cit.*, p. 47. Partea cu inscripția este refăcută, slovele fiind cusute din nou pe o catifea castanie (între buclele slovelor se mai văd fărîmi de mătase roșie, la fel ca urzeala dverei însăși). Lățimea este mărită, prin adăogirea unor bucăți de mătase verde. În josul perdelei atîrnă cîțiva ciucuri de împletitură de argint cu șuvițe de mătase verde sau roșie. Inscripția fiind copiată cu greșeli și scăpări de Tafrali și numai cu traducere franceză, iată din nou cuprinsul ei cu îndreptările noastre și traducerea românească:  $\dagger$  сѣа двѣрѣ сътворѣи раба Х(ристо)в(о) г(ос)п(о)а джа ѿдъанина (sic!) Іу Стефана воивоа снѣ Томша воивоа и даде ж [в]ѣ св(ѣ)тъи монастырѣ Пѣте(и)скыи // иже естъ храмъ спение прѣс(ѣ)тъж Б(огороди)цѣ да бѣдетъ ии памѣтъ. в(ѣ) л(ѣ)тѣ хзрка м(ѣ)с(ѣ)ца мар(тѣа) ѿ: ~ (= Această dveră a făcut-o roaba lui Hristos Doamna Axanina a lui Io Ștefan voievod fiul lui Tomșa voievod și a dat-o la sfînta mănăstire de la Putna unde este hramul Adormirii Preasfintei Născătoare de Dumnezeu, ca să-i fie pomenire. La leatul 7121 (= 1613), martie 5).

<sup>2</sup> Cf. Istoria mănăstirii Neamțului de arhiepiscopul Narcis Crețulescu (Academia R.P.R., manuscrisul romîn nr. 5694, f. 9<sup>r</sup> = p. 17).

<sup>3</sup> Cf. *Urme romînești în Răsăritul ortodox*, București, 1935, p. 44 și mai ales G. Millet și H. DES YLOUSES, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939—1947, p. 32 și pl. LXXII—LXXVI. (Vezi și observațiile noastre în *Străvechile odore...*, p. 199 și 218, nota 19).

<sup>4</sup> O planșă în culori a publicat V. BRĂTU-LESCU în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, XXXIII, fasc. 106, 1940, pl. în afară de text, p. 4—5 (O reproducere mai slabă însoțită

de cîteva observații la V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 847—848). Icoana se află la Muzeul Patriarhiei din București. V. Brătulescu a binevoit a ne face cunoscut că această icoană se găsea pe vremuri la biserica mănăstirească de la Curtea de Argeș, de unde a fost ridicată de episcopul Ghendie Enăceanu. Ajuns mitropolit primat, acesta a lăsat-o mai tîrziu mănăstirii Căldărușani, de unde a fost luată de Patriarhie acum cîțiva ani.

<sup>5</sup> Vezi de pildă, N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, București, 1936, pl. I și II (în culori). În legătură cu împrejurările în care s-a putut zugrăvi această icoană, cf. P. Ș. Năsturel, *Invățăturile lui Neagoe Basarab în lumina pisaniiilor de pe biserica mănăstirii de la Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, XII, nr. 1—2, 1960, p. 23.

<sup>6</sup> P. Ș. NĂSTUREL, *Aux origines des relations roumano-athonites. L'icône de Saint Athanase de Lavra du voévode Vladislav*, extras din *Actes du VI-e Congrès d'Etudes byzantines* (Paris, 1948), II, Paris 1951, p. 307—314 și *Legăturile Țărilor Romîne cu Muntele Athos pînă în mijlocul veacului al XV-lea*, în *Mitropolia Olteniei*, X, nr. 11—12, 1958, p. 744—748; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 852, pune însă icoana pe seama lui Vladislav al III-lea, dar Ana era soția lui Vladislav I (Vlaicu), iar nu a lui Vladislav al III-lea, precum am arătat în ambele lucrări amintite, iar voievodul și doamna de pe ferecătura icoanei poartă, precum a văzut și G. Balș, haine apusene. Tot așa pe racla cu moaște ale sf. Ioan Prodromul de la mănăstirea sf. Ștefan de la Meteore în Grecia, se văd chipurile voievodului Vladislav și al Neacșei doamna (v. *Urme romînești în Răsăritul ortodox*, București, 1935, p. 75 și 77).

partea dinăuntru a capacului raclei care păstrează moaștele patriarhului Nifon<sup>1</sup>.

Tot așa unchiul voievodului, Barbu banul Craiovescu (ajuns în monahie Pahomie călugărul) și cu soția-i Negoslava împodobesc cu chipurile lor un patrafir fost al mănăstirii Bistrița din Oltenia<sup>2</sup>. Același lucru se întâmplă cu chipurile lui Vintilă vodă, al doamnei Rada și al fiului lor Drăghici de pe un prapor de la mănăstirea Cutlumus<sup>3</sup>. La fel făcuseră, la vremea lor, Alexandru cel Bun cu Marina doamna<sup>4</sup>, iar mai târziu, Ștefan cel Mare cu ai lui<sup>5</sup>.

De asemenea se cunosc multe odoare din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea

cu chipurile dăruitorilor lor, străvechi obicei preluat de la lumea bizantină.

Poate cercetări în lăcașurile călugărești din lumea grecească, atât de des miluite de voievozii români, vor scoate cândva la iveală alte odoare de la Neagoe și de la feluriți dregători români. Dar câte odoare nu vor mai fi niciodată cunoscute ca românești, pentru că meșterii care le-au lucrat nu au însemnat numele acelora care le-au dăruit și nici chipurile acestora<sup>6</sup>! Decamdată mărturia harnicului călător arab vine să îmbogățească repertoriul artei noastre vechi și să lămurească rostul unei anumite categorii de broderii feudale.

PETRE Ș. NĂSTUREL

## ILEANA—SOCIETATE PENTRU RĂSPÎNDIREA GUSTULUI ARTISTIC DIN ROMÎNIA (1897—1899)

**I**n primăvara anului 1897 mai toate ziarele bucureștene semnalau, ca pe un eveniment însemnat, apariția unei noi societăți artistice, « Ileana », comentînd amănunțit împrejurările înființării ei, cauzele care au determinat-o, scopul ei și acțiunile ce urma să întreprindă.

Aflăm astfel că artiștii independenți<sup>7</sup>, neizbutind să-și deschidă în 1897 o nouă expoziție, pentru că li se refuzase închirierea sălii solicitate a Ateneului, neavînd

fonduri suficiente pentru angajarea unei alte săli, au luat inițiativa fondării unei societăți care să-i sprijine în organizarea anuală a expoziției. Această dorință a putut fi lesne realizată în acel an, întrucît între artiștii independenți și o serie de alți artiști, la care se adaugă unii amatori de artă, avusese timpul să se creeze o solidaritate, o unitate de idei, verificată cu ocazia organizării în comun a « cîrciumilor artistice »<sup>8</sup> de la balurile presei, în anii 1896

<sup>1</sup> O slabă fotografie în *Urme românești...*, p. 53. Vezi și V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 847. Prof. V. Grecu a încercat zadarnic din pricina funinginii lumînărilor, să fotografieze chipul domnului român; îi datorim însă o amănunțită descriere; cf. articolului lui: *Izvor sau prelucrare a uneia din Invățăturile lui Neagoe voevod în Omagiu profesorului Ioan Lupaș*, București, 1941, p. 207—208. Altă descriere de GH. I. MOISESCU, *Viața sf. Nifon patriarhul Țarigradului*, în *Biserica ortodoxă romînă*, LXXVI—9, 1958, p. 871.

<sup>2</sup> Vezi acum în urmă P. Ș. NĂSTUREL, *Străvechile odoare...*, p. 197—199; C. NICOLESCU, *Broderiile din Țara Romînească în secolele XIV—XVIII*, extras din *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1958, p. 120, fig. 4 și 6; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 942—943 și M. A. MUSCESCULESCU, în *op. cit.*, p. 40—41.

<sup>3</sup> N. IORGA, *op. cit.*, fig. 127.

<sup>4</sup> Cf. însemnata lucrare a MARIEI-ANA MUSCESCULESCU, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, extras din *Studii și cercetări de istoria artei*, V, 1, 1958, p. 75—114.

<sup>5</sup> Cf. *Repertoriul monumentelor și obiectelor*

*de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 290—292, patrafirul de la Putna al lui Ștefan cel Mare și Alexandru; p. 304—307 (despre această dveră cu Răstignirea cf. și P. Ș. NĂSTUREL, *Date noi...*, p. 149—150); p. 308—309 (patrafirul de la Dobrovăț). Adăugăm și patrafirul azi dispărut de la Voroneț, cf. E. TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV-e et XVI siècles*, în *Buletinul Institutului român din Sofia*, I—1, 1941, p. 37—39 și pl. VI.

<sup>6</sup> Ne gîndim bunăoară la un patrafir de la Dionisiu, cf. G. MILLET, *op. cit.*, pl. LXII—LXVI, ale cărui elemente decorative în chip de cruce se regăsesc întocmai pe unul din patrafirele mănăstirii Tismana (v. C. NICOLESCU, *op. cit.*, p. 125, fig. 8).

<sup>7</sup> Pictorii Șt. Luchian, C. Artachino și N. Vermont au refuzat să participe la Expoziția artistilor în viață (1896) din cauza abuzurilor săvîrșite în cadrul acesteia de oficialități.

<sup>8</sup> Vezi PETRE OPREA, *Constantin Artachino (Cîteva date despre viața și opera acestuia)* în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957. nr. 3—4, p. 347—348.

și 1897. Dar, așa cum luăm cunoștință și din introducerea care prefațază statutele societății<sup>1</sup>, propunerea independenților, anume ca societatea să-și pună ca scop doar organizarea unei expoziții anuale, n-a satisfăcut pe restul membrilor fondatori, care susțineau că activitatea societății trebuie să se extindă asupra mișcării artistice în toate manifestările ei. Primează această ultimă idee, susținută cu înfocare de arhitectul Șt. Ciocîrlan, la care se raliază și alții. Se formează un comitet, a cărui primă acțiune este redactarea unui proiect de statut al societății<sup>2</sup>. Proiectul de statut, votat imediat de comitetul de conducere, arată că scopul societății era: «a) de a da avînt unei mișcări artistice în țară; b) de a contribui, a conserva, cît și a face cunoscute monumentele și lucrările de artă din România; c) de a propovădui principiile proprietății artistice»<sup>3</sup>.

Mijloacele pentru aducerea la îndeplinire a acestor obiective erau: a) organizarea de expoziții artistice și conferințe despre artă; b) editarea de publicații care să aibă în vedere răspîndirea gustului artistic și popularizarea operelor de artă; c) deschiderea de ateliere de pictură și sculptură<sup>4</sup>.

Ca și societatea artistică «Intim-Club»<sup>5</sup>, constituită anterior, și care funcționase între 1884—1886, societatea «Ileana» era condusă de un comitet, ale cărui sarcini erau aduse la îndeplinire de 4 comisii: a) «comisiunea expozițiilor» trebuia să se ocupe cu organizarea expozițiilor societății; b) «comisiunea de publicitate», cu elaborarea publicațiilor și organizarea conferințelor; c) «comisiunea monumentelor istorice», cu supravegherea conservării monumentelor istorice și a lucrărilor de artă ale țării și d) «comisiunea serbărilor», cu organizarea serbărilor cu caracter artistic.

<sup>1</sup> «Ileana» — *société pour l'avancement des arts en Roumanie*, 1897.

<sup>2</sup> Vezi «Societatea pentru dezvoltarea artelor», în *Adevărul*, 1897, 7 iulie.

<sup>3</sup> «Ileana» — *société pour l'avancement des arts en Roumanie*, 1897.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> PETRE OPREA, *Două societăți artistice bucu-reștene de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea amicilor bellelor arte și Cercul artistic-literar «Intim-Club»*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1, p. 271—275.

<sup>6</sup> Erau înscrși cca 300 de membri aderenți. «Ileana», *societate pentru dezvoltarea artelor în România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă*, București, 1898, p. 16—19.

Entuziasmați de numărul mare al celor care-și cereau înscrierea între membrii simpatizanți ai societății<sup>6</sup>, prin cotizațiile cărora se crea un fond substanțial pentru acțiunile «Ilenei», o parte din membrii comitetului, sub influența membrilor aderenți, acceptă din partea acestora tot felul de sugestii fanteziste cu privire la îndrumarea activității viitoare a societății.

Văzînd această situație, pictorii din comitetul de conducere (C. Artachino, Șt. Luchian, N. Vermont, C. Aricescu și C. Pascali), pentru a-și întări pozițiile în cadrul societății și pentru a determina ca acțiunile acesteia să aibă drept țintă, în special sprijinirea și promovarea artiștilor, cer și obțin din partea celorlalți ca societatea «Ileana» să caute a realiza o contopire cu societatea «Cercul artistic»<sup>7</sup>.

În consecință o comisie, cuprinzînd pe Al. Bogdan-Pitești, Șt. Luchian, N. Vermont, Șt. Ciocîrlan și C. Aricescu, se prezintă la adunarea ordinară din 17.XI.1897 a membrilor «Cercului artistic», propunîndu-le, dat fiind faptul că unii din ei erau și membri aderenți ai societății «Ileana»<sup>8</sup>, contopirea celor două societăți<sup>9</sup>.

Răspunsul «Cercului artistic» restrînge colaborarea doar la organizarea de expoziții în comun, iar în ceea ce privește contopirea, membrii «Cercului artistic» declară: «Sîntem hotărîți să menținem individualitatea Cercului artistic, astfel cum rezultă din statutele existente»<sup>10</sup>. Cei de la «Ileana», ambițioși de acest refuz, pregătesc cu înfrigurare unele acțiuni de mare amploare ca: o expoziție internațională la București, precum și organizarea unui ciclu de conferințe de artă, acțiuni care ar fi marcat superioritatea noii societăți.

Ca urmare a acestor proiecte, «Ileana» duce o febrilă corespondență cu unii artiști

<sup>7</sup> PETRE OPREA, *Societatea «Cercul artistic» și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1, p. 238.

<sup>8</sup> G. Vasilescu, C. I. Stăncescu, Titus Alexandrescu, I. Bărbulescu, Juan Alpar, Arthur Gecrgescu și alții (cf. «Ileana», *societate pentru dezvoltarea artelor în România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă*, București, 1898, p. 16—19; dosar «Cercul artistic», Muzeul de Artă al R.P.R.).

<sup>9</sup> PETRE OPREA, Constantin Artachino, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 3—4, p. 349.

<sup>10</sup> Muzeul de Artă al R.P.R. Dosar «Cercul artistic».

străini, spre a-i determina să participe la expoziția internațională a societății din februarie 1898. Încep concomitent tratative cu personalități artistice franceze, invitate să conferențeze la București în cadrul ciclului de conferințe organizat de societate. Rezultatele par fructuoase, întrucât se anunță oficial că Ferdinand Brunetière<sup>1</sup>, G. Clémenceau<sup>2</sup>, Laurent Tailhade<sup>3</sup>, Melchior de Vogüé<sup>4</sup>, Joséphin Péladan<sup>5</sup> și alții au promis concursul lor<sup>6</sup>. De asemenea sînt anunțați că-și vor da concursul, pe lângă membrii comitetului și unele personalități literare și politice din țară<sup>7</sup>.

La 16 ianuarie 1898 are loc în sala Ateului prima manifestare publică a societății și anume conferința *Despre dezvoltarea artelor în România*, ținută de membrul comitetului de conducere Șt. Ciocîrlan.

Între timp, cei cîțiva artiști din Comitet reușesc să inițieze o acțiune pozitivă. E vorba de lansarea unor liste de subscripție pentru ridicarea unui bust lui Th. Aman<sup>8</sup>, pe care, dimpreună cu N. Grigorescu, așa cum se exprima manifestul expozițiilor societății Ileana, aceștia îi venerau «ca pe niște luceferi și profeți ai idealului nostru artistic»<sup>9</sup>.

Deschiderea expoziției internaționale a societății, care a avut loc la 26 februarie 1898 la hotelul «Union», a fost punctul culminant al activității acesteia. Cele 156 de lucrări, dintre care circa 25 ale invitaților străini, erau aranjate cît se poate de muzeistic în sala de marmură, unde «o lumină proprice se cerne prin vitrajul amenajat cu

pricepere de simpaticul și distinsul arhitect Șt. Ciocîrlan»<sup>10</sup>, proiectantul expoziției.

Lucrările artiștilor străini, care în intenția organizatorilor trebuiau, prin nivelul lor artistic, să fie «pentru public o serbare a spiritului și în același timp un învățămînt de mîna întii pentru tînăra falangă a artiștilor noștri»<sup>11</sup>, nu sînt atît de magistrale cum se credea la început»<sup>12</sup>. Ba mai mult, «multe din ele sînt chiar cu mult inferioare pînzelor noastre»<sup>13</sup>. Chiar și lucrările lui J. Henner<sup>14</sup>, pictor academic cu renume și foarte prețuit în acea vreme, sînt pomenite în cronici cu cîte un calificativ de complezență. Celelalte lucrări vedeau o factură neoclasică.

În ceea ce privește pictura romînească, ținînd seama de participarea lui N. Grigorescu și a lui Șt. Luchian, se poate spune că, deși au lipsit alți artiști însemnați ai vremii<sup>15</sup>, se prezenta la un nivel artistic destul de înalt. Cum regulamentul expoziției interzicea expunerea lucrărilor care au mai figurat la vreo expoziție publică din București în anii 1897—1898, precum și a celor expuse la salonul independenților<sup>16</sup>, ceea ce a fost expus reprezenta doar selecția ultimului an de creație artistică

Pictorul care s-a bucurat de cel mai răsunător succes la această expoziție, excepție făcînd N. Grigorescu, a fost Șt. Luchian. Registrul tematic larg al celor 20 de lucrări ale sale, dar mai ales originalitatea tehnicii sale picturale, îl prezenta publicului și confrăților, așa cum l-a elogiat Bachelin, drept «incontestabil cel mai genial dintre

<sup>1</sup> În acea vreme, membru al Academiei franceze, director al publicației *Revue des deux mondes*, profesor la Sorbona și la Collège de France.

<sup>2</sup> În acel timp jurnalist, fost deputat în anul respectiv.

<sup>3</sup> Literat francez.

<sup>4</sup> Membru al Academiei franceze, deputat în anul respectiv.

<sup>5</sup> Scriitor mistico-idealist (a scris *Arta idealistă*, *Viciul suprem* etc.) însărcinat de guvernul francez să continue „Istoria artei” de sub conducerea lui Charles Blanc.

<sup>6</sup> «Ileana», societate pentru dezvoltarea artelor în România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă, București, 1898, p. 15.

<sup>7</sup> Fiecăruia dintre membrii comitetului îi revenea sarcina de a prezida cîte 3 luni: societatea nu avea președinte ales (I. C. B., *Conferințe publice*, în *Adevărul*, 1898, 13 martie). Sarcinile curente le rezolva delegatul general în care calitate reprezenta singur societatea și semna în numele ei.

<sup>8</sup> CURIOSUS, *Notes d'un bucarestois*, în *L'Indépendance roumaine*, 1898, 24 ianuarie.

<sup>9</sup> «Ileana», societate pentru dezvoltarea artelor în România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă, București, 1898, p. 4.

<sup>10</sup> MATEI CORBORA, *Expoziția de artă a societății Ileana*, în *Epoca*, 1898, 20 martie.

<sup>11</sup> Cf., *Manifestul expozanților societății «Ileana»*, vezi «Ileana», societate pentru dezvoltarea artelor în România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă, București, 1894, p. 6.

