

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE  
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
DE  
ISTORIA ARTEI

1  
1961

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE









ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE  
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
<sup>DE</sup>  
ISTORIA ARTEI

ANUL VIII

1

1961

ACADEMIA 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. 11.505

## S U M A R

MIRCEA POPESCU,	Datoria noastră	11
-----------------	-----------------	----

### ARTE PLASTICE

RADU BOGDAN,	Perahim artist militant — în perioada dintre cele două războaie mondiale .....	17
PAUL PETRESCU	«Pomul vieții» în arta populară din România .....	41
ION FRUNZETTI,	Etapele evoluției peisajului în pictura românească pînă la Grigorescu .....	83

### TEATRU ȘI MUZICĂ

* * *	Tratat de istoria teatrului în România (schema generală)	117
MIHAI FLOREA,	Eroi și interpreți în piese ce oglindesc lupta dusă de P.C.R. în ilegalitate .....	131
SIMION ALTERESCU,	Teatrul românesc în preajma anului revoluționar 1848 (I)	149
ALFRED HOFFMAN,	Tematica nouă și întruchiparea ei în lucrările muzicale actuale .....	173
ELENA ZOTTOVICEANU,	Considerații asupra vechilor cîntece revoluționare ale proletariatului nostru .....	185

Un reporter al pitorescului social la Iași la finele secolului al XIX-lea ( <i>Amelia Pavel</i> )	201
Etape de construcție în incinta mănăstirii «Negru-Vodă» din Cîmpulung-Muscel ( <i>Pavel Chihaiia</i> )	208
Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna ( <i>Sorin Ulea</i> )	221
Bisericanii—ctitorie a epocii lui Ștefan cel Mare? ( <i>Dinu C. Giurescu</i> )	222
Un acoperămînt de mormînt muntenesc (1704) ( <i>Radu Popa și Petre Ș. Năsturel</i> )	228
Un pionier al muzicii de cameră romînești: Constantin Dimitrescu ( <i>Fernanda Foni</i> )	233
Recenzii	247
Note de lectură	253
Cronică	261
Buletin bibliografic	265



## СОДЕРЖАНИЕ

МИРЧА ПОПЕСКУ,	Наш долг .....	11
----------------	----------------	----

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

РАДУ БОГДАН,	Жюля Перахим воинствующий художник — в период между двумя мировыми войнами....	17
ПАУЛЬ ПЕТРЕСКУ,	«Древо жизни» в народном искусстве Румынии	41
ИОН ФРУНЗЕТТИ,	Этапы развития пейзажа в румынской живописи до Григореску .....	83

### ТЕАТР И МУЗЫКА

* * *	Учебник по истории театра в Румынии (макет)	117
МИХАЙ ФЛОРЕА,	Герои и исполнители пьес, отражающих борьбу Коммунистической партии Румынии в подполье .....	131
СИМИОН АЛТЕРЕСКУ,	Румынский театр накануне революции 1848 года. (I) .....	149
АЛЬФРЕД ГОФФМАН,	Новая тематика и ее воплощение в современных музыкальных произведениях .....	173
ЕЛЕНА ЗОТОВИЧАНУ,	Соображения о старых революционных песнях румынского пролетариата .....	185

### ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Художник репортёр общественных достопримечательностей города Яссы в конце XIX века ( <i>Амелия Павел</i> ) .....		201
--	--	-----

Этапы строительства в пределах монастыря Негру-Водэ из Кымпулунга ( <i>Павел Кихайя</i> ) .....	208
Авторы живописного ансамбля из Драгомирны ( <i>Сорин Уля</i> ).....	221
Бисерикань — постройка эпохи Стефана Великого? ( <i>Дину К. Джуреску</i> ) ..	222
Об одном покрытии валахской гробницы (1704 г.) ( <i>Раду Попа и Петре Ш. Нэстурел</i> ).....	228
Пионер румынской камерной музыки — Константин Димитреску ( <i>Фернанда Фони</i> ) .....	233
<i>Рецензии</i> .....	247
<i>По страницам печати</i> .....	253
<i>Хроника</i> .....	261
<i>Библиографический список</i> .....	265

## SOMMAIRE

MIRCEA POPESCU,	Notre tâche .....	11
-----------------	-------------------	----

### ARTS PLASTIQUES

RADU BOGDAN,	Perahim, artiste militant (de l'entre-deux-guerres)....	17
PAUL PETRESCU,	« L'arbre de vie » dans l'art populaire de la Roumanie	41
ION FRUNZETTI,	Les étapes de l'évolution du paysage dans la peinture roumaine jusqu'à Grigoresco .....	83

### THÉÂTRE ET MUSIQUE

* * *	Traité d'histoire du théâtre en Roumanie (schéma général) .....	117
MIHAI FLOREA,	Personnages et interprètes de pièces reflétant la lutte du Parti Communiste Roumain dans l'illégalité ....	131
SIMION ALTERESCU,	Le théâtre roumain à la veille de l'an révolutionnaire 1848 (I) .....	149
ALFRED HOFFMAN,	Les thèmes nouveaux et leur expression dans les œuvres musicales actuelles .....	173
ELENA ZOTTOVICEANU,	Considérations sur les vieilles chansons révolution- naires du prolétariat roumain .....	185



Un reporter du pittoresque social à Jassy à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle ( <i>Amelia Pavel</i> )	201
Etapas de construction dans l'enceinte du monastère de «Negru-Vodă» de Cîmpulung-Muscel ( <i>Pavel Chihaiia</i> )	208
Les auteurs des peintures de Dragomirna ( <i>Sorin Ulea</i> )	221
Bisericanii—fondation de l'époque d'Etienne le Grand? ( <i>Dinu C. Giurescu</i> )	222
Une couverture de tombeau valaque (1704) ( <i>Radu Popa et Petre Ș. Năsturel</i> )	228
Un pionnier de la musique de chambre roumaine: Constantin Dimitrescu ( <i>Fernanda Foni</i> )	233
<i>Comptes rendus</i>	247
<i>Notes de lecture</i>	253
<i>Chronique</i>	261
<i>Bulletin bibliographique</i>	265

# DATORIA NOASTRĂ

de MIRCEA POPESCU



a 40 de ani de la întemeierea sa, Partidul, care a condus cu înțelepciune și cu neabătută fermitate luptele clasei muncitoare, înfrângînd toate rezistențele, se află în fruntea întregului popor muncitor, iubit și urmat de oamenii muncii pe care-i călăuzește și însuflețește, cu aceeași înțelepciune clarvăzătoare, în marea operă de desăvîrșire a construcției socialiste în țara noastră. Într-un ritm cu adevărat năvalnic se schimbă fața țării, se transformă oamenii, viața lor, conștiința lor. Sub conducerea Partidului, marea revoluție culturală ce se înfăptuiește în același ritm accelerat ca și construcția economică însăși trezește la viața culturală milioane de oameni, face din artă, literatură, teatru, muzică, bunuri ale întregului popor.

Rolul intelectualilor în această vastă acțiune de dezvoltare și răspîndire a culturii este deosebit de important. « Partidul — spune tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej — acordă o mare însemnătate intelectualității și contribuției ei la construcția socialistă. În această activitate intelectualitatea veche se transformă și se contopește cu noile generații de intelectuali, formați în anii puterii populare, alcătuind un unic detașament al intelectualității legate de popor, devotate construcției socialiste și înconjurate de dragostea și prețuirea tuturor celor ce muncesc ».

Nu cred că trebuie să mergem prea departe pentru a găsi exemple ale dragostei și prețuirii de care se bucură în regimul nostru intelectualitatea legată de popor, devotată intereselor lui. Știm cu toții cît de importante și de neprecupețite au fost resursele puse la dispoziție de statul democrat-popular pentru ca vechea și ineficienta Academie romînă să se transforme într-o puternică bază științifică, într-un centru viu și activ de cercetări legate de necesitățile practicii, de cerințele mereu crescînde ce stau în fața științei și culturii în țara noastră. Știm cu toții de cîtă stimă se bucură și ce condiții morale și materiale le sînt create artiștilor și scriitorilor care-și pun talentul în slujba poporului.

Institutul nostru este și el o expresie a acestei griji pentru dezvoltarea armonioasă a tuturor ramurilor științei și artei. Părticică a marii revoluții culturale pe care o trăim, el înțelege să-și aducă contribuția la această

revoluție, să ajute la făurirea culturii noi, socialiste. În această lumină se cuvine să privim în permanență și ce am făcut pînă acum și ce avem de făcut în viitor.

Mai mult decît oricînd în trecut, s-au creat astăzi condiții capabile să favorizeze cercetarea multilaterală și interpretarea științifică a trecutului nostru artistic. Factorul determinant pentru dezvoltarea studiilor de istoria artei este, neîndoielnic, aplicarea de către cercetătorii de specialitate, la toate domeniile studiate, a principiilor materialismului istoric, efortul lor din ce în ce mai consecvent și mai sigur orientat de a depăși atît tendințele de vulgarizare cît și înclinarea către erudiția seacă, de a integra faptele artistice în complexul de fapte istorice și sociale care le-au generat și pot contribui la lămurirea lor. Nu mai este de conceput un istoric de artă serios care să fie lipsit de această înțelegere dialectică a procesului de dezvoltare a artei, care să nu urmărească întrepătrunderea și legătura reciprocă a fenomenului artistic cu celelalte manifestări care laolaltă alcătuiesc viața materială și spirituală a unui popor. De aceea, pe lîngă o solidă cultură teoretică și de specialitate, pe lîngă gustul care rezultă din contactul frecvent și îndelung cu arta, istoricul de artă de astăzi are nevoie, pentru a ajunge la înțelegerea științifică, clară și nuanțată, a procesului de dezvoltare a artei, de cea mai deplină și exactă documentare realizată pe baza consultării tuturor izvoarelor ce pot contribui la luminarea unei probleme. Informația superficială, fragmentară și aproximativă, întotdeauna regretabilă, este astăzi de natură, mai mult decît oricînd, să compromită cele mai bune intenții. Pentru cel ce năzuiește să cunoască înlănțuirile uneori atît de subtile ale fenomenelor, identificarea precisă a acestora, definirea lor și determinarea riguroasă a tuturor verigilor intermediare sînt operații prealabile ce nu pot fi eludate fără riscul ca întreg eșafodajul încercărilor de sinteză să se clatine și să se prăbușească.

Iată de ce munca științifică a Institutului de istoria artei s-a desfășurat în toți anii de la înființarea sa în două direcții: realizarea unei documentări cît mai sistematice asupra istoriei artelor în țara noastră, prin cercetări pe teren, în muzee, biblioteci și arhive, și redactarea, în spiritul și pe baza principiilor materialismului istoric, atît a unor studii parțiale, cît și a unor lucrări de sinteză ca *Istoria artelor plastice în România*, *Istoria teatrului în România*, *Istoria muzicii în România*.

Campania sistematică de investigare a patrimoniului artistic național, începînd cu arta populară și terminînd cu cele mai recente opere ale artiștilor contemporani, ca și studiile redactate pînă în prezent, urmăresc în primul rînd valorificarea tradițiilor realiste și progresiste ale moștenirii artistice românești, clarificarea aspectelor ei mai puțin cunoscute sau unilateral interpretate. În același timp, multe din studiile redactate în cadrul Institutului nostru au și caracterul cerut unor lucrări destinate difuzării largi în mase. Așa sînt cele două volume ale *Scurtei istorii a artelor plastice în România* care, acoperind o perioadă ce merge din secolul al XI-lea pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, au înglobat numeroase dintre datele noi descoperite de cercetătorii Institutului, realizînd o primă sistematizare și sinteză a istoriei artelor plastice românești pe baza concepției științifice a materialismului dialectic și istoric. Același caracter îl au cele două volume apărute în 1959, *Artele plastice în România după 23 August 1944* și *Teatrul în România după 23 August 1944*. Și ele, ca și studiul despre muzica în România după 23 August 1944 la care

Institutul nostru a avut o largă colaborare și care urmează să apară, reprezintă primele sinteze cu caracter științific consacrate realizărilor și problemelor artei noastre contemporane.

Un domeniu de activitate căruia Institutul de istoria artei îi acordă multă atenție este cel al monografiilor de artiști. Până în momentul de față, în afara numeroaselor mici monografii publicate de cercetătorii Institutului nostru în cadrul colecțiilor de popularizare, au fost redactate și publicate ample monografii consacrate unor pictori ca Teodor Aman și N. Vermont ori unor reprezentanți de seamă ai scenei românești ca Mihail Pascaly și Costache Caragiale. Au fost de asemenea publicate un prim studiu monografic consacrat marelui nostru compozitor George Enescu, precum și o serie de alte lucrări cu caracter monografic: monografia Teatrului Național, monumentul de la Adamklissi, monografia mănăstirii Sucevița, culegerea de studii consacrate tezaurului restituit de U.R.S.S., repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, un studiu asupra bisericilor cetăți ale sașilor din Ardeal.

O realizare importantă a Institutului nostru o constituie revista *Studii și cercetări de istoria artei*, care a început să apară în 1954. Cele 14 numere de până acum ale revistei au publicat un număr important de articole și note referitoare la problemele de artă populară, artă plastică feudală, modernă și contemporană, teatru și muzică, reprezentând în genere contribuții noi, bazate pe materiale inedite, și prime încercări de interpretare și generalizare a unor fenomene artistice în vederea lucrărilor mai ample de sinteză care se află în planul Institutului.

Colaborarea noastră activă și permanentă cu toate instituțiile de specialitate din țară, ca și colaborarea din ce în ce mai intensă cu instituțiile culturale din străinătate — printre care e de ajuns să menționăm Institutele de istoria artei din țările socialiste, redacția Marii enciclopedii sovietice și a altor mari enciclopedii din străinătate — contribuie de asemenea la creșterea ponderii și a rolului pe care Institutul nostru este chemat să le aibă în domeniile sale de specialitate.

N-am putea totuși afirma că în studiile și cercetările noastre am avut întotdeauna în vedere cerințele cele mai importante, problemele cele mai vii ale actualității, că am știut să învingem tendințele spre tehnicism, că am știut în permanență să deosebim esențialul de faptele nesemnificative, că am aplicat cu rigoarea științifică necesară teoria în practica cercetării. Studiile la care lucrăm în prezent — istoria artelor plastice și a teatrului în România în primul rând — și prin care ne străduim să răspundem sarcinilor trasate cercetătorilor din domeniul științelor sociale de Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Român vorbesc în orice caz despre o orientare mai precisă și o coordonare mai riguroasă a eforturilor spre principalele probleme a căror rezolvare este așteptată din partea unui Institut ca al nostru. Esențial ni se pare a fi faptul că, în însuși procesul muncii, s-a format în cadrul Institutului un colectiv de cercetători bine pregătiți, pasionați de problemele specialității lor, capabili să studieze problemele cele mai complexe ale istoriei artei și să le rezolve cu autoritate.

Este însă necesar să ajungem la o înțelegere mai profundă a faptului că nici un aspect al activității noastre nu reprezintă un scop în sine, obiectul unei pure pasiuni pentru cunoaștere, că întreaga noastră muncă științifică se integrează și este firesc să se integreze în marea muncă de construire a

orînduirii noi, de edificare a conștiinței socialiste, de făurire a culturii și artei chemate să educe în spiritul socialismului masele cele mai largi ale poporului.

Este necesar de asemenea să înțelegem mai bine că munca noastră poate aduce, este chemată să aducă o contribuție la lupta oamenilor de cultură înaintați din întreaga lume împotriva culturii burgheze, pentru afirmarea celor mai înalte valori ale vieții, pentru promovarea adevărului și a frumosului.

Intelectualul de astăzi nu mai este un izolat, un însingurat. Cuvîntul lui are acum o greutate și o putere de pătrundere, o sferă de acțiune mai largă decît oricînd. Aceasta îi conferă și prestigiul de care se bucură, dar trebuie să-i inspire și simțul mării răspunderi față de oamenii care-i acordă atîta încredere și un sprijin neprecupețit. Efortul continuu și consecvent de a respinge nenumăratele forme sub care mai acționează presiunea ideologiei burgheze, de a deveni militanți ai construcției socialiste în cultură trebuie să fie răspunsul tuturor intelectualilor cinstiți la încrederea ce li se arată, la rolul de cinste ce le este acordat în societatea socialistă.

A face parte din uriașul front al celor ce duc astăzi înainte cu pași de gigant istoria este o onoare și o datorie căreia trebuie să-i consacram toate forțele minții și inimii noastre. Să punem în munca noastră acea pasiune și năzuință continuă spre o calitate mereu mai înaltă, pe care Partidul le cere tuturor oamenilor muncii ce ridică în țara noastră mărețul edificiu al socialismului. Ne vom aduce în felul acesta contribuția, modestă dar efectivă, la lupta pentru instaurarea unei lumi a dreptății și a păcii, a unei lumi pe măsura adevărată a omului.





# ARTE PLASTICE







# PERAHIM ARTIST MILITANT

—În perioada dintre cele două războaie mondiale—

de RADU BOGDAN



areori un artist de la noi a evoluat în condițiile unor antagonisme sociale atît de pronunțate, cu repercusiuni atît de directe și cu oglindiri atît de surprinzătoare în opera sa, ca Jules Perahim. Orientat spre mișcările artistice zise de avangardă, atașat în același timp cauzei nobile a proletariatului și bucurîndu-se încă din anii ilegalității de îndrumarea partidului, Perahim a parcurs un drum de experiențe foarte variate și revelatoare. În tot ce a produs mai de preț, el s-a situat sub semnul unei poziții înaintate — anticonformiste și antiburgheze — apelînd la forme de o remarcabilă ingeniozitate. A desprinde din noianul de imagini al multilateralei și susținutei lui activități o parte din cele — foarte numeroase — care indică linia de continuitate a gândirii sale militante, a cerceta resorturile acestei gândiri în funcție de determinantele ei sociale, de tendințele și de curente literare sau artistice care au alimentat-o și a analiza însușirile prin care ea s-a impus este sarcina pe care ne-o propunem.

În această primă parte a studiului nostru ne vom opri asupra activității desfășurate de Perahim între 1930 și 1944, perioadă care, deși importantă, e încă insuficient cunoscută. Multe din lucrările ce o ilustrează s-au rătăcit sau au fost distruse, imaginea altora a rămas îngropată în paginile ziarelor și revistelor vremii, în sfîrșit, puține — originale sau fotografii — au supraviețuit în mapele personale ale artistului. Conștienți de însemnătatea lacunelor pe care, în lipsa anumitor documente prețioase, nu le-am putut suplini, am socotit totuși utilă încercarea de a reconstitui etapa parcursă de Perahim pînă la Eliberare. Ea are, printre altele, meritul de a pune în lumină unul din aspectele influenței exercitate de clasa noastră muncitoare asupra artei în epoca dintre cele două războaie mondiale.

Firește, Perahim n-a fost singurul grafician care, în această epocă, s-a făcut exponentul ideologiei proletariatului. Începînd cu Tonitza, continuînd cu B'Arg și Jiquid și sfîrșind cu generația lui Nicolae Cristea, nu puțini sînt artiștii care fie și numai vremelnice s-au alăturat clasei muncitoare, manifestîndu-se, la grade și cu intensități diferite, de pe pozițiile ei. Perahim însă se distinge printr-o notă cu totul aparte, care ține în primul rînd de natura specifică a fanteziei sale, a inteligenței sale lucide și a emotivității sale lipsite de



sentimentalism. Mai mult decît oricare dintre cei ce l-au precedat sau însoțit în timp, el e un imaginativ cerebral, un poet al închipuirii, sensibil la valorile intelectului, un creator de metafore invocate de voința de șoc a ideii. Șocul, deopotrivă caracteristic elementelor de formă ca și celor de conținut, definește principală modalitate a artei lui Perahim, după cum idealul revoluționar îi

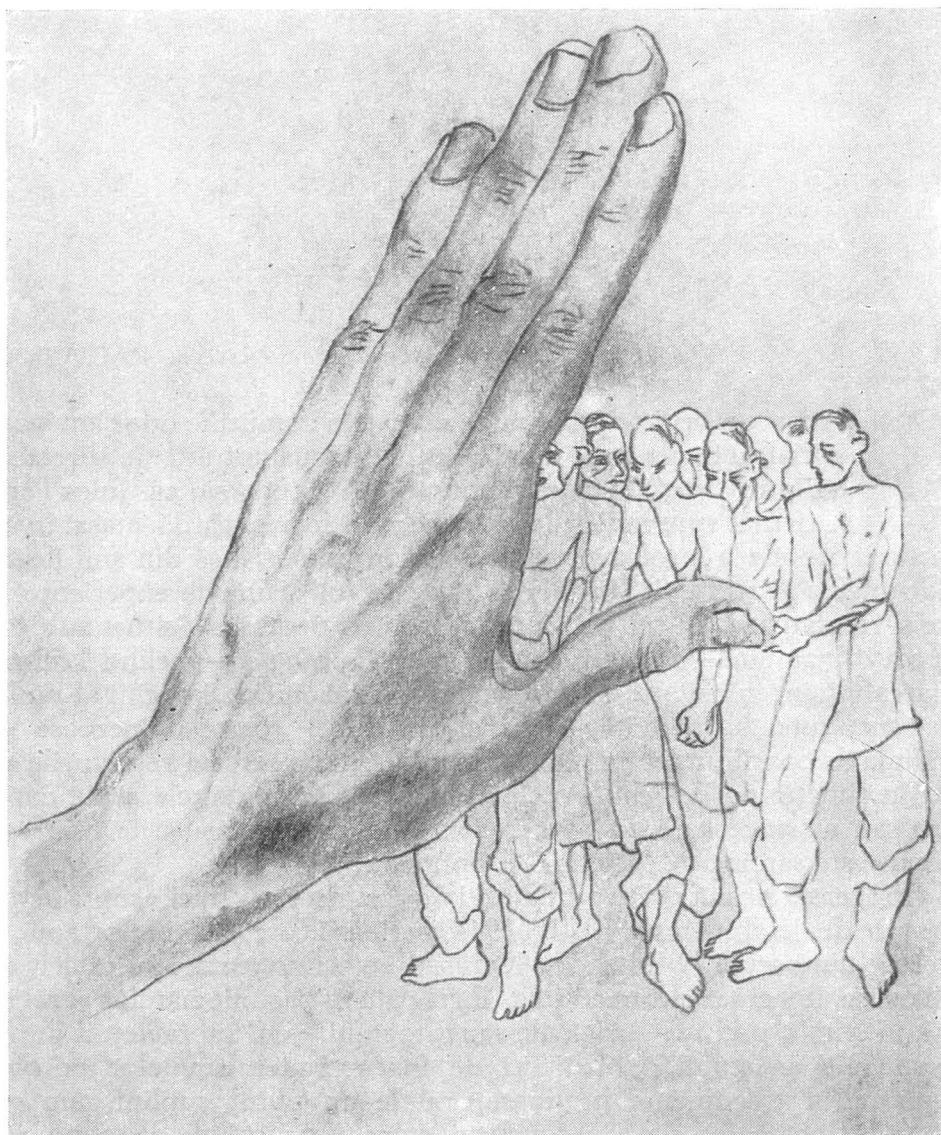


Fig. 1. — Nu

Desen în creion (inițial fără titlu), cu aluzie critică la atitudinea burgheziei față de proletariat. Lucrat, probabil, în 1934. Foaie de carnet, 17 × 12 cm. Colecția artistului.

determină finalitatea. Toate aceste atribute încă nu conturează deplin profilul personalității artistului; totuși, asociate tipului de imaginație amintit, ele sînt suficiente spre a-i conferi nota pronunțat distinctivă de care vorbeam.

Perahim a început prin a fi un *frondeur*, un revoltat împotriva normelor burgheze preacceptate, a convențiilor « bunei societăți ». A fost unul din acei « copii teribili » pe care literatura și arta i-au cunoscut mai ales în deceniul

următor primului război mondial, când foarte mulți tineri rămăseseră dezorientați în mijlocul societății capitaliste, incapabilă să le ofere o soluție demnă de viață.

Anarhică și negativistă, așa cum se manifestă între 1930 și 1932 în paginile revistelor *Unu* și *Alge* unde artistul a debutat, revolta aceasta,

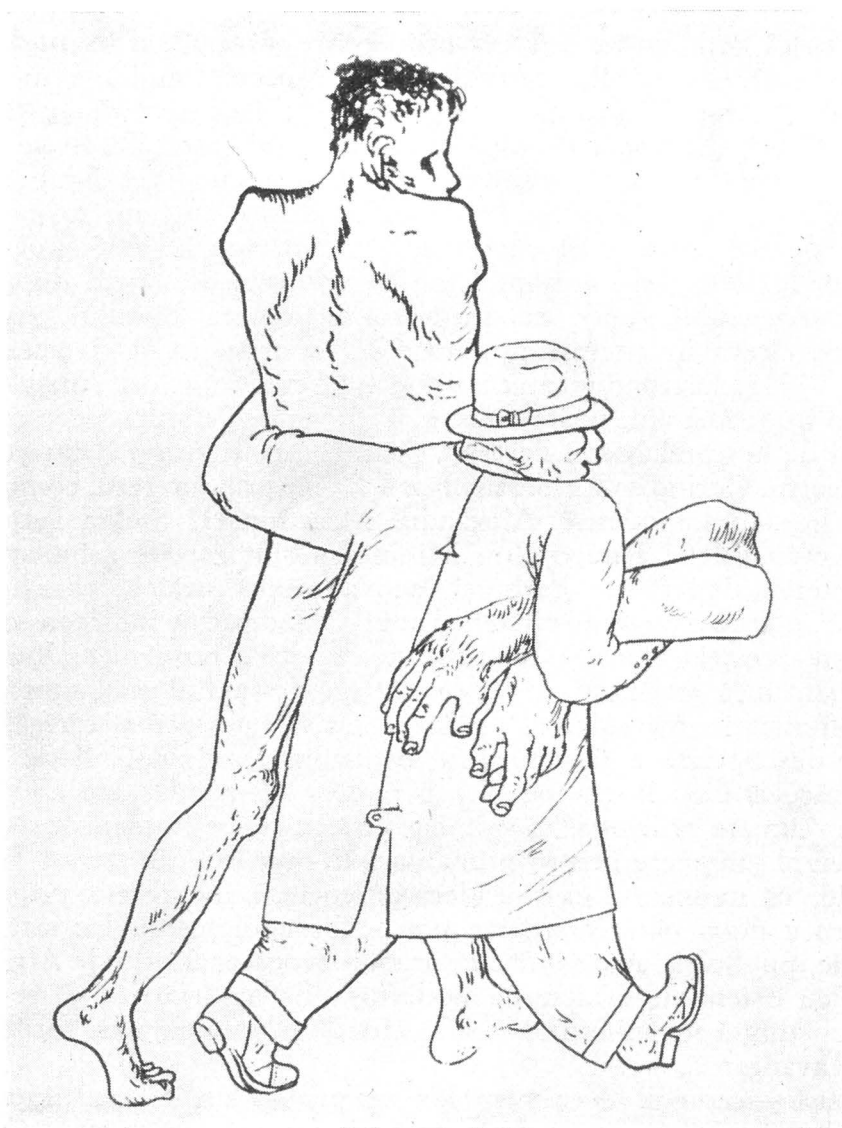


Fig. 2. — Mâini de lucru

Litografie recentă după versiunea originală a desenului din 1934. 15×35 cm.

pornită din adâncurile deznădejdiei, ale unei crescînde nemulțumiri sociale încă neclar mărturisite conștiinței, avea să se transforme treptat, sub influența ideilor marxiste, într-un protest organizat, rațional și constructiv.

În momentul când activitatea de desenator a lui Perahim devenea publică, el abia trecuse de vîrsta pubertății. Cîteva lucrări inedite din vremea debutului — puține cîte s-au păstrat — indică un talent neliniștit și precoce

care-și caută expresia în jocul liber al imaginației, în sugestia metaforei intelectuale, pe alocuri hrănite de literatură și de idei care frizează socialul. Un autoportret, greșit postdatat 1928, dar care cu siguranță nu depășește anul 1930, surprinde prin nervul notației, prin stăpînirea destul de abilă a acuarelei și prin fixarea cîtorva valori sufletești ce imprimă chipului o ușoară nuanță de zăbucium <sup>1</sup>.

Fără a-l numi un autodidact în sensul cel mai strict al cuvîntului, putem spune totuși că Perahim nu a trecut prin școala cuiva. Cînd i s-au descoperit înclinațiile — ceea ce, copil excesiv de timid, a încercat multă vreme să evite, desenînd pe ascuns în locuința unui prieten — a fost încredințat de familie pictorului Costin Petrescu. Proaspătul ucenic în ale artei absolvise cu puțin înainte, la liceul Libros din capitală, trei clase secundare. Timp de cîteva luni el i-a prezentat lui Costin Petrescu, cu o frecvență nu tocmai asiduă, picturi și desene spre a fi corectate <sup>2</sup>. Apoi, tot la îndemnul familiei, s-a adresat lui Nicolae Vermont, care l-a trimis să deseneze după statuile din holul Ateneului, unde se instalase Pinacoteca Statului. Au urmat, pe parcurs, cîteva îndemnuri primite acasă la maestru și cu aceasta, prin anii 1927 – 1928, instrucțiunea artistică a lui Perahim a luat sfîrșit <sup>3</sup>.

Cam în aceeași ani, poate chiar mai devreme, Perahim făcea cunoștința unor elevi de la liceul Matei Basarab, printre care și Aurel Baranga, viitorul autor de teatru. Curînd se formează un grup, unit prin interesul comun pentru poezia și literatura modernă. Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Elena Farago, Ion Minulescu sînt repede asimilați, urmați la scurt interval de Arghezi, Barbu și Bacovia. Dintre străini, cel mai prețuit e Rimbaud. Cu ardori inerente vîrstei, grupul se gîndește să înființeze o revistă; i se găsește acesteia chiar și un titlu cu sugestive rezonanțe: *Rumori*. Dar intențiile sînt încă prea confuze pentru a trece de stadiul unui simplu proiect juvenil. Vremelnic, mănunchiul de tineri se risipește spre a se regăsi apoi în proaspăta descoperire a literaturii lui Benjamin Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru și Geo Bogza, pe care îi publica cu regularitate *Unu*. Tocmai acum, Perahim are prilejul să vină în legătură cu cei ce editează această revistă și un desen al său apare pentru prima oară în numărul din august 1930. Faptul coincide cu momentul în care ideea întemeierii unei reviste proprii încolțise pentru a doua oară în mintea precocilor adolescenți. De astă dată, în septembrie, publicația apare într-adevăr, sub evocatorul titlu de *Alge*, proclamîndu-și cu ostentație caracterul modernist. Ea nu încearcă să se ridice la nivelul conștiinței social-militante și se afundă în mrejele unei formule decadente de avangardă.

Totuși — ecou al evenimentelor ce promovau în conștiința publică lupta proletariului și care culminaseră nu de mult cu greva de la Lupeni înăbușită în sînge — primele semne ale unei ralieri a lui Perahim la cauza muncitorimii apar încă de pe acum: desenul cu care artistul își inaugurează colaborarea la *Alge*, în cel dintîi număr al revistei, poartă titlul «Concert democrat». Reprezintă un fierar izbind cu ciocanul în nicovală, pe fundalul unor crîmpeie de peisaj citadin, cu elemente simbolic alese, ce tind să sugereze —

<sup>1</sup> Se află în colecția dr. Sașa Pană.

<sup>2</sup> Informație primită de la artist. Prima temă de pictură a constatat într-o natură moartă cu o portocală desfăcută.

<sup>3</sup> Informații primite de la artist, care nu-și amintește cu exactitate datele cronologice legate de perioada inițierii profesionale.

în ritmul «clătinat» al compoziției — zdruncinul orînduirii capitaliste. Concomitent, un desen fără titlu, publicat în *Unu*, pare să evoce — tot cu elemente simbolice, dar într-o formă mult mai confuză și alambicată — drama proletariatului înlănțuit <sup>1</sup>.

În 1932, la vîrsta de numai 18 ani, Perahim deschidea la București întîia sa expoziție <sup>2</sup>, cu un ansamblu de 130 de opere, din care treizeci erau picturi în ulei, iar restul desene, poate și cîteva linogravuri. E greu s-o apreciem astăzi, cînd imensa majoritate a lucrărilor au dispărut. Rarele piese pe care le-am

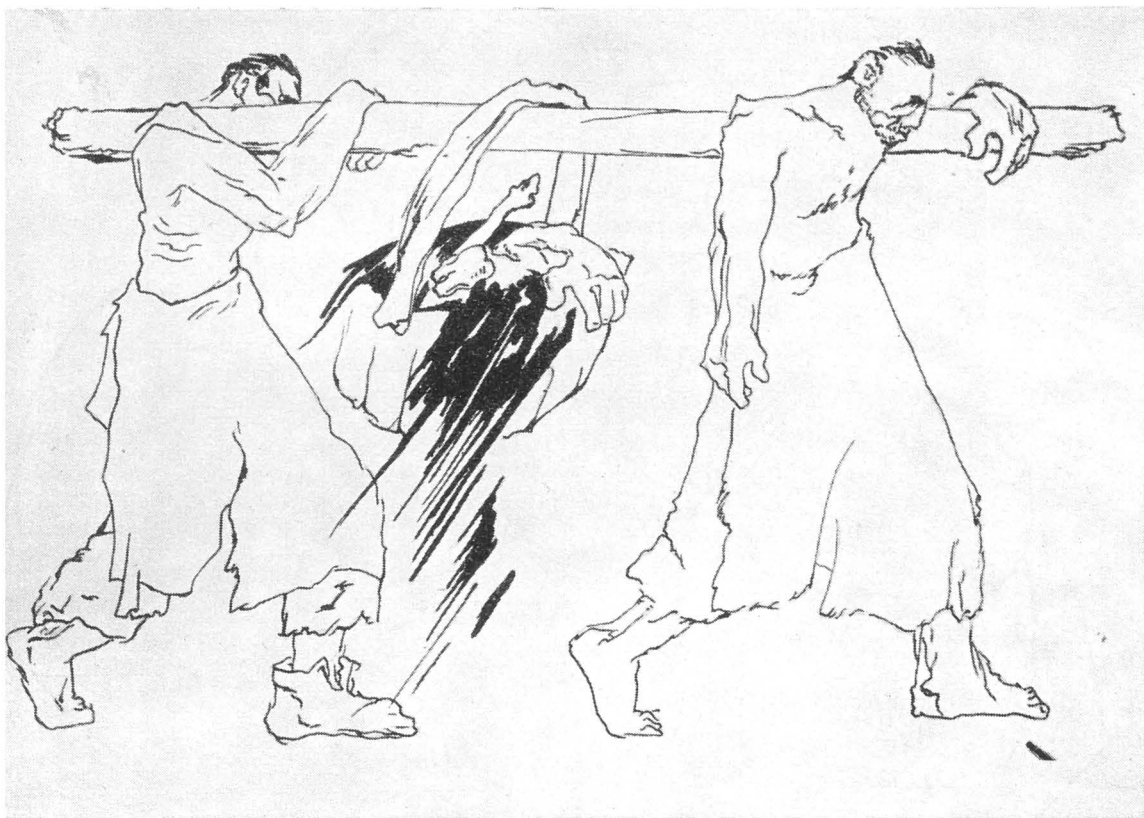


Fig. 3. — Lăturile

Ilustrație la reportajul lui Geo Bogza, *O industrie fetidă* (din ciclul *Tăbăcării*), publicat în *Cuvîntul liber* din 23 VI. 1934. Desen în tuș cu penișă, 25 × 22 cm. Semnat și datat cu creionul: 1934. Colecția artistului.

putut cerceta <sup>3</sup> nu îngăduie o concluzie asupra întregii prezentări, dar, judecînd după desenele publicate în aceeași vreme <sup>4</sup>, putem socoti că artistul, deși cu însemnate excepții, continua să graviteze în orbita anumitor manifestări decadente, de tipul mișcării «Dada» și al curentului suprarealist.

Către sfîrșitul anului următor asistăm la o primă netă luare de poziție, în care, de astă dată, ideile lui Perahim sînt formulate răsplat în cuprinsul

<sup>1</sup> Vezi *Alge* din 13 septembrie 1930 și *Unu* din septembrie 1930.

<sup>2</sup> Expoziția s-a deschis la 3 aprilie 1932 într-o sală din fostul pasaj «English» și nu a avut catalog.

<sup>3</sup> În colecția dr. Sașa Pană.

<sup>4</sup> Vezi colecțiile revistelor *Unu* și *Alge*, îndeosebi exemplarul din mai 1933 al celei din urmă unde a apărut unul din tablourile în ulei ce au figurat în expoziție, astăzi în colecția dr. Sașa Pană.

unui manifest literar pe care îl semnează alături de Geo Bogza și de alți doi colaboratori. Manifestul apare în unicul număr al revistei *Viața imediată*, editată de cei amintiți. Titlul însuși al publicației era inspirat după denumirea ciclului de poeme apărut sub semnătura lui Paul Eluard în 1932. Implicațiile literare, și chiar ilustrative uneori, ale artei lui Perahim fuseseră și pînă atunci destul de evidente pentru ca apariția numelui său la finele unei profesii de



Fig. 4. — Capitalistul

Publicat cu titlul «Petrolistul» în Cuvîntul liber din 21 VII. 1934. Desen în tuș, cu pînă, 17,5 × 17,5 cm  
Semnat și datat 1934. Colecția artistului.

credință poetică să nu ne surprindă. Și nu e mai puțin evident că ceea ce el pretindea poeziei presupunea *ipso facto* adoptarea unei atitudini similare în materie de pictură și desen. «A considera poezia — glăsuia manifestul — ca pe o artă rezervată exclusiv inițiaților, a scrie și a mărturisi public că scrii numai pentru inițiați, a fost, pînă în clipa, în care apar aceste rînduri, punctul de onoare, blazonul și refugiul de neputință al tuturor poezilor noștri din ultima



vreme<sup>1</sup>. Noi renunțăm la aceste privilegii și considerăm poezia ca pe ceva care ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții decît de experiențe secrete de laborator, vrem să facem o poezie pentru toți oamenii, pentru miile

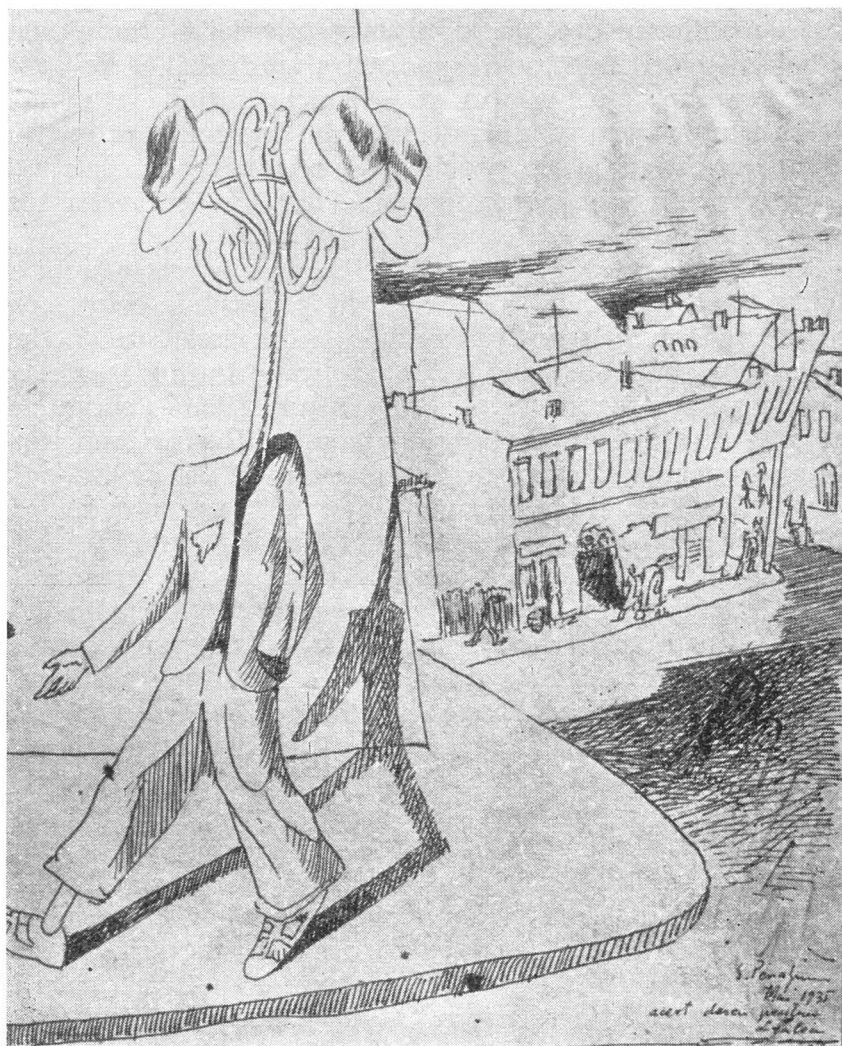


Fig. 5. -- Cuierul

Desen în tuș, cu penița (inițial fără titlu), 17,5 × 14,5 cm. Cu o dedicație, semnat și datat: mai 1935. Aluzie satirică la filistinismul micului burghez indiferent la problemele contemporaneității sociale și oricînd dispus să-și schimbe ideile precum pălăriile. A apărut, într-o variantă cu abia perceptibile modificări, ca pretext ilustrativ, fără directă legătură cu textul, în volumul *Pensiunea doamnei Pippersberg* de H. Bonciu. Colecția artistului.

de oameni. Noi vrem să captăm în stare sălbatică și vie aceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă de beregată atunci cînd

<sup>1</sup> Generalizarea și referirea la ansamblul «tutor poezilor» constituie, desigur, o exagerare ieșită din impetuositatea autorilor manifestului. În realitate, așa cum acesta însuși precizează, e vorba de «rătăcirile celor mai tineri poeți care, începînd să scrie pentru prima oară au apărut mo-

lipsiți de ermetism și și-au ales un ideal de biu-gială pseudo-obscură, fără să le fie rușine de viața adevărată din jurul lor». Aluzia e îndreptată îndeosebi asupra celor care debutaseră în revistele de avangardă ale epocii.

ne știm contemporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie și de nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea (...) Vrem să facem o poezie a timpului nostru în care o imensă dramă a umanității se desfășoară ». Și, spre a nu lăsa nici cea mai mică îndoială asupra crezului estetic care îi stătea la bază, manifestul preciza: « Substanța poeziei e condiționată de mai marea sau mai mica ei înverșunare împotriva oprimării ». Pe contrapagină, un desen de Perahim, aluziv intitulat, « Săraci cîntînd la masă bogată », încerca — mai mult prin enunț decît prin imaginea propriu-zisă — să stabilească un acord cu tezele proclamate, revelînd ascunsele contradicții ale unei conștiințe în plină transformare. Roadele ei aveau totuși să se vadă curînd.

O atît de categorică afirmare de principii din partea unui artist care pînă atunci se exprimase în forme destul de inaccesibile celor « neinițiați », un apel atît de vehement la funcțiile sociale — demascatoare și combative — ale actului creator nu-și află, desigur, o explicație întîmplătoare. În lumina datei la care a apărut manifestul — 1 decembrie 1933 — subînțelesurile lui cauzale sînt mai mult decît edificatoare: era anul luptelor muncitorești de la Grivița, odios reprimat de burghezie, al asasinatelor comise de legionari, al venirii fasciștilor la putere în Germania, al unei întregi suite de orori declanșate de vîrfurile celei mai cumplite reacțiuni care amenința Europa și lumea; era, totodată, anul în care Perahim găsise drumul apropierei de partid, căpătînd astfel o înțelegere mai profundă a evenimentelor care pînă atunci îi zguduiseră conștiința și o viziune mai clară asupra menirii unui adevărat artist militant. Ideile exprimate în « Manifest » își aveau rădăcina în acest început de însușire directă a principiilor ideologiei clasei muncitoare. De altfel, foarte curînd după apariția revistei *Viața imediată*, Perahim făcea parte, alături de Geo Bogza, de Matei Socor și de alți cîțiva tovarăși, dintr-un seminar marxist-leninist pe care avea să-l frecventeze timp de doi ani.