<sup>12</sup> V. STROE, *Expoziția de artă Ileana*, în *Viața nouă*, 1898, 15 martie.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Acesta a expus în același an și la «Expoziția operelor artiștilor în viață», fiind și medaliat (*Expoziția operelor artiștilor în viață*, în *Adevărul*, 1898, 4 iunie).

<sup>15</sup> L.B., *L'Exposition Ileana — Le vernissage*, în *L'Indépendance roumaine*, 1898, 22 februarie.

<sup>16</sup> «Ileana», societate pentru dezvoltarea artelor în România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă, București, 1898, p. 10.



artiștii noștri»<sup>1</sup>. În concepția despre pictură a lui Ștefan Luchian, nouă pentru arta românească, lumina într-un tablou trebuie să reiasă nu din valori, ci din acorduri tonale. Luchian încorporează în culoare, adică în pastă, lumina.

Năzuința către abordarea tehnicii picturale moderne, se vede și la alți artiști, cum ar fi C. Aricescu, Filip Marin sau C. Jiquide. Astfel, C. Aricescu expunea, printre altele, *Efect de lună*, *Efect de soare*, *Efect de dimineață*, unde încerca întocmai ca și Filip Marin în tablourile *Oițe păsând* (efecte de dimineață), *Un pod peste Tibru* (efect de dimineață), *O biserică minunată* (efect de seară), să prezinte priveliștea românească, ținând seama de efectele de lumină ale zilei. Chiar și C. Jiquide, caricaturistul, care expunea de obicei schițe în peniță și creion se dovedește, în cele câteva tablouri în ulei expuse acum, sub înrîurirea acestei dorințe de a realiza în chip facil efecte picturale, socotite « moderne ».

Revenirea, în titlurile date de artiști, a cuvîntului « efect », urmat de indicarea unui anumit moment al zilei, demonstrează că, și în cazul cînd aceștia nu foloseau chiar un limbaj și o tehnică propriu-zis impresioniste, acceptau totuși concepțiile impresioniste. În locul temei și a subiectului, la impresionisti apare ideea de motiv, adică de pretext pentru jocurile cromaticoluministice. Monet și ceilalți impresionisti urmăresc același motiv în anumite anotimpuri sau momente ale zilei și scot cicluri de « căpițe », « cîmpuri de maci », « plopi », « bazine cu nuferi », « poduri », « catedrale », unde același loc din natură apare văzut la diverse ore ale zilei, sub diverse condiții meteorologice. La artiștii noștri menționați mai sus, ideea de « efect » apare tot ca o surprindere nu a esenței realității, ci doar a fenomenului trecător din natură.

Ceilalți pictori expozanți — G. D. Mirea, C. Artachino, C. Pascali, Alpar, R. Aurelian, A. Dimitriu, Eduard și Nicolae Grant, N. Gropeanu, Oscar Obedeau, Gh. Popovici, V. Ravici, N. Simonydi, I. Țincu,

Titus Alexandrescu, I. Voinescu-Docuzești, S. Roguzka, D. Serafim, Bellet, I. Bărbulescu — deși tributari academismului, au căutat, fiecare după înțelegerea și capacitatea sa, să fie în pas cu vremea.

Această expoziție marchează un pas înainte pe linia luptei împotriva academismului oficial, constituind o etapă în campania de înlăturare a artei factive de atelier, în favoarea temelor desprinse din realitatea imediată, tratate cu spontaneitate, direct după natură, la fața locului, în plin aer.

Cu toate că « nici statul, nici palatul, nici o altă autoritate n-au vizitat expoziția și n-au cumpărat nici o lucrare »<sup>2</sup>, totuși, așa cum numai la expozițiile lui N. Gri-gorescu se mai întîmpla, colecționarii au achiziționat aproape jumătate din lucrările expuse<sup>3</sup>.

În același timp, societatea își continuă activitatea și în celelalte sectoare<sup>4</sup>.

Astfel, la 4 martie, într-o serată literară organizată de societatea « Ileana », I. L. Caragiale își citește 4 lucrări: 25 minute în gară, *Cănuță om sucit*, *La Hanul lui Mînjoală*, *Două bilete*<sup>5</sup>. La începutul lunii mai, « Ileana » patronază un concert extraordinar, cu concursul baritonului Aurel Eliad<sup>6</sup>. Deși inițiativa are succes, ea rămîne singura de acest fel, întrucît venirea verii, care alunga pe mai multe luni « high-life-ul bucureștean », pune capăt pentru moment acțiunilor acestora atît de laudabile.

În toamnă, societatea renunță la proiectata expoziție de grup<sup>7</sup>, mulțumindu-se doar să organizeze expoziția sculptorului Filip Marin. Pînă în ianuarie 1899, ziarele nu mai consemnează nici o acțiune a societății. Demisia unui membru al comitetului — C. Rădulescu Motru — al cărui text fusese publicat de mai multe ziare ale vremii, stîrnește totuși discuții în jurul acesteia<sup>8</sup>.

B. Brănișteanu, membru în comitetul de conducere al societății, comentînd într-un articol demisia lui C. Rădulescu Motru, afirmă că acesta fusese influențat de către rege<sup>9</sup>, care nu admitea nici un fel de concurență față de instituțiile sale oficiale,

<sup>1</sup> L. BACHELIN, *L'exposition Ileana*, în *L'Indépendance roumaine*, 1898, 4 martie.

<sup>2</sup> BRĂNIȘTEANU, *Expoziția societății Ileana*, în *Adevărul*, 1898, 3 martie.

<sup>3</sup> Idem, *Litere, arte, științe*, în *Adevărul*, 1898, 11 martie.

<sup>4</sup> *Carnet du high-life*, în *L'Indépendance roumaine*, 1898, 1 martie.

<sup>5</sup> CAPRICCIO, *Caragiale cititor*, în *Adevărul*, 1898, 4 martie.

<sup>6</sup> Concertul s-a dat în ziua de 9 mai, după ce se aminase o dată. (Claymoor, *Carnet du high-life*, în *L'Indépendance roumaine*, 1, 3, 9 și 10 mai 1898).

<sup>7</sup> Br., *Expoziția societății Ileana*, *Adevărul*, 1898, 3 martie.

<sup>8</sup> O demisiune, în *Epoca*, 1899, 19 ianuarie.

<sup>9</sup> Un independent, *Regele și arta*, în *Adevărul*, 1899, 20 ianuarie.

socotind orice inițiativă privată ca periculoasă. Orice acțiune artistică trebuia să fie controlată de oficialitate, mai ales în acele vremi tulburi, de criză, când țărănimea se frământa<sup>1</sup>, iar grevele muncitorești deveniseră tot mai frecvente.

Rezultatul acestei răsunătoare demisii a fost că și alți membri s-au retras, astfel încât societatea, deși formal nu s-a desființat, își încetează orice activitate<sup>2</sup>. Apariția revistei *Ileana*, în 1900, nu-i decît o încercare nereușită de a reînvia societatea.

Despre activitatea desfășurată de societatea «*Ileana*», deși în sînul ei se aflau unii membri care se situau pe poziții idealiste și cosmopolite, se poate spune că, în ceea ce privește răspîndirea gustului artistic în România, a animat totuși mișcarea artistică și a generat un puternic curent de opinii în favoarea artelor plastice.

Expoziția sa internațională a arătat că personalitățile marcante ale artei românești își puneau o seamă de probleme la un nivel înalt, și nu aveau ce să invidieze la artiștii expozanți străini. Pe de altă parte, expoziția a demonstrat că marii noștri artiști, Grigorescu și Luchian, continuau linia realistă. Celor care se ploconeau în fața artei străine și subapreciau pe cea românească, expoziția le-a arăta vitalitatea artei românești și a drumului realist apucat de ea. Artă idealistă, promovată de pictorii apuseni, a fost respinsă de artiștii romîni cărora le erau străine poziția și intențiile lor, întrucît, pe de o parte tradițiile realiste erau la noi puternice, făcînd inoperantă o asemenea influență, iar pe de altă parte, aceia care doreau o înnoire a limbajului artistic erau refractari orientării idealiste a artei. De fapt, expoziția din 1898 reprezintă un punct nodal în dezvoltarea artei românești, însemnînd triumful plein-air-ismului împotriva academismului rutinar, care în ultimul pătrar al secolului trecut începuse să pună la noi stăpînire pe mișcarea artistică, datorită influenței puternice exercitate de profesorii de la școlile de belle-arte. Plein-air-ismul a fost formula acceptată atunci de majoritatea tinerilor artiști, iar temele din viața trudnică a muncitorilor de la orașe se introduc tot mai persistent în repertoriul acestora. De

acum înainte, figura muncitorului va fi tot mai des reprezentată. După muncitorul lui Verona, pictat în 1895, urmează un altul, pictat de I. Bărbulescu, și expus în cadrul expoziției internaționale a societății.

Conferințele audiate de un public numeros au stîrnit la rîndul lor discuții aprinse și dispute, al căror ecou s-a făcut auzit sub forma unor interpelații, chiar în parlament.

Dacă expoziția și conferințele sînt manifestările cele mai cunoscute ale societății, nu mai puțin însemnate sînt și alte acțiuni ale sale în vederea realizării tuturor celorlalte scopuri din statut.

Astfel, deși nu ne sînt cunoscute în suficientă măsură acțiunile societății pe linia conservării și cunoașterii monumentelor de artă, totuși existența în cadrul ei a unei comisii a monumentelor istorice și faptul că arhitecții Șt. Ciocîrlan și N. Gabrielescu, membrii comitetului, erau alături de I. Mincu, apărătorii stilului național, dovedește că și în acest sector de activitate «*Ileana*» se afirma. Ba mai mult, credem că lupta acestora pentru un stil național și campania dusă de ei împotriva arhitecților aduși de peste hotare, străini de spiritul tradiției naționale, care ne distrugeau monumentele crezînd că le restaurează, cum a făcut A. Lecomte de Nouÿ, a contribuit din plin la afirmarea stilului romînesc în arhitectură și la necesitatea creării comisiei monumentelor istorice.

În ceea ce privește «propovăduirea principiilor proprietății artistice» sînt mai multe indicii care ne fac să credem într-o muncă continuă dusă în acest sens. Dorind să nu le mai fie nesocotită munca de creație, artiștii cer, alături de scriitori, legiferarea drepturilor de creație și sprijin acțiunilor confrăților împotriva unor astfel de abuzuri<sup>3</sup>.

Faptul că unii artiști membri au fost sprijiniți să-și organizeze expoziții personale sau că li s-a dat posibilitatea de a lucra în salonul societății, din str. Brezoianu nr. 7, unde se găseau gratuit șevalete, pînze și culori<sup>4</sup>, au fost acte stimulatorii din partea societății, care venea în ajutorul artiștilor. În sprijinul artiștilor se luaseră

<sup>1</sup> Spiru Haret, ministrul cultelor și instrucțiunii publice găsea de cuviință că pentru potolirea «spiritelor vrăjmașe ale țăranilor», era necesară alcătuirea unei cărți cu 75—80 de predici, care ar fi ridicat starea morală a populației sătești. (*Ecouri și știri*, în *Constituționalul*, 1899, 27 ianuarie).

<sup>2</sup> AL. ANTEMIREANU, *Un palat al artei*, în *Epoca*, 1899, 18 octombrie.

<sup>3</sup> PARISIS, *Proprietatea literară*, în *Adevărul*, 1900, 18 august.

<sup>4</sup> TUDOR ARGHEZI, *Cronica artistică*, în *Seara*, 1913, 21 aprilie.

chiar unele măsuri statutare în acest sens. Astfel, art. 9 din statut prevedea că 25% din cotizațiile anuale vor constitui un fond pentru achiziționarea de tablouri, ceea ce se pare că s-a și întâmplat după prima expoziție a societății. De asemenea, statutul prevedea, desigur la cererea artiștilor care lucraseră la întocmirea lui, ca, în caz de dizolvare a societății, capitalul acesteia să fie investit în opere ale artiștilor din țară, achiziționate spre a fi apoi donate Pinacotecii din București.

Dizolvarea societății se datorește intereselor centrifuge ale unor membri din comitetul de conducere, dorinței lor de a o subordona intereselor lor politice, precum și părăsirii ei de către artiștii plastici, care în fața acestei perspective, au preferat să se reîntoarcă la societatea «Cercul artistic», în speranța că aici vor reuși, cu experiența căpătată, să realizeze cu prețul unor acțiuni temerare, o oarecare independență artistică.

PETRE OPREA

## DOUĂ PIESE DE TEATRU ORIGINALE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-lea

**P**rin prezentarea a două piese dramatice originale, datînd din prima jumătate a secolului al XIX-lea, peste care istoriografia teatrală au trecut fără să le menționeze, căutăm să arătăm că încă din prima vîrstă a teatrului românesc se disting două tendințe contradictorii, aparținînd desigur unor forțe sociale diferite, explicabile prin substratul de clasă al apariției lor: pe de o parte o afirmare a gratuității artei, printr-un spectacol cu caracter de improvizație, reprezentînd o petrecere întîmplătoare (*Les extrêmes se touchent*, 1836); pe de altă parte o manifestare teatrală pusă în slujba unei idei, înțeleasă ca un mijloc de — să ne exprimăm într-un mod corespunzător și contemporan lucrării respective — «obștească pilduire» (*Monumentul Șincai Klainian*, 1843).

Tocmai pentru că finalitatea teatrului variază după cine îl folosește și după cui se adresează, și cele mai vechi lucrări dramatice originale trebuie judecate din punctul de vedere al acestor două alternative în artă.

În împrejurări istorice specifice fiecareia dintre țările românești, un puternic curent reformator, în care preocuparea afirmării naționale și tendințele de răsturnări sociale ocupă locul precumpănitor, explică și caracterizează la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în perioada premergătoare revoluției de la 1848 dezvoltarea generală a literaturii în limba națională.

Aproape simultan în cele trei provincii românești, oameni de cultură înaintați au luptat pentru promovarea și valorificarea limbii naționale, peste limbile străine, oficiale ori agreeate la curți, în scrisul public, în învățămînt, în toate domeniile

de cultură, înfruntînd cu curaj ostilitate, dispreț, desconsiderare din partea claselor feudale.

Teatrul, înțeles ca o ramură principală a curentului național de cultură, alături de școală, presă, literatură, a fost recunoscut ca un mijloc eficace de cunoaștere, de critică, de îndreptare, prin extindere ca o tribună de agitație, de pregătire la luptă, de înflăcărare. Chiar atunci cînd, în lipsa unor lucrări originale și din obligația — care devenise o necesitate urgentă — alcătuirii unui prim repertoriu, fruntașii mișcării noastre teatrale, grupați în Societatea Filarmonică, au recurs la literatura dramatică străină, ei au folosit limba română pentru înlesnirea răspîndirii unor idei eliberatoare, progresiste, de largă circulație la acea dată în Europa. Folosirea limbii proprii a reprezentat dobîndirea instrumentului pentru luminarea și ridicarea conștiinței naționale și sociale a poporului.

Alături de acest aspect caracteristic al teatrului românesc la începutul secolului trecut, a existat însă în paralel un cu totul altul, oferit de manifestările teatrale ale claselor aristocrate.

În primele decenii ale secolului al XIX-lea reprezentațiile dese, în Moldova și Muntenia, ale trupelor străine, franceze în special, au determinat o mișcare teatrală originală de amatori în societatea boierească, care constituia un public credincios al acestor spectacole de limbă străină. Obligați de treburile administrării moșiilor, în general în lunile de vară, la o lungă ședere la țară, unde lipseau distracțiile capitalei și nu pătrundeau trupele de varietăți amintite, ei au început să organi-

zeze, pentru plăcerea și amuzamentul lor și al întregii familii, al oaspeților și al prietenilor din vecinătate, mici serbări, în cadrul cărora jucau și câte o piesă scurtă într-un act ori interpretau ei înșiși diverse șarade, scenete, tablouri animate, montate în saloane particulare, de cele mai multe ori însă în aer liber. Totul avea caracterul unui joc de societate în cerc închis, menit să distreze și să ocupe, să dea impresia că timpul trece mai repede, în spiritul spectacolelor de divertisment de la curțile domnești și boierești din secolele XVII și XVIII, cu diferența că de data aceasta și protagoniștii, nu numai publicul, erau boieri.

În 1818 încă, Aga Asachi a montat la Iași niște tablouri vivante<sup>1</sup>, în casele hatmanului Costachi Ghica.

În emigrație la Brașov, după evenimintele din iarna anului 1821, societatea boierească refugiată organiza spectacole teatrale. N. Suflu își amintește a fi compus în această perioadă la Brașov « quelques drames et quelques pièces dans le genre élégiaque »<sup>2</sup>.

Piesa de tinerețe *Piatra teiului* a lui Matei Millo s-a reprezentat pentru prima oară în 25 septembrie 1835, în parcul cu brazi și flori de la Horodniceni<sup>3</sup>, moșia logofătului Neculai Canta, care găzduise cîndva în casele lui o trupă nemțească de varietăți.

Textul integral al unei piese care a făcut, în 1836, la Tîrgoviște, obiectul unui spectacol similar, ne este transmis prin cartea lui Stanislas Bellanger, *Le Kéroutza*, vol. II, p. 369–426.

Ciudată carte<sup>4</sup>, aceste note de călătorie ale unui francez, venit cu diligența — Kéroutza — la București pentru o moștenire a unei rude și care, fie de plăcere, fie din cauza încetinelii procedurii justiției muntene, a rămas aici luni de zile, în 1836. Cartea, scrisă cu zece ani mai tîrziu, la Paris în 1846, după ce, se dovedește, Bellanger mai citise câte ceva despre romîni și din lucrările altor autori străini călători pe la noi, cuprinde un material dintre cele mai variate și neașteptate: descrieri, statistici, istorie, literatură, relații personale, conversații, digresiuni și paranteze fără nici o legătură cu țările noastre, care

adeseori atîrnă mai greu la cîntar decît materialul despre noi, legende, anecdote adevărate, mai ades născocite. Prea mult temei nu se poate pune pe materialul nu întotdeauna autentic care stă la baza acestei lucrări, dictată în general de amintiri, comunicări orale și referiri ale unuia sau altuia dintre prietenii ocazionali ai francezului, lungită oricum peste măsură și care-și etalează încă din titlu o informație greșită: « Le (sic) Kéroutza », amestec de « căruț » și « căruță ».

Cu aceste prevențiuni însă, lectura merită atenția noastră căci părerile străinilor despre țările noastre sînt interesante, mai ales cînd cuprind informații privitoare la viața culturală despre care nu ne-au parvenit știri pe alte căi.

Întovărașit de miniaturistul Henri de Mondonville, care se afla în acea vreme de 25 de ani la noi în țară<sup>5</sup>, astfel încît putea servi drept ghid turistic compatriotului său, Bellanger, printre alte deplasări în interiorul țării, se duce și la Tîrgoviște și trage la moșia unui prieten al lui Mondonville: Bălănescu, la vreo doi kilometri depărtare de orașul odinioară capitala țării, « Versailles »-ul Valahiei, cum se exprimă Bellanger<sup>6</sup>.