Anul de cotitură în creația lui Perahim, cel care pe planul conștiinței militante marchează un început de etapă — așa cum lăsase să se prevadă manifestul — e anul 1934. El deschide seria colaborărilor la cîteva din organele de presă, ilegale, ale partidului, cum erau *Scînteia* și *Noi vrem pămînt*, și a combativelor desene din *Cuvîntul liber*. Pentru *Scînteia* și *Noi vrem pămînt*, artistul desenează frontispiciile celor două ziare, simbolizînd unul, alianța dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare, celălalt răscoala țăranilor din 1907. Avînd de înfruntat, în cazul unei identificări, riscul arestării, Perahim a căutat să dea acestor desene un caracter cît mai puțin personal, mulțumindu-se să le afle o expresie corectă și clară, capabilă să transmită fără dificultate ideea care se cerea ilustrată<sup>1</sup>. Faptul însă că ele apăreau în organele de partid demonstrează că autorul lor adoptase o atitudine hotărîtă, de sprijinire directă a luptei clasei muncitoare. De altfel, acest lucru apare limpede în toate lucrările cu care, de aici înainte,

<sup>1</sup> Vezi *Scînteia* din 27 mai 1934 și *Noi vrem pămînt* din aprilie 1934. Desenul din *Noi vrem pămînt*, executat de Perahim, reinterpretează de fapt frontispiciul compus pentru numărul din ianuarie 1934, al aceleiași gazete de către un autor anonim, care se inspirase, cu păstrarea întocmai a anumitor deralii, din cunoscutul tablou al lui Goya

« Execuțiile din noaptea de 3 mai ». Perahim încearcă să elimine asemănările prea izbitoare cu modelul, păstrează unele elemente introduse de autorul necunoscut și le completează cu altele, redesenînd ansamblul cu o linie ale cărei nerv și vigoare un ochi familiarizat cu lucrările artistului nostru le poate recunoaște.

se va manifesta în public, începînd cu desenul tipărit la 31 martie în coloanele *Cuvîntului liber*, intitulat « Herr Vogt » și inspirat din lecturile marxiste făcute în cadrul seminarului amintit. Și dacă, pentru cine nu știe că « domnul Vogt » este eroul pamfletului publicat de Marx în 1860 un astfel de desen

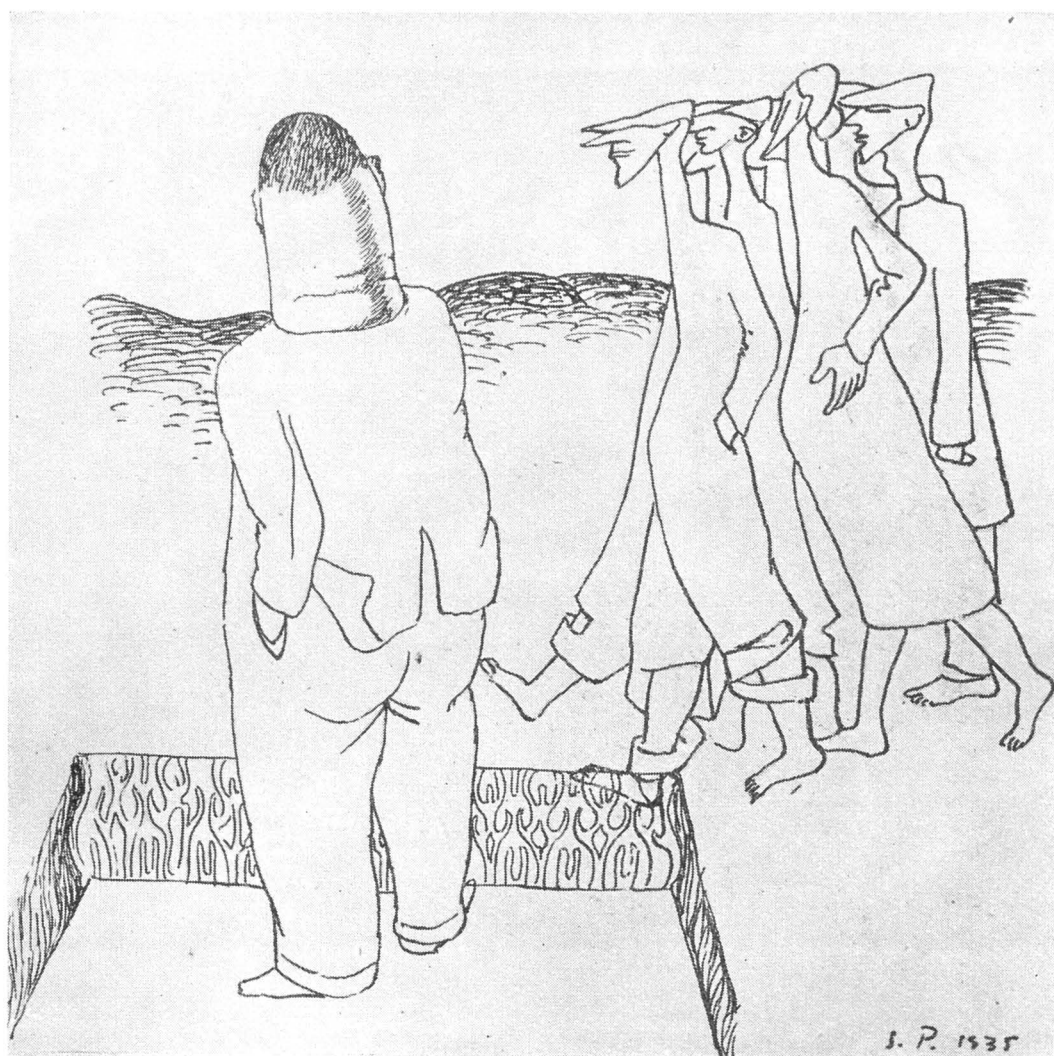


Fig. 6. — Vis greu

Desen în tuș, cu penișă, 15 × 15 cm. Semnat cu inițiale și datat 1935. Este proiectul care stă la baza tabloului cu același titlu din expoziția prezentată de artist în 1936, la București. Colecția Radu Bogdan.

mai păstrează, poate, un caracter aluziv prea subtil, în schimb cele care urmează își semnifică mesajul fără ocol. Rînd pe rînd, apar astfel ilustrațiile ce însoțesc reportajele sociale ale lui Geo Bogza <sup>1</sup>, ilustrații adesea fără titlu, dar de o elocvență care le dispensează de orice comentariu.

<sup>1</sup> Vezi *Cuvîntul liber* din 23 iunie, 30 iunie, 14 iulie, 21 iulie, 6 octombrie și 24 noiembrie 1934, cu reportajele lui GEO BOGZA intitulate *O industrie fetidă*, *Condițiile de muncă în tăbăcării*, *Înmormin-*

*tare cu drapel*, *Industria neagră a petrolului*, *Ierarhia muncii și a petrolului* și *Accidente de muncă în petrol*.



Subordonarea față de povestire e aici mai mult virtuală decât reală, așa cum se va întâmpla ori de câte ori Perahim își va asuma rolul de a interpreta un text cu ajutorul imaginii. Preponderentă este viziunea lui personală, lumina ce o aruncă asupra unui conținut rămas în esență același, dar care acum apare considerat sub un unghi diferit. Nu ne referim deocamdată la mijloacele strict plastice de interpretare, la expresivitatea liniei, a formelor sau

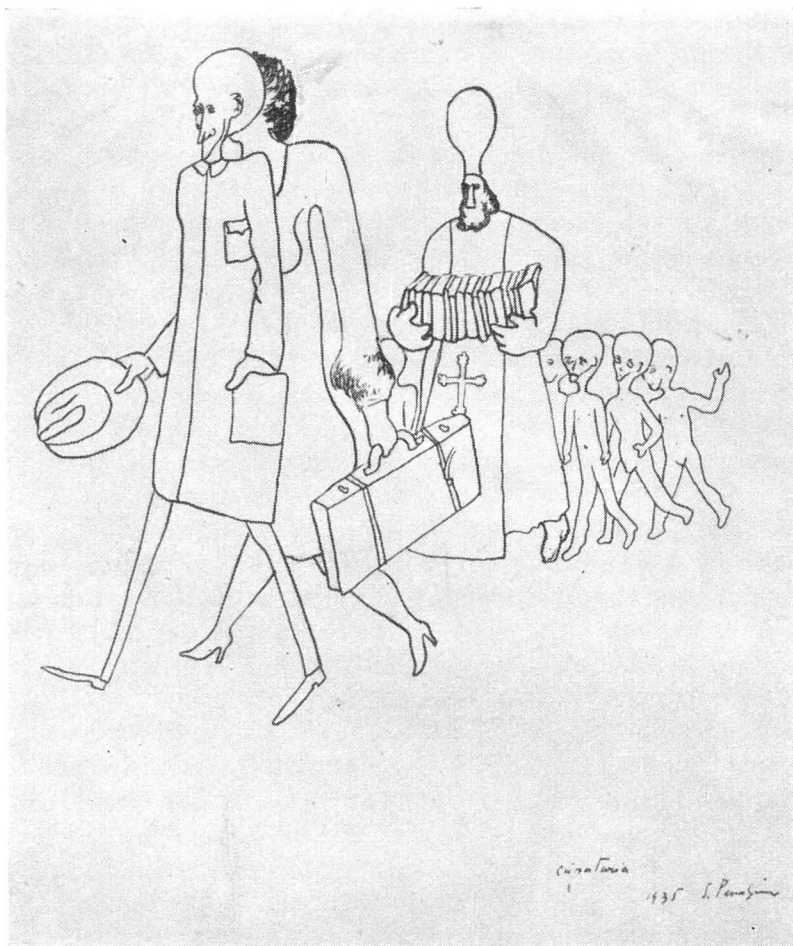


Fig. 7. — Căsătoria

Desen în tuș, cu penișă, 14 × 12,4 cm. Semnat și datat 1935. Colecția artistului.

a compoziției, care joacă, desigur, un rol hotărîtor, inerent oricărei creații autentice; ceea ce avem în vedere este în primul rînd capacitatea lui Perahim de a interveni cu ingeniozitate în chiar prezentarea tematică a conținutului, contribuind la potențarea lui prin inventarea de noi situații, prin crearea de noi relații între personaje, fără a cădea în anecdotic. E o particularitate importantă a acestor imagini, căci, dacă totul s-ar fi redus la specificul valorilor de limbaj, nu l-am fi putut distinge pe artist în lungul șir de ilustratori capabili doar să transpună un conținut literar în echivalențele lui plastice, nu și să-i exploreze semnificațiile. Or, tocmai aici se face simțită la Perahim o dublă modalitate de a milita și de a se dovedi creator.

Cînd, de pildă, el desenează doi muncitori care transportă într-un hîrdău brațul accidentat al tovarășului lor de muncă, imaginea pare să evadeze din contextul lui Geo Bogza, în realitate însă îl continuă, fructificîndu-i sugestiile prin detalii închipuite ad-hoc; concret, ele diferă de mărturia invocată de scriitor, dar spiritul reportajului său nu e trădat. De fapt, în cazul de față, artistul nici nu a ilustrat propriu-zis textul, ci a investigat realitatea direct pe

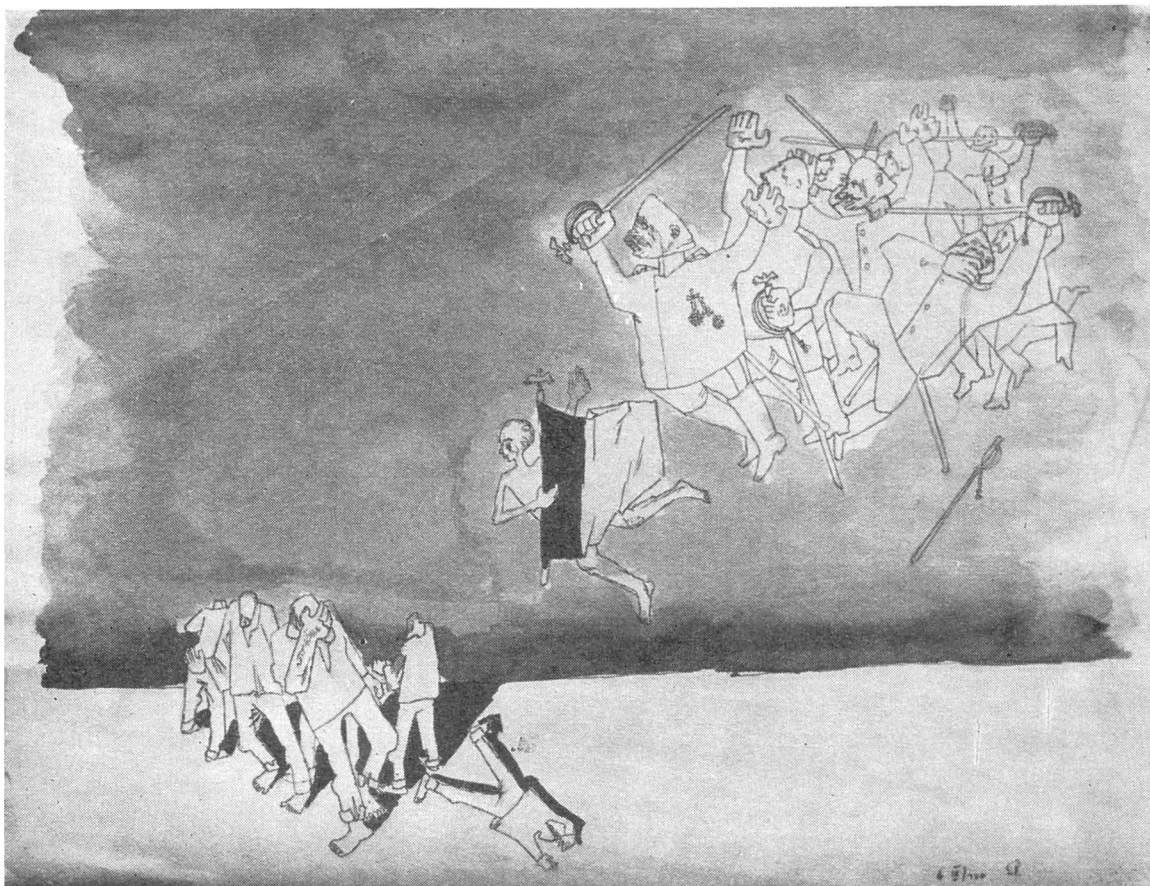


Fig. 8. — Obsesie

Desen în tuș, cu penița, cu tente de laviu, 25,5 × 32,5 cm. Semnat cu inițiale și datat 6. IX. 936. Satiră împotriva militarismului și a demagogiei patriotarde (inițial fără titlu). Colecția artistului.

teren, împreună cu Geo Bogza, sugerînd-o apoi printr-o interpretare proprie. Scena imaginată de Perahim e atroce, implicațiile ei sînt macabre. Și totuși, nu este vorba de simpla speculare a unui « efect tare », ceea ce ar fi însemnat o lipsă de gust, ci de punerea în lumină a unor înțelesuri mai adînci. Mîna sfîrtecă denunță prin prezența ei caracterul odios al exploatării, oribila și inumană condiție de lucru a muncitorului, procesul de abrutizare la care-l supune capitalistul, obligîndu-l nu numai să îndure fizic această condiție, dar și s-o accepte moral.

Un șir întreg de desene — fie că însoțesc sau nu un text, demască vehement contradicțiile societății împărțite în clase, ipocrizia și crimele ei. Adesea o anumită idee — valorificată de fiecare dată sub o altă latură — revine în imaginile artistului. Așa este ideea « brațelor de muncă » concepute de capitalist

ca simple instrumente aducătoare de profit, lipsite de orice semnificație umană, idee care stă la baza desenului intitulat « Mîini de lucru »<sup>1</sup>: un muncitor și un patron sînt înfățișați umblînd împreună; muncitorul e gol și lipsit de brațe, patronul e bine îmbrăcat și-l cuprinde « afectuos » pe muncitor de mijloc, în timp ce poartă la subsuoară, ca pe o marfă obișnuită, brațele retezate ale acestuia. Cîțiva ani mai tîrziu, un tablou în ulei (azi dispărut, dar pe care am avut odinioară prilejul să-l vedem) va reprezenta o mașină în pîlnia căreia capitalistul, înfățișat cu trăsături monstruoase, introduce o mîină de proletar; din gura aceleiași mașini iese o pălărie.

De-a lungul a trei ani, între 1934 și 1936, activitatea lui Perahim e deosebit de fructuoasă, desfășurîndu-se cu precădere în paginile *Cuvîntului liber*, unde apar, fără întrerupere, imagini de o surprinzătoare varietate, purtînd uneori titluri ele însele concludente pentru poziția și orientarea artistului: « Plecarea din fabrică », « Pétrolistul », « Împotriva războiului », « Accident de muncă », « Azilul zdrențelor », « Opoziție antifascistă », « Pămîntul trebuie să fie al celor ce-l muncesc », « Frontul democrației », « Proletariatul bate la ușă »<sup>2</sup>. Dar, cu toată elocvența unor asemenea titluri, este greu de bănuît felul în care enunțul lor se concretizează plastic.

Pe de o parte, după cum am mai arătat, Perahim imaginează raporturi și situații cu totul neașteptate, apelînd la contraste ostentative, puternic impresionante; pe de alta, el nu cade niciodată în manieră. Spontană și sigură de sine, așternută cu creionul, cu penița sau cu vîrfurile pensulei, linia lui, întotdeauna foarte expresivă, e cînd subțire și vibrată cu nerv, întreruptă pe alocuri, cînd continuă și fluentă, cu senzualitate rotunjimă și, mai rar, cu caligrafice inflexiuni. Alteori e apăsată, dură și anguloasă, cîteodată chiar incisivă, de o lapidară sinteză, sau speculată geometric, cu desfășurări de epură; adesea, e minuscul de fină, ca un păienjenieș, tradusă în abia perceptibile hașuri, uneori alăturate compact spre a sublinia valorile expresive ale formei (fără a o *modela* în sensul academic al noțiunii), alteori prelung răsfrînte, cu aeriene sugestii.

În contrast cu unele lucrări care mai puteau fi întîlnite între 1930 și 1932, aici viziunea e pretutindeni matură, diversitatea limbajului nu e rezultatul unui talent în căutare de sine. Artistul știe bine ce urmărește, își cunoaște temperamentul și supune tot ceea ce face voinței sale de fermă afirmare ideologică. Cu acidă luciditate și adesea cu sarcastic umor, el combate fascismul și militarismul provocator de războaie, clericalismul obscurantist și ipocrit pus în slujba interesului de clasă al burgheziei, rapacitatea marelui capital,

<sup>1</sup> În *Cronica unei lumi apuse*, București, 1959, și în catalogul Expoziției retrospective a graficii militante, București, 1961, acest desen este indicat ca fiind apărut în *Cuvîntul liber*, ceea ce însă cercetarea colecției revistei nu confirmă. În realitate, desenul, deși destinat publicării, a rămas inedit, dar o variantă mai nouă (azi dispărută) executată după versiunea originală a figurat sub același titlu în expoziția lui Perahim, din sala Mozart, deschisă la București în 1936. Versiunea originală poartă în colțul din dreapta jos, alături de semnătură, data și indicația anului 1934. După această versiune, artistul a executat o a doua variantă, transpusă în litografie, în mai 1961.