În acest loc încîntător, pare-se, unde au găsit o companie numeroasă și veselă și unde au rămas mai multă vreme vrăjiți de farmecele acestui Tibur<sup>7</sup>, « comme Télémaque aux séductions de Calypso et de son île », au organizat în septembrie 1836 o reprezentație în aer liber cu o piesă originală de ocazie, jucată în romînește. Aflăm că piesa a fost scrisă de un romîn care fusese la Paris: Teohari Glădescu (« de Kersinov »)?, probabil una din acele tinere odrasle de boieri care nu se duceau în Apus pentru studii, ci numai pentru a se putea întoarce acasă cu atitudini de deșartă trufie, de « dandies » și de « lions » la modă. Apocrifă sau nu, piesa nu ne-a parvenit decît în versiunea sa franceză, datorată lui Bellanger și Mondonville, care, după cum mărturisesc traducătorii, o alterează întrucîtva atunci cînd o transpun în versuri franceze (va fi fost și inițial în versuri?) și îi răpesc din culoarea locală.

<sup>1</sup> Albina romînească, nr. 110, 1847.

<sup>2</sup> *Mémoires du prince Nicolas Soutzo, publiés par Panaïoti Rizos*, Viena, 1899, p. 44.

<sup>3</sup> TH. T. BURADA, *Elena Asachi*, în *Convorbiri literare*, XXI, 1887, nr. 7, p. 639.

<sup>4</sup> STANISLAS BELLANGER, *Le Kéroutza. voyage en Moldo-Valachie*, Paris, 1846, 2 vol.

<sup>5</sup> Miniaturistul Mondonville, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 3–4, p. 262.

<sup>6</sup> Op. cit., vol. II, p. 356.

<sup>7</sup> Tibur, oraș din Italia antică, avînd o poziție recunoscută ca foarte frumoasă, frecventat de romanii cu stare și cîntat de Horațiu, astăzi Tivoli.



Afișul, redat fără îndoială din memorie, menționează o «trupă» franco-valahă a domnilor Nicolae Greci («Gretchi») și alții, probabil animatorii cei mai zeloși ai spectacolului târgoviștean, și anunță reprezentarea *Les extrêmes se touchent*, subintitulată aforism francez în un act, după care va urma o masă și o petrecere toată noaptea. Afișul este datat 20 septembrie 1836, Tîrgoviște.

Dăm în continuare, în traducere, o parte din descrierea împrejurărilor pitorești în care a avut loc spectacolul, pentru a ne ocupa apoi — în măsura în care e necesar — de piesa propriu-zisă.

... «hotărîrăm, pentru ca timpul să ne treacă mai ușor, să improvizăm un teatru și să invităm la reprezentațiile noastre pe oaspeții pădurii. Cine știe! poate că lupii, urșii și vulpile să aibă sentimentul scenic mai dezvoltat decît mulți oameni. În lipsa acestor spectatori cu blană, ne-am fi mulțumit să jucăm pentru noi înșine.

Proiectul, atît de ciudat la prima vedere, abia conceput, fu și pus în execuție. Nu departe de casă, pădurea oferea un luminis spațios, într-o pantă naturală care forma parcă trepte, înconjurat de un desiș de frunze și crăci flexibile: ne făcurăm aci o sală minunată. Niciodată Opera<sup>1</sup>, în zilele ei cele mai bune, n-a imitat atît de bine natura. Fără să vrei erai captivat. Trei găuri de cîrțiță, unite într-un singur mușuroi, serviră drept cușcă a suflurului. O ridicătură de pămînt bătut, acoperit cu gazon, simulă în chip desăvîrșit stalurile și parterul. Cîteva gaițe, cîțiva mierloi, două-trei sute de coțofene, sticleți, ghionoaie, grauri..., martorii eforturilor noastre, au ținut locul rînd pe rînd sau toți deodată, orchestrei...

... Nu mai vorbesc de dispoziția interioară a teatrului: fiecare actor avea loja sa particulară tăiată în interiorul desișului; și cerul, mai «natural» încă decît tot restul ar fi sfidat și penelul dibace al lui Cicéri<sup>2</sup>. Nu ne temeam însă decît de un lucru: de o furtună tocmai atunci cînd, în plină reprezentație, am fi avut nevoie de vreme frumoasă și de un cer fără nori la orizont, dacă ne-ar fi trebuit furtună.

În scurt, cum n-aveam a ne teme de fluierăturile parterului, nici de lornioa-

nele din staluri, nici de butadele capricioase ale presei, ne făcurăm liniștiți alegerea.

Un tînăr român, care stătuse vreo zece ani la Paris, se însărcină să alcătuiască piesa de deschidere. Îi trebuiră 24 de ore s-o scrie. Piesa și sala fură gata în același timp. Autorul, ingenios și fecund ca un vodevilist francez, alesese drept subiect un text abundent.

... În ziua și la ora indicată toți muzicanții, la locurile lor, își încercau vocile într-un fel de uvertură în genul celor scrise de d. Berlioz<sup>3</sup> și cortina se ridică brusc. Și care nu ne fu mirarea: sala era plină pînă la refuz!

Avizați, nu se știe cum, de pregătirile noastre, toți locuitorii din Tîrgoviște veniseră în grabă și ocupaseră și ultima lojă (o revenire a lui Duprez sau Mario<sup>4</sup> nu atrage mai mult public), galeria mai ales, adică pomii, care, botezați de noi prin acest termen teatral, se încovoiau sub povara curioșilor.

Debutul nostru, pot s-o spun fără prea mult amor propriu, a fost dintre cele mai fericite, entuziasmul merse atît de departe încît ne speriarăm chiar noi. Spre sfîrșitul aforismului coroanele de flori inunda ră scena din toate părțile. Numele autorului fu aclamat în zgomotul bravo-urilor. N-aș fi crezut pe localnicii din Tîrgoviște susceptibili de asemenea elan. Ai fi zis o armată de romani însărcinată să asigure succesul unei opere de mare montare sau melodrame în șapte acte.

«Bluetta» confratelui nostru, fără a fi lipsită de calități și spirit, nu merita totuși ovații atît de insistente; era ceea ce se putea aștepta, considerînd graba în care fusese scrisă. Era un fel de improvizatie. Poate din această cauză a atras autorului său manifestatii atît de măgulitoare. Ori-cum, noi, d. de Mondonville și cu mine, am tradus-o — bine, rău — în franțuzește. Voi da aci o copie și publicul va judeca el însuși cît de meritate au fost coroanele pe care piesa le-a adus celui care s-a încumetat să-și ia răspunderea ei.

Pentru a o aservi regulilor de prozodie și de ritm, am fost forțați să alterăm puțin mai multe scene, să răpim dialogului din culoarea locală și aceasta e o greșeală, o

pe atunci încă la primele sale afirmații publice.

<sup>4</sup> Louis Duprez, cîntăreț francez ale cărui apariții pe scena Operei din Paris provocau întotdeauna un entuziasm dezlănțuit. Guiseppe Mario, tenor italian de renume european, cu mari succese la Opera din Paris.

<sup>1</sup> Evident e vorba de marea Operă din Paris.

<sup>2</sup> Cicéri Pierre-Luc-Charles, pictor decorator al Operei din Paris, ale cărui compoziții se distingueau printr-un caracter fantastic.

<sup>3</sup> Probabil o ironie la adresa caracterului cuterător la acea dată al muzicii lui Berlioz (1803—1869),

recunoaștem. Dar mai bine nu puteam face: iată-ne scuza. În plus, cum n-avem nici o pretenție la originalitate, la răsplata gloriei, la succese, după cum, în principiu<sup>1</sup>, nici autorul, d. Glădescu, nu are, ni se

plan, un paravan, iată recuzita indicată. Personajele sînt:

d. BÉRARD — rentier bogat — 70 de ani

d-na BÉRARD — soția sa — 20 de ani

d. OCTAVE — nepotul său — 25 de ani

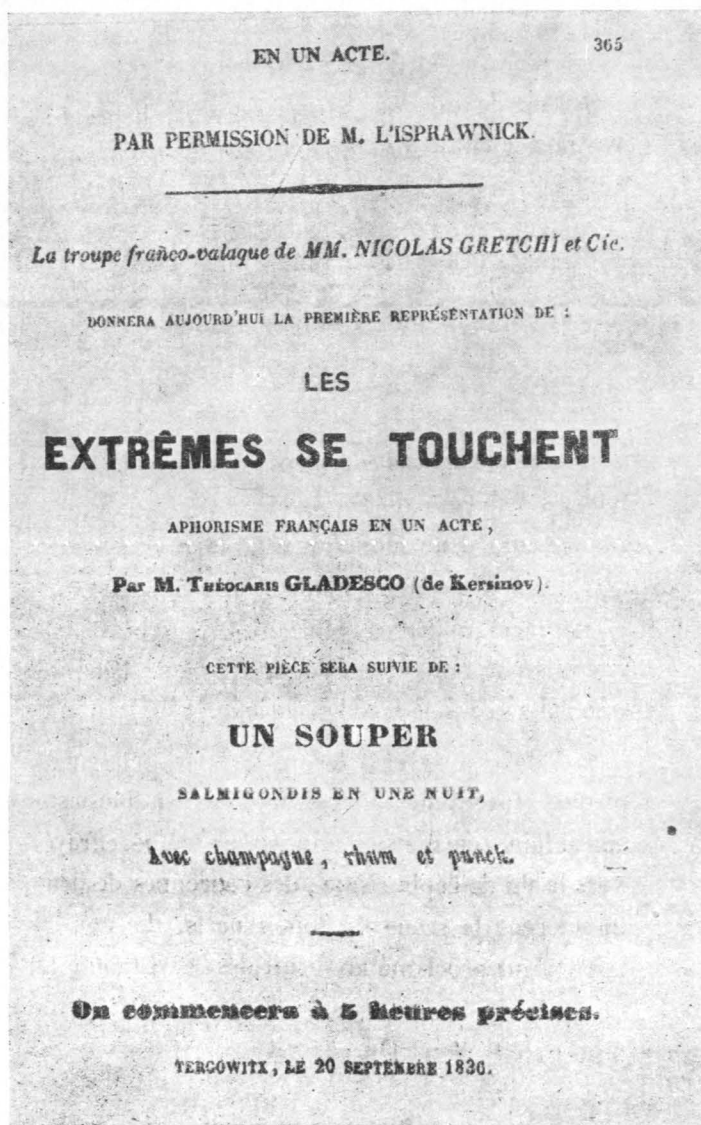


Fig. 1. — Afișul piesei « Les extrêmes se touchent »

va ține seamă de umilitatea cu care mărturisim neputința eforturilor noastre... ».

Acțiunea piesei se petrece într-o singură zi la Paris în 1803, ni se spune; scena reprezintă un salon vast, cu două uși în fund, în dreapta și în stînga scenei; o masă, fotolii, tablouri, un cămin în prim

d-na OCTAVE — nepoata sa — 65 de ani

BAILLI — slugă de încredere — 40 de ani

Din simpla înșirare a personajelor și a vîrstelor lor contrastante, la care asociem titlul comediei, putem prevedea acțiunea și deznodămîntul acestei bluette. Într-adevăr tema — triumful tinereții și dragostei,

<sup>1</sup> Bellanger insinuează ușor și ar lăsa să se înțeleagă că autorul și-a pregătit succesul.

asigurat de un valet abil — a fost universal folosită. Ceea ce este supărător însă în comedia noastră — și în același timp lasă să se întrevadă de cine și pentru cine a fost scrisă — este că tinerii, cel puțin pentru un timp, sacrifică iubirea pentru banii bătrînilor.

O tinăra orfană, lipsită de mijloace, căsătorită cu un bătrîn bogat, sfîrșește prin a regăsi, prin intermediul unui valet amator de bacșișuri și lipsit de scrupule, pe tinărul pe care-l îndrăgea, pe nepotul soțului, la rîndul său căsătorit cu... «o sută de mii de franci rentă» după cum răspunde el însuși cînd e întrebat pe cine a luat de soție.

Bailli e înrudit cu acei valeți fac-totum din piesele lui Molière, oricînd gata să-și pună dibăcia în slujba tinerilor îndrăgoșiți. Celelalte personaje sînt însă simple fantoșe fără ființă precisă, lipsite de calități proprii. Farsa, de altfel scrisă cu destulă vervă (deși în versuri alexandrine cam nepotrivite într-o comedie ușoară) — vezi de pildă scena cînd Octave împărtășește lui Bailli necazurile sale domestice de soț al unei femei bătrîne, urîte, cicălitoare, dornice de moștenitori — trebuie privită ca un pretext de amuzament al unui public amator de petreceri.

Spectacolul, în felul lui, reedita vodeviluri ușurate, de ieftin divertisment, pe care actorii din trupele franțuzești le aduceau de pe scenele mai mult ori mai puțin cunoscute ale bulevardelor pariziene.

Cît de aproape se va fi ținut traducerea de originalul românesc nu vom putea ști probabil niciodată. De altminteri nu piesa, care deși originală, urmează un model străin și aduce în scenă un mediu și personaje din altă lume decît cele autohtone, interesează, cît existența, în 1836, la Tîrgoviște, a unui spectacol de teatru. Acest spectacol nu merită să fie în întregime ignorat, căci a întrunit o asistență numeroasă și fără îndoială a făcut la vremea aceea vîlvă în localitate, a stîrnit comentarii diverse și este foarte probabil să nu fi fost singurul spectacol de acest fel (cuvintele... «va da astăzi prima reprezentație...» de pe afiș ne-ar îndreptăți să presupunem că poate însăși această piesă s-a repetat). Chiar din cele relatate de Bellanger aflăm că reprezentația s-a bucurat de un mare număr de spectatori entuziaști, peste 500, ceea ce, pentru o înjghebare de amatori făcută fără prea multă publicitate, la moșia

unuia dintre ei, nu poate fi trecut ușor cu vederea.

Însemnătatea acestui eveniment nu depășește limitele unei reprezentații teatrale cu caracter boieresc în cerc închis; totuși ne-am îngăduit s-o prezentăm astăzi cercetătorilor, mai puțin ca o contribuție la începuturile dramaturgiei originale, de altfel sărace în vremea aceea, cît ca un amănunt util și interesant în redarea condițiilor speciale în care se manifesta interesul pentru teatru al protipendadei, refractare în general teatrului profesionist național.

Față de *Les extrêmes se touchent*, cea de a doua piesă pe care o prezentăm în continuare aici se plasează la un pol diametral opus din punctul de vedere al finalității sale. Nu vom regăsi nimic superficial, frivol, nimic din intenția de a distra pur și simplu în această piesă cu un obiectiv în primul rînd patriotic și în al doilea rînd didactic. Un lung titlu analitic, neașteptat pentru o lucrare de teatru, atîță curiozitatea: *Monumentul Șincai - Klainian a (sic) bărbaților celor ce, pentru lauda nației romînești toată viața și o jertfiră.*»

După cum aflăm din diversele introduceri, piesa a fost scrisă încă din 1843 la Arad, s-a publicat însă la Buda în 1844, în tipografia Universității ungurești, cu litere cirilice.

De cine a fost compusă, cui era destinată și în ce scopuri?

Autorul ei, Alexandru Gavra, a fost profesor la școala pedagogică — Preparandia — din Arad, inspector al școlilor romînești din Transilvania, iubitor de literatură, editorul cronicii lui Gheorghe Șincai, prieten cu Bariț, cu Barac, asesor judecătoresc, deputat ales în 1848 în Consiliul orașenesc revoluționar.

Piesa a fost scrisă probabil pentru a fi reprezentată de elevii școlii preparandiale din orașul Arad, poate chiar pe scena teatrului clădit de Hirschl încă înainte de 1818, unde, cu asentimentul proprietarului, se dădea anual o reprezentație în beneficiul Convictului Preparandiei<sup>1</sup>.

În legătură cu activitatea teatrală a școlărilor din instituturile de învățămînt există în Ardeal o lungă tradiție și se cunosc și alte manifestări, mult anterioare, de teatru școlar.

Dreptul cîștigat, cel mai bogat în urmări pentru românii ardeleni, de pe urma unirii bisericii de rit grecesc (ortodox) cu biserica Romei (1697—1700) a fost posibili-

<sup>1</sup> SIMION ALTERESCU, *Care este cea mai veche clădire de teatru din România?*, în *Studii*

și cercetări de istoria artei, 1959, nr. 1, p. 243.

tatea, pentru fiii preoților români, de a pătrunde în școlile catolice, deci accesibilitatea învățământului superior. Din aceste școli, singurele admise, vor ieși cu timpul promoții de intelectuali români, apărători ai cauzei naționale, care vor ști să extindă învățătura de pe teren religios pe teren social, economic și politic, devenind energici luptători pentru egala îndreptățire a poporului român.

Teatrul școlar, care a avut întotdeauna un caracter cult, intelectual, scopuri pedagogice, retorice, de educație socială, moralizatoare, făcea parte integrantă din învățământul religios. Singurul aspect al culturii era, la acea dată, cel religios. Tinerii școlari, prin teatru, au învățat un joc de scenă, s-au exersat în arta oratoriei, care le erau absolut necesare în cariera de preoți. Prin folosința limbii proprii în primul rând, teatrul școlar a devenit treptat un mijloc adoptat de românii din Ardeal pentru a se încadra în mișcarea culturală de afirmare națională.

La reprezentațiile teatrului școlar, profesorii colaborau cu elevii, piesele se scriau pentru diferite evenimente, onomastica patronilor institutului, amintirea unei zile comemorative, sărbătorirea încheierii anului școlar. La început întreprins cu mijloace modeste, în fața unei asistențe restrânse, cu timpul evoluează și publicul nu se mai reduce numai la cercul de colegi și profesori, ci se adună părinții și intelectualitatea locală, ba mai mult, se întreprind și mici turnee.

La Blaj, veche metropolă de cultură românească în Transilvania, ia ființă în 1755, imediat după înființarea gimnaziului (1754), care a fost cea dintâi școală sistematică la noi, *Comedia ambulatoria alumnorum*; o echipă de școlari mici și mari, îmbrăcați după obiceiul comedianților în anumite costume, procurate uneori chiar din Viena, cu podoabe culese de pe un candelabru de biserică, având și o mică orchestră, cutreiera, în timpul sărbătorilor de iarnă ori în săptămâna carnavalului, împrejurimile. Cu acest ansamblu și cu un program care conținea un fel de piese de irozi și comedii, tinerii din Blaj au avut mari succese. Animatorul și organizatorul

acestui ansamblu școlar blăjean era profesorul Grigore Maior (și printre elevii lui se numără S. Micu, G. Șincal, P. Maior, T. Cipariu). Numeroasele străduințe și realizări pentru «împintenarea tinerimii studioase», cum spun ardelenii<sup>1</sup> ale acestui «cărturar vlădică», cum îl numește Iorga<sup>2</sup>, burse de studii, beneficiul de piine, cămine și fundații, premii pentru recitări în diferite limbi, l-au făcut foarte popular printre studenți. Prezența numelui lui în replica finală a celei mai vechi piese de teatru în românește, din câte se cunosc astăzi, *Occisio Gregorii Vodae*, este cea mai de preț indicație asupra datei și împrejurărilor primei silințe originale pentru teatru la noi.

Reprezentații similare școlare au avut loc și în seminarul din Oradea, unde exista o sală veche de «theatrum» încă de pe timpul când seminarul era iezuit, și în internatele din Beiuș în sălile de mîncare, în refectoriu.

Ele au continuat în decursul anilor. Din amintirile lui Gh. Bariț aflăm că în Blaj s-a reprezentat în 1825 într-un spectacol școlar ocazional *Aulularia* de Plaut. Mai târziu, în 1832, cîțiva tineri din seminarul teologic din Blaj, printre care și Simeon Bărnuțiu, au înființat un teatru de diletanți, cu aprobarea lui T. Cipariu și a altor profesori mai tineri. Scena a fost ridicată în sala refectoriului seminarului, cortina, lucrată de pictorul profesor Neuhäuser, ca și alte cîteva aparataje de scenă, au fost comandate la Sibiu din fonduri strînse de la școlari. Tot pentru o reprezentație teatrală școlară, dată la 25 decembrie 1833, G. Bariț, pe atunci student al Academiei teologice, a scris cîteva cuplete, azi în păstrarea secției de manuscrise a Academiei R.P.R.