<sup>2</sup> Pentru titlurile citate, vezi *Cuvîntul liber* din 30 iunie 1934, 21 iulie 1934, 29 iulie 1934, 22 septembrie 1934, 14 septembrie 1935, 18 ianuarie 1936, 28 martie 1936 și 1 februarie 1936, în ultimul număr fiind reprodus de fapt tabloul care a figurat în expoziția artistului din sala Mozart, sub titlul « Lumpenproletariat și aristocrație ». Amintim totodată de ilustrațiile executate de Perahim pentru *Fontamara*, Cluj 1936, unde la p. 46, 59, 79 și 111, sînt publicate desenele « Trebuie să se sfîrșească cu raționamentele », « Pămîntul aparține acelor care îl cultivă » (este vorba de desenul cu titlul similar apărut în *Cuvîntul liber*), « Căutînd de lucru » și « Război contra Cafonilor ».

cu întreg cortegiul de suferințe ce-l provoacă. Sub cele mai felurite aspecte sînt biciuite filistinismul, conformismul placid al micului burghez, individualismul său egoist și miop. Și în vreme ce sînt proiectate în conștiința publică toate mizeriile impuse clasei muncitoare, un înălțător elogiul este adus virtuților ei morale, luptei și idealului care o însușesc. Spre deosebire de mulți

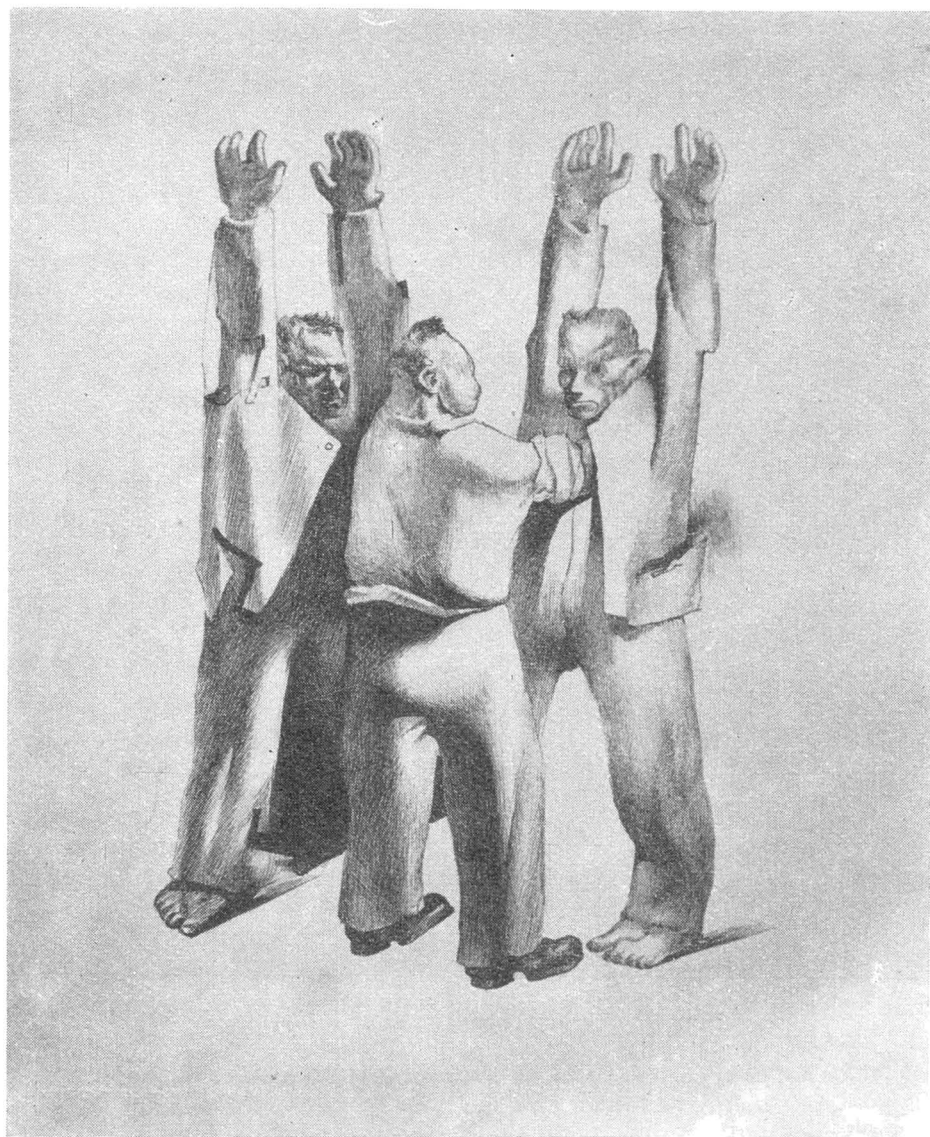


Fig. 9. — ieșirea din fabrică

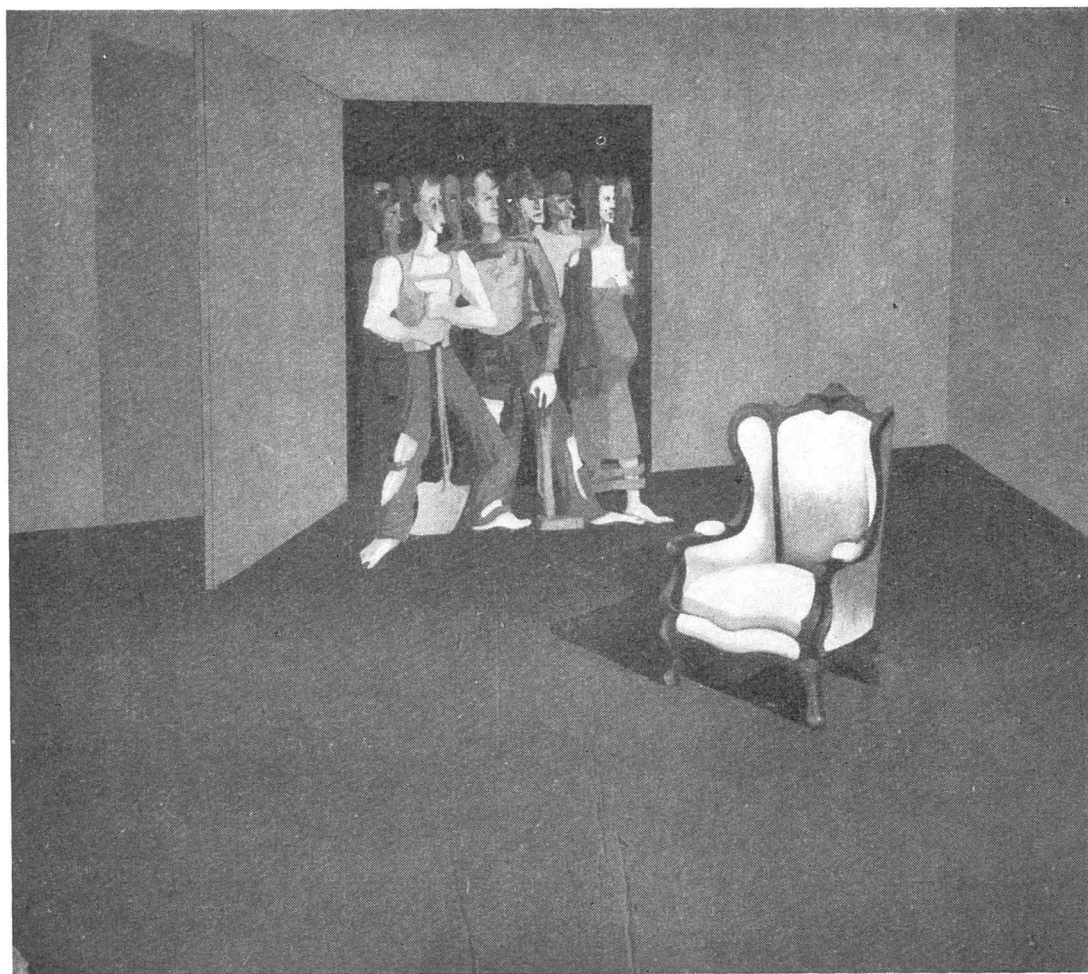
Desen în tuș, cu penișă, 29 × 20 cm. Semnat S. Perahim... A figurat în expoziția prezentată de artist în 1936 la București. Colecția Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

dintre desenatorii epocii, Perahim are o viziune eroică, iar nu compasivă despre muncitor. El îi denunță amara condiție socială nu cu sentimentul filantropic și superior al milei, ci cu conștiința revoluționară a militantului care vede în proletariat o forță capabilă să se împotrivescă exploatării. Observăm totuși că uneori, lăsîndu-se ispitit de potențele formal-expressive ale liniei,



artistul deviază involuntar de la imboldul său inițial și alunecă în direcția unei sublinieri excesive a abrutizării fizice a muncitorului, neglijând astfel reliefaarea în primul rînd a demnității sale umane.

Una din laturile temperamentului lui Perahim, dublată de felul foarte caracteristic de a concepe arta ca pe o expresie multilaterală a unuia și aceluiași



*Fig. 10. – Lumpenproletariat și aristocrație*

*Ulei pe carton, 36 × 40 cm. Lucrat, probabil, în ianuarie 1936. A figurat în expoziția prezentată de artist în 1936, la București. Colecția artistului.*

mesaj social, e tocmai nevoia de varietate, de a experimenta și găsi soluții noi, de a-l smulge pe privitor din rutina contemplării pasive și indifferente, și aceasta nu sub raportul doar al emoționalității senzoriale sau afective, ci în primul rînd, sub cel al cugetării, al trezirii la o conștiință critică și revoluționară. El tinde să reabiliteze valorile imaginative ale gîndirii creatoare, mutîndu-le de pe terenul inventivității strict plastice pe cel al ingeniozității intelective. Cu antene sensibil îndreptate spre tot ce se petrece în arta timpului, Perahim detectează manifestările care i se par cele mai ingenioase, cele mai sugestive și mai inteligente și, în același timp, cele mai apte să-i promoveze mesajul. Că nu totdeauna va discerne cu egală rigoare, că uneori se

va lăsa atras de jocurile neprevăzute ale imaginației, cochetînd cu fantasmalele, denunțate odinioară de Goya ca fiind «generate de somnul rațiunii»<sup>1</sup>, este adevărat, și anumite lucrări — nu destinate publicării, nici prezentării în vreo expoziție — ne-o dovedesc. Totuși am greși socotind că asemenea divertismente private afectează continuitatea gândirii sale militante și de altfel, în timp, întreaga lui atitudine o demonstrează.

Descoperirea fotomontajelor lui John Heartfield înseamnă pentru Perahim o revelație, și arta revoluționară a faimosului creator de afișe german îl face să întrevadă posibilitatea de a lărgi — pe planul mijloacelor de comunicare — orizontul propriei sale arte. El ajunge astfel la ideea combinării imaginii fotografice cu imaginea plastică, procedeu care la noi nu mai fusese uzitat. Desenul-fotomontaj «Împotriva războiului» acoperă în întregime pagina întâi a unui număr din *Cuvîntul liber*<sup>2</sup>. Cu ajutorul desenului în peniță, războiul e închipuit sub trăsăturile monstruoase ale unui uriaș soldat nazist, cu arme și cască, aplecîndu-se obsedant și amenințător peste clădirile orașului și marea de oameni (aici intervine montajul fotografic) adunați într-un miting de protest. Efectul imaginii e pătrunzător. Alte două desene-fotomontaje sînt publicate tot în *Cuvîntul liber* și consacrate temeii mașinismului. Titlurile lor, «Discurs pentru mașină» și «Elogiul mașinii și revelația ei ne aparține nouă proletarilor», afirmă clar intenția care le-a stat la bază<sup>3</sup>.

La sfîrșitul lunii ianuarie 1936, Perahim deschidea în Capitală cea de-a doua expoziție a sa, cu unsprezece tablouri în ulei și zece desene<sup>4</sup>. Expoziția

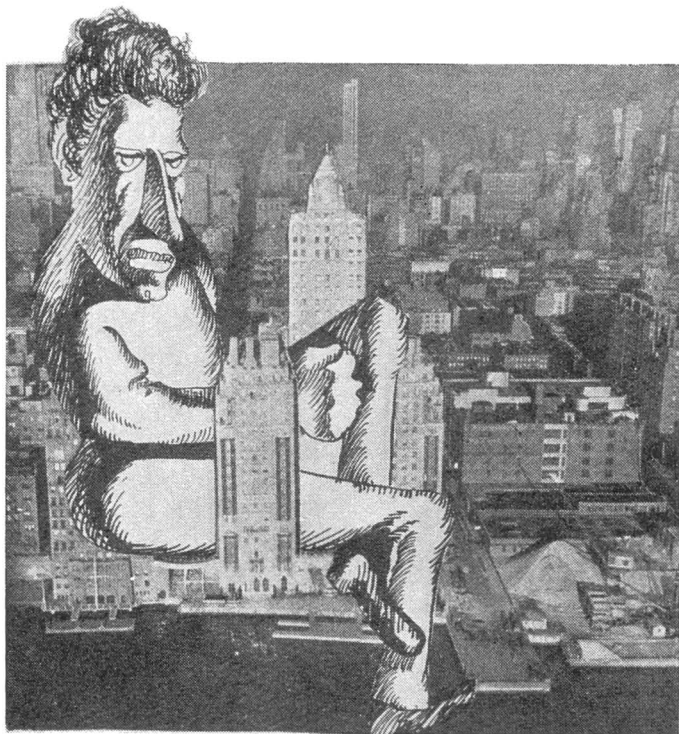


Fig. 11. — Civilizație

Fotomontaj, 10 × 10 cm. Datat 1938. Satiră la adresa opresivei «civilizații moderne» de tip american. Colecția artistului.

<sup>1</sup> Vezi LOYS DELTEIL, *Le peintre graveur illustré*, t. IV, *Francisco Goya*, première partie, Paris, 1922, pl. 80, unde sub titlul «Somnul rațiunii generează monștri» este reprodusă gravura, urmată de desenul preparator care i-a stat la bază. Tot aici figurează următorul text, reprodus după manuscrisul lui Goya: «Fantezia fără rațiune produce monstruozițăți; unite, ele nasc artiști adevărați și creează minuni».

<sup>2</sup> Vezi *Cuvîntul liber* din 28 iulie 1934.

<sup>3</sup> Vezi *Cuvîntul liber* din 8 iunie 1935 și 11 aprilie 1936.

<sup>4</sup> Expoziția a avut loc între 25 ianuarie și 16 februarie în sala «Mozart». Catalogul conține reproducerea tabloului «Profilul unei morale» și indicația următoarelor titluri: *pictură* — 1. Profilul unei morale, 2. Constelația pînii, 3. Întoarcerea de pe front, 4. Lumpenproletariat și aristocrație, 5. Peisaj, 6. Vis greu, 7. Benedicțiune, 8. Joc de tată vitreg, 9. Consiliul de administrație, 10. Adîncă

avea un caracter în întregime militant și foarte precis conturat ideologic, dovedindu-se unică în felul ei. Erau reluate o parte din teme dezvoltate de



Fig. 12. — Vînzarea

Desen în creion, 16 × 14,5 cm. Datat 1942. Colecția artistului.

artist în paginile *Cuvîntului liber*, în timp ce altele noi veneau să întregască un bogat repertoriu de probleme desprinse din realitatea fenomenului social

neînțelegere, 11. Micul zeu al războiului; desen — 1. Miini de lucru, 2. Ieșirea din fabrică. 3. O clasă în fața celeilalte, 4. Societate în descompunere, 5. Bursa neagră, 6. Invalizi, 7. Obiect de preț, 8. Lecție de morală, 9. Umbrelă, 10. Orator de elită.

Din toate aceste lucrări, am putut regăsi în original, cu ajutorul artistului: «Profilul unei morale», «Constelația piinii», «Lumpenproletariat și aristocrație» (picturi) și «Ieșirea din fabrică» (desen). De asemenea, tot cu concursul artistului,

am putut vedea fotografii după: «Întoarcerea de pe front», «Vis greu», «Benedicțiune», «Joc de tată vitreg» (picturi) și «Societate în descompunere» (desen). *Cuvîntul liber* din 8 februarie 1936 reproduce două desene de la expoziția din sala «Mozart», fără indicarea titlului. Este, probabil, vorba de «O clasă în fața celeilalte» și «Obiect de preț». În posesia noastră se află desenul original după care a fost pictat tabloul «Vis greu».

al epocii. Titluri ce puteau să pară ciudate în metaforicul lor enunț, « Profilul unei morale », « Constelația pînii », « Joc de tată vitreg », asociate altora mai direct semnificatoare, « Lumpenproletariat și aristocrație », « Întoarcerea de pe front », « O clasă în fața celeilalte », însoțeau picturi sau desene în care galeria figurilor umane era supusă unei viziuni satirice grotești, cu puternice accente protestatare.

Așa cum va proceda de multe ori în cele mai bune lucrări ale sale, și aici Perahim operează adesea cu imagini aparent absurde, fantastice, stranii, speculîndu-le nu cu gratuitate, folosindu-le nu ca scop, ci ca mijloc. « Absurdul » are funcția unui element de șoc, de surpriză, de violentare a conștientivității pasive; e un declanșator instantaneu al reflexelor mentale, al procesului de gîndire. Astfel de imagini te intrigă, dar nu te lasă indiferent. Ele plac prin subtilul lor apel la inteligență, fără ca în virtutea acestui apel să neglijeze specificul limbajului plastic. Linia desenului nu e numai definitorie, ci și sensibilă, nu se mulțumește să redea, ci și exprimă, cum de altfel am mai avut posibilitatea să constatăm. La rîndul ei, culoarea, cînd e folosită, e creatoare de atmosferă, trezește un sentiment. Este drept, Perahim nu *pictează* în sensul obișnuit al cuvîntului, tablourile sale — severe ca tonalitate și laconice în colorit — se mențin în limitele unui anumit grafism, tocmai pentru că funcția culorii e aici mai mult intelectuală decît senzitivă. Expresiei policrome el nu-i solicită incantații, nici efecte plastic-picturale, în schimb însă știe să-i speculeze cu multă eficacitate valorile afective, îndeosebi atunci cînd recurge la gamele tonului degradat.

Limbajul artei lui Perahim e prin excelență metaforic. Metafora aceasta e, într-un anumit sens — nepejorativ — literară, adică operează printr-o substituție comparativă de noțiuni, de idei, nu de simple valori senzoriale, de atribute plastice, concrete. Ea este în același timp hiperbolică, hiperbola părăd să atingă adesea pragul absurdului, în virtutea unor intenții ce au fost arătate. Uzînd de asemenea procedee (împrumutate de la suprarealism, dar avînd la bază o concepție și o finalitate cu totul diferite), este firesc ca deformarea, exagerarea ostentativă, să apară nu numai pe planul imaginării subiectului, ci și pe cel al expresiei formale, liniare. Întîlnim aici o voință foarte categorică de a promova un conținut bine definit prin poziția de clasă, dar și o atitudine categorică, de protest, împotriva a tot ce putea să însemne limbaj convențional. Este un anticonformism care, pornind de pe planul ideologico-politic, se traduce organic în stilul și gîndirea artistică. Putem spune că ceea ce definește în esență personalitatea lui Perahim este tocmai această perfectă corespondență dintre valorile etice, morale, și transcrierea lor în imagine, o imagine astfel concepută încît să implice un dublu manifest: cel al luptătorului împotriva ordinii sociale putrede și opresive și cel al protestatarului împotriva formelor de limbaj conservator, aplatizate și banalizate prin uzul curent și devenite astfel nu mai puțin opresoare ale gîndirii creatoare.

Una dintre metodele preferate ale lui Perahim — foarte convingător pusă în valoare de expoziția din 1936 — este aceea a comunicării prin idei și imagini antitetice. El își plasticizează gîndirea prin opoziția și contrastul bizar al termenilor pe care îi asociază. În strania confruntare dintre lumpenproletariatul zdrențăros, înmărmurit în pragul unei imense odăi goale, și aristocraticul fotoliu « stil », de o simbolică arogantă în solitara și caduca lui prezență, ni se relevă antagonismul extrem dintre două clase sociale. Tot astfel în « Mîini de lucru », despre care am mai avut prilejul să vorbim,



în « Vis greu » și în « Întoarcerea de pe front »<sup>1</sup>. Constatăm de asemenea că în caracterizarea personajelor sale, Perahim nu pune accentul pe individ, ci pe tip. Nu este vorba aici de eludarea unor eventuale exigențe portretistice,



Fig. 13. — Am rămas între patru ochi  
Desen în tuș, 22 × 16 cm. Lucrat în 1943. Publicat într-un periodic armenesc din U.R.S.S. Colecția artistului.

(Perahim se dovedește a fi, când e cazul, un excelent portretist), ci de intenția manifestă de a da ideii fundamentale o valoare generală, de a-i spori eficiența semnificatoare, eliberînd-o de orice element contingent.

Într-o variantă în care lucrări ce fuseseră vîndute erau înlocuite cu opere de dată recentă, expoziția din București se redeschidea în toamna

<sup>1</sup> Nu am avut prilejul să cercetăm tabloul în original, dar ne-am putut face o idee despre el

după o mică fotografie pusă la dispoziție de artist.

aceluiași an la Brașov, în folosul « Ajutorului roșu ». Protestatară ei notă socială și elogiul adus eroismului proletar erau accentuate prin prezența a două tablouri: « Sfârșit de grevă » (evocare simbolică a luptelor muncitorești



Fig. 14. — Școala nazistă  
Desen în creion, 24 × 19 cm. Datat 1944. Colecția artistului.

de la Grivița din 1933, tablou care va constitui baza desenului cu aspect similar publicat în 1937 în *Lumea românească*) și « Moartea tânărului leninist »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Expoziția, deschisă în sala « Astra » împreună cu Mattis Teutsch, care prezenta sculptură, nu a avut catalog. Informațiile ne-au fost date de Perahim, care ne-a pus la dispoziție și fotografii după cele două tablouri, azi dispărute, precum și după

un desen, de asemenea dispărut, din aceeași expoziție, și pe care îl reproduce, într-o variantă inițială, *Cuvîntul liber* din 16 februarie 1935 sub titlul « Brațe ».

Intervalul ce desparte expoziția de la Brașov de cea pe care Perahim o va prezenta în primăvara anului 1938 la Praga înregistrează o fructuoasă activitate. Artistul colaborează la *Lumea românească* și *Reporter*, deși cu mai puține



Fig. 15. Autoportret

Desen în creion, 14 × 9,5 cm. Semnat și datat Praga 27 IV/38.  
Colecția artistului.

posibilități de continuitate și de amplă desfășurare tematică decît îi oferise *Cuvîntul liber*. În schimb, mapele personale se umplu cu desene, desene-fotomontaj, acuarele, guașe și uleiuri, în care, din ce în ce mai des, apar teme obsedate de apropiata izbucnire a războiului<sup>1</sup>. Un univers de coșmar se

<sup>1</sup> Am avut prilejul să cercetăm aceste mape în toamna anului 1939, luînd astfel cunoștință de

foarte multe lucrări, mai cu seamă guașe, care de atunci au dispărut.

reflectă uneori în ele, bîntuit de spectrele morții, pe întinderi pustii cu imense ceruri de foc <sup>1</sup>.

Expoziția de la Praga va fi închinată luptei pentru libertate a poporului spaniol și va cuprinde un ansamblu de 40 de guașe și desene în peniță. Din nefericire, numai una din lucrările acestei expoziții ne-a parvenit: o guază intitulată « Tînărul zeu al războiului <sup>2</sup> ». Expoziția a avut un caracter puternic antirăzboinic și antifascist. « Fantome de război », « Agent de siguranță », « O femeie dă mîna cu frica », sînt cîteva titluri de opere care au fost expuse <sup>3</sup>.

O ultimă manifestare publică a artistului, cu aproximativ 20 de imagini desenate de el și acuarelare de Gheorghe Juster, avea loc în 1939 la București <sup>4</sup>. Un an mai tîrziu, Perahim pleca în U.R.S.S., unde curînd avea să lupte cu armele artei sale împotriva invadatorilor hitleriști. Ni s-au păstrat în original cîteva desene satirice și caricaturi <sup>5</sup> semnificative pentru evoluția viziunii sale stilistice. Ea capătă acum un caracter mai popular, limbajul e mai puțin intelectualist și mai direct, uneori însă și mai puțin ingenios decît cel cu care ne obișnuisem. Desene cum sînt cele intitulate « Vînzarea » (1942) și « Școala nazistă » (1944) mărturisesc o excepțională forță de investigație psihologică, de surprindere a detaliului tipizant și de stigmatizare a tarelor individuale <sup>6</sup>. Niciînd nu se afirmă mai violent ura lui Perahim împotriva fascismului și mai pregnant capacitatea lui de a-l demasca. În fine trăsături de creion, cu expresive accentuări de detaliu, desenatorul fixează fără ezitare profilul moral al unor instituții și personaje odioase. Dacă în astfel de imagini ironia e gravă și sarcasmul se manifestă cu o tensiune dramatică, în altele recunoaștem un umor cu nuanțe ce tind uneori către comic. Așa e, de pildă, caricatura care poartă legenda « Am rămas între patru ochi », apărută în 1943 într-un ziar din Armenia <sup>7</sup>.