Deși ne lipsesc date concrete, e de presupus că și la Arad, oraș sub egida consistoriului de la Blaj, s-a dezvoltat, după 1812–1815, în paralel, o similară tradiție de teatru școlar, în cadrul «Preparandiei», școală normală de învățători, înființată din inițiativa lui Dimitrie Țichindeal în 1812, mai cu seamă că exista aci încă de la 1817–1818 o clădire specială de teatru.

Indicațiile de joc de scenă, de punere în scenă și de interpretare foarte dese<sup>3</sup>

pepturi cu Mercure și între sine». Scena V, act. I: «Joe: cu glas mărșă. Juna: cu glas grațios (17)». Scena IV, act. IV: «Minos: cu glas autoritativ» etc., sau scena XI, act. III: «În incintă răsădită de muzică într-un salon restaurațional se înfăpșoază toată nobila societate espă-tindu-se la o masă, pre un amvon înălțat și

<sup>1</sup> Prof. dr. IOAN RAȚIU, *Dascălii noștri*, Blaj, 1908, p. 10–12.

<sup>2</sup> NICOLAE IORGA, *Istoria literaturii române în secolul XVIII*, București, 1901, II, p. 234.

<sup>3</sup> De exemplu, scena III, act. I: «Cornelie, Aurelie și Pamfilie es; de marc grabă so încilcesc, se împedecă unu în altu și mai că se lovesc în





din piesa lui Alexandru Gavra, interven-  
țiile lămuritoare ale autorului, dovedesc  
că textul a fost compus pentru a fi repre-  
zentat și încă în condiții scenice optime  
pentru vremea aceea: se subînțelege exis-  
tența unei scene cu cortină principală,  
cu mecanisme mișcând încă alte două cor-  
tine interioare<sup>1</sup>, cu un spațiu liber în fața  
cortinei<sup>2</sup>, cu practicabile și cu posibili-  
tăți de iluminatie, a unei garderobe de  
costume, a unei orchestre.

Un lung subtitlu — de fapt un sumar  
— anunță care e cuprinsul piesei, subtitlu  
în care autorul își propune mult mai multe  
decît realizează:

« Theatru românesc,  
în care afară de altele să propune:  
tonul conversațional din veacul nostru,  
modul și forma:

cum trebuie să se arate omul, să se petreacă,  
să  
vorbească în societatea celor mai mari, și  
asemenea

și mai mici,  
cum să se poarte la mese boierești; se  
aduc înainte

niște paradigme  
de discursuri cvalificate orășenești,  
de dispute literale,  
niște scărmanări și satire  
asupra năravurilor mocănești,  
din care nepășitul poate învăța de ce are  
a să feri

cînd intră în căși domnești;  
ochiul privitoriu mai vede:  
luxul aristocraților,  
prisosul avuților,  
pre ursitoare și alte ființe supranaturale  
croind

cărarea vieții unor muritori;  
urechea să desfătează aci auzind  
răsunet minunat de muzică artistică  
și cîntece modistice;  
ni se înfășoșează subt cerime:  
o înfricoșată judecată a unui greșit  
văzînd cum dreapta și nemitarnica Nemese,  
împrejurată de judecătorii lumii de de supt,  
cîntărește faptele și croiește sentenție potri-  
vită păcatului, auzim scîrșnirea din dinți  
a osîndiților din iad și grozăviile de acolo;  
ni se povestesc

pompos așternută, cu mîncări și cu diferite bău-  
turi prețioase îngrămădită, cu jirânduri de lumini  
aprînse și cu argintării modistice împodobită...  
în fruntea mesei șade Arhonta cu doi argați la  
spate-i... sătenii se pomenesc stînd în mijloc  
în rînd cu capetele aplecate și cu mîinile pre pept  
care mai tîrziu le lasă în jos și capetele și le mai  
rădică citva » etc.

bucuriile și fermecătoarea frumseță din  
rai de romani

întipuite; ni se așterne:

chorographia (cu caractere latine în text —  
n.n.) lumii întregi de din jos și  
topographia (cu caractere latine în text  
— n.n.) capitalei Elisului;

vedem aieve:

cum meritați literători  
pentru binele noao făcut  
în tip de răsplată

iau parte din fericirile vieții de dincolo de  
mormînt

și cum să petrec în minunații acei câmpii;  
de unde frunțașii istoriei Șincai și Klain  
povățuiți

de soarte și prin putere magică încîntați,  
într-o

clipită se aduc în lumea aceasta și se povă-  
țuesc la

strînsura ecumenică a reprezentanților a  
poporului

întreg românesc din toate părțile pămîntului  
pentru acea solenitate în mezuina Moldo-  
romaniei într-un parc, în mezopunctul  
Bucureștilor și

Eșilor adunați;

unde

precedînd un rînd de fete care aruncă  
în calele (sic) flori, în caretă de triumf de  
popor trasă, pe lîngă strigări de bucurie și  
cîntece, ținînd Hronica și Istoria în mîini,  
cu un alai adevărat strălucitoriu întră.»

Acțiunea ne poartă pe rînd în Ardeal,  
în Olimp, într-o peșteră din munții Heli-  
conului, la București, în Moldova «și-n  
cea lume», după cum se vede fără nici  
un respect pentru unitatea de loc. În  
primele tablouri, care se petrec în Ardeal  
și în care apar Pamfilie, Aurelie, Corneliu,  
trei «gentlemanii din Ungurie», cum îi  
desemnează lista personajelor, de fapt  
niște intelectuali<sup>3</sup> patrioți, literați, colec-  
tanți de abonați la cărțile ce se tipăresc,  
se face o vie propagandă pentru publica-  
țiile românești, la modul, parafrăzînd pe  
Miron Costin, «și în Ardeal se nasc oameni».  
În același timp se dă la iveală cosmopo-  
litismul revoltător al reprezentanților pătu-  
rii conducătoare, «oameni mari... conți,  
baroni...» (scena II, act. I), cărora le

<sup>1</sup> Vezi tabloul final, incununarea din valea  
Olimpului.

<sup>2</sup> Anumite scene de tranziție se joacă în fața  
cortinei, de exemplu, scena IV, act. I.

<sup>3</sup> Unul dintre ei vorbește mai departe despre  
vremea cînd frecventa cursuri de științe filozofice  
la Universitatea din Viena.

lipsește cu totul dragostea de țară, le e rușine să vorbească românește, să se recunoască români. Cei trei decid să plece la București unde se pregătește o sărbătorire a « matadorilor » Șincai și Klain.

Urmează câteva scene în Olimp în care apar zeități, Mercur,<sup>1</sup> Joe, Juno, Data (Fatum), bucurându-se fiecare de câte o genăroasă prezentare în note explicative într-o anexă<sup>1</sup>, adevărat curs de mitologie. La acest nivel, nemuritorii pun la cale apoteoza celor doi istorici frunțași români. În scene explicative dintre Minerva și Mercur, care au loc în peștera lui Trofonie de la poalele Heliconului, se afirmă cu mândrie originea romană a românilor.

Între timp, cei trei prieteni ardeleni au sosit, însoțiți de Data (nevăzută lor), în București, unde au tras la un hotel.

Actul al doilea debutează cu idila, contrariată de hotărârile părintești, între Ermiona și Silvie, doi tineri a căror dragoste este însă protejată de Juno prin Minerva și Mercur. Cuplete cîntate, în care revine refrenul « Ast-feliu este lumea, nu e vina ta », « Ast-feliu'ți este secul, nu e vina ta », « Ast-feliu e amorul, nu e vina ta »<sup>2</sup>, sau

« Mă sfîrșesc, amar mă doare  
Și n-am milă cui să ceriu,  
Toate sînt ne simțitoare:  
Oameni, elementuri, Ceriu »<sup>3</sup>,

constituie momente de destindere, o necesitate necesară pentru ca mesajul să se îngemăneze cu agrementul.

O convorbire între Minerva și Silvie, un mic curs de geografie romană în Transilvania, îi dezvăluie acestuia din urmă urmele arheologice ale civilizației și culturii latine prezente pretutindeni și e menită să-i înțească patriotismul și mîndria originii.

Actul al treilea ne transportă, împreună cu Mercur și Minerva, într-o luncă, în Moldova, despre ale cărei progrese culturale ne informează Mercur, menționînd contribuția ziarului *Albina românească* și a poetului Costache Stamati. Pătrundem, tot în Moldova, și într-un castel, pe o moșie P\*\*\*, proprietatea lui Arhon Cornescu, tatăl Ermionei. Indicații parentetice ne anunță un interior foarte luxos (odoare, sofale, argați în « livree frîntești »<sup>4</sup>, lumini).

Ermiona cîntă din țiteră. Are loc o primire în cursul căreia se perfectează (sub favorul zeilor) căsătoria Ermionei cu Silvie, care apare însoțit de prietenii săi ardeleni. Zeitățile Lachese, Imen, Fanatos, prezente în scenă, dar nevăzute personajelor, comentează și profetizează asupra soartei acestora. Cu prilejul sărbătoririi acestui eveniment, Arhon Cornescu dă un ospăț strălucitor, la care sînt toți poftiți, inclusiv o văduvă de boier Elvira de Gonzana. Prisos de bucate, băuturi (« champagnérul, malága »), « încîntător răsunset de muzică », argați la dispoziția fiecărui comesean. Toasturi se ridică pentru: înflorirea patriilor romîne, moldovene și ardelen, pentru mîngîierea muzelor întristate, pentru norocoasa și cît mai cu dăgraba sosire și întîmpinare a mult doriților oaspeți, frunțașilor istorici Șincai și Klain, pentru sănătatea gazdelor, pentru fericirea logodnicilor etc.

În această ambianță de fast (care face pe vătăveasă să exclame: « neică, neiculiță, bine e a fi boier »<sup>5</sup>) își fac deodată intrarea trei săteni mucaliți, Cardaboș Psaltistul, Scovadră Cumătrul și Vătăveasa Satului, veniți să stea de vorbă cu Arhon și să facă urări de fericire și belșug tinerei perechi. Ei cîntă:

« Îți poftim din nărav vechi  
Trei căzi pline cu curechi,  
Șapte clise, cîrnați lungi,  
Pînă toamna să te ajungi.  
Podrumuri<sup>6</sup> cu vin ales,  
Poduri cu grîu și ovăz,  
Coteri pline cu mălai,  
Cepe multe și mult aiu.  
Car nou bine ferecat,  
Plug ales și înferat,  
Patru vaci și boi frumoși,  
Șapte găini ș-un cocoș,  
Giște albe, multe oi,  
Zece rațe, doi rățoi,  
Patru scroafe cu purcei  
Cu purcariu după ei... » etc.

Întreaga scenă trădează o deosebită prețuire a calităților sufletești ale țăranilor, o vie simpatie pentru acești oameni sfioși și stîngaci în exprimare, însă foarte inimoși. « Voia și inima trăbuie în ei prețuite, nu modul de a-și împărtași cugetele »<sup>7</sup>, spune Pamfilie, care-și continuă apoi gîndul obse-

III, act. II.

<sup>4</sup> Scena VII, act. III.

<sup>5</sup> Scena XI, act III.

<sup>6</sup> Prodrum: pivniță.

<sup>7</sup> Scena 12, act. III.

<sup>1</sup> « Tilcul unor cuvinte străine și nume, mai virtos mitologice, ce în decursul materiei aceștia sub numerii arabicești vin înaintea, și încă niște provocaturi și observări », p. 183–204.

<sup>2</sup> Scena II, act. II.

<sup>3</sup> Din poeziile lui IANCU VĂCĂRESCU, scena

dant care-l caracterizează: tipărirea de cărți românești. Problema unei cât mai largi difuzări a acestor cărți îl îndeamnă să propună adoptarea alfabetului latin în locul literelor cirilice în publicațiile naționale, care ar fi încă un argument pentru originea noastră romană: «de ce nu se tipăresc cărțile românești cu strămoșeștile litere latinești?... le-ar putea ceti și alți din alte nații»<sup>1</sup>. Pamflierii atacă în continuare problema fondurilor bănești speciale pentru cărți și afirmă utilitatea unei biblioteci a obștii, subvenționată de stat: «atunci a lui (a statului — n.n.) datorință e să deschidă pre cheltuielile obștii canali, prin cari să cură științele în capetele crescătorilor...»<sup>2</sup>. Conversația continuă cu o aprinsă rîvnă cărturărească, pînă cînd oaspeții se despart de gazde cu cel mai recunoscător «ad revidere».

Actul al patrulea ne duce la porțile împărăției «de de subt», unde stăpînesc Karon și Klotó și unde întîlnim, sub forma unei năluci (!?), pe Nemernicul de la Arad, menționat și în distribuție, care ține să rămînă neidentificat; Nemernicul vine din țara «Țintirimului», unde și-a lăsat trupul. Pustiul, jalea locurilor, permit implicit o analogie cu starea Țării Românești. Și aci se face în continuare propagandă pentru publicațiile românești, se emit păreri despre literatura romînă contemporană, se demască încă o dată atitudinea dușmănoasă a acelor romîni «bastarzi»<sup>3</sup>, cum sînt numiți în text, cosmopoliți, cum i-am numi astăzi, cărora «li (sic) rușine a se mărturisi romîni»<sup>4</sup> și pentru care romînul e un sălbatic, un necioplit, un amestec de vicii, iar virtutea nu poate fi decît de altă nație. Încă un prilej pentru afirmarea originii noastre latine, ca argument împotriva acestor înstrăinați care «pre romîni... mai că-i potriveau cu Pariile din Hindostan»<sup>5</sup>.

Nemernicul e judecat pentru faptele sale din viață de Minos, secondat de Atropos, Rhadamanthu, Fanatos, Lachese, Nemese etc. și, pentru că acțiunile sale bune în *folosul comun* spre tipărirea de cărți primează, e lăsat să treacă în Elis, nu fără a fi trecut pe lîngă «marginile Tartarilor, să vadă barem de ce au scăpat»<sup>6</sup>. Drumul spre Elis e o lungă lecție de mitologie, de geografie mitologică, de expuneri de înrudiri mitologice. În sfîrșit ajungem în cîm-

piile Elisee, în «împărăția măririi și gloriei», astfel descrisă la începutul actului V: «cîmpi desfătați, dumbrave cu sulinari frumoși, cu poene drăgălașe, să clatină o boare de care să poartă o mireasmă preapăcută»<sup>7</sup>. Cîțiva romîni decedați, care se regăsesc aci, se salută cu neobișnuita frază «ușoară să-ți fie țărîna»<sup>8</sup>: Vasile Pop din Ardeal din Zlatna, preot unit, vicar al Maramureșului, Paul Iorgovici, profesor și scriitor bănățean, autor al unei gramatici și întemeietor al unei societăți «filozoficești» romîne în Viena, Gheorghe Lazăr, poetul bucovinean Scavinschi cu ale lui mustăți legendare și statură minusculă («mustăciosul micuțel poetul Scavinschi»), fabulistul Țichindeal, fondator al Preparandiei arădane. Apar în urmă și Maior, Klain, Șincai și se încinge o înfierbîntată discuție de principii despre cum se scrie istorie: în primul rînd se proclamă necesitatea indispensabilă a cercetării surselor și documentelor pe care se rezimă și pe care le interpretează o lucrare de istorie. «Istoria fără critică se prefacă în bazne», spune Pop în focul «dișputei», iar Gavra face o trimitere interesantă pe marginea acestei afirmații prin care dezvoltă ceea ce trebuie înțeles prin istorie critică: «istorie critică e aceea în care întîmplările nu se aduc înainte răzimate numai pe simpla arătare a unora ci chiar din izvoare cu judecată filozofică zgîndărate și cernute se propun și se dovedesc»<sup>9</sup>. Se susține, și se citează exemple pro și contra din istoriile grecești despre noi, importanța principală a documentelor, a adunării de hrîsoave, a grupării lor cronologice, «sinhrone», cum spune textul, care trebuie să preceadă munca de redactare a istoriei. Se preconizează alcătuirea unui «Hrisovulariu moldo-romînesc». Întreaga discuție este în fond un îndemn pentru o muncă sistematică de documentare, de culegere serioasă de material și informații, la care să participe toți istoricii cu aceeași sîrguință, fără false vanități și fără orgolii personale de pe urma descoperirilor proprii, într-un front de interese comune, caracterizat prin «concordie», conștiințiozitate și corectitudine. Adunarea și înfățișarea izvoarelor, documentelor istorice, alcătuirea unui întreg aparat critic, rămîne în istoriografia romînească a vremii mai ales

<sup>1</sup> Scena 12, act. III.

<sup>2</sup> Scena 12, act. III.

<sup>3</sup> Scena 1, act. IV.

<sup>4</sup> Scena 1, act. IV.

<sup>5</sup> Scena 1, act. IV.

<sup>6</sup> Scena 5, act. IV.

<sup>7</sup> Scena 1, act. V.

<sup>8</sup> Scena 3, act. V.

<sup>9</sup> Anexa, p. 196, nota 42.



meritul lui Șincai; « Șincai: —... și unde am lucrat din manuscris, acurat am pomenit încă și tomul, și pagina de unde am scos cîte ceva; eu n-am ascuns talentul nimănui, ci încă i-am lătit vestea. Eu toate bibliotecile cele mai vestite din Roma, Viena și cele mai de aproape le-am corlit<sup>1</sup> și pentru aceea mi-au și ținut lucrul acesta 34 de ani... »<sup>2</sup>.

Intervine, într-o scenă următoare, un cor nevăzut care cîntă un cîntec<sup>3</sup> în 14 strofe reproduse, din care nu se cîntă însă decît primele două-trei, care îmbărbătează și îndeamnă la munca de creație, dînd încredere în valorile proprii poporului român:

« Voi duh aveți curînd să fiți  
Orice, puînd silință.  
D'ostași plugari și'nvățați  
Acum e trebuință ».

Nemernicul, în cuvinte înflăcărate, face apologia activității culturale a lui Șincai, Klain, Maior, demonstrînd încă o dată cultul lui Gavra pentru triada inițiatorilor școlii ardelenene. Apoi « ceasornicul bate 12 ceasuri rar, cu sunet înalt și oareș cu înflorătoriu<sup>4</sup> », după care scena se întunecă, atmosfera se tulbură, se stîrnește furtună, izbucnesc fulgere, tunete, viscol « înfricătoriu » și iată-ne transportați în « mezo-punctul Moldoromîniei », de unde se vîd de o parte Bucureștii, de altă parte Eșii. Regăsim pe Arhon, Arhonta, Corneliu, Pamfilie, Aurelie, Silvie, Ermiona, Elvira, Cardaboș, Scovadră, Vătăveasa, gloată, popor, Mercur, Apolo și cele nouă muze, Nemernicul, mai multe fete, în sfîrșit Șincai și Klain într-un car de triumf, purtînd, primul costum miresc și o mare carte cu litere de aur « Chronica », al doilea costum călugăresc și « Istoria ». Un joc de cortine permite apariția unui mare arc de triumf plin de flori. Urmează apoteoza. Suitsa înconjură scena; Șincai ține o cuvîntare în care-și face un curriculum vitae; poporul, îngenunchiat, aclamă. Finalul e de mare montare: Șincai și Klain, cu mîinile întinse peste capetele oamenilor, înlemnesc, muzica stă, scena se luminează cu foc « bengalic », cortina a treia (din fund) se ridică, dînd la iveală Olimpul, 12 zei, Joe pe tron, iar Clio (muza istoriei) ținînd cu dreapta o cunună peste capul lui Șincai, iar cu stînga o cunună pe deasupra capului lui Klain; în dreapta lui Șincai stă Cantemir, care atinge cu degetul

de la mîna stîngă cununa lui Șincai; în stînga lui Klain stă Miron Costin, care atinge cu degetul de la mîna dreaptă cununa lui Klain.

Piesa nu sfîrșește fără a dezvălui misterul identității Nemernicului de la Arad, sub care s-a ascuns Nicolae Sim, din Arad, cu studii la Blaj, sprijinitor al tipăririi de cărți romînești.

După cum se vede, lungă piesă a lui Gavra suferă de pe urma dorinței de a fi atotcuprinzătoare, de pe urma excesului de demonstrație premeditată; din punct de vedere artistic este un eșec. La aceasta contribuie în mare parte exprimarea greoaie care adeseori aduce zîmbet pe buzele cititorului de azi, mai ales dacă nu e ardelean: piesa se vrea scrisă în stilul eroic întrebunțat pentru a proslăvi legăturile dintre zeii Olimpului, dar la fiecare pagină se întîlnesc ardelenisme și idiomuri locale, neologisme destinate să dovedească originea latină a limbii romîne, introduse, ce e drept, adesea alături de sinonimul lor (« *causa* (pricina) întîrzierii... »<sup>5</sup>, « *régul* », cu o trimitere la « *crai* », « *rigă* », « *rege* »<sup>6</sup>). Deși ca expresie și realizare artistică rămîne naivă și neîndemînică, deși lipsită în rezultat de emoție artistică, nu e mai puțin adevărat că scrierea exprimă probleme intelectuale în baza unei solide culturi clasice, care permite autorului felurite asociații de idei și o sinceritate, neînvățată cu prefacerea artistică, în intenții dintre cele mai lăudabile.

Alexandru Gavra a vrut să folosească teatrul și puterea de convingere și răspîndire a ideilor proprii acestei instituții de cultură pentru o cît mai largă difuzare a curentelor culturale din vremea sa. Problema promovării limbii și a tipăriturilor romînești stă mai cu seamă în centrul preocupărilor sale, în lumina susținerilor « școlii ardelenene ». Istoria culturii noastre reține meritele lui Micu, Șincai, Maior: descoperirea latinității noastre a reprezentat în Transilvania primii pași către emanciparea națională. Admirația profundă de care s-au bucurat aceștia mai cu seamă în Transilvania e legitimă; multă vreme ei au rămas în mintea tuturor aureolați de gloria unei contribuții imense din punct de vedere cultural. Lucrarea lui Gavra întreține cultul pentru cei trei exponenți iluștri ai școlii

<sup>1</sup> A corli: a (se) cufunda.

<sup>2</sup> Scena 7, act. V.

<sup>3</sup> N. RUDEANU din Cimpulung, *Table de aur*, reprodus după *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1841, p. 407.

<sup>4</sup> Scena 8, act. V.

<sup>5</sup> Scena 7, act. V.

<sup>6</sup> Scena 1, act. IV.

ardelene, ca și pentru alți compatrioți care s-au distins prin străduințe culturale meritorii; mândria de a se fi ridicat din rîndurile romînilor oameni de seamă se cere împărtășită tuturor. Pentru ca publicațiile romînești să fie accesibile și peste hotare, slova cirilică trebuie înlocuită sistematic cu litera latină. Istoria trebuie să pornească nu de la duioasele legende nesigure, ci de la temeinice studii de documentație. Și, din întreaga lucrare, străbate credința că o unire într-un front cultural comun este idealul care să permită dovedirea vitalității intelectuale a poporului român.

Piesa lui Gavra e destinată să servească drept imbold puterii de creație, să acționeze ca o chemare la o viață culturală activă, să întrețină gustul pentru învățătură, interesul pentru limba și istoria naționale. În același timp, ea predă elevilor (căci ei reprezentau singurul public la acea dată receptiv la asemenea spectacol) un curs cît mai atractiv, cît mai « ilustrat » de mitologie, în special, și de cultură generală. Cu atît mai statornice vor fi fost cunoștințele

astfel căpătate de școlari, cu cît interpreții diferitelor personaje ale textului dramatic erau probabil recrutați dintre ei.

Vedem deci că Gavra îi atribuie teatrului cum nici nu se poate mai limpede o misiune educativă, un obiectiv național; în artă vede un mijloc de propagandă și este izbitor de însemnătatea pe care o pune pe influența pe care opera sa — care, deși ne plimbă prin infern și Olimp, vag răsunet din Dante, rămîne puternic ancorată în realitatea istorică a vremii sale — o va determina ulterior. Insistența didactică, la care se adaugă incapacitatea scenică a lui Gavra, îi răpesc însă piesei din eficiență. Cu 10 ani înainte, C. Facca, de pildă, scrisese *Franțuzile*, a cărei valoare educativă stă în puterea de caracterizare a unei stări sociale, în facultatea creației de tipuri, în resursele comice, în maturitatea tehnică, în calitatea dialogului, adică în tot ceea ce i-a lipsit lui Gavra pentru a-și incorpora mesajul în mod artistic și convingător.

ANCA COSTA-FORU

## DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ A PRIMELOR CLUBURI MUNCITOREȘTI

**L**a sfîrșitul veacului trecut, o dată cu dezvoltarea mișcării muncitorești din țara noastră pe fagașul luptei organizate împotriva exploatării capitaliste, au luat naștere primele asociații ale proletariatului.

În decursul ultimelor decenii ale secolului au apărut numeroase asociații muncitorești profesionale, de ajutor reciproc etc. care au avut un rol foarte important în procesul de maturizare a clasei muncitoare, prin acțiunea dusă pentru culturalizarea maselor și pentru răspîndirea ideilor marxiste. În această direcție, o contribuție esențială a adus presa socialistă din vremea aceea prin dezbaterile celor mai variate teme, în lumina noilor concepții și într-o formă accesibilă.

Dacă literatura și problemele ei specifice au ocupat un loc de seamă în coloanele acestor publicații, muzica nu s-a bucurat în aceeași măsură de o atenție similară.

Presa socialistă avea ca scop ridicarea înaselor largi la un ideal social avansat, pe calea educației în spirit materialist, ateist și de aceea în economia generală a

sumarelor predominau acele materiale care erau mai apte să contribuie la formarea unei astfel de gândiri. *Contemporanul*, ca și celelalte periodice științifice și literare care i-au succedat, urmărea să pună pe cititori la curent « cu teoriile și descoperirile științei moderne și cu literatura vremii » în scopul de a cultiva spiritele, pentru a deveni « mai receptivă și pentru ideile sociale mai înaintate »<sup>1</sup>. Astfel, alături de articolele teoretice sau de popularizare a științei, care explicau fenomenele lumii înconjurătoare după ultimele date, apăreau și lucrări literare cu un pronunțat caracter de critică socială. Literatura, limbaj limpede și convingător, fiind mijlocul cel mai eficient pentru a transmite un mesaj înaintat marelui public, va sta în centrul preocupărilor, și lupta dusă de Gherea pentru a impune un punct de vedere nou în estetica și critica noastră literară nu va fi o simplă polemică, ci o luptă acerbă pentru cucerirea unei tribune.

În aceste condiții, ca obiect de studiu, muzica ar fi servit în mai mică măsură scopurilor imediate ale socialismului și

<sup>1</sup> SOFIA NĂDEJDE, *Amintiri*, în *Adevărul*, nr. 15737 din 5 mai 1935

aceasta explică de ce nu figurează printre principalele probleme dezbătute<sup>1</sup>.

Munca de culturalizare fiind o formă de acțiune a asociațiilor muncitorești, în aceste cluburi se ducea o activitate intensă pentru atragerea maselor către ideile generoase ale socialismului și pe calea artei, punându-se un deosebit accent pe acțiunea de educare a simțului artistic și de cultivare a gustului pentru frumos. De aceea muzica și teatrul erau nelipsite din manifestările cluburilor — șezători literar-artistice, festivaluri, demonstrații, serbări populare etc. Uneori partea artistică nu era decât un intermediu, destul de mare e drept, în vreun bal din cele frecvente în timpul iernii. Căci balul rămânea una din formele prin care clubul reușea să atragă un public numeros, și totodată un mijloc de a-și îmbogăți casa, pe care cotizațiile reduse ale membrilor cu greu o puteau umple. Programul cuprindea numere variate. Punctul de atracție era o scenetă sau o piesă «cu caracter social», și aci putem cita printre primele producții originale de acest fel, o piesă ocazională în versuri de Constantin Mille, *La clubul muncitorilor* sau *Șezătorea muncii* — piesă populară. În repertoriu mai figurează unele traduceri, printre care *Țesătorii* de Gerhard Hauptmann și piese «într-un act cu cîntece» ca *Puscăriașul*.

Nu lipseau nici «tablourile vivante» ale căror titluri («Muncitorul și libertatea», «Alegoria muncii», «Dezrobirea muncii», «Karl Marx și Ferdinand Lasalle încununați de zeița muncii») indică o tematică cu un pronunțat caracter social ca și familiarizarea muncitorimii românești cu problemele și personalitățile mișcării socialiste internaționale.

Activitatea aceasta artistică necesita oameni capabili, organizatori și interpreți, și astfel, aci, pe scenele cluburilor au ieșit la iveală talente reale recrutate din rîndurile muncitorilor, căci toate aceste manifestări se bazeau numai pe artiști amatori<sup>2</sup>.

Și activitatea muzicală era susținută tot numai de interpreți amatori, instrumentiști sau cîntăreți. Deși datele ce ne stau la îndemînă sînt puțin numeroase, am

putut reconstitui în linii mari viața muzicală a unuia din aceste cercuri: «Clubul muncitorilor din București» înființat la 1890. Principala formă de manifestare muzicală era corul. Format puțin după întemeierea clubului, el era «compus numai din muncitori» și condus de Athanasie Alexandrescu și mai târziu de Iosif Armășescu «absolvent al Conservatorului din Viena». Participînd activ la viața clubului, corul nu lipsește niciodată de la serbări, baluri, manifestații de 1 Mai etc., însușind adunarea cu cîntecele sale «socialiste». Se pune întrebarea, care erau aceste cîntece? De cine erau compuse? Răspunsul ni-l dă o publicație muzicală — colecția de cîntece apărută la 1893 sub titlul *Glasul desmoștenișilor*, editată de «Cercul coral de propagandă socialistă».

Deci exista un cerc bine organizat care se îndeletnicea cu difuzarea repertoriului, și care (după cum îl arată chiar denumirea) își propusese să propage ideile socialismului pe calea cîntecului. De altfel, valoarea educativă și agitatorică a activității corale nu va fi niciodată ignorată de conducerea mișcării muncitorești, deoarece «foloasele corului în mișcarea sindicală sînt foarte mari»<sup>3</sup>. Apelurile adresate coriștilor ca să activeze și în cartierele lor încercînd să instruiască alte coruri mai mici explică limpede că acesta este un mijloc de a lua contact cu oamenii muncii, care pe această cale puteau fi atrași și apropiați de mișcarea muncitorească.

Dar să revenim la broșura *Glasul desmoștenișilor*. Ea cuprinde cîteva cîntece de luptă ale proletariatului ca *Steagul roșu*, *1 Mai*, *Proletarul*, *Marș socialist*, *Proletari înainte* și altele. Textele sînt semnate de publiciști cunoscuți ca C. Mille, C. Z. Busdugan, G. A. Teodoru, iar muzica e compusă sau aranjată numai, de Athanasie Alexandrescu, dirijorul pomenit mai sus.

Conținutul, titlul, prezentarea grafică a copertei pe care sînt înscrise lozincile «8 ore de muncă» și «Uniți-vă proletari», oglindesc momentul politic în care a apărut broșura ca și rolul ei mobilizator. Formatul mic, de buzunar, varietatea aranjamentelor (cîntecele sînt scrise pentru ansambluri

<sup>1</sup> Se pot semna la cîteva scurte articole cu caracter de popularizare, dar sporadice și lipsite de însemnătate. Cităm: EMIL, *Necrologul lui Anton Rubinstein*, în *Lumea nouă*, 21 nov., 1894; PAUL CIUNTU, *Cvartetul*, în *Evenimentul literar*, 1 iulie, 1894.

<sup>2</sup> Realizările lor găseau întotdeauna ecou în ziarele muncitorești care le adresau cuvinte de

apreciere și încurajare. Dintr-o astfel de relatare cunoaștem de pildă pe lucrătorul sitar Gheorghe Ionescu care prin interpretarea plină de naturalețe și vervă dată rolului lui Moș Ion Zurbă dintr-o improvizație satirică pe marginea alegerilor, și-a atras laudele unui iscusit om de teatru cum era Caragiale.

<sup>3</sup> *Romînia muncitoare*, 7 august, 1908.

felurite: cor mixt, bărbătesc, voci egale etc.), a genurilor (marșuri, hore etc.) arată diversitatea formațiilor și ocaziilor pentru care era concepută și în ultimă instanță largă ei răspîndire în mase. Combativă, avîntată, colorată de accente incisive, importantă prin misiunea ei socială, deși nu reprezintă o valoare artistică, culegerea aceasta, prima din țara noastră, marchează un moment de seamă în istoria cîntecului românesc de masă. Ea a fost continuată de «broșurile de propagandă» scoase mai tîrziu cu regularitate de Cercul de editură socialistă, broșuri care, pe lîngă materiale culturale: piese, monoloage, conțineau și cîntece.

Urmărind activitatea sindicală muzicală a clubului bucureștean, atît cît se poate desprinde din presa timpului, se conturează drumul parcurs de la micul cor adesea dezorganizat, ce se aduna în pripă în preajma sărbătorii de 1 Mai, la «marele cor atît de bine alcătuit» despre care vorbește *Romînia muncitoare* în 1906<sup>1</sup>. «Corul socialist din București», cum se intitulează acum, are un cîmp mai larg de activitate. Folosind mijloace de difuzare mai avansate, el imprimă pe plăci de fonograf *Internaționala*, *Gornistul*, *Pe roșul steag* și altele, punînd la dispoziția «tovarășilor care posedă fonografe» discuri cu cîntece revoluționare.

Succesele obținute de corul bucureștean au avut răsunet și în cercurile muncitorești din provincie, și îndemnul pornit din capitală pentru înjghebarea unor formații asemănătoare, care ca «orice petrecere artistică, sînt de mare folos»<sup>2</sup>, au fost urmate de cele mai multe organizații. Și astfel, încetul cu încetul toate centrele mai mari ale țării cunosc o mișcare corală muncitorească, factor însemnat în educarea estetică și în dezvoltarea celui spirit de colectiv propriu muncii artistice în comun. Iar acolo unde se aflau și muncitori de alte

naționalități se alcătuiau mai multe ansambluri care colaborau prietenește în diferite împrejurări festive<sup>3</sup>.

Nu ne referim aci la orașele ardelen, deoarece din punct de vedere muzical situația era mult diferită de cea din țările romîne. O mai rapidă evoluție economică, dezvoltarea și concentrarea industriei au atras după sine și o dezvoltare corespunzătoare a proletariatului, contribuind la apariția ansamblurilor corale muncitorești încă de la jumătatea secolului trecut. Sînt binecunoscute cele ale metalurgiștilor și minerilor din Reșița, Anina, Oravița ca și numeroasele coruri țărănești organizate și conduse de plugari. Ele au avut un rol însemnat în dezvoltarea culturală a Ardealului, împletind activitatea artistică cu o înaltă misiune patriotică; cîntecele lor au menținut vie dragostea pentru graiul și arta romînească, aducîndu-și astfel contribuția la lupta împotriva politicii șovine de deznaționalizare dusă de stăpînirea imperială.

Dar activitatea artistică muncitorească nu era la adăpost de intervențiile brutale ale autorităților care vedeau în ea motive serioase de îngrijorare. Se cunosc destule cazuri cînd reprezentațiile teatrale au fost interzise, textele pieselor confiscate, actorii împiedicați să joace. Nici corurile nu erau mai ferite de prigoană; dizolvarea corului, sechestrarea materialului muzical, arestarea dirijorului, adesea și a compozitorului ce scrisese cîntece revoluționare, erau întîmplări frecvente.

Totuși împotriva asupririlor sociale și naționale în Ardeal, a samavolnicilor în vechea Romînie, mișcarea artistică muncitorească și-a continuat drumul fără să se lase abătută. Ea și-a împlinit țelul propus, acela de a ridica nivelul cultural al maselor, dînd prilej proletariatului să manifeste ceea ce Marx numea «energia sa intelectuală».

ELENA ZOTTOVICEANU

## PATRU SONATE INEDITE DE M. COHEN-LINARU

Pentru evoluția creației noastre originale muzicale, sfîrșitul secolului al XIX-lea constituie o perioadă de importanță istorică prin faptul că aduce apariția formelor muzicale cele mai cuprin-

zătoare, a formelor simfonice și de cameră. Istoria muzicii universale ne arată că pentru a se ajunge la o creație dezvoltată, în fiecare colț al omenirii a fost necesar să se parcurgă o evoluție mai îndelungată.

<sup>1</sup> *Romînia muncitoare*, 10—18 decembrie 1906.

<sup>2</sup> *Munca*, 16 octombrie 1894.

<sup>3</sup> În București, exista încă din 1894 un cor

al lucrătorilor germani care-și dădea adesea concursul la serbările Clubului socialist.



În atingerea acestui stadiu înaintat al creației muzicale, efortul și contribuția fiecărei generații în diferitele domenii ale muzicii vine în sprijinul creșterii unei arte cu caracter național. Înflorirea muzicii simfonice și de cameră urmează de obicei dezvoltării genurilor muzicii vocale: cîntecul, corul; a muzicii de scenă, vodevilului, operetei și operii și a celor vocal-simfonice. Aceste aspecte se deosebesc cu claritate și în procesul evolutiv al muzicii românești. De pildă, unii dintre primii compozitori români ai secolului al XIX-lea — secol care coincide cu începuturile în creația muzicală originală — au abordat cu precădere genul muzicii de scenă, al vodevilului, operetei și operii comice: I. A. Wachmann, Al. Flechtenmacher și E. Caudella, punind bazele acestor genuri în țara noastră. Alții s-au preocupat de muzica corală, G. Musicescu fiind cel care a lărgit această artă, dîndu-i un caracter nou de propagandă muzicală prin scoaterea corului din biserică și introducerea cîntului popular țărănesc în concertele publice. În urmă, mai toți pionierii muzicii românești au făcut încercări creatoare în domeniul instrumental-simfonic. În acest sens, *Uvertura națională* a lui Flechtenmacher, *Uvertura Moldova* a lui Caudella sau *Simfonia I* (prima simfonie românească) a lui G. Stephănescu, au constituit primele manifestări de acest fel în muzica noastră națională. În muzica instrumentală și mai cu seamă cea de cameră, subliniem încercările lui Wiest, E. Caudella și îndeosebi cele ale lui C. Dimitrescu, lucrări care încep a contura o primă treaptă mai valoroasă în dezvoltarea acestui gen.

M. Cohen-Linaru — muzician care și-a început activitatea în deceniul al șaptelea al veacului trecut — este îndeobște cunoscut ca un valoros compozitor de liduri; a pus pe muzică cu preferință vădită poezii de V. Alecsandri și D. Bolintineanu. Contribuția sa este de asemenea apreciată în domeniul creației de operă și al criticii muzicale. Mai puțin este cunoscut aportul său în domeniul simfonic și de cameră. În mod evident M. C. Linaru a fost preocupat de muzica pentru pian, dînd numeroase piese instrumentale de acest fel.