Experiența trăită de Perahim în timpul războiului, în spatele frontului și pe cîmpul de luptă, răzbate emoționant în expoziția pe care, după întoarcerea în țară, o va deschide în 1945 la București. Cu această expoziție, precedată doar de desenele care încep să apară imediat după 23 August 1944 în *Graiul nou*, organ al Armatei Sovietice, intrăm într-o nouă perioadă de creație a artistului. Ea va face obiectul unei cercetări viitoare.

Bibliografia periodicelor consultate la care a colaborat Perahim:

Unu, Alge, Stînga, Adam, Viața imediată, Știința (ilegală), Noi vrem pămînt (ilegal), Tînărul leninist (ilegal), Cuvîntul liber, Umanitatea, Munca Romînească, Atlas, Pinguinul, Reporter, Lumea romînească.

Titlurile reproducerilor din prezentul studiu, după opere care n-au avut denumire inițială, au fost date cu învoirea artistului.

<sup>1</sup> În posesia noastră se află tabloul în ulei « Măgărușul » (reprezintă un măgar, foarte realist interpretat, într-un peisaj amenințat de furtună, pe fundalul căruia se recunosc niște clădiri în ruină asemenea unui țesut organic în descompunere), și guașa, fără titlu, a cărei descriere corespunde cu detaliile amintite.

<sup>2</sup> Se află în posesia artistului și a figurat în Expoziția retrospectivă a graficii militante din 1961. Lucrarea nu trebuie confundată cu desenul publicat în *Cuvîntul liber* sub titlul « Micul zeu al războiului ».

<sup>3</sup> Expoziția de la Praga a avut loc în foaierea teatrului condus de regizorul progresist cehoslovac E. P. Burian. Catalogul era inclus în programul

de teatru. Artistul posedă un fragment din acest catalog (restul, unde erau indicate titlurile operelor expuse, s-a pierdut), cu reproducerea a două lucrări care au figurat în expoziție.

<sup>4</sup> Această expoziție, deschisă la librăria Hager (Căminul cărții) din București (în clădirea unde este azi agenția TAROM, din fața Universității) nu a avut catalog.

<sup>5</sup> Artistul ne-a arătat și unele tăieturi de ziar, dar nu-și amintește datele bibliografice.

<sup>6</sup> Cele două desene se află în posesia artistului.

<sup>7</sup> Informația ne-a fost dată de artist (în posesia căruia se află originalul desenului), dar, din păcate, fără necesarele precizări bibliografice.

# ПЕРАХИМ ВОИНСТВУЮЩИЙ ХУДОЖНИК — В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

## РЕЗЮМЕ

Жюль Перахим — одна из самых характерных фигур современного румынского искусства. Он родился 24 мая 1914 года в Бухаресте. Начиная с 1930 по 1944 год — промежуток времени, которому посвящена работа, он активно сотрудничал в самых больших прогрессивных бухарестских изданиях. Тогда же он организовал и пять выставок своих картин и рисунков: в Бухаресте — в 1932, 1936 и 1939 гг., в Брашове — в 1936 г. и в Праге — в 1939 году.

Автор работы знакомит читателей с биографией художника и затем обобщает особенности его творчества, утверждая, что Перахим часто создает фантастические, причудливые изображения, изображения абсурда, используя их не как цель, а как средство. Абсурд у него выполняет роль элемента встряски, сюрприза, давления на пассивное созерцание; он — мгновенный включатель умственных рефлексов, процесса мышления. Подобные изображения не оставляют зрителя безразличным. Они ему нравятся, так как обращены весьма деликатно к его тонкости и в то же время не чужды особенностей пластического языка. Линия рисунка не только определяющая, но и осязательна; она не только передает, но и выражает.

Правда, Перахим не пишет в обычном смысле слова картины — строгие по тональности и лаконичные по колориту, выдержанные в рамках определенного начертания. Художник знает, как нужно использовать весьма действенно аффективные и творческие ценности атмосферы красок. Язык Перахима по преимуществу метаморфичен. Эта метафора в известном смысле не пренебрежительно литературна, что означает, что она оперирует путем сравнительной замены понятий, идей, а не путем простых ощущаемых ценностей, конкретных атрибутов. В то же время эта метафора гиперболична, причем гипербола часто достигает порога абсурда в силу указанных намерений. В результате использования подобных приемов (занятых у сверхреализма, но имеющих в своем основании совершенно иную концепцию и конечную цель) вполне естественно то, что деформация, вызывающая преувеличение выступает не только в изображении субъекта, но и в формальном, линейном выражении. Здесь мы встречаем наличие чрезвычайно сильной решимости художника выдвинуть на первый план содержание, тоже определенное с точки зрения классовой позиции, и в то же время наличие протеста против всего того, что может обозначать условный язык. Речь идет о противоприспособленчестве, которое, начиная с идеологическо-политической линии осуществляется органически в стиле и в мышлении художника. Можно сказать, что то, что определяет по существу личность Перахима, как раз есть совершенное соответствие между этическими, моральными ценностями и их передачей в изображениях, задуманных таким образом, что они содержат в себе двойное проявление: борца против гнивающего и притесняющего режима, а также и протестанта против форм консервативного языка, лишенных оригинальности, в результате постоянного использования, форм, ставших не меньшими притеснителями творческой мысли.

## PERAHIM, ARTISTE MILITANT de l'entre-deux-guerres

### RÉSUMÉ

Jules Perahim est l'une des figures les plus représentatives de l'art roumain contemporain. Né à Bucarest le 24 mai 1914, il a collaboré de 1933 à 1944 (époque qui fait l'objet de cette étude) aux principales publications progressistes militantes.

Pendant cette période il exposa cinq fois des œuvres de peinture et de dessin: à Bucarest en 1932, 1936 et 1939, à Braşov en 1936, à Prague en 1938.

L'auteur a reconstitué dans son étude les données essentielles de la biographie de l'artiste et synthétise en ces termes les caractéristiques de son œuvre: « Perahim recourt souvent à des images de l'absurde, des images fantastiques, étranges, lui servant non point de but, mais de moyen. L'absurde remplit la fonction d'un élément de choc, de surprise, violentant la contemplation passive; c'est un déclencheur instantané des réflexes mentaux, du processus de la pensée. De telles images ne laissent pas indifférent. Elles plaisent par un appel subtil à l'intelligence, sans que cet appel néglige néanmoins les particularités spécifiques du langage plastique. Le dessin de Perahim ne sert pas qu'à définir, il est en outre sensible; il ne se contente pas de décrire mais s'attache surtout à exprimer. Perahim, il est vrai, ne peint pas, au sens courant du terme; ses tableaux, d'une tonalité sévère et d'un coloris laconique, se maintiennent entre les limites d'un « graphisme » particulier. Mais l'artiste s'entend à exploiter efficacement les valeurs affectives de la couleur, créatrices de l'atmosphère. Le langage de Perahim est métaphorique par excellence. La métaphore a chez lui un sens en quelque sorte littéraire, c'est-à-dire qu'elle opère par une substitution comparative de notions, d'idées, et non de simples valeurs sensorielles, d'attributs concrets. Elle est hyperbolique en même temps, l'hyperbole touchant souvent le seuil de l'absurde en vertu de l'intention qu'elle révèle. Usant de tels procédés (empruntés au surréalisme mais ayant à leur base une conception et une finalité entièrement différentes), il est tout naturel que la déformation, l'exagération ostentative, apparaisse non seulement sur le plan de l'imagination qui a conçu le sujet, mais également sur celui de l'expression plastique, linéaire. Nous rencontrons ici la volonté catégorique de mettre en valeur un contenu bien défini par la position de classe, mais encore une attitude non moins catégorique de protestation contre tout ce qui pourrait être un langage conventionnel. C'est un « anticonformisme » qui, partant du plan idéologique-politique, s'incarne organiquement dans le style et la pensée artistiques.

L'on peut affirmer que ce qui définit, en essence, la personnalité de Perahim est précisément cette correspondance parfaite entre les valeurs éthiques, morales, d'une part, et leur transcription en image d'autre part; c'est une image conçue de manière à impliquer un double manifeste: de l'homme qui lutte contre un ordre social pourri et oppressif et du protestataire qui s'élève contre les formes de langage conservatrices, banalisées par l'usage et ravalées au rang de platitudes et qui, de ce fait, ne sont pas moins oppressives pour la pensée créatrice.





# «POMUL VIEȚII» ÎN ARTA POPULARĂ DIN ROMÎNIA\*

de PAUL PETRESCU



În arta noastră populară există un mare număr de motive decorative care se pot împărți în diferite categorii potrivit unuia sau altuia din criteriile de clasificare necesară. Indiferent însă de criteriul adoptat se pot recunoaște destul de ușor două linii de ordonare a motivelor: prima este cea care desparte motivele locale și de circulație restrînsă, limitate deseori la o zonă etnografică sau la un gen al artei populare, de cele întîlnite pe tot teritoriul țării și prezente în toate genurile artei populare; a doua este cea care desparte motivele libere de orice semnificație, de cele încărcate, azi sau odinioară, de înțelesuri mai mult sau mai puțin precizate. Sensul definit al decorului în arta populară este recunoscut azi de toți cercetătorii. B. A. Rîbakov, cunoscut istoric al artei rusești, a subliniat deseori aspectul simbolic, de ideogramă al motivelor în arta populară: «Ornamentele geometrice cusute, devenite azi neinteligibile, aveau un înțeles precis și reprezentau semne ale unui scris ideografic a cărui simbolică s-a păstrat în denumirea motivelor. . . »<sup>1</sup>, și mai departe: «reprezentările de pe diademe, de pe podoabele capului și de pe brățări nu trebuie considerate ca simple acumulări de diferite forme, ci ca un scris-enigmă, ca o ideogramă care poate fi descifrată numai cu ajutorul cunoașterii mentalității păgîne»<sup>2</sup>. El consideră că în vechea artă aplicată punctul de vedere magic are un rol mai mare decît cel estetic. Deseori sensul este greu de precizat din pricina puternicii stilizări operată în decursul unei lungi perioade de timp.

Între motivele de circulație generală, întîlnite în toate regiunile Romîniei, și avînd la origine un sens, fiind adică semnul unei concepții mitologice, «arborele» sau «pomul vieții» ocupă un loc proeminent. Importante sînt desigur și reprezentările soarelui, ale stelelor, ale lunii, șarpelui, sirenei, calului și călărețului, ale candelabrului, ale personajului cu umbrelă, ale mîinii și feței omenești, dar mi se pare că niciunul din aceste motive nu are azi extensiunea pe care o are «pomul vieții». Teritorial, generalizarea acestui motiv nu are corespondent în arta noastră populară decît gama întinsă a marii categorii a decorului geometric. Nu există regiune sau zonă etnografică

\* Fotografiile din acest articol au fost executate de Nicolae Ionescu și Paul Petrescu, iar desenele de Iuliana Dancu și Rosswith Capesius.

<sup>1</sup> B. A. RÎBAKOV, *Geschichte der russischen Kunst*, Dresden, 1957, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 167.



din țară în care pomul vieții să nu fie prezent într-una din variantele sale. De asemenea, el este întâlnit în decorul obiectelor ținând de principalele genuri ale artei populare: arhitectură, țesături de interior, mobilier, costume, sculpturi în lemn, ceramică, lucru în piele. Aceste împrejurări ne-au și îndemnat să ne ocupăm de acest motiv, încercând să precizăm tipurile de imagini în care el apare, precum și diferitele moduri de tratare decorativă în care este înfățișat. Cu alte cuvinte, considerăm tema aceasta ca fiind una de istoria artei populare plastice, căutând să înțelegem un aspect din vastul domeniu al ornamenticii românești. Simbolica motivului, azi total absentă în mintea creatorilor populari, nu constituie așadar preocuparea acestei prezentări. O vom evoca doar foarte sumar pentru a lumina înfățișările pe care le-a luat acest motiv în cursul unor îndelungi în timp și depărtate în spațiu peregrinări.



Pomul vieții este unul dintre miturile străvechi ale omenirii, întruchipînd în formă poetică visul irealizabil al «tineretii fără de bătrînețe și al vieții fără de moarte». În legende și credințele popoarelor acest mit se înfățișează oarecum constant, fiind vorba în esență de un copac ale cărui fructe minunate sau a cărui sevă miraculoasă sînt elixiruri ale vieții. În coroana copacului sau la rădăcina lui stau păsări sau animale înfricoșătoare ce păzesc neprețuitul tezaur. În jurul acestei imagini centrale, fantezia popoarelor a brodat o imensă mantie de basme, ale căror detalii și culori iau chipuri infinite variate, reflectînd nu o dată condițiile locale și istorice. În ansamblul lor aceste condiții alcătuiesc un adevărat tablou al omenirii aflată pe o anumită treaptă de evoluție. În el sînt prezente popoare care se întind din Borneo în sud-estul Asiei pînă în Scandinavia din nordul Europei și din India pînă în Siberia. Un corpus al legendelor legate de pomul vieții ar umple zeci de tomuri și ar include alături de formele orale ale basmelor pe cele preluate și transpuse în formă literară de mari scriitori ai lumii. Într-un fragment din tragedia *Thyestes* a lui Sofocle e pomenită grădina minunată de pe insula Eubeea, în care un butuc de viță înflorește dimineața și pînă seara din ciorchine se stoarce mustul prefăcut în vin. Motivul e preluat din fondul străvechi de legende elenice care a stat și la baza vestitului cult al lui Dionysos. O legendă a Turkestanului povestește despre copacul în care fructele cresc de dimineață pînă seara; la miezul nopții o pasăre vine de departe și mănîncă fructul. În Iranul achemenizilor și sasanizilor s-a născut legenda copacului Homa, din a cărui crăpătură de la baza trunchiului se scurge apa vieții. La indieni, în *Rigveda* și *Upanișade*, același rol îl are băutura din planta Soma.

Este imposibil și inutil să redăm aici mulțimea variantelor acestui mit, care au îmbrăcat cele mai diverse forme, de la cosmogonie la antropogonie, de la arborele înțelepciunii binelui și răului la arborii simbolici ai lui Pliniu și de la pădurile sacre ale grecilor și druzilor celtici la arborele genealogic figurat al lui Isus<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> DE GUBERNATIS, *Mythologie des plantes*, 1871, Paris, p. 101. COSMOGONICE (*Arbori și ierburi*). Arborele cosmogonic care în India se numește kalpadruma, kalpaka, ilpa, kalpavriksha; în calitatea sa de arbore al paradisului se numește pârîgata și ca arbore ambroziac se numește amrita și soma (în *Zenda-Vesta*, haoma); arborele cosmogonic din a cărui categorie fac parte skambha indian,

germanul irmisul, scandinavul yggdrasil, ca și arborele lui Adam, arborele științei binelui și răului, arborele cu șarpe, arborele antropogonic, arborele de crăciun, arborele lui Buda, sînt sinonime populare consacrate; arborele cosmogonic este simbolul vegetației și al vieții universale și în consecință al nemuririi.

Trecerea de la o formă la alta, împrumuturile de-a lungul secolelor și peste mari întinderi au dat naștere unui fenomen de sincretism, caracteristic concepțiilor și credințelor necodificate. Marea vechime a acestor credințe și răspîndirea lor în trecut a făcut ca uneori urme ale acestora să se păstreze, să se combine cu credința mai nouă a creștinismului, și să subsiste în acest mod sub forma a ceea ce s-au numit supraviețuiri ale dendrolatriei. O întreagă serie de îngemănări de această natură permit să se înregistreze unele paralelisme culturale și în viața și arta populară din țara noastră. Le cităm pentru interesul pe care-l prezintă persistența unui cult dispărut în formele lui majore interzise de practicarea ritualului bisericii oficiale, dar păstrat în amintirea maselor populare: în multe regiuni din țară alături de cruce, la înmormîntare se pune și un brad împodobit sau se sădește un pom fructifer; pe o întinsă arie din Subcarpații Munteniei și Olteniei, icoane și cruci se bat în copaci a căror coajă crește cu anii și ajunge să le acopere; pe de altă parte, troițele mari oltenești, muntenesti și transilvănene, duble și triple, cu multe brațe, închipuie un model rămuros al copacului. Sînt unele locuri în care practica dendrolatriei se manifestă prin agățarea în anumiți copaci a panglicilor colorate și a pomelnicilor. Unul dintre cele mai frumoase locuri de cult era pe valea Batovei în Dobrogea, descris astfel de I. D. Ștefănescu: «Un zid rectangular de piatră, înalt de aproape 2 m și în bună stare, închide spațiul rezervat monumentului pe care-l înconjoară. Înăuntrul acestuia la stînga porții se înalță un copac al cărui creștet întrece zidul. Crengile lui numeroase, vii și înfrunzite în cea mai mare parte a anului, poartă panglici și fișii albe și colorate de pînză de casă, ori de pînză stampată de fabrică, înnodate uneori cu oarecare artă, alte ori cu mare grabă. Vîntul, care bate des prin acele locuri și destul de tare pe vîrfurile platoului, le flutură pe toate. Unele închid pomelnice; altele, foițe de hîrtie cu mici rugăciuni sau numai cu cruci. Le agață închinătorii creștini și credincioșii mahomedani... Este de bună seamă vorba de un altar al dendrolatriei și de practica neașteptată a acestui cult extrem de vechi și de ordine universală »<sup>1</sup>. Tot în acele părți, la Baș Punar, alături de mormîntul vechi dar îngrijit al unui hogo, încadrat de două uriașe blocuri de piatră romană, un arbust puternic era încărcat de fișii multicolore de pînză. Și în Țara Hațegului sînt menționate cîteva puncte asemănătoare<sup>2</sup>. Imaginea unui astfel de arbore ciudat împodobit a pătruns și în arta populară. Pe un splendid covor moldovenesc de dimensiuni mari (170/340 cm) din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, păstrat la mănăstirea Suruceni, este înfățișat un arbore de ale cărui ramuri atîrnă flori, panglici de hîrtie și pînză colorată<sup>3</sup>. Explicația pentru păstrarea de-a lungul atîtor secole a acestor rămășițe de vechi credințe trebuie căutată în tot atît de lungă durată a orînduirilor bazate pe exploatare. Lenin a dat o precisă caracterizare a orînduirii feudale în care găsim cauzele social-economice ce au favorizat persistența acestor vechi concepții: «În sfîrșit, în al patrulea rînd, o condiție și o consecință a sistemului economic descris <iobăgia> era nivelul extrem de scăzut al tehnicii, starea ei de rutină, deoarece

<sup>1</sup> I. D. ȘTEFĂNESCU, *Cu privire la stema Țării Romînești. Arborele din pecețile și bulele sigilare de aur. În Studii și cercetări de numismatică*, București, Ed. Acad. R.P.R., vol. I, 1957, p. 375.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 374.

<sup>3</sup> D. N. GOBERMAN, *Covoarele Moldovei*, Chișinău, 1960.

gospodăria era dusă de micii țărani, striviți de mizerie, apăsați de dependența personală și de ignoranță »<sup>1</sup>.

Adîncile rădăcini ale acestui cult străvechi și universalitatea lui au făcut ca imagini conexe lui să se introducă nu numai în emblematica și practica creștină și mahomedană, mai sus pomenite, ci și în cea mozaică și armenască din țara noastră. Domeniul însă în care aceste imagini sînt prezente și azi într-o profuziune greu de cuprins este cel al artei populare. Pentru a sugera vechimea acestor credințe manifestată în bogăția de forme iconografice, vom aminti că simbolurile creștine, și printre ele în primul rînd crucea, avînd și ele vîrsta de două mii de ani, sînt foarte puțin prezente în arta noastră populară și departe de a putea fi comparate ca frecvență cu imaginile ținînd de mituri și culturi pre-creștine, între care dendrolatria ocupă un loc proeminent.

★

Pomul vieții ca imagine plastică se întîlnește în variate forme în arta tuturor popoarelor din Europa și a multora din Asia. De aceea tratarea temei în cadrul artei noastre populare implică, ca de altfel numeroase alte teme din domeniul culturii materiale și spirituale, incursiuni comparative, fiind evident că fără cunoașterea artei populare europene, a artei orientale și fără cunoștințe de istoria artei în genere, o seamă de probleme rămîn închise înțelegerii. În cazul pomului vieții, formele pe care le ia în arta populară europeană, și deci și în cea din țara noastră, nu numai că nu pot fi clasificate, dar nu pot fi măcar deslușite fără lămurirea în prealabil a izvoarelor lor. Pentru arta populară europeană această muncă uriașă de traversare a numeroase epoci istorice și de găsire a formelor originare a fost făcută<sup>2</sup>. Se știe azi că străvechiul fond de credințe indo-europene cu privire la băutura miraculoasă ce s-ar afla într-o anumită plantă s-a cristalizat cu timpul în două tipare plastice fundamentale regăsite ca atare, în urma unei lungi evoluții, la sfîrșitul lumii antice (sec. V. e. n.), marcată convențional de anul căderii Romei (476 e.n.). Unul din tipare este cel al kantharosului grecesc din care iese un butuc de viță de vie în care stau două păsări care ciugulesc. Uneori la baza vasului stau două animale sau păsări de pază. Emblema a cultului dionisiac format pe încetul din același fond străvechi de credințe, kantharosul a pătruns, la epoca pe care am amintit-o, în simbolica creștină. În toate marile treceri de la o religie la alta, cea triumfătoare preia din însemnele celei anterioare și învinse. Pentru creștinism cultul dionisiac, ce tindea să devină spre sfîrșitul imperiului roman o religie universală, era un adversar redutabil. Trecerea viței și a kantharosului ca simbol în cultul creștin și reprezentarea chiar a patimilor lui Christos sub forma ciorchinelui de struguri zdrobit — « Christus in der Kelter » — după același model dionisiac<sup>3</sup> constituie o astfel de preluare folositoare în acțiunea de propagare a noii credințe. Celebre monumente creștine ale epocii, cum este cadrul unei ferestre a basilicii San Vitale din Ravenna (530 e.n.), sînt împodobite cu aceste însemne. Mulțimea reprezentărilor dionisiace în aproape toate regiunile imperiului roman din Carintia pînă în Africa și din Italia pînă în Asia Mică a

<sup>1</sup> V. I. LENIN, *Opere*, vol. 3, Ed. politică, 1961, p. 181.

<sup>2</sup> SPIESS KARL, *Neue Marksteine*, Viena, 1955. Într-o operă remarcabilă, întinsă pe trei-patru decenii, autorul, unul din cei mai mari cunoscători

ai artei populare europene, a fixat momentele principale și a indicat formele pomului vieții.