Păstrate în secția de stampe a Bibliotecii Academiei R.P.R., se află în manuscris

patru sonate pentru pian, lucrări inedite, de M. Cohen-Linaru. Existența acestor sonate aruncă o nouă lumină asupra personalității creatoare a muzicianului din secolul trecut. Repertoriul pianistic al vremii, cu totul la începuturile sale, a marcat prin această contribuție un progres, chiar dacă — așa cum reiese din analiza lucrărilor — sonatele nu sînt la cel mai ridicat nivel nici din punct de vedere al meșteșugului componistic, nici din cel artistic-emoțional. Compozitorul nu reușește să depășească o anumită limită care s-ar situa între tendințele evident didactice ale pieselor și o lipsă de prelucrare dramatică a materialului sonor utilizat.

Cele patru sonate sînt alcătuite fiecare din clasicele trei părți: Allegro (moderato), Andante și Rondo. Atît tematica întrebuintată cît și tratarea dată de compozitor merge în chip dominant pe stilul studiului. În special Sonata a II-a în mi bemol<sup>1</sup> apare foarte unitară din acest punct de vedere prin faptul că formule ritmice din prima parte (moderato) sînt preluate și în celelalte părți (mai evident în Andante). Temele neconturate nu reușesc să se impună ca idei melodice conducătoare, independente, dînd acestei sonate în totalitatea ei aparența unui studiu. De altfel și în Sonata I în la major<sup>2</sup>, tema primei părți (Allegro) este dezvoltată în variații de tip « studiu ». Andantele acestei sonate este excesiv de scurt, iar Rondo-ul aduce o temă în care se strecoară unele intonații asemănătoare cu cele populare, mai ales datorită ritmicei.

Sonata a IV-a în fa major<sup>3</sup> are același caracter de studiu în partea întâia (Allegro) în care tema este foarte asemănătoare, și ca structură și ca desfășurare, cu studiile pentru pian de Czerny. Chiar și în tema Rondo-ului (partea a treia) în care se reliefează un caracter popular al melodice, temă construită pe formula



adusă în progresii descendente, se deosebește tratarea compozitorului în aceeași manieră de studiu.

jumătate de manuscris muzical, fiecare conținînd cîte șase portative duble.

<sup>3</sup> Sonata a IV-a în fa major numără opt pagini și jumătate de manuscris muzical, fiecare pagină conținînd cîte șase portative duble.

<sup>1</sup> Sonata a II-a în mi bemol numără opt pagini și jumătate de manuscris muzical, fiecare pagină conținînd cîte șase portative duble (pentru pian).

<sup>2</sup> Sonata I în la major numără 8 pagini și

900  
 977

Mlefrw

I<sup>e</sup> Sonate  
 (La majeur)  
 pour le Piano

M. Cohen-Linaru

Piano

Fig. 1. — Pagină manuscris din Sonata I în la major de M. Cohen-Linaru



Fig. 2. — Pagină manuscris din Sonata a III-a în re major de M. Cohen-Linaru  
(partea a III-a, Rondo Allegro)

Încercările autorului de a aduce unele intonații sau formule ritmice similare folclorului orășenesc al epocii, sînt demne de a fi subliniate pentru motivul că ele dovedesc strădania compozitorului de a da acel « caracter național » muzicii sale,

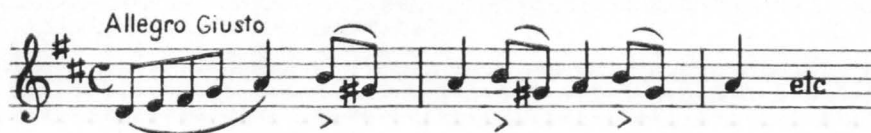
așa cum au încercat mare parte din compozitorii înaintați ai vremii. În acest sens, în partea a doua din Sonata a IV-a în fa major, Andante, compozitorul aduce o temă bazată pe o formulă melodică doinită:



Caracterul popular al acestei părți se datorește de asemenea alternanței de ritmuri și măsuri ca și acompaniamentului de la mîna stîngă.

Cea mai izbutită dintre aceste patru sonate ni se pare a fi cea de a treia în re major<sup>1</sup>. Mai mare și ca proporții, această sonată se dovedește și cea mai finisată, mai

aprofundată ca dezvoltare muzicală. De asemenea, aci se poate vorbi de persistența și pregnanța caracterului popular al melodiilor. Caracteristica generală a stilului lui C. Linaru, aceea de a trata temele în formă de studiu, nu lipsește nici din această sonată. Astfel partea întîi, Allegro giusto, se bazează pe o temă cu caracter popular:



care este dezvoltată ca un studiu clasic. Puternicul lirism al liniei melodice din Andante asigură reușita acestei părți a

sonatei. Iată tema foarte melodioasă pe care se dezvoltă această a doua parte a celei de a III-a sonate:



Intonațiile populare se impun în mod deosebit în partea a treia a acestei sonate, Rondo allegro. Bazată pe o temă cu caracter

de joc, aci abundă intonațiile și ritmurile populare. Tema este precedată de trei măsuri care stabilesc ritmul de joc:



ce se va regăsi în întreaga desfășurare a Rondo-ului.

Este un merit al lui Cohen-Linaru de a fi încercat să aducă folclorul în muzica instrumentală de cameră, cu atît mai mult

cu cît în acest domeniu erau mai rare astfel de tentative în acea vreme. Cele patru sonate inedite dovedesc aplicația compozitorului pentru repertoriul pianistic, priceperea sa în scriitura instrumentală a

<sup>1</sup> Sonata a III-a în re major numără 11 pagini de manuscris muzical, fiecare conținînd cîte șase

portative duble.





Fig. 3. — Pagină manuscris din Sonata a IV-a în fa major de M. Cohen-Linaru (partea a II-a, Andante)

pianului. Stilul clar, pe tiparul clasic, desfășurarea armonică conform principiilor funcționalismului tonal, melodicitatea reținută, în ton cu acel caracter de studiu predominant, fac trăsăturile esențiale ale acestor sonate, arătând totodată legătura lor cu lucrările de școală ale epocii, fapt ce

subliniază destinația lor didactică. Astfel ele îmbogățesc creația pentru pian a secolului trecut, adăugînd o foarte modestă contribuție la dezvoltarea formei de sonată în țara noastră.

FERNANDA FONI

## DESPRE VĂTĂȘIA LĂUTARILOR DIN ȚARA ROMÎNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-lea

În evul mediu în Țara Romînească ca și în alte părți, cunoașterea și folosirea unor instrumente muzicale însoțite de « zicătură » se făcea mai ales la cererea clientului. Meșteșugul lăutăriei a fost practicat inițial de către unii din țiganii aflați în sălașele de la Curtea domnească, de la curtea boierească sau de pe lângă mănăstiri, unde se mai găseau și alți meșteșugari ca: bucătari, brutari, jimblari, cizmari, croitori, vizitii, sticlari, fierari, potcovari, lemnari etc. O parte din țiganii domnești erau rudari sau aurari, ocupîndu-se cu extragerea aurului din nisipul riurilor<sup>1</sup>.

Țiganii lăutari practicau meșteșugul lor, de obicei la petrecerile care aveau loc la curtea feudalului cu prilejul nunților și al meselor mari. Instrumentele lor muzicale și le făceau de obicei singuri. Nu sînt date suficiente pînă în prezent referitoare la existența unor meșteșugari specializați în confecționarea unui asemenea instrument, ceea ce ne face să presupunem că tot ei și le confecționau. Există o singură știre din secolul al XVI-lea în care se spune că țiganul Stoica a fost dat de clucerul Pirvu « la un copuzar turc, anume Curtu, de l-au învățat cu copuzul » (adică cobza); în cazul acesta ea trebuie interpretată în sensul că l-a învățat să cînte cu cobza<sup>2</sup>.

De la jumătatea secolului al XVII-lea apar și în orașe lăutari printre localnici fie că sînt țigani, fie că sînt oameni liberi purtînd diferite denumiri după instrumentul pe care-l foloseau: scripcari, cobzari, naigii, viorari, guslari etc. La început, numărul lăutarilor țigani era mai mare decît al lăutarilor oameni liberi.

Unul din elementele cele mai de seamă ale dezvoltării meșteșugurilor orășenești din Țara Romînească din secolul al XVIII-lea

l-a constituit transformarea asociațiilor profesionale de meșteșugari numite frății în bresle, proces început încă de la jumătatea secolului al XVII-lea. Organizațiile de breaslă meșteșugărească de orice fel puteau să lupte mai bine împotriva concurenței și a abuzurilor reprezentanților clasei feudale<sup>3</sup>. Breslele se bucurau de dreptul de autoadministrare și posedau un hrisov eliberat de domnie în care erau prevăzute privilegiile și îndatoririle membrilor: ucenici, calfe și meșteri<sup>4</sup>.

Pe lângă bresle mai funcționau în secolele XVII și XVIII și alte asociații profesionale numite vătășii. Ele erau organizate de către domnie și nu se bucurau de dreptul de autoadministrare. Asemenea vătășii aveau: măcelarii, brutarii, iaurgii, bragagii, lumînărarii, bucătarii, lemnarii, zidarii, cărămidarii, tîmplarii etc. Lăutarii de asemenea aveau vătășie constatată ca existentă la începutul secolului al XVIII-lea.

Conducerea vătășiei de lăutari o avea un vâtaf de lăutari care era numit și revocat de domnie pe baza unei cărți domnești. Posesorul unei cărți de vâtaf de lăutari, recrutat din rîndurile acestora, avea în subordine pe toți lăutarii țigani de la curtea boierească, de pe lângă mănăstiri precum și pe aceia din afara vătășiei (localnici sau străini, oameni liberi). Făceau excepție numai lăutarii de la Curtea domnească care se aflau în grija Cămării domnești. La rîndul lor, membrii vătășiei trebuiau să asculte de vâtaf.

Practicarea meșteșugului lăutăriei se făcea prin tocmeală și numai cu știrea vâtafului, care răspundea de comportarea lăutarilor. În cazul unor nunți și mese mari la boieri și neguțători, vâtaful se îngrijea de trimiterea unui număr suficient de « zicători »

<sup>1</sup> Vezi Studii, 1959, nr. 2, p. 131—147.

<sup>2</sup> Documente privind istoria Romîniei B. sec. XVI, vol. IV, p. 356.

<sup>3</sup> K. MARX, FR. ENGELS, *Opere*, Ed. politică, 1958, vol. 3, p. 25.

<sup>4</sup> Vezi Studii, 1959, nr. 6, p. 55—89.

adică cîntăreți din gură. Pentru executarea meșteșugului lor, lăutarii primeau plată în bani. Din punct de vedere juridic, vătăful avea dreptul de a-i judeca pe acei membri ai vătășiei care în timpul executării meșteșugului provocaseră « vreo nebunie sau gîlceavă » sau în cazul cînd se constata că lăutarii nu ascultaseră de vătăful lor. În asemenea cazuri vătăful « îi certa » pe fiecare după vina lui, iar orice judecată care se efectua avea drept scop « îndreptarea după pricinile ce vor fi avînd între dîșii ». Pentru pricini mai mari, membrii vătășiei erau judecați de către vornic. Vătăful de lăutari primea la începutul secolului al XVIII-lea o taxă de la membrii vătășiei și anume cîte 20 de bani pe an <sup>1</sup>.

La începutul secolului al XVIII-lea se întîlnesc asemenea vătășii de lăutari la București și Craiova. Cea mai veche carte de vătăf de lăutar cunoscută pînă acum este din 16 august 1723 și aparține lui Constantin Lăutarul <sup>2</sup>.

Un document din 20 iulie 1736 menționează pe un alt Constantin, vătăf de lăutari care pare a nu fi același din 1723, întrucît acesta este proprietar de « case bune cu

fîntînă și curte așezate în mahalaua neguțătorilor din Craiova <sup>3</sup>; din acest act reiese că era moldovean de origine și nu țigan. În București era vătăf de lăutari în 1780, Ianache <sup>4</sup>.

Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, vătăfii de lăutari se înmulțiseră. Ei sînt constatați documentar și în alte orașe, cum ar fi Focșani <sup>5</sup>. În această perioadă, dintr-o altă carte de vătăf de lăutari constatăm că se produsese unele schimbări în modul lor de organizare. Astfel, sub ascultarea vătăfilor de lăutari se aflau acum și țigani domnești. Pe de altă parte ei depindeau de marele armaș. Cît privește drepturile vătăfului de lăutari, ele crescuseră. Acum el primea la fiecare tocmeală cîte un leu, iar de la fiecare lăutar cîte un plocon de 33 bani <sup>6</sup>. De asemenea, cei care făceau tocmeala fără știrea vătăfului erau duși la ispravnicul de județ pentru a fi pedepsiți cu bătaia. Din cele de mai sus reiese că la sfîrșitul secolului al XVIII-lea veniturile vătăfilor de lăutari se măriseră, că erau sprijiniți mai mult de domnie și că depindeau mai mult de organele administrative ale puterii centrale.

## ANEXĂ

### *Cartea lui Constantin Lăutarul ca să fie vătăf de lăutari*

Dat-am cartea noastră lui Constantin țiganul lăutariu ca să aibă a fi vătăf pe toți țiganii lăutari cîți să află pînă acum și cîți de acum înainte vor veni și să vor hrăni cu zicătura, aici în orașul Craiovei, veri fie boierescu, veri mănăstirescu au măcar veri al cui au fi, afară den țigani lăutari care sînt ai cămării, iar alalți toți să fie sub ascultarea lui, și cînd se vor face nunte au boierești, au neguțătoarești, au ale altora, aici în Craiova, să nu poată merge țigani fără știrea vătăfului să se tocmească, și acei care vor face nunte, să cheme pă vătăful ce iaste lui sus zis, au să trimiță la dînsul să vorbească, și ei să tocmească și să rînduiască zicători cîți vor fi de trebuință la acea nuntă, precum și la mease mari, cînd să vor face au la boieri au la neguțători au la alții, iar asemenea să trimiță la vătăful, și el să rînduiască cu zicători cîți vor fi de trebuință la acea masă cu plată, și de s-ar tîmpla vreunui den țigan să facă vreo nebunie au gîlceavă vătăful ce iaste mai sus zis, să aibă a certa pe fieștecare după vina lui și orice judecată

<sup>1</sup> Muzeul Brukental, Sibiu, L.5, nr. 204, f. 35.

<sup>2</sup> În 1903 N. IORGA a publicat în *Studii și documente*, vol. V o mențiune dintr-un protocol oltean ale cărui documente începeau cu anul 1722, referitoare la o carte de vătăf de lăutari, fără a mai da și alte amănunte. Acest fapt a determinat pe Stela Sava să considere că acea carte de vătășie este din 1722. În realitate acest protocol oltean, care cuprinde acte din anii 1722—1726, are la fila 35 v. o carte de vătăf de lăutari a lui Constantin

din 16 august 1723. Muzeul Brukental, Sibiu, L.5, nr. 204, p. 35, vezi și STELA SAVA, *Însemnări privitoare la condiția socială a lăutarilor la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1954, nr. 1—2, p. 234—246.

<sup>3</sup> Muzeul Brukental, Sibiu, L.5, nr. 206, f. 81.

<sup>4</sup> Acad. R.P.R., ms. 635, f. 102, v—1032.

<sup>5</sup> Arh. St. Buc., ms. 2 f. 36 v. *Diplomatica* 58.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

ar avea pentru meșteșugul lor să aibă a judeca și a îndrepta dupe pricinile ce vor fi avînd între dînșii și iar alte lucruri ce vor fi mai mari între dînșii să meargă la dumnealui vornicul să-i îndrepteze și să aibă a lua într-un an de la tot țiganul lăutari cîte 20 de bani, de nume, după obicei.

Craiova, August 16 leat 7231 (1723)

L. S. Gheorghe Cantacuzino

Gligorie Băleanu

Ilie Stirbei

Stoica Bengescu

Nicolae de Porta secretarul <sup>1</sup>

C. ȘERBAN



## CRONICĂ

În ziua de 9 noiembrie 1960 a avut loc în Institutul de istoria artei o consfătuire în cadrul căreia s-a analizat revista Institutului, *Studii și cercetări de istoria artei*. S-au discutat numerele apărute în cursul anilor 1958 și 1959.

Tema principală a discuției, care a stat ca un leit-motiv la baza tuturor referatelor a fost problema reflectării, în revista Institutului, a activității științifice care se desfășoară în Institutul nostru. Acesta este punctul de vedere din care au fost analizate în primul rînd materialele — articole și note — incluse în volumele cercetate. În același timp însă analiza textelor publicate în revistă a arătat că trebuia pus în discuție însuși caracterul publicației noastre și stabilite cu precizie obiectivele exacte ale unei reviste de tipul celei a Institutului nostru. În această privință, expunerea tov. Mircea Popescu, redactorul responsabil adjunct al revistei, a subliniat faptul că un periodic nu poate fi numai o culegere de studii, oricît de interesante ar fi ele, că el trebuie neapărat să se preocupe de reflectarea cît mai multilaterală a vieții științifice din întreaga țară și a problemelor care se află în dezbatere în diferitele domenii de activitate îmbrățișate de Institutul nostru.

Pornind astfel de la cele două principale sarcini care stau în fața revistei, atît referatele prezentate din partea secțiilor Institutului: al tov. Ion Frunzetti din partea secției de artă populară, al tov. Radu Bogdan și Maria Ana Musicescu din partea secției de artă plastică, al tov. Alfred

Hoffman din partea secției de muzică, al tov. Lelia Nădejde din partea secției de teatru, al tov. Amelia Pavel din partea redacției din Institut, cît și referatul conducerii Institutului, au pus problema necesității unei mai sistematice organizări a muncii. Includerea în tematica generală a revistei a unor studii despre fenomenele majore ale artei din secolul al XX-lea, despre aspectele artei și criticii de artă militante legate de mișcarea muncitorească, despre problemele cele mai actuale care interesează creația noastră artistică, va asigura sumarelor revistei o și mai mare apropiere de practica vieții artistice și culturale în genere și un cîmp mai vast de difuzare printre cititori. Realizarea în condiții optime a acestei tematici va trebui sprijinită printr-o planificare sistematică și din vreme a sumarelor, prin înmulțirea unor studii cu caracter interpretativ, prin mărirea numărului de note de cercetări menite să oglindească în permanență stadiul muncii științifice din Institut, prin asigurarea, atît în sectoare cît și în cadrul comitetului de redacție, a unui control științific cît mai riguros și multilateral al tuturor materialelor destinate revistei.

În ceea ce privește cealaltă sarcină a publicației S.C.I.A. și anume reflectarea vieții științifice din țară și din străinătate, ea va fi rezolvată pe de o parte prin atragerea unui mai mare număr de colaboratori externi în jurul revistei noastre, domeniilor întregi cum este istoria artelor din Transilvania putînd fi astfel incluse în sumarele revistei; pe de altă parte, prin dezvoltarea rubricilor permanente — cro-

nica vieții Institutului și rubrica de recenzii, — în cadrul căroră se vor putea dezbate cele mai actuale probleme ale istoriei artelor și se va dezvolta o rodnică luptă de opinii.

A fost adoptat un program de hotărâri propus de conducerea revistei, program menit să asigure reflectarea în sumarele revistei a sarcinilor tematice ale planului, îmbogățirea din ce în ce mai accentuată a acestor sumare cu materiale interpretative, cu materiale teoretice, cu studii privind fenomenul artistic contemporan, cu rubrici permanente în cadrul căroră să fie consemnate cu seriozitate, cu exigență și combativitate neabătută, lucrările și manifestările valoroase realizate în domeniul istoriei artelor și combătute cu curaj și principialitate erorile care se manifestă încă în disciplinele pe care Institutul de istoria artei le slujește.