<sup>3</sup> R. EISLER, *Orph.-dionys. Mysteriengedanken in der christl. Antike*, Leipzig, 1925, Tf. 17 (după SPIESS, *op. cit.*, p. 5).

favorizat în secolele următoare, VI – VIII e.n., răspîndirea motivului devenit acum creștin <sup>1</sup>.

Vasul cu apa vieții în care este împlîntat pomul vieții apare în multe variante simbolizînd momente diferite, cum este de pildă Buna vestire, în care pomul nunții se confundă cu pomul vieții în cadrul vastului proces de sincretism amintit. Spre sfîrșitul evului mediu și în renaștere vasul cu pomul vieții se transformă într-un vas cu buchet de flori, ornament al interioarelor patriciatului bogat.

În arta populară europeană pomul vieții împodobește obiecte de diferite genuri. Pe o piesă de mobilier din Karlsbad lucrată la 1750, apare vasul cu flori încadrat de o pereche de logodnici. Broderiile elvețiene, germane și austriace înfățișează același motiv în numeroase variante. Pe maiuri de bătut rufe, austriace și suedeze, din 1752, vasul este reprezentat foarte mic, cu o tufă mare de frunze și păsări. În arta populară pătrund și ecouri ale stilurilor « culte », ca pe o ladă de zestre elvețiană (1766), în care floarea e tratată ca un buchet de pe timpul roccoco-ului. De un deosebit interes sînt cazurile în care motivul pomul vieții este încadrat în decorul geometric din Balcani. Pe mantale femeiești din Scutari, ca și pe piese de costum din Dalmația, vasul și păsările sînt geometrize, iar uneori floarea din vîrf e înlocuită cu o rozetă, așa cum se întîmplă și în unele zone din țara noastră. La unele variante vasul este foarte mic, aproape dispărut sub buchetul bogat al florii. Remarcăm aici că exemplele numeroase pe care le dă Spiess datează toate din secolele XVIII – XIX, epocă de înflorire a artei populare.

Al doilea tipar plastic este cel al arborelui vieții iranian figurat ca un copac cu coroana mai mult sau mai puțin dezvoltată și cu rădăcina îngroșată ca un triunghi, bi- sau trifurcată, sau cu un gol la rădăcină simbolizînd izvorul. Lateral copacul este păzit de păsări, animale sau oameni. Simbol străvechi, originea lui este plasată de obicei în Persia și India. Arborele sfînt, arborele vieții, Hom-ul iranian își are originea – după unul din cei mai mari cunoscători ai artelor decorative indiene <sup>2</sup> – în Soma indiană, o plantă cățăărătoare (*asclepiadae*), ale cărei flori sînt dispuse în formă de evantai. Din această plantă se extrăgea un suc care amestecat cu lapte și fermentat constituia principala ofrandă în ritualul vedic. Trebuie să notăm însă diferența între acest « pom al vieții », plantă a cărei patrie este Cașmirul, și arborele vieții asirian, « asherah », care este curmalul, ale cărui ciorchini de fructe simetric dezvoltate au devenit un element decorativ des uzitat în Orient.

Istoria acestui motiv oferă încă un cîmp enorm de investigații. Imagini ale acestui tip de pom al vieții apar pe broderii indiene de Punjab, dar și pe plăci de orfeverie francă <sup>3</sup>. În decursul timpului și în contact cu tradițiile culturilor locale, motivul a îmbrăcat numeroase înfățișări, uneori

<sup>1</sup> « Der Kantharos mit Weinranke und Vögeln geht über das dritte und vierte Jahrhundert hinaus, er wird, ohne dass man das immer genau unterscheiden kann, zum Kelche mit dem Blute Christi. So geschieht es, das die Zeiten fugenlos in einander übergehen. Die bakchische Leitgestalt ist, ohne dass man es recht gemerkt hat, zur christlichen geworden, inzwischen ist aber eine

ganze Welt, die Antike, unwiederbringlich eingestürzt». (SPIESS, *op. cit.*, p. 6).

<sup>2</sup> BIRWOOD, *The industrial Arts of India*, London, 1880, Tom. I, p. 169.

<sup>3</sup> L'abbé COCHET, *La Normandie souterraine*, Paris, 1855, pl. 12, fig. 4, după MAINDRON, *L'art indien*, Paris, 1885.

intervenind înlocuiri de elemente: copacul se transformă în coloană, în cruce, în stelă, păsările se schimbă în figuri umane, în animale fantastice<sup>1</sup>.

O deosebită înflorire a cunoscut acest motiv în epoca sasanidă, apoi geul constituindu-l domnia lui Khosrau I. Anoshirvan (531–579 e. n.). Celebrele țesături de mătase orientale din secolele VI–IX poartă admirabile imagini ale pomului vieții cu rădăcina crăpată, păzit de lei sau păsări. Prin intermediul Bizanțului stofele cu motivul pomului vieții se răspîndesc în



Fig. 1. — Fața unui sarcofag, secolul al VII-lea, Constantinopol (reprodus după Spiess, op. cit., p. 35).

Occident. Faimoasa mantie a încoronării împăratului german (Palermo, 1133), sau stofa imperială din Mozac (Franța), înfățișează motivul în diverse variante. Stofele flamande, italiene, spaniole, venețiene, pînă în sec. al XV-lea, poartă ca o pecete semnul vechiului mit.

Un al doilea curent pornit tot din Bizanț și poate și pe calea directă a Asiei Centrale și a Caucazului a dus pomul vieții în nordul și estul Europei, la vikingi în Scandinavia, la ruși. În Rusia secolelor VIII–IX se răspîndesc nenumărate forme ale pomului vieții iranian. În Vladimir-Susdal, pe peretele de apus al vestitei catedrale sf. Dumitru, se află poate cea mai impresionantă suită de pomi ai vieții, din cîte cunoaștem în domeniul decorului sculptural-arhitectonic. Despre reprezentarea pomului vieții în arta rusească din secolele X–XIII, Rîbakov spune: «Reprezentările nu sînt niciodată realiste, ci totdeauna simbolice și legendare»<sup>2</sup>.

În secolele XV–XVI pomul vieții apare frecvent pe covoarele persane și pe cele geometrize de Damasc. Formele pe care le ia motivul sînt din ce în ce mai schematice, persistînd însă îngroșarea sau bifurcarea rădăcinii.

Uneori cele două tipare plastice, elenistic și iranian, apar pe același obiect și nu este fără interes faptul că aceasta se întîmplă la Constantinopol, centrul de iradiere pentru ambele tipare în evul mediu, așa cum se vede pe un sarcofag din sec. al VII-lea<sup>3</sup> (fig. 1).

Pătrunderea în nordul Europei, în lumea germanică, a motivului a dus la o serie de reprezentări prescurtate ale pomului vieții, ca urmare a

<sup>1</sup> M. MAINDRON, *L'art indien*, Paris, 1885.

<sup>2</sup> *Geschichte der russischen Kunst*, p. 171.

<sup>3</sup> G. MENDEL, *Catalogue des sculptures*, Musée

ottomane, Constantinople, 1904, vol. III, p. 529, nr. 1320, după SPIESS, op. cit., p. 34.

contactului cu decorul geometric, liniar. Motivul este extrem de simplificat, este aproape o frunză sau o floare. Tendința de simplificare a fost menționată și de Ribakov pentru arta rusă: «În Rusia reprezentarea pomului vieții a fost din ce în ce mai simplificată»<sup>1</sup>.

În arta populară europeană pomul vieții iranian apare încadrat în strictul geometrism caracteristic, ca cel de pe covoarele scandinave, finlandeze și est-prusiene (fig. 2). În regiunea Peninsulei Balcanice, în Grecia, apare pe țesături, pe lăzi de zestre sub forma chiparosului. Forme asemănătoare se găsesc și la noi.

Pornite din lumea mediteraneană și orientală, cele două tipare plastice ale pomului vieții s-au generalizat în toată Europa și se întâlnesc și pe teritoriul țării noastre la diferite epoci. Valul uneia sau alteia dintre reprezentări, călătorind peste spații pe drumuri nu încă pe deplin lămurite, a ajuns la noi și a adus imagini ce au rămas pe monumente formînd jaloane de preț ale istoriei, ale culturii și artei românești. Nu este scopul prezentei încercări înfățișarea istorică a acestor motive pe pămîntul românesc, dar fixarea unor momente principale este necesară.

Ca în toată lumea de la sfîrșitul antichității, în vechile colonii grecești ale Pontului Euxin devenite orașe romane și în celelalte centre urbane ale Daciei romanizate, însemnele cultului dionisiac împodobesc stele, altare și mozaicuri. Fenomenul este generalizat în ținuturi vecine nouă înspre vest, cum ar fi Panonia și Carintia, în care alături de monumente de piatră sînt de asemenea mozaicuri cu imaginea kantharosului și a păsării<sup>2</sup>. Pe o piatră cu inscripție grecească aflătoare la Muzeul din Constanța, kantharosul și vița de vie formează cadrul. Recent descoperitul mozaic din zona vechiului port Tomis are într-un colț înfățișat în splendide culori și la dimensiuni mari kantharosul cu o pasăre ciugulind din planta desfășurată. Departe de Dobrogea, în cealaltă parte a țării, același vas este înfățișat pe numeroase pietre romane aflate azi în lapidarium-ul Muzeului din Alba Iulia.

Exceptînd secolele pentru care arheologii mai sînt încă datori a aduce noi lumini, în epoca feudală, imaginea pomului vieții este înfățișată pe numeroase monumente. Tiparul plastic elenistic al simbolului se regăsește, e drept deseori trunchiat, sau redus la chipul păsării ciugulind dintr-o plantă cu fructe, pe ceramica de tip bizantin de sec. al XIV-lea, găsită în săpăturile de la Zimnicea. Este prezent de asemenea pe cusături religioase, între care cităm frumoasa broderie de la Trei Ierarhi (1639). Scena de pe această piesă, Vestirea Mariei, are o compoziție în care locul central îl ocupă vasul cu flori cu două mari torți. Nu lipsește nici pasărea care coboară în jerba de raze, dintre nori, flancați de soare și lună. Un deosebit interes prezintă faptul că în scena Bunei vestiri, vasul cu flori reprezentînd pomul vieții constituie o dovadă a persistenței străvechilor credințe populare care au pătruns și în iconografia creștină. Această compoziție nu este ceva singular, ea apare în numeroase

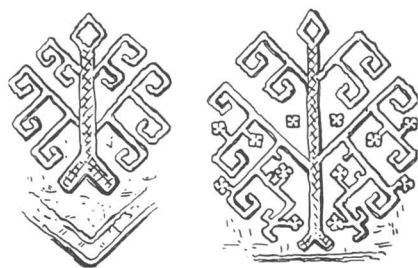


Fig. 2. — Pomul vieții iranian stilizat puternic pe o broderie din centrul Europei, secolul al XIII-lea (reprodus după Spiess, op. cit., p. 40).

<sup>1</sup> Geschichte der russischen Kunst, p. 171.

<sup>2</sup> SPIESS, op. cit., p. 6.



scene similare din alte regiuni europene, uneori uimind identitatea detaliilor. Amintim o dantelă belgiană din sec. al XVII-lea, aflată în colecția Iklé din Gewerbemuseum din St. Gallen, Elveția <sup>1</sup> în care vasul central și buchetul de flori au o mare asemănare cu reprezentarea moldovenească. Pasărea coboară tot din mănunchiul de raze strălucitoare. Broderia de la Trei Ierarhi ne duce cu gândul și la alte teme, cea a « grădinii închise (Hortus conclusus) », datorită construcției cu arcade și turnuri de apărare ce închide fundalul scenei. Această temă, în care pomul vieții este prezent în diferite ipostaze, ne pare a fi reprezentată în elemente descompuse pe o placă de sobă nesmălțuită de la Suceava, din sec. al XV-lea <sup>2</sup>, în care Maria apare între arbori ce o despart de cerbul (înlocuind licorna) cu crucea în frunte sărind îngrădirea. Construcții și turnuri completează imaginea. Comentariul lui Spiess privind semnificația acestor reprezentări ni se pare just prin sublinierea rolului vechiului simbol al pomului vieții păstrat în credințele populare <sup>3</sup>.

În secolele XVII–XVIII imaginea vasului cu două torți cu flori apare tot mai des. În primul rând notăm frumoasele vase cu flori și păsări de la Fundenii Doamnei, în care decorativismul persan apare în toată bogăția lui. Vasul cu flori îl vedem apoi înfățișat pe o serie de uși din bisericile muntenești (Subești, Corbeni) într-un bogat decor floral, alături de care apar și imaginile acvilei bicefale și ale balaurului. Un element descompus, păsări ciugulind din ciorchini, se vede și pe ușa de la intrare a bisericii din târgul Hurez. Acesta, pasărea ciugulind, este un element pe care-l vom regăsi în numeroase cazuri și în arta populară. Vase cu flori sînt înfățișate și pe un fragment de piatră mormîntală din sec. al XVIII-lea și pe friza cu sfinții filozofi ai bisericii din Tg. Jiu, în colțurile clădirii.

Tiparul plastic iranian al simbolului se găsește pe două importante categorii de monumente medievale indicate ca atare pentru prima oară într-un articol al lui I. D. Ștefănescu <sup>4</sup>. Pomul între personaje apare pe o serie întreagă de peceti începînd cu cea a lui Vladislav II (1451–1456), continuînd cu cea a lui Basarab cel Bătrîn (1475) și cu altele ce ajung pînă la Radu Mihnea (1612). De asemenea, sînt menționate bulele sigilare de aur ale lui Alexandru al II-lea (1568–1574) și Mihnea al II-lea. Aceași imagine a unei plante între două personaje este înfățișată și pe o cahlă (ceramică) din sec. al XV-lea, găsită la Hîrlău.

Foarte interesante, mai ales în ce privește legătura artei românești cu arta occidentală, sînt pietrele de mormînt. Pe una din ele, romanică, de la Argeș (sec. al XIV-lea, Radu I) se vede tulpina dreaptă și puternică a unui « copac înalt » cu coroana stilizată (fig. 3), în care deosebim și fructe conice <sup>5</sup>. Imaginea este realizată într-un relief plat. Deasupra coroanei este plasată o rozetă mare în care este înscrisă o stea cu 12 colțuri formate din baghete, iar centrul este ocupat de o rozetă vârtej. Cu alte cuvinte, simbolul

<sup>1</sup> SPIESS, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Artă populară* în R.P.R., *Ceramica*, Buc., 1957, p. 83.

<sup>3</sup> « Diese Darstellungen sind vereinfachte Wiedergaben des verschlossenen Gartens mit der Einhornjagd und bilden eine Verbindung zu jenen Darstellung der Verkündigung Marias, wo das Gefäß mit dem Gesprosse von Blüten zwischen Maria und dem Engel nicht eine schmückende

Beigabe, sondern als der Hochzeitsbaum ein wesentlicher Bestandteil der ganzen Darstellung ist. Alle diese Versuche von Bildgestaltung wären unmöglich, wenn nicht im Untergrunde die volkstümliche Überlieferung von Lebensbaum und Lebensquelle bei hochzeitlichem Geschehen wirksam wäre. » SPIESS, *op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 373–381.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 380–381.

pomului vieții este înfățișat alături de cel al soarelui. Crucea lipsește, fiind pur și simplu înlocuită de trunchiul arborelui. Rozeta avînd înscrisă o cruce în ea se întîlnește pe pietre de mormînt medievale (secolele XII–XIII) din Europa centrală, cum sînt cele de la Ispër și Viktring (Austria) <sup>1</sup>. În Moldova sînt de asemenea o serie de pietre mormîntale din secolele XV–XVI, de cel mai mare interes în ce privește reprezentarea pomului vieții, întrucît prezintă varianta cu «rădăcini» sau cu «izvor». Piatra lui Simon aflată la Muzeul din Fălticeni <sup>2</sup> are înfățișată o cruce mare sprijinită pe un dublu semiarc. Trei pietre de mormînt de la Baia, dintre care una a lui Nicolaus <sup>3</sup> (1561), alta a lui Georgius (158.), iar alta a lui Johannes Wolf (1657) <sup>4</sup>, au o reprezentare a crucii descrisă de I. D. Ștefănescu: «crucea treflată închisă într-o cruce gamată, două garoafe și doi vreji de viță de vie cu struguri. La baza crucii se disting rădăcinile «lemnului» <sup>5</sup>, figurate prin semicercuri, multiple la piatra lui Georgius. Semicercul de la bază nu este reprezentarea muntelui, ci a rădăcinilor sau a unei deschideri, poarta prin care trec morții în cealaltă lume <sup>6</sup>. Că nu este un «munte se vede clar din faptul că semicercul are dublu contur, tocmai pentru a sublinia

<sup>1</sup> R. BAUERREIS, *Arbor Vitae*, München, 1938, p. 22, după SPIESS, *op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup> I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 381; cf. și *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1938, fasc. 95, p. 43, fig. 9.

<sup>3</sup> *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1931, fasc. 67, p. 2.

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

<sup>5</sup> I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 381.

<sup>6</sup> «Der gespaltene Baum steht mit volkstümlicher Überlieferung unmittelbar in Verbindung. Er ist das Tor, aus dem die Kinder kommen und durch das die Toten in die andere Welt gehen» (SPIESS, *op. cit.*, p. 48).



Fig. 3. — Piatră mormîntală, secolul al XIV-lea, Argeș.

golul dintre rădăcini. Această reprezentare se întâlnește pe o sumă de pietre de mormânt medievale, din Carintia, Franconia »<sup>1</sup>. Este clar că meșterii care au lucrat pentru sașii îngropați la Baia cunoșteau modele venite din Occident. Legăturile economice cu Europa centrală ale Transilvaniei, Moldovei și Țării Românești în acea epocă favorizau aceste pătrunderi. Pe o frumos lucrată piatră mormântală din Buda (Buzău), sec. al XVI-lea, este



Fig. 4. — Piatră de mormânt evreiască, sec. al XIX-lea, Huși.

figurat, între imaginile soarelui și lunii, același tip de cruce cu deschidere la bază.

Cele două tipare plastice ale pomului vieții, elenistic și iranian, apar cu o frecvență sporită în sec. al XIX-lea pe monumente funerare, sporire ce corespunde unei puternice răspîndiri a motivului și în arta populară. Ne vom mărgini aici să dăm, pentru sec. al XIX-lea, cîteva exemple cu titlu comparativ din domeniile mai puțin cunoscute ale ornamenticei evreiești și armeniești din țara noastră.

Într-o serie de cimitire vechi din Moldova se află numeroase monumente funerare evreiești remarcabile ca realizare artistică<sup>2</sup>. Pe unul din ele apare (decorul este plasat pe mațvé, nu pe țom) tiparul plastic elenistic,

<sup>1</sup> SPIESS, *op. cit.*, p. 49.

mentelor funerare evreiești din Moldova, 1959, mss.

<sup>2</sup> PAUL PETRESCU, *Decorul în piatră al monu-*

vas cu două torți din care iese o plantă ce nu prea seamănă cu vița de vie, dar din care atîrnă ciorchine. Avem impresia că în unele cazuri sînt ciorchini de curmali tratați stîngaci, alături de frunze de curmali. Vasul cu două torți este înlocuit uneori cu cana leviților, iar alteori ciorchinii și frunzele de curmal flanchează menora, candelabrul cu șapte brațe tratat admirabil ca decorație. Trebuie să amintim și varianta locală în care vasul cu două torți este înlocuit cu vasul mare de doage moldovenesc din care iese o plantă exotică pe care stă o pasăre. Pe alte monumente funerare apare și tiparul plastic iranian cu rădăcini, avînd aceeași dispunere în semicerc ca cele de tip romanice de la Baia. Copacul este păzit de doi vulturi puternici (fig. 4). Uneori locul copacului e luat de menora, cu aceeași mare deschidere la bază sau cu rădăcini bifurcate.

În timp ce pe monumentele evreiești pasărea este aproape nelipsită, pe cele armenesti (tot din Moldova) ea nu apare deloc. Tiparul elenistic apare cel mai des sub forma unui vas cu flori, fără torți, și seamănă mai degrabă cu un potir bisericesc. Uneori vasele sînt figurate cîte două, sub arcade, despărțite de o coloană cu capitel. Tiparul plastic iranian apare deosebit de clar sub forma chiparosului, arbore meridional. Baza trunchiului chiparosului este figurată fie ca o îngroșare, fie ca o împărțire în cinci-șase rădăcini filamentoase. Dacă vasul elenistic apare și singur, chiparoșii sînt totdeauna pereche. Uneori pe aceeași piatră apar ambele tipare (fig. 5). Totdeauna însă în aceste cazuri, doi chiparoși încadrează un vas cu flori.

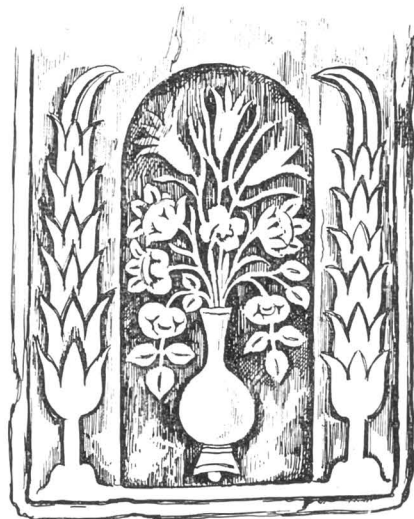


Fig. 5. — Piatră de mormînt armenescă, sec. al XIX-lea, Iași.

Prestigiul și strălucirea celor două clasice modele ale pomului vieții au făcut ca ele să pătrundă adînc în plastica europeană, cultă și populară, dar aceasta s-a întîmplat relativ tîrziu în secolele V—VI e.n. Vechimea mitului legat de dendrolatrie ne îndreptățește însă să ne întrebăm dacă nu cumva înainte de importul celor două tipare — elenistic și iranian — nevoia de reprezentare plastică a credințelor populare și-a găsit o expresie adecvată, proprie, care să fie a populațiilor băștinașe. Răspunsul ne pare a fi pozitiv. O seamă de date iconografice ne vorbesc de marea vechime pe teritoriul țării noastre a reprezentării bradului nu numai ca frunză, ci mai ales ca arbore, figurat cu rădăcini, atribut esențial al mitului pomului vieții. Nu este nici o îndoială că bradul verde și peren, folositor și frumos, a inspirat din cele mai vechi timpuri credința oamenilor din aceste locuri în forța sa vitală, alegîndu-l ca simbol al vieții. Se știe locul important pe care bradul îl ocupă nu numai în literatura populară, dar și într-o serie întreagă de acte legate de viața de toate zilele și de credințele poporului nostru în trecut<sup>1</sup>. Menționăm doar că la noi bradul este «arborele nunții», pus la începutul unei vieți

<sup>1</sup> P. H. STAHL, *La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX-e siècle en Roumanie*,

Torino, SAIE, 1959.

noi de familie, și tot el este pus pe casă ca semn al noii construcții. De aceea socotim că bradul a stat la noi, în unele regiuni, alături de stejar, în centrul cultului arborilor. Aceasta explică marele număr de reprezentări plastice ale bradului în arta noastră populară, precum și vechimea mult mai mare

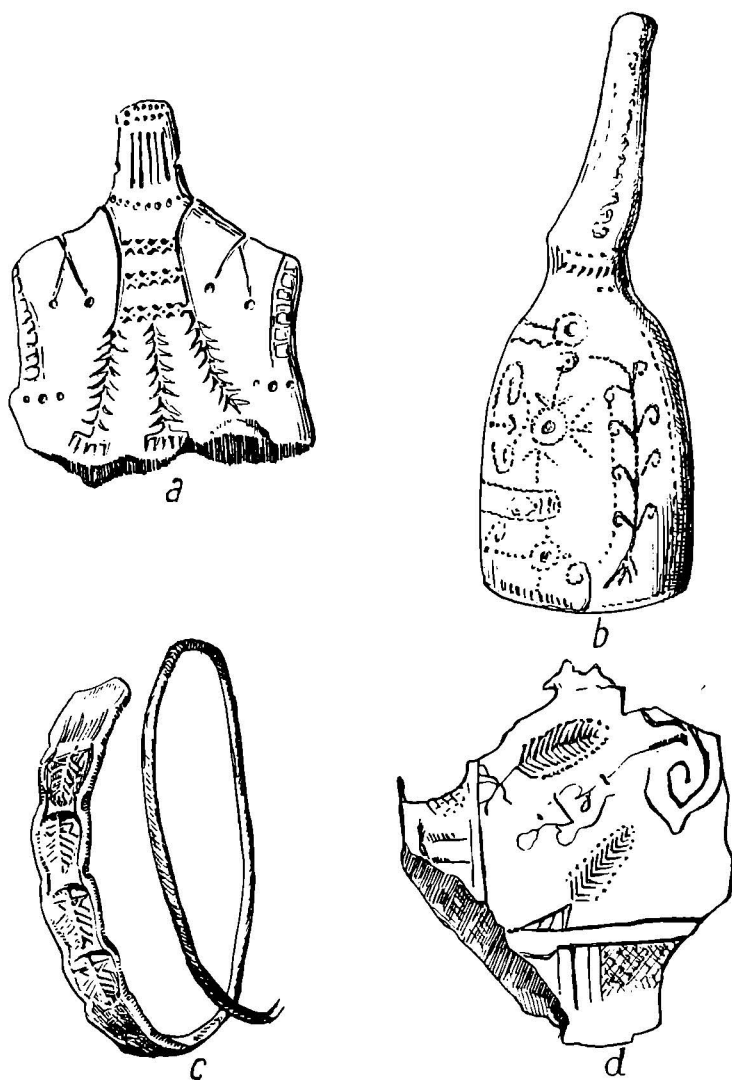


Fig. 6. — Imagini ale bradului cu rădăcini: a) figurină din epoca bronzului (reprodus după Al. Tzigara-Samurcaș, op. cit., p. 7); b) figurina de la Cîrna; c) brățară dacică, sec. I e.n. (reprodus după J. Bielz, op. cit., p. 9); d) fragment de placă de pardosea, sec. al XV-lea, Suceava.

decît a celor două tipare cunoscute ale pomului vieții, a unora din imaginile bradului ca pom al vieții.

Pe una din figurinele de pămînt ars din epoca bronzului (fig. 6), aflată în muzeul din Careii Mari <sup>1</sup>, sînt vizibil și admirabil incizați trei brazi. Fie-

<sup>1</sup> Al. TZIGARA-SAMURCAȘ, *L'art du peuple roumain*, 1925, Geneva, p. 7.

care dintre ei se termină într-o rădăcină ramificată în cinci sau șase cepi conici ascuțiți (la al treilea din dreapta nu se distinge decât linia orizontală a rădăcinii din cauza unei spărturi). Despre înțelesul inciziilor pe figurinele din această epocă părerile sînt împărțite, unii văzînd în ele reproducerea tatuajului ritual, alții reproducerea detaliilor de îmbrăcăminte. S-ar putea bineînțeles să fie și o ornamentație magică realizată special pentru figurine. Dar chiar dacă ar fi imagini ale decorului costumului, important este că în acest decor apare bradul ca pom al vieții, așa cum mult mai tîrziu, frunza bradului va apărea pe costumul popular românesc din multe regiuni ale țării. Decorul costumului are însă la acea epocă, și mai tîrziu, un rol preponderent magic. În recenta și importanta lucrare a oamenilor de știință sovietici, *Geschichte der Russischen Kunst*, pe care am mai citat-o, cunoscutul cercetător al meșteșugurilor și al vechii arte aplicate rusești, B. A. Rîbakov, afirmă limpede acest lucru<sup>1</sup>. Pe o altă figurină neolitică, de astădată din Oltenia, de la Cîrna, în partea inferioară, în dreptul coapselor, sînt de asemenea figurați brazi. Rădăcina lor nu este înfățișată sub forma unei grebluțe, ci este bifurcată formînd un fel de unghi cu dublu contur. O brățară dacică de argint avînd caracteristica formă spirală terminată cu capete de șarpe (sec. I e.n.) este împodobită tot cu brăduți (cîte cinci-șase la fiecare capăt), a căror rădăcină este alcătuită din cîte două mici triunghiuri și o terminație scurtă îndreptată în jos<sup>2</sup>. Importanța figurării rădăcinilor este subliniată de Rîbakov în aceeași lucrare: « La toți copacii reprezentați se recunosc clar trei rădăcini. În toate variantele determinate de stilizările succesive, acest detaliu a fost păstrat, subliniind astfel legătura « pomului vieții » cu « sucurile vieții » ale pămîntului »<sup>3</sup>. Bradul și frunza lui apar și pe vechea ceramică neagră de tradiție dacică și pe ceramica medievală, cum este bucata de placă de pardosea de la Suceava (sec. al XV-lea), zgrăfitată și smălțuită în galben, pe care se văd doi brazi cu rădăcini dispuse în unghi orientat în jos.

Pe teritoriul românesc se întîlnesc așadar, din epoci foarte îndepărtate, trei tipare plastice ale pomului vieții: cel local traco-dacic, cel elenistic și cel iranian. O cercetare a artei populare din țara noastră este revelatoare în ce privește persistența și transmiterea acestor imagini din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, în toate regiunile. Nu toate trei tiparele apar însă în aceeași măsură și în forme la fel de bine păstrate sau precizate. În același timp există și o anumită repartitie teritorială pentru a cărei delimitare strictă nu avem încă date suficiente, dar putem spune că în linii mari tiparul iranian, de pildă, este mai frecvent în Moldova (mai ales pe scoarțe) și în Transilvania, în timp ce în sudul țării predomină cel elenistic într-o formă puternic localizată.

## TIPARUL TRACO-DACIC

O răspîndire generală are tiparul traco-dacic, a cărui mare vechime însă a făcut ca deseori să nu mai persiste figurarea rădăcinilor. Disparația

<sup>1</sup> «Im Ornament der altrussischen Kleidung und des Schmuckes spiegeln sich auch weiterhin die traditionellen magischen Vorstellungen wider, dass magische Symbole an der Kleidung die Menschen von bösen Geistern bewahren» (*Ge-*

*schichte der russischen Kunst*, p. 167).

<sup>2</sup> JULIUS BIELZ, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, ESPLA, p. 9.

<sup>3</sup> *Geschichte der russischen Kunst*, p. 172.



rădăcinilor conduce uneori la tratarea copacului sub forma ramurii de brad. Tot mării sale vechimi îi atribuim și lipsa pășărilor însoțitoare, imagine necesitînd o compoziție complexă care a putut să se nască în regiunea Mediteranei orientale locuită de popoare ce au ajuns la un înalt stadiu de civilizație cu mult înaintea celor din spațiul carpato-danubian. Este de remarcat în același timp că pe cînd cele două tipare venite de departe au intrat în varii combinații iconografice, tiparul local s-a menținut simplu, bradul apărînd de cele mai multe ori singur, fără nici un element ajutător. De aceea, în cazul tiparului traco-dacic vom face prezentarea pe domenii de artă populară, iar celelalte două tipare credem că va fi mai util și mai concludent să le prezentăm în schemele lor iconografice.

În domeniul arhitecturii populare bradul este deseori folosit ca element de decor. Scrijelarea lui pe lemn este ușoară, datorită poziției unghiulare a ramurilor față de trunchi. Nu vom cita însă asemenea cazuri, foarte numeroase, dar a căror asemănare cu schema pomului vieții sau includere în această categorie pot părea fortuite. Vom da însă ca exemplu frumoasa ușă a unui acaret din nord-vestul țării (țara Oașului, Moșeni, azi în Muzeul satului), pe rama căreia sînt figurați doi brazi, cîte unul de o parte și de alta a intrării. Tot în vestul țării, în depresiunea Beiușului și Vașcăului, bradul apare cu o mare frecvență pe frontoanele în pinion ale caselor. De astă dată ornamentul este realizat în relief de tencuială, uneori albă, alteori policromă. La baza îngroșată a bradului se distinge clar (Rieni) o despicătură, figurată ca un gol, despărțind cele două rădăcini și aducînd cu acel « *gespaltener Baum* » de care vorbește Spiess.<sup>1</sup> În această zonă se întîlnesc și rarele cazuri în care bradul ca pom al vieții intră în compoziția unui motiv mai complex — cruce înconjurată de ramuri de brad —, expresia fenomenului de sincretism dendrolatrie — creștinism.

Nord-estul Olteniei, Vîlcea, și aproape întreg bazinul Argeșului incluzînd Subcarpații vestici ai Munteniei și partea de deal și de cîmpie — regiunea Argeș și fostele județe Vlașca și Ilfov — constituie o altă zonă în care decorul în relief de tencuială are ca motiv ornamental frecvent bradul. « Brăduleți » în regiunea Argeș sînt uneori puși în glastre care iau forma unei rădăcini îngroșate (la Coșești pe Rîul Doamnei și pe valea Bratiei). Cel mai adesea « brăduleții » sînt plasați pe fațada dinspre stradă, străjuind ferestrele (Vlădești, pe valea Bratiei). Brăduleți cu rădăcina despicată sau îngroșată și avînd la mijloc o bară orizontală, ce înlesnește formarea și a unei imagini de cruce topită în cea a bradului, sînt reprezentați la Coșești pe valea Rîului Doamnei. În regiunea București, la Ciofliceni, Ciocănești, Fierbinții de jos, bradul apare puternic stilizat, pus în glastră. Uneori este figurat ca o triplă ramură.

Între piesele de mobilier, fără îndoială că este semnificativ faptul că bradul apare pe lada de zestre. Așa cum este prezent ca pom al nunții, împodobit și pus la poartă, în copac sau pe casă, bradul își are locul lui pe piesa de mobilier legată de actul nunții, lada. Amintim că pe lăzile de zestre de pe coasta Adriaticei și din Grecia apare aproape totdeauna chiparosul, corespondentul meridional al bradului<sup>2</sup>, și care credem că reprezintă și

<sup>1</sup> „Dieser «gespaltene Baum» ist der Lebensbaum, der mit Lebenswasser gefüllt ist und dieses aus dem Spalte hervorquellen lässt.“ (SPIESS, *op. cit.*, p. 20).

<sup>2</sup> A. HABERLANDT, *Volkskunst der Balkanländer*, Wien, 1919, p. 62. ABB. 35,3, Truhengewand aus Kavaja, Albanien., SPIESS, *op. cit.*, p. 52.

el imaginea autohtonă a pomului vieții din această parte a Europei. Pe lăzile din nordul Moldovei (Fundul Moldovei), bradul este figurat deseori pe picioarele din față sub forma unor scurte ramuri paralele colorate în două tonuri apropiate de brun. La Budureasa, cunoscut centru de lădari din Crișana (depresiunea Beiușului), bradul este scrijelat pe fața lăzii în două feluri: ca pom singur închis într-un cartuș și în combinație cu rozeta simbol al soarelui.

Pe marea și importanta categorie a scoarțelor și a țesăturilor de interior, bradul nu este prezent cu frecvența la care ne-am fi așteptat. Înclinăm să atribuim această situație faptului cunoscut că scoarțele au reprezentat, în ultimele două-trei veacuri, vehicolul principal de trecere a celorlalte două tipare ale pomului vieții din lumea orientală și balcanică în cea românească. Venit pe covoare de import, pomul vieții a fost copiat, apoi, și de scoarțele noastre. Astfel locul bradului s-a diminuat din ce în ce în această categorie, rămânând rare exemplare în care el să figureze ca pom al vieții și aceasta, după câte știm noi, mai ales în regiunile ceva mai retrase. Cunoaștem astfel un admirabil exemplar de scoarță maramureșeană în care alături de grațioase personaje feminine torcînd și de capre minuțios țesute, bradul locurilor este frumos înfățișat ca două groase și aplecate cetini axate pe o tulpină îngroșată la bază putînd fi luate și drept imaginea simplificată a unui vas.

Bradul și ramura de brad sînt reprezentate des în costumul popular, constituind motive ornamentale predilecte în anumite regiuni. În Oltenia de pildă, terminologia populară cunoaște multe expresii derivate din brad: brăduț, brădoi, brad cu stea, brad mic. În aceeași provincie, pe frumoasele veste, făcînd parte din cunoscutul costum « schileresc », spatele este împodobit cu cîte trei « brazi pe munți », imagine care, după noi, intră în categoria pomului figurat cu rădăcini, dublul contur al așa-zisului « munte » pledînd în acest sens<sup>1</sup>. Realizat în găitane și suitaș negru, întregul decor se leagă fără doar și poate de ornamentica sud-dunăreană. Somptuoasele cămăși de Argeș și Muscel, lucrate în fir de aur și argint, în negru, roșu și vișiniu, au pieptul și mînecele acoperite cu cusături zise « brăduleț »<sup>2</sup>. Același motiv tratat oarecum asemănător îl regăsim și pe cămășile buciurmănești din preajma Abrudului (Transilvania, reg. Cluj). Bradul apare și în cusăturile bănățene<sup>3</sup>.

În categoria diferitelor obiecte mici de lemn, bradul este reprezentat mai des pe vasele pirogravate. Atît în centrele de văsari din Vrancea (Moldova), cît și în cele moțești de pe valea Arieșului (Transilvania), ca și în cele din nordul Moldovei, fierul înroșit imprimă pe doagele albe imaginea ușor de realizat a ramurii sau a frunzei de brad, formînd un decor simplu dar de efect. Și în tehnica creștăturilor sau inciziilor este realizat bradul. Pe căucele din Pădureni (Transilvania, reg. Hunedoara), tăiate cu coadă cu tot dintr-o singură bucată de lemn, chipul bradului intră în compoziția ornamentală, am spune subtil gîndită, a mînerului<sup>4</sup>. Motivul bradului formează elementul decorativ principal pe un pistornic din Romanați (Oltenia). E de subliniat în acest caz amintitul deja fenomen de sincretism, manifestat de atîtea ori:

<sup>1</sup> GH. FOCȘA, *Evoluția portului popular în zona Jiului de sus*, Buc., 1958.

<sup>2</sup> FL. B. FLORESCU, *Portul popular din Muscel*, București, ESPLA, 1957.

<sup>3</sup> G. OPRESCU, *Peasant art in Roumania*, London, 1957, p. 70.

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

bradul ca simbol dendrolatric se combină cu crucea, simbol creștin. Aceeași îmbinare se observă pe un frumos « păpușar » (tipar de caș) din Trăisteni (Muntenia, Prahova), în care crucea și restul decorului sînt alcătuite din ramuri de brad.

În ceramica din toate provinciile motivul bradului este prezent. Frecvent apare pe ceramica moldovenească, atît pe cea neagră de Marginea-Rădăuți, continuînd o străveche tradiție deja pomenită, cît și pe cea smălțuită. Pe aceasta din urmă bradul apare uneori și cu rădăcinile figurate. Alteori, ramurile de brad formează stele cu șase colțuri pe fundul străchinilor <sup>1</sup>. Tot în nordul țării, în Maramureș, ceramica de pe valea Izei înfățișează brazi în picioare încadrînd o biserică. În Transilvania, pe o strachină mare din Țara Zarandului ramurile de brad formează pe margini un pentagon. În cercul înscris este desenat cu cornul un brad trifurcat cu rădăcinile înfățișate sub forma unei duble spirale sau a coarnelor de berbec. Bradul se vede și pe numeroase canceae din Transilvania, de proveniență săsească. Centrele oltenesti, Buda din Vilcea, Hurezul și Oboga, folosesc de asemenea bradul ca element decorativ. Pe o ploscă în formă de colac din Oboga, brăduți roșii și verzi alternează de-a lungul unui vrej continuu ce dă roată ploscei. Un motiv mai complicat rezultat din împodobirea cu frunze de brad a cinci cruci, înconjurînd imaginea soarelui cu față omenească, se vede pe o strachină de Hurez. În sfîrșit, ouăle încondeiate din Oltenia, nordul Moldovei și Muntenia oferă un vast cîmp de aplicație « brăduților ».

Pentru simplitatea reprezentării lui iconografice, am înșirat înfățișările bradului ca pom al vieții avînd drept criteriu domeniul de artă populară. Și în cazul lui am semnalat totuși unele compoziții mai încărcate. În cazul celorlalte două tipare plastice ale pomului vieții, aceasta este aproape regula, de aceea, cum am mai spus-o, prezentarea o vom face pe scheme iconografice. Va trebui însă să ținem seama că modelul elenistic și cel iranian s-au grefat la noi pe fondul arhaic al decorului geometric, avînd la origine și el un sens, și că prin urmare vom fi puși în fața unor reprezentări combinate, de o mare originalitate uneori. Trebuie să observăm de la început că tiparul plastic iranian este reprodus în genere mai complet decît cel elenistic.

## TIPARUL ELENISTIC

Trei sînt procesele pe care le înregistrăm în cazul imaginii elenistice a pomului vieții: primul este transformarea, sub puternica influență a decorului geometric, simplu, concordînd cu viața unei populații agricole și pastorale redusă timp de secole la condiții grele, a kantharosului grecesc în glastră țărănească de flori, luînd de cele mai multe ori forma cilindrică sau tronconică răsturnată a ghiveciului de pămînt sau a canei cu o toartă. Sub forma unui vas cu picior, a unui potir, rare ori și acesta cu torți, nu se înfățișează vasul decît relativ rar și atunci reprezintă transpuneri ale unei imagini din arta cultă. Cel de-al doilea proces este înlocuirea de cele mai multe ori a vrejului de viță de vie cu o plantă fie locală, fie reprezentînd stilizarea de modă orientală a unei plante exotice sau locale. În sfîrșit, poate cel mai important, al treilea proces înregistrat este dispariția păsărilor, care s-a petrecut

<sup>1</sup> G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 16.

în mod progresiv, existînd numeroase exemple în care imaginea vasului cu floare și pasăre apare descompusă, în sensul că pasărea figurează pe același obiect dar ca motiv autonom.

### A. Vasul cu flori

Aplicînd cele trei reduceri concomitent, se pune întrebarea dacă mai putem deosebi imaginea glastrei cu flori de cea a vasului simbolizînd o formă a pomului vieții. Răspunsul este afirmativ și se întemeiază pe tratarea diferită din punct de vedere plastic și iconografic a celor două categorii de vase. Există într-adevăr multe cazuri în care este evidentă străduința creatorului popular de a reproduce pur și simplu un vas cu flori din realitatea înconjurătoare. Tratarea este simplistă, naivă, naturalistă. Stilizarea intervine arareori și atunci constituie fie amprenta vechii obișnuințe de a reprezenta la modul geometric, fie, mai degrabă, denotă nestăpînirea meșteșugului. Sînt însă de asemenea numeroase cazurile în care este tot atît de evident că realizatorul imaginii nu a putut vedea un obiect asemănător în realitatea înconjurătoare și că deci s-a călăuzit după imagini fie văzute aiurea (cel mai adesea), fie creîndu-le potrivit reprezentării plasticii mentale pe care și-a făurit-o cu privire la o anume concepție mitologică, despre care a avut știință din comoara tradițiilor orale ale comunității sale.

Se mai întîmplă însă ceva, anume întrepătrunderea celor două tipare plastice cu predominarea evidentă a tiparului iranian, caracterizat prin extraordinara persistență a figurării rădăcinilor sau a orificiului de la baza trunchiului. Această întrepătrundere duce la forma foarte interesantă a vasului în care sînt vizibile rădăcinile « lemnului » ca într-o proiecție radiosopică. Importantă este victoria tiparului iranian pe aproape întreaga suprafață a țării în forme pure sau combinate, și pe care o punem pe seama arhaicei tradiții a bradului ca pom al vieții, formă legată mai mult de tiparul iranian decît de cel elenistic. Fenomenul combinării celor două tipare s-a petrecut și în alte părți și sînt cunoscute exemplele, existente și la noi, ale copacilor iranieni plantați în mici vase<sup>1</sup>. În ceea ce privește felul tratării, trebuie să subliniem importanța categorică a modalității orientale a reprezentării vasului cu flori, fapt ce ne indică, în unele cazuri, originea sau calea de pătrundere.