★

În Institutul de istoria artei funcționează un colectiv de redactare, revizie și control științific al termenilor de artă pentru dicționarul enciclopedic român. Colectivul este condus de tov. acad. G. Oprescu și cuprinde sectoarele: artă plastică, muzică, teatru, cinematografie, coregrafie. S-a definitivat întreg glosarul și s-au pus la punct în întregime termenii pentru literele A, B, C. Operațiile de control au avut drept scop ca, pe lângă verificarea exactității datelor absolute, să se ajungă în toate capitolele glosarului la un tip de fișă concentrată, clară, în care caracterizările personalităților și ale curentelor, concepțiilor și școlilor artistice să cuprindă prezentarea limitelor istorice și de clasă, funcția socială sau influența exercitată de personalitatea sau fenomenul respectiv.

★

Un prețios sprijin în munca cercetătorilor de istoria muzicii românești îl aduc rezultatele cercetărilor în domeniul folclorului muzical național. Cuprinzând în activitatea lor, pe lângă studiul folcloric rural, vechi și nou, și studiul creației artistice populare, specialiștii Institutului de folclor au dat științei folclorului muzical un caracter mai vast și mai complet. Ei cercetează fenomenul creației muzicale populare nu ca un fenomen izolat și imuabil, ci ca un proces evolutiv, determinat de mediul social în care se dezvoltă. Concluziile sînt obținute grație unui contact experimental permanent cu realitatea folclorică cercetată concomitent în muzică,

literatură, coregrafie. Arhivele Institutului de folclor conțin actualmente 14 613 cilindre fonografice, 5 377 discuri, 1 620 benzi de magnetofon, 6 740 melodii notate, cca. 11 000 melodii provenind din manuscrise achiziționate de la colecționari vechi și contemporani, 30 000 fișe biografice, 12 000 fotografii.

Problemele de cercetare, ale căror rezultate s-au concretizat în studii redactate, s-au referit în general la aspecte ale raporturilor dintre tradiție și inovație în muzica populară, la trăsăturile specifice ale genurilor artei populare, la probleme ale ritmicii, ale structurii și corelației dintre vers și melodie, la influențele reciproce între muzica vocală și cea instrumentală.

Institutul de folclor a publicat antologii cuprinzînd melodii vocale și instrumentale și are în program publicarea unei importante colecții de folclor din R.P.R. în mai multe volume. În vederea realizării acestor lucrări se elaborează: un index de melodii publicate și de melodii existînd în arhive și o tipologie a melodiilor privind fiecare gen în parte.

★

O comisie delegată de UNESCO, compusă din Peter Bellew, șeful secției de artă plastică UNESCO, Anton Schutz, directorul editurii New York Graphic Society și Mario Carrieri, specialist în fotografie artistică, și însoțită de tov. Mircea Popescu, directorul adjunct al Institutului de istoria artei, a vizitat în cursul lunii septembrie o serie de mănăstiri din nordul Moldovei pentru a face fotografiile necesare albumului despre pictura exterioară a bisericilor moldovenești (Voroneț, Sucevița, Moldovița, Humor, Arbore). Studiul introductiv a fost redactat de acad. G. Oprescu.

★

În luna noiembrie 1960, Institutul nostru a primit vizita tov. prof. acad. M.V. Alpatov. În timpul șederii sale în țară, prof. M.V. Alpatov, în afară de comunicările despre pictorul rus de icoane Andrei Rubliov, ținute la Academia R.P.R. și la Uniunea artiștilor plastici din R.P.R., a discutat în cadrul unei ședințe ținută cu cercetătorii de artă romîni o serie de probleme de specialitate. În cadrul consfățuirii, prof. M. V. Alpatov a făcut o expunere cu privire la metoda de lucru aplicată de știința sovietică în domeniul cercetărilor de istoria artei, prezentînd cîteva din cele mai importante rezultate de ordin practic

și teoretic ale unei experiențe de peste 40 de ani de muncă științifică în acest domeniu.

★

În luna decembrie 1960 a avut loc la Varșovia consfătuirea reprezentanților Institutelor de istoria artei din U.R.S.S., România, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria și Bulgaria, pentru discutarea studiului comun asupra formării și dezvoltării școlilor artistice naționale în aceste țări în secolul al XIX-lea. Inițiativa aceasta, pornită în anul 1957, era izvorită nu numai din dorința unei mai bune cunoașteri reciproce și a unei mai strânse colaborări între istoricii de artă din țările socialiste, ci și din existența, în dezvoltarea vieții artistice în secolul al XIX-lea în aceste țări, a unor similitudini și paralelisme care se cereau studiate și explicate pe baza condițiilor istorice concrete. Consolidarea continuă, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, a tendințelor realiste pe măsura apropierii artei de viața poporului, de năzuințele sale spre independență națională și drepturi democratice, era una din principalele trăsături a căror studiere putea da unei asemenea lucrări unitatea de concepție necesară. După primele două etape ale discuțiilor care au avut loc în 1957 la Moscova și în 1958 la Praga, a fost reluată în ședința de la Varșovia, pentru o ultimă clarificare, discuția asupra principiilor și metodelor de lucru ce trebuie să stea la baza acestui studiu comun. Au fost supuse dezbaterii rînd pe rînd textele prezentate de fiecare delegație, începînd cu cel despre arta romînească redactat de tov. Ion Frunzetti, Mircea Popescu și revizuit de tov. acad. G. Oprescu. Atît pentru conținutul său cît și pentru calitățile de formă, contribuția noastră, care respectă întru totul cerințele stabilite anterior, s-a bucurat de aprecieri favorabile din partea tuturor delegațiilor la consfătuire. S-a subliniat mai ales modul firesc, clar și convingător, în care este făcută legătura dintre fenomenele artistice și evenimentele de natură socială, economică și culturală. Și cu privire la textul nostru, ca de altfel cu privire la toate celelalte texte luate în discuție s-a făcut observația că, nefiind vorba de o prezentare didactică a istoriei artei în țările respective, ci de o analiză a tendințelor și curentelor principale, determinante, ce s-au manifestat în arta secolului trecut, o serie de detalii, de nume și date de importanță secundară trebuie să fie lăsate la o parte, pentru a se reliefa cu atît mai puternic personalitățile

și realizările dominante. S-a subliniat de asemenea în cursul examinării celorlalte contribuții necesitatea de a se explica cu mai multă claritate pentru cititorul străin fenomenele social-istorice specifice fiecărei țări, de a se urmări în permanență dezvoltarea valorilor artistice, aportul adus de diferitele școli naționale la formarea culturii estetice, ca și aportul pe care ele l-au adus la arta europeană a vremii.

Participanții la conferință au subliniat din nou importanța pe care o are redactarea acestei lucrări pentru cunoașterea reciprocă și pentru informarea pe scară europeană asupra realizărilor de incontestabilă valoare ale școlilor naționale din această parte a Europei.

La toate ședințele consfătuirii, delegația Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. a luat o parte activă.

Ședința de încheiere a discuțiilor a avut loc la 16 decembrie. S-a hotărît în unanimitate ca:

1. Lucrarea să se intituleze *Școlile artistice naționale în secolul al XIX-lea în Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, România, Rusia și Ungaria*.

2. Primul volum să cuprindă perioada de formare a școlilor naționale. În ceea ce privește arta romînească, ea va trebui prezentată de la începutul secolului al XIX-lea pînă la întemeierea Școlilor de Belle arte în epoca Unirii.

3. Viitoarea consfătuire să se țină la Budapesta la sfîrșitul lunii mai 1961 și să fie consacrată discutării capitolului introductiv.

4. Comitetul de redacție al întregii lucrări să aibă sediul la Moscova. Pentru primul volum s-a hotărît ca din comitetul de redacție să facă parte reprezentanții institutelor din Moscova, Varșovia și București. S-a exprimat dorința ca tov. acad. G. Oprescu să fie unul dintre cei trei membri ai comitetului de redacție al primului volum.

5. Textele revăzute și completate, împreună cu indexurile și bibliografiile, să fie trimise de toți participanții pînă la 1 septembrie la Moscova, în limba originală și în traducere rusă și franceză.

6. Lucrarea să fie publicată în franceză și rusă la Praga sub îngrijirea Academiei cehoslovace de științe, iar fiecare țară să publice o traducere a ei în limba națională respectivă.

7. Textele definitivite de comitetul de redacție să fie discutate în forma lor finală la București în luna martie sau aprilie a anului 1962.

Participarea delegației române la consfătuirea de la Varșovia a fost rodnică și binevenită, dovedind încă o dată necesitatea și utilitatea unor relații strânse și mai ales directe între institutele și specialiștii de istoria artei din țările socialiste.

★

Tot în cursul lunii decembrie 1960 a avut loc la Praga încheierea unei convenții de colaborare între Institutul pentru teoria și istoria artelor al Academiei cehoslovace de științe și Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. În cadrul discuțiilor și tratativelor s-a pus problema rezolvării științifice a problemelor înrudite în legătură cu dezvoltarea artelor în România și Cehoslovacia. S-a alcătuit un plan calendaristic pentru colaborarea științifică reciprocă. Pentru viitorii doi ani — 1961 și 1962 — au fost planificate, ca o bază de cercetări pentru cadrele științifice ale ambelor institute, călătorii de studii suficiente de lungi pentru a putea cunoaște cât

mai bine materialul monumental mai important în domeniul arhitecturii și picturii epocii feudale, la fel ca și în domeniul artelor decorative. Au fost de asemenea planificate schimburi reciproce de materiale documentare — fotografice și bibliografice. Pentru a valorifica rezultatele cercetărilor, începînd din 1962 cadrele celor două institute vor putea să publice studii în revistele de specialitate române și cehoslovace.

Programul colaborării reciproce în domeniul istoriei artelor între cercetătorii ambelor institute a fost semnat din partea R.S. Cehoslovace de docent dr. Jaromír Neumann, directorul Institutului pentru teoria și istoria artelor al Academiei cehoslovace de științe, dr. Victor Kotrba, conducătorul secției de arhitectură a Institutului pentru teoria și istoria artelor al Academiei cehoslovace de științe, iar din partea Republicii Populare Române de acad. prof. G. Oprescu, directorul Institutului de istoria artelor al Academiei R.P.R.



## DIN SUMARUL REVISTELOR STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

### Искусство

- N. SOBOLEVSKI, *Декоративно-прикладное искусство*, nr. 9, p. 19–28.  
K. EGNOVA, *Живопись Англии*, nr. 9, p. 41–51.

### Творчество

- A. KAMENSKI, *Графика и современность*, nr. 7, p. 2–6.  
G. NEDOŞIVIN, *Как понимать архитектуру*, nr. 7, p. 16–19.  
V. POLEVOI, *Художественная жизнь Мексики*, nr. 7, p. 20–22.  
A. MOCIALOV, *От портрета-очерка к портрету-образу*.

### STUDIO

- CHARLES SPENCER, *Georg Ehrlich*, nr. 10, oct., p. 132–134.  
J. P. HODIN, *The XXXth Venice Biennale*, nr. 10, oct., p. 130–140.

### BILDENDE KUNST

- GEORG KAUFMANN, *Das Volk respektiert die künstlerische Wahrheit*, nr. 5, p. 285–289.  
MAX STEINMETZ, *Hans Balushek, ein Maler des werktätigen Berlin*, nr. 5, p. 290–296.  
HEINZ BEGENAU, *Auch die Aesthetik muss sich mit dem Leben verbinden*, nr. 5, p. 331–334.

GERHARD POMMERANY, *Liedtke Berliner Meister der Zeichenkunst Daniel Chodowioiecki, Joh. Gottfried, Schadow, Karl Blechen*, nr. 6, p. 363–369.

KARL HEINZ KLINGENBURG, *Graphik aus der rumänischen Volksrepublik*, nr. 5, p. 409–414.  
WILLI GEISMEIER, *Die Darstellung des arbeitenden Menschen bei Max Liebermann*, nr. 7, p. 447–452.

JOACHIM UHLITZSCH, *Caravaggio und die Kritik*, nr. 7, p. 457–463.

### THE BURLINGTON MAGAZINE

- PIERRE du COLOMBIER, *The Poussin Exhibition*, nr. 7, iulie, p. 282–288.  
KENNETH CLARK, *Bernard Berenson*, nr. 9, sept., p. 381–386.  
JOHN M. JACOBUS, jun., *Art nouveau in New York*, nr. 9, sept., p. 392–396.

### UMENI

- LUDEK NOVÁK, *Obrazový prostor a svetový názor*, nr. 4, p. 357–373.  
EVA SKRIVÁNKOVÁ, *O snuplu krajínrské veduty a jejím vztahu ke krajínrství*, nr. 5, p. 466–491.

### GAZETTE DES BEAUX-ARTS

- BERNARD TEYSSÈDRE, *Les illustrations du „Natura rerum” d’Isidore, juillet-août*, p. 19–33.  
G. OPRESCO, *Cinq siècles d’art médiéval en Roumanie, juillet-août*, p. 35–48.

- OTTO BENESCH, *Rembrandt's Artistic Heritage*  
—from Goya to Cézanne, juillet-août, p. 101—115.  
RAYMOND PICARD, *Le Parthénon et l'esthétique baroque*, sept., p. 121—134.  
THÉRÈSE CHARPENTIER, *Un aspect peu connu de l'activité de Lautrec: sa collaboration à la reliure d'art*, sept., p. 165—177.

#### EMPORIUM

- ENRICHETA CECCHI, *Disegni francesi da Fouquet a Toulouse-Lautrec*, iulie, p. 11—13.  
BENJAMIN STOREY, *Mostra celebrativa di Gustavo Courbet*, iunie, p. 243—246.

#### KUNST-CHRONIK

- HANS MARTIN von ERFFA, *Die systematische Ordnung des ikonographischen Index der niederländischen Malerei*, sept., Heft 9, p. 243—247.

#### JARDIN DES ARTS

- PIERRE JAILLET, *Décors et réalités au XVII<sup>e</sup> siècle*, août, p. 3—14.  
ELISABETH CHEVALLIER, *Eglises romanes de Sardaigne*, août, p. 21—30.  
FRANÇOISE CHOAY, *La trentième biennale de Venise*, août, p. 46—56.  
LÉO VAN PUYVELDE, *Les primitifs flamands*, juillet, p. 13—24.  
*Introduction à la peinture contemporaine*, numéro special, 80 p.

#### ART NEWS

- LELAND BELL, *The Case for Derain As An Immortal*, mai, p. 25—27.  
SIR HERBERT READ and H. HARVARD ARNASON, *Dialogue on Modern U. S. Painting*, mai, p. 33—36.

#### Teatr

- Дискусия «Режисура и современность»* (Iurii Zavadski, *Работать!*... Nicolai Ohlopkov, *Ответ*, nr. 7 și 8, p. 47—86, 42—103.  
*Реплики участников дискуссии «Режисура и современность»* (N. Akimov, R. Simonov, G. Tovstonogov), nr. 9, p. 86—90.  
*Современность и наша критика*, nr. 10, p. 36—40.

#### TEATR

- KRISTINA MAZUR i ZENOBIUSZ STRZELCKI, *Festival teatrow lalkowrjch*, nr. 14, p. 10—13.

- STANISLAW SIEKIERKO, *Konwencja o ochronie artystów coraz bliższa*, nr. 18, p. 8—9.

#### Teatr

- GRIȘA OSTROVSKI, *Жизнена правда и театрална условност*, nr. 7, p. 43—57.  
PENCIO PENEV, *По повод гостуването на Вахтанговна театър*, nr. 8, p. 8—11.

#### DIVADLO

- LUDVÍK VESELÝ, *Pantomima pod Kloboukem*, nr. 3, p. 156—160.  
*Ceskoslovenské divadlo 1945—1960*, nr. 5, p. 225—240.  
VLADIMIR GRIB, *Molière*, nr. 6, p. 372—375.  
*Laurence Olivier*, nr. 6, p. 382—385.

#### REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

- RENÉ THOMAS COËLE, *Farceurs français et italiens*, nr. 2, p. 127—130.

#### THEATRE ARTS

- P. G. WODEHOUSE, *What's Wrong? An Inquiry*, iunie, p. 8—9.  
DENIS JOHNSTON, *The College Theatre—Why*, august, p. 12—13, 69.

#### THEATER DER ZEIT

- HANS MICHAERL RICHTER, *Sichtung und Verpflichtung*, nr. 9, p. 6—9.

#### Советская Музыка

- К десятилетию со дня смерти И. Я. Мясковского*, 1960, nr. 8, p. 3—22.  
*Современность в советской опере*, 1960, nr. 8, p. 43—50.  
*Седьмой квартет Д. Шостаковича*, 1960, nr. 8, p. 63—69.

#### Българска Музыка

- Гостува Букурещкият балет*, 1960, nr. 6, p. 44—47.  
*Бегъл поглед върху развитието на румънската музика*, 1960, nr. 7, p. 38—47.

#### LA RASSEGNA MUSICALE

- R. VLAD, *Elementi di discontinuità nella tradizione musicale*, 1960, nr. 2, p. 128—135.  
G. TORCELLAN, *Documenti su Mozart a Venezia*, 1960, nr. 2, p. 142—150.

- MACARIO SANTIAGO KASTNER, *Veinte Años de Musicologia en Portugal*, 1960, fasc. 1, p. 1—10.
- HANS HICKMANN, *Rythme, mètre et mesure de la musique instrumentale et vocale des anciens Egyptiens*, 1960, fasc. 1, p. 11—22.

- WINFRIED ZILLIG, *Zur Frühgeschichte der neuen Musik*, 1960, nr. 7, p. 405—409.
- KEISEI SAKKA, *Gagaku—die kaiserliche Hofmusik*, 1960, nr. 9, p. 553—556.
- HANS HARTMANN, *Schopenhauer und die Musikphilosophie*, 1960, nr. 9, p. 557—560.
- HANZ HOLLÄNDER, *Zur Psychologie des Spätstils in Schuberts Musik*, 1960, nr. 9, p. 565—569.





# REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI ÎN CURSUL ANULUI 1960

ACAD. PROF. G. OPRESCU, *Studiu introductiv la albumul Pictura exterioară a bisericilor moldovenești*, publicat de UNESCO.

ACAD. PROF. G. OPRESCU, *Velasquez — comunicare ținută cu ocazia comemorării a 300 ani de la moartea pictorului*.

## SECȚIA DE ARTĂ POPULARĂ

Colectiv: FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, în colaborare ION PETRESCU BURLOI și I. CHELCEA, *Arta populară pe valea Bistriței*.

Colectiv: FI. B. FLORESCU, PAUL PETRESCU, PAUL STAHL, *Arta populară din regiunea Pitești*.

FLORESCU FLOREA BOBU, *Portul popular contemporan din Mărginime*.

FLORESCU FLOREA BOBU, *Tehnici străvechi în ceramica populară românească*. Comunicare trimisă la Congresul internațional de antropologie și etnologie de la Paris, 1960.

FLORESCU FLOREA BOBU, *Le ordine delle metope del trofeo di Adamklissi*. Comunicare ținută la Congresul internațional de studii clasice de la Eforie din 1960.

OȚETEA GEORGETA, *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături*. Publicat în S.C.I.A., nr. 2/1960.

OȚETEA GEORGETA, *Interiorul Mărginenesc*. PETRESCU PAUL, *Redactarea termenilor de artă populară, literale A, B, C, pentru dicționarul enciclopedic român*, vol. I.

PETRESCU PAUL și PAUL STAHL, *Decorul în arhitectura populară românească*, publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.

PETRESCU PAUL, *Raport privind arhitectura populară din regiunea Timișoara*.

PETRESCU PAUL, *Construcții circulare la români*. Comunicare trimisă la congresul internațional de antropologie și etnologie de la Paris, 1960.

STAHL PAUL, *Porțile țărănești la români*. Publicat în S.C.I.A., nr. 2/1960.

STAHL PAUL, *Calendare-răboj țărănești*. Comunicare trimisă la Congresul internațional de antropologie și etnologie de la Paris, 1960.

## SECTORUL DE ARTĂ MEDIEVALĂ

Colectiv: MARIA ANA MUSICESCU, EMIL LĂZĂRESCU, D. NASTASE, FLORENTINA DUMITRESCU, PAVEL CHIHAIA: în colaborare: PROF. V. VĂTĂȘIANU, THEODORA VOINESCU, SORIN ULEA, *Scurtă istorie a artelor plastice românești*, vol. I (secolele X—XVIII).

CHIHAIA PAVEL, *Observații asupra portretelor lui Mircea cel Bătrîn și doamnei Mara de la Brădet*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.

DUMITRESCU FLORENTINA, *Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn din Moldova în secolul al XVIII-lea*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.

LĂZĂRESCU EMIL, *Observații generale asupra periodizării istoriei artelor*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate problemelor periodizării artei românești din 10 martie 1960.

MUSICESCU MARIA ANA, *Probleme de periodizare privind istoria artei românești medievale*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate problemelor periodizării artei românești din 10 martie 1960.

NASTASE DUMITRU, *Restaurarea monumentelor de artă medievală în R.P.R.* Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.

## SECTORUL DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

- BOGDAN RADU, *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.
- BOGDAN RADU, *Principii de periodizare ale artei românești moderne*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate problemelor periodizării artei românești din 10 martie 1960.
- BREZIANU BARBU, *Rectificări la datele biografice ale pictorului Constantin Lecca*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.
- PAVEL AMELIA, *Probleme ale ilustrației de carte contemporane românești la literatura clasică*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.
- PAVEL AMELIA, *Contribuții la studiul influenței ideologiei clasei muncitoare asupra dezvoltării artelor plastice românești*.
- PAVEL AMELIA, *Redactarea termenilor comuni de artă plastică, literele A, B, C, pentru dicționarul enciclopedic român, vol. I*.
- POPESCU MIRCEA, *Ideile leniniste în artă*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate împlinirii a 90 de ani de la nașterea lui V. I. Lenin, din 18 aprilie 1960.
- POPESCU MIRCEA, *Redactarea articolelor despre personalități ale artei românești, literele A, B, C, pentru dicționarul enciclopedic român, vol. I*.
- POPESCU MIRCEA și ION FRUNZETTI, *Artele plastice în perioada 1877–1900*. Text pentru capitolul respectiv din *Tratatul de istoria României*.

## SECȚIA DE ISTORIA TEATRULUI ȘI ISTORIA MUZICII

- Colectiv: SIMION ALTERESCU, OLGA FLEGONT, ANCA COSTA-FORU, MIHAI FLOREA, LELIA NĂDEJDE, ANA MARIA POPESCU; în colaborare MIRCEA MANCAȘ, FLORIN TORNEA, *Tratat de istoria teatrului în România, vol. I* (De la primele manifestări spectacologice în civilizațiile străvechi la Vasile Alecsandri).
- ALTERESCU SIMION, *Evoluția concepțiilor despre teatru în prima jumătate a secolului al XIX-lea, studiu introductiv*.
- ALTERESCU SIMION, *Teatrul românesc între 1847 și 1917* (text pentru *Tratatul de istoria României*).
- ALTERESCU SIMION, *Probleme ale periodizării istoriei teatrului românesc*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate problemelor periodizării artei românești din 10 martie 1960.
- ALTERESCU SIMION, *Probleme ale raportului dintre conținut și formă în dramaturgia contemporană*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.
- ALTERESCU SIMION, *Partinitatea leninistă și noua metodă de creație scenică*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate aniversării a 90 de ani

- de la nașterea lui V.I. Lenin, din 18 aprilie 1960.
- ALTERESCU SIMION, *Directivele celui de al III-lea Congres al P.M.R. și sarcinile în domeniul cercetării de istoria artei*.
- ALTERESCU SIMION, *Redactarea termenilor de teatru, literele A, B, C, pentru dicționarul enciclopedic român, vol. I*.
- ALTERESCU SIMION, ANCA COSTA-FORU, MIHAI FLOREA, *Biografii de artiști români pentru dicționarul teatral sovietic, Moscova*.
- COSTA-FORU ANCA, *Două piese de teatru originale necunoscute din prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Publicat în S.C.I.A., nr. 2/1960.
- FLEGONT OLGA, *Unele probleme ale rostirii cuvintului în arta interpretativă contemporană*. Publicat în S.C.I.A., nr. 1/1960.
- FLOREA MIHAI, *Monografia Matei Millo, partea a doua*.
- FLOREA MIHAI, *Cîteva considerații pe marginea unor monografii de artiști*.
- FLOREA MIHAI și RADU BOGDAN, *Lenin și problemele moștenirii culturale*. Comunicare în cadrul sesiunii consacrate aniversării a 90 de ani de la nașterea lui V.I. Lenin, din 18 aprilie 1960.
- POPESCU ANA MARIA, *Trăsături ale umanismului socialist în dramaturgia originală contemporană*.
- FONI FERNANDA, *Cîntecul de masă, pentru volumul Muzica românească după 23 August 1944*.
- FONI FERNANDA, *Patru sonate inedite de M. Cohen-Linaru*. Publicat în S.C.I.A., nr. 2/1960.
- FONI FERNANDA, *Un înaintaș al muzicii de cameră românești — C. Dumitrescu*.
- HOFFMAN ALFRED, *Arta interpretativă, pentru volumul Muzica românească după 23 August 1944*.
- HOFFMAN ALFRED, *Un mare interpret al muzicii lui Chopin: Dinu Lipatti*. Publicat în S.C.I.A., nr. 2/1960.
- HOFFMAN ALFRED, *Privire istorică asupra dezvoltării muzicii românești în perioada 1848–1917*. Text pentru *Tratatul de istoria României*.
- MISSIR NICOLAE, *Cronologia evenimentelor muzicale din perioada 1944–1960, pentru volumul Muzica românească după 23 August 1944*.
- MISSIR NICOLAE, *Cinci scrisori inedite ale compozitorului Camille Saint-Saëns*.
- NICULESCU ȘTEFAN, *Polifonia în creația lui George Enescu*.
- ZOTTOVICEANU ELENA, *Opera și baletul, pentru volumul Muzica românească după 23 August 1944*.
- ZOTTOVICEANU ELENA, *Date cu privire la începuturile teatrului liric românesc*.
- ZOTTOVICEANU ELENA, *Din activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești*. Publicat în S.C.I.A., nr. 2/1960.
- ZOTTOVICEANU ELENA, *Din vechile cîntece muncitorești revoluționare ale proletariatului nostru*.

## STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL VII

1960

## INDEX ALFABETIC

	<u>nr.</u>	<u>pag.</u>
MORARU, N.,		
Unele probleme ale artei în lumina principiului leninist al spiritului de partid....	1	11

## ARTE PLASTICE

ALPATOV, M. V.,	Andrei Rubliov, maestru al vechii picturi ruse .....	2	13
BOGDAN, RADU,	Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea	1	111
EFTIMIU, VICTOR,	Camil Ressu .....	1	45
GIURESCU, DINU,	Date asupra picturii istorice românești în epoca feudală .....	2	61
NASTASE, DUMITRU,	Restaurarea monumentelor de artă medievală în Republica Populară Română.....	1	143
OPRESCU, G.,	Ce însemnează a aparține grupelor « moderniste » .....	2	35
OȚETEA, GEORGETA,	Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături....	2	41
PAVEL, AMELIA,	Probleme ale ilustrației de carte contemporane românești la literatura clasică.....	1	55
PETRESCU, PAUL și PAUL HENRI STAHL	Decorul în arhitectura populară românească	1	75
STAHL, PAUL HENRI,	Porțile țărănești la români .....	2	81

## TEATRU ȘI MUZICĂ

ALTERESCU, SIMION	Probleme ale raportului dintre conținut și formă în dramaturgia contemporană.....	1	173
FLEGONT, OLGA,	Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană .....	1	191

		nr.	pag.
FLOREA, MIHAI,	Arta actorului Matei Millo .....	2	123
FONI, FERNANDA,	Rolul lui Gavril Muzicescu în dezvoltarea artei corale românești.....	1	217
HOFFMAN, ALFRED,	Un mare interpret român al muzicii lui Chopin: Dinu Lipatti.....	2	109
NĂDEJDE, LILA,	Teatrul popular de păpuși în secolul al XIX-lea	1	203
POPESCU, ANA MARIA,	Începuturile teatrului cult în Țara Romî- nească .....	2	141

## NOTE ȘI DOCUMENTE

BARNEA, ION,	Un cronograf român ilustrat din secolul al XVIII-lea .....	2	184
BREZIANU, BARBU,	Rectificări la datele biografice ale pictorului Constantin Lecca .....	1	239
CHIIAIA, PAVEL,	Observații asupra portretelor lui Mircea cel Bătrîn și doamnei Mara de la Brădet.....	1	253
CERNOVODEANU, PAUL,	Casa zugravului Pîrvul Mutul din București	2	195
COSTA-FORU, ANCA,	Două piese de teatru originale din prima jumătate a secolului al XIX-lea .....	2	207
DUMITRESCU, FLORENTINA,	Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn din Moldova în secolul al XVIII-lea	1	247
FONI, FERNANDA,	Patru sonete inedite de M. Cohen-Linaru....	2	220
MISSIR, NICOLAE,	George Enescu și Eduard Caudella .....	1	233
NĂSTUREL, PETRE,	O dveră necunoscută de la Argeș și rostul acelora de la mănăstirile Putna și Slatina..	2	198
OPREA, PETRE,	Ileana — societate pentru răspîndirea gustu- lui artistic din România (1897—1899).....	2	202
STĂNESCU, HEINZ,	Despre originea lui Wit Stwosz .....	1	241
ȘERBAN, C.,	Despre vătășia lăutarilor din Țara Romî- nească în secolul al XVIII-lea .....	2	226
VEKOVA-TELBIKOVA, M. și K. TELBIKOV,	Portul popular bulgăresc în două locali- tăți din Banat .....	2	167
VULCĂNESCU, ROMULUS,	Măștile cucilor .....	2	159
ZOTTOVICEANU, ELENA,	Din activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești .....	2	218
Cronică .....		1	259
Cronică .....		2	229
Recenzii și note de lectură .....		1	263
Buletin bibliografic .....		1	287
Buletin bibliografic .....		2	233
Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei în cursul anului 1960 .....		2	237



# ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Год VII

1960

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

		<u>№</u>	<u>Стр.</u>
МОРАРУ Н.,	Некоторые вопросы искусства в свете ленинского принципа партийности.....	1	11

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АЛПАТОВ М. В.,	Андрей Рублев, мастер древнерусской живописи.....	2	13
БОГДАН РАДУ,	Тенденции и течения в румынской живописи второй половины XIX века.....	1	111
ДЖУРЕСКУ ДИНУ,	Румынская историческая живопись в феодальную эпоху .....	2	61
ЕФТИМИУ ВИКТОР,	Камил Рессу .....	1	45
НАСТАСЕ ДУМИТРУ,	Реставрация памятников средневекового искусства в Румынской Народной Республике .....	1	143
ОПРЕСКУ Г.,	Что значит принадлежать к « модернистским » группам .....	2	35
ОЦЕТЯ ДЖОРДЖЕТА,	К вопросу об использовании элементов народного искусства в производстве тканей .....	2	41
ПАВЕЛ АМЕЛИЯ,	О современной иллюстрации произведений классической литературы .....	1	55
ПЕТРЕСКУ ПАУЛЬ и ШТАЛЬ ПАУЛЬ ГЕНРИ,	Орнамент в румынской народной архитектуре .....	1	75
ШТАЛЬ ПАУЛЬ ГЕНРИ,	Ворота румынских крестьянских дворов..	2	81

### ТЕАТР И МУЗЫКА

АЛТЕРЕСКУ СИМИОН,	О взаимоотношении между формой и содержанием в современной драматургии.....	1	173
ГОФФМАН АЛЬФРЕД,	Дину Липпати — известный румынский исполнитель произведений Шопена.....	2	104

		№	Стр.
НЭДЕЖДЕ ЛИЛА,	Народный кукольный театр в XIX в.....	1	203
ФЛЕГОНТ ОЛЬГА,	О произношении слова в современном исполнительном искусстве .....	1	191
ФЛОРИЯ МИХАЙ,	Сценическое мастерство Матая Милло....	2	123
ФОНИ ФЕРНАНДА,	Роль Гаврила Музическу в развитии румынской хоровой музыки .....	1	217
ПОПЕСКУ АННА МАРИЯ,	Начало профессионального театра в Валахии	2	141

#### ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

БАРНЯ ИОН,	Иллюстрированный румынский хронограф XVIII в. ....	2	184
БРЕЗЯНУ БАРБУ,	Новые биографические данные о художнике Константине Лекка .....	1	239
ВЕКОВА-ТЕЛБИКОВА М. и ТЕЛБИКОВ К.,	Болгарский народный костюм в двух населенных пунктах Баната .....	2	167
ВУЛКЭНЕСКУ РОМУЛУС,	Маски „кукушек” .....	2	159
ДУМИТРЕСКУ ФЛОРЕНТИНА,	Характерный экземпляр резьбы по дереву в Молдавии в XVIII в.....	1	247
ЗОТТОВИЧАНУ ЕЛЕНА,	О музыкальной деятельности первых рабочих клубов .....	2	218
КИХАЯ ПАВЕЛ,	Замечания о портретах Мирчи Старого и госпожи Мары из Брэдета.....	1	253
КОСТА-ФОРУ АННА,	Две оригинальные театральные пьесы первой половины XIX в. ....	2	207
МИССИР НИКОЛАЕ,	Джордже Энеску и Эдуард Кауделла.....	1	233
НЭСТУРЕЛ ПЕТРЕ,	О неизвестном до сих пор занавесе царских врат в Арджеше и о его назначении в монастырях Путна и Слатина.....	2	198
ОПРЯ ПЕТРЕ,	Иляна — общество для воспитания художественных вкусов в Румынии (1897—1899)		202
СТЭНЕСКУ ГАНС,	О происхождении Вайта Штосса.....	1	241
ФОНИ ФЕРНАНДА,	Четыре неизданные сонаты М.Кохена-Линару	2	220
ЧЕРНОВОДЯНУ ПАУЛЬ,	Дом живописца Пырвула Мутула в Бухаресте .....	2	195
ШЕРБАН К.,	О цехе валашских народных музыкантов в XVIII в. ....	2	226
Библиографический список .....		2	233
Библиографический список .....		1	287
Рецензии .....		1	263
Хроника .....		1	259
Хроника .....		2	229
Перечень работ, отредактированных в Институте истории искусства в 1960 году		2	237

## ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

VII<sup>e</sup> ANNÉE

1960

## INDEX ALPHABÉTIQUE

		N <sup>o</sup>	Page
MORARU, N.,	Quelques problèmes de l'art, à la lumière du principe léniniste de l'esprit de parti.....	1	11
ARTS PLASTIQUES			
ALPATOV, M. V.,	Andrei Rubliov, maître de l'ancienne peinture russe .....	2	13
BOGDAN, RADU,	Tendances et courants de la peinture roumaine pendant la seconde moitié du XIX <sup>e</sup> siècle .....	1	111
EFTIMIU, VICTOR,	Camil Ressu .....	1	45
GIURESCU, DINU,	La peinture historique roumaine à l'époque féodale .....	2	61
NASTASE, DUMITRU,	La restauration des monuments d'art roumain médiéval dans la R.P. Roumaine .....	1	143
OPRESCU, G.,	Que signifie « appartenir aux groupes modernistes » .....	2	35
OȚETEA, GEORGETA,	Problèmes de transposition des éléments d'art populaire dans l'industrie du tissage..	2	41
PAVEL, AMELIA,	L'illustration actuelle des livres de littérature classique .....	1	55
PETRESCU, PAUL et STAHL, PAUL HENRI,	Le décor dans l'architecture populaire roumaine .....	1	75
STAHL, PAUL HENRI,	Portails sculptés chez les paysans roumains .....	2	81
THÉÂTRE ET MUSIQUE			
ALTERESCU, SIMION,	Problèmes du rapport entre le contenu et la forme dans la dramaturgie contemporaine .....	1	173
FLEGONT, OLGA,	Quelques problèmes relatifs à la diction dans l'art théâtral contemporain .....	1	191
FLOREA, MIHAI,	L'art de l'acteur Matei Millo.....	2	123
			243

		N°	Page
FONI, FERNANDA,	Le rôle de Gavril Musicesco dans le développement de la musique chorale roumaine	1	217
HOFFMAN, ALFRED,	Un grand interprète roumain de la musique de Chopin: Dinu Lipatti.....	2	109
NĂDEJDE, LILA,	Le théâtre populaire de poupées au XIX <sup>e</sup> siècle .....	1	203
POPESCU, ANA MARIA,	Les débuts du théâtre professionnel en Valachie	2	141

#### NOTES ET DOCUMENTS

BARNEA, ION,	Un cronographe roumain illustré du XVIII <sup>e</sup> siècle .....	2	184
BREZIANU, BARBU,	Rectification des indications biographiques du peintre Constantin Lecca .....	1	239
CHIIAIA, PAVEL,	Remarques sur les portraits de Brădet représentant Mircea l'Ancien et la princesse Mara .....	1	253
CERNOVODEANU, PAUL,	La maison du peintre Pîrvul Mutul de Bucarest .....	2	195
COSTA-FORU, ANCA,	Deux pièces de théâtre originales de la première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle .....	2	207
DUMITRESCU, FLORENTINA,	Un exemplaire typique de la sculpture sur bois en Moldavie au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	1	247
FONI, FERNANDA,	Quatre sonates inédites de M. Cohen-Linaru ..	2	220
MISSIR, NICOLAE,	Georges Enesco et Eduard Caudella .....	1	233
NĂSTUREL, PETRE,	Un grand voile inconnu au monastère d'Argeş et la fonction de ceux des monastères de Putna et Slatina .....	2	198
OPREA, PETRE,	Ileana—société pour l'éducation du goût artistique en Roumanie (1897—1899) .....	2	202
STĂNESCU, HEINZ,	Des origines de Wit Stwosz (Veit Stoss) ....	1	241
ŞERBAN, C.,	Sur la corporation des ménétriers de Valachie au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	2	226
VÉKOVA-TELBIKOVA, M. et TELBIKOV, K.,	Le costume populaire bulgare de deux localités du Banat .....	2	167
VULCĂNESCU, ROMULUS,	Les masques des «coucous» .....	2	159
ZOTTOVICEANU, ELENA,	De l'activité musicale des premiers clubs ouvriers.....	2	218
Chronique .....		1	259
Chronique .....		2	229
Comptes rendus et notes de lecture .....		1	263
Bulletin bibliographique .....		1	287
Bulletin bibliographique .....		2	233
Index des travaux réalisés par l'Institut d'histoire de l'art d'Académie de la R.P.R. entre le 1 <sup>er</sup> janvier et le 31 décembre 1960.....		2	237