Acestea sînt considerentele pentru care imaginea vasului cu flori poate îmbrăca o serie de aspecte, începînd cu cel neutru, de încercare de reproducere a unui vas real așa cum îl vede realizatorul, pînă la cel mărturisind un proces de descompunere, în sensul separării elementelor, alcătuiind motive autonome. Fără îndoială că azi ne găsim în plin proces de disoluție a vechilor mituri și ca atare proporția imaginilor avînd ca sursă de inspirație realitatea va crește mereu în dauna reprezentărilor bazate pe memoria colectivă a tradițiilor iconografice menite poate, pe de altă parte, să se îmbogățească cu noi forme prin includere de elemente contemporane.

Deci prima categorie de imagini a vasului cu flori este cea care reprezintă pur și simplu redarea prin mijloace plastice mai mult sau mai puțin stîngace a unui obiect des întîlnit în casele țărănești. În drumurile noastre am întîlnit această imagine în toate regiunile țării: scrijelată în stîlpul porții

<sup>1</sup> SPIESS, *op. cit.*, p. 20.

făcute din blocuri masive de piatră din Dărmăneștii de pe Valea Troțușului (Moldova), traforată în scîndurile balconușului unei case din Florenii Dornei (nordul Moldovei), săpată în lemnul de paltin al unei frumoase furci de tors din Ighiel pe valea Ampoiului (Transilvania de sud-vest), zugrăvită în trăsături mari de pensule pe pereții unei case din Săruleștii Vilcii (Oltenia), modelată în tencuială colorată pe o casă din Bădești pe Rîul Doamnei (Muntenia). Să observăm că în chiar această redare, să-i spunem realistă, intervin elemente extranaturale: pe furca de tors, floarea din vas are trei frunze în formă de inimă dispuse după o regulă de alternanță prezentă cu tărie de canon în foarte multe imagini, iar dedesubtul vasului este figurată rozeta solară. Pe o cutie de brici din Bistrița-Năsăud (Transilvania) alături de naivul vas cu flori sînt săpate însemne heraldice — acvila bicefală încoronată, avînd pe piept soarele, steaua și luna, — și două rozete solare <sup>1</sup>.

Intervine tendința de stilizare în acord cu caracterul geometric al ornamenticii populare romînești și ne aflăm în fața unei a doua categorii de imagini a vasului cu flori pe care încă n-o legăm de amintirea pomului vieții: în numeroase sate din bazinul Argeșului, apar pe pereții albi ai caselor vase cu flori în relief pe tencuiala albă, al căror desen redus la linii esențiale are o anumită eleganță; <sup>2</sup> pe fondul negru al pereților unei case din Iașlovăț (nordul Moldovei) schematismul desenului este evident. Vasul este înlocuit de o cană cu toartă, iar floarea trifurcată e rigid înfățișată într-o imagine realizată prin rezervarea fondului tencuielii albe a unei case din Bogdana (Zalău, vestul Transilvaniei). În Bihor sînt numeroase casele avînd imaginea vasului sau a cîinii cu torți din care iese o ramură înfrunzită.

Aici este pragul între vasul cu flori ca imagine « realistă » și vasul cu flori simbol foarte depărtat dar legat de vechea reprezentare a pomului vieții. Categoria următoare, a treia, a vasului cu flori, este caracterizată fie de un schematism extrem neavînd nimic a face cu realitatea, în care tratarea aproape abstractă a vasului cu flori se apropie mai mult de ideea de « semn », fie de preluarea unor motive de circulație occidentală sau orientală aflate odată într-un context inteligibil în cadrul reprezentării pomului vieții și care au trecut în patrimoniul artei noastre populare, despuiate parțial de unele atribute și cvasi-total de înțelesul lor original.

Tratarea abstractă a imaginii vasului cu flori, realizată prin cîteva linii sumare, este impresionantă prin laconismul ei, așa cum apare pe două lăzi de zestre din Audia de pe Valea Bistriței (Moldova). Pe una din lăzi se văd figurate și crucea și ramura de brad, îmbinare ce ne duce cu gîndul la acel sincretism deja amintit și care face ca semnificația vasului cu flori ca pom al vieții să fie cu atît mai limpede în acest caz unde este vorba de lada de zestre, piesă importantă în desfășurarea rituală a nunții țărănești, lucru subliniat de altfel în literatura de specialitate <sup>3</sup>. Nu mai puțin elocventă pentru forța de abstractizare a artistului popular este imaginea vasului cu flori de pe o pernă maramureșeană din Ieud (nordul Transilvaniei), în care descifrarea motivului necesită un efort apreciabil, imaginea fiind aproape criptică și denunțînd orice legătură de ordin plastic cu vreun obiect real (fig. 7). Pe gulerul unei cămăși femeiești din Cîmpanii de sus (Crișana), vasul

<sup>1</sup> G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 36.

nească. Regiunea Pitești, fig. 227—362.

<sup>2</sup> FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitectura populară romi-*

<sup>3</sup> SPIESS, *op. cit.*, p. 12 și p. 52.

cu flori este închipuit ca o floare unică înfiptă într-o formă aducînd a inimă și acoperită cu carouri. Pe pungulițe (chisele) turcești din Dobrogea, vasul cu flori este geometrizat, iar cele două torți sînt figurate lateral în dimensiuni mari <sup>1</sup>. Un mod asemănător de geometrizare se observă și la cele patru vase cu flori de pe o scoarță bănățeană <sup>2</sup>. Cele două din urmă cazuri fac tranziția

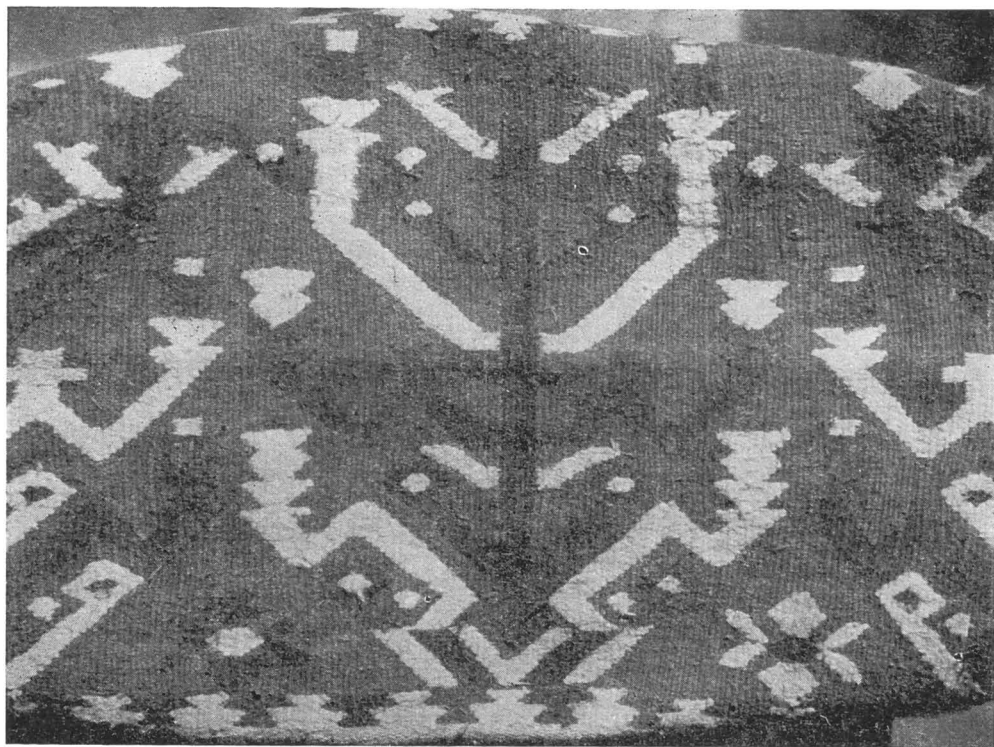


Fig. 7. — Perna maramureșeană din Ieud (azi în Muzeul satului).

către grupa foarte importantă a modalității orientale de tratare plastică a vasului cu flori ca pom al vieții, care are și un nume de origine turcească — saksîe —, folosit în tot sudul țării (Oltenia, Muntenia, Dobrogea). În tratarea orientală a pomului vieții se disting două caracteristici: folosirea garoafei stilizate și dispunerea ei într-un buchet perfect simetric numărînd totdeauna, cu rigoare de lege, cinci flori. Într-o imagine aproape canonizată întîlnim saksîia pe o pernă pătrată, mică, din Ceamurlia de jos (Dobrogea), pe un ștergar din Lunca (Dobrogea), pe o pernă mică din Castra-Nova (Oltenia) (fig. 8) și pe o cahă secuiască din ținutul Ciucului (Transilvania). Identitatea tratării este surprinzătoare, iar apariția în locuri atît de îndepărtate poate oferi o idee despre circulația extraordinară a motivelor. În două din cazurile citate — ștergarul din Lunca și perna din Castra-Nova — vasul în partea lui de jos se termină printr-un triunghi cu rădăcini, ceea ce pare bizar pentru forma vasului, dar consună cu tiparul iranian al pomului cu rădăcini multiple. Aceeași schemă a vasului cu garoafe orientale, dar reduse la două flori, se vede pe o năframă de fecior din părțile

<sup>1</sup> T. BĂNĂȚEANU, E. IONESCU, GH. FOCȘA, *Arta populară în R.P.R. Port, țesături, cusături*,

Buc., ESPLA, 1958, pl. XII.

<sup>2</sup> G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 142.



Topliței, pe Mureș (Transilvania) și pe un capac de cuptor turcesc făcut din lut din Fintîna Mare (Dobrogea). Motivul apare și pe vechile cămăși femeiești de Vlașca, respectînd același număr de cinci garoafe, vasul însă prezentîndu-se aplatizat, semănînd mai mult cu o strachină de pămînt, elementul local înlocuind vasul oriental cu picior înalt și torți. Se întîlnește și o altă repre-

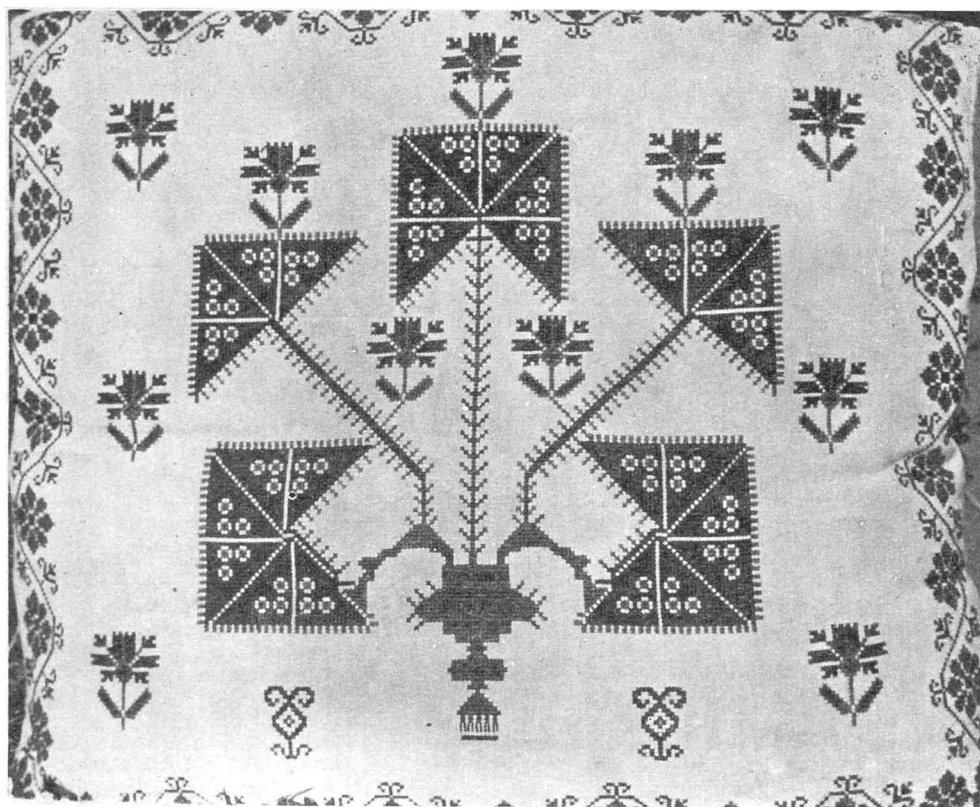


Fig. 8. — Pernă oltenească din Castra-Nova (azi în Muzeul satului).

zentare a garoafei, nu buchet, ci plantă crescînd din vas, asimetrică în compoziție, dar figurată cu aceeași ordonanță riguroasă în toate cazurile, fie în Dobrogea pe cusăturile tătărești de la Ciocîrlia de Jos, fie pe scoarțe moldovenești vechi, fie pe cusăturile cămășilor bănățene. Subliniem și aici puterea circulatorie a motivelor în arta populară. În legătură cu aceasta merită să remarcăm că în afară de exemplul de mai sus al cahlei, în Transilvania apar deseori motive orientale. Menționăm un frumos fronton de casă săsească din părțile Brașovului, în care vasul cu flori de lalele și petalele de garoafe stilizate sînt de o manieră orientală evidentă. Același fel de reprezentare se află pe o splendidă scoarță moldovenească (azi în Muzeul de artă populară al R.P.R.), în care vasul mic susține un arbore larg ramificat cu flori mari viu colorate. În sfîrșit, o ultimă imagine de factură orientală este cea a chiparosului plantat în vas cu torți. Imaginea trece dincolo de limitele Dobrogei, dar acolo este nelipsită pe țesăturile de interior turcești și tătărești.

Alături de factura orientală a tratării vasului cu flori, există în arta noastră populară și ecouri ale unor scheme decorative occidentale. Unul din exemple este de tranziție între cele două feluri de imagini și prezintă

un deosebit interes prin analogiile pe care le găsim în arta decorativă europeană, ca și prin circulația pe care a avut-o în țara noastră. Pe o broderie săsească din sec. al XIX-lea, aflată la Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj, trei vase cu picior din fiecare ieșind câte o garoafă (plantă) sînt separate prin coloane ce sprijină arcade (fig. 9). Garoafele sînt la fel cu cele din modelele orientale, atît ca stilizare cît și ca dispoziție. Singura schimbare intervine în numărul lor: sînt opt în loc de cinci. Această dispoziție în triptic este identic figurată pe un sarcofag din Constantinopol, sec. VII e.n., în care însă centrul este ocupat de un kantharos, iar laturile de pomi ai vieții iranieni<sup>1</sup>, ca și pe o dantelă belgiană din sec. al XVII-lea, în care kantharosul este tot în mijloc, iar lateral sînt figurați fecioara Maria și Îngerul vestitor. Firește că vechiul model constantinopolitan a trecut întîi în Occident, va fi fost mult folosit în Renașterea apreciind arcadele și coloanele, de unde a venit mai tîrziu și la noi prin intermediul lumii germanice. Ceea ce este poate și mai interesant este faptul că destinul motivului nu s-a încheiat în Transilvania. Vasul cu garoafe a trecut Carpații și, pierzîndu-și organizarea decorativă complexă cu coloane și arcade, a apărut pe o pernă relativ nouă, din Suici-Argeș (Muntenia) (fig. 10), încheind astfel un complicat periplu de atîtea secole, în ținuturi apropiate de cele ale punctului de unde plecase. Pentru comparație dăm și imaginea pernei argeșene: vasul cu garoafe din Suici este identic pînă în cele mai mici detalii cu cel săsesc din Cluj. Ne vine greu să credem că o astfel de circulație, în faza din țara noastră, a avut loc fără să se vehiculeze un motiv imprimat. Dovada materială a acestei presupuneri am avut-o într-un caz analog în unul din satele din Transilvania (Fildul de Jos, 1960), ale cărui porți de lemn erau remarcabil împodobite cu vase cu flori dăltuite. Modelele erau asemănătoare și vorbeau despre o inspirație cultă conformă cu gusturile unui baroc încărcat și întîrziat. Întrebînd de meșterul care le lucrase, am descoperit că în casa lui erau zeci și zeci de pagini tăiate din reviste de la sfîrșitul secolului trecut, pline de modele de lemnărie și fierărie pentru uzul și gustul burgheziei din Europa centrală, și care poposiseră și în satele Transilvaniei. Meșterul lansase o modă care se răspîndise în multe sate din împrejurimi, coborînd pe valea Fildului pînă la Sîn Mihaiul Almașului și mai departe spre nord la Zalău. Departe tocmai în cealaltă parte a țării, la Berzunț (Moldova), am întîlnit de asemenea forme de factură barocă în împodobirea porților țărănești (fig. 11). Desenul fin, modelul vasului cu floarea de crin întoarsă la bază și avînd un orificiu, palmetele, volutele grațioase ale plantei, mărturisesc și ele un model tipărit. Valul baroc pătrunde tîrziu în arta noastră populară: pentru porțile din ținutul Ciucului și Odorheiului, a doua jumătate a sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. al XX-lea; pentru zona Clujului și pentru Moldova, epoca de după primul război mondial. Aceleași curenți de modă occidentală, livrești, sînt observate și în domeniul textilelor. Pe ștergarele din Sanț-Năsăud (centrul Transilvaniei) din vasul mic ies roze invoalte. Iar fotele muscelene (Stănești-Muntenia), înainte de primul război mondial, scînteiau de buchete multicolore puse în vase. Exemple numeroase de astfel de buchete se întîlnesc mai ales în ceramica săsească din Transilvania. Greu să spunem că aceste imagini, ca de altfel și cele menținînd pînă astăzi toate atributele, au înțelesul

<sup>1</sup> G. MENDEL, *Catalogue des sculptures, Musée ottomane*, vol. III, p. 529, nr. 1320, după SPIESS,

op. cit., p. 34.

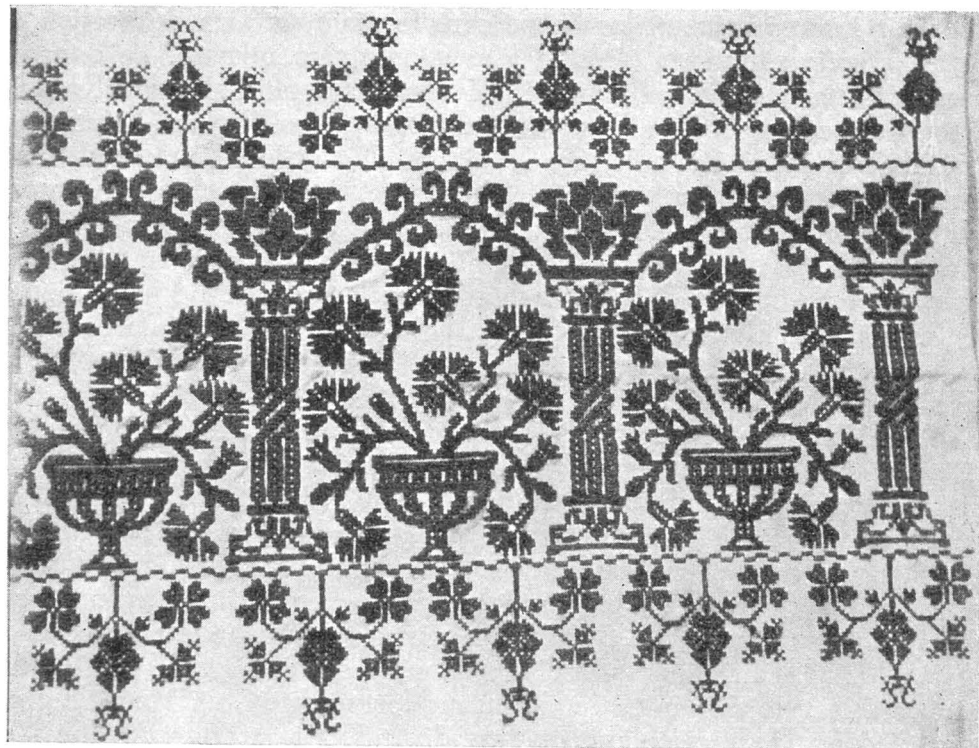


Fig. 9. — Broderie săsească din Transilvania (azi în Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj).



Fig. 10. — Pernă din Argeș.

de pom al vieții pentru meșterii lemnari și țesătoarele noastre. Dar aici mecanismul de transmitere este altul. Aceste imagini sînt forme decadente și tîrzii ale pomului vieții, rezultat al unui proces de degradare întins pe cîteva secole și încheiat în Europa occidentală cam prin sec. al XVIII-lea. Ele au venit de-a gata la noi și de aceea le privim ca atare.



Fig. 11. — Stilp de poartă, Berzunț, Moldova.

Figurarea rădăcinilor sau a « izvorului vieții », atribute esențiale ale tiparului plastic iranian, constituie elemente definitorii ale celei de-a patra categorii de imagini ale vasului cu flori. Este vorba în acest caz de acea întrepătrundere amintită deja între cele două tipare plastice în care corpul vasului lasă să se străvadă rădăcinile sau este menajat un spațiu gol închipuind « izvorul ». În toate imaginile de acest fel este evidentă imposibilitatea de a găsi în natură un astfel de vas care să poată servi ca model artistului popular. Așa este de pildă glastră cu flori lucrată în relief de tencuială colorată de pe pereții unei case din Bădești

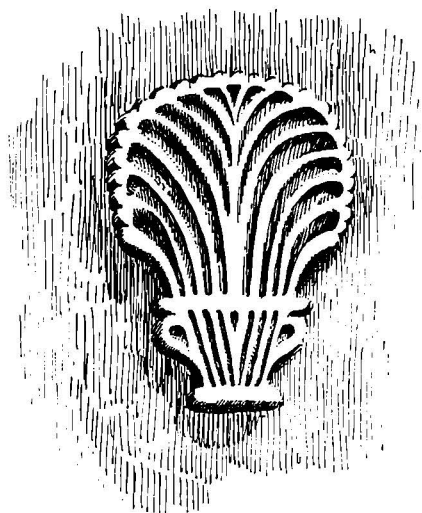


Fig. 12. — Ornament în relief de tencuială pe o casă din Priboieni, Argeș.

pe Riul Doamnei (Muntenia), la care rădăcinile florii sînt fără echivoc redate, distrugînd aproape imaginea vasului. Într-o zonă situată ceva mai la sud în satele dintre cursurile Argeșului și Dîmboviței (Muntenia) s-a răspîndit cu o mare frecvență imaginea unui vas cu două torți mici în care este înfiptă o plantă exotică (palmier, ficus), redată extrem de linear și regulat. Frunzele plantei se continuă peste vas pînă la baza lui ca un fel de striații adînci (fig. 12). O imagine înrudită mai neglijent executată și în care vasul a luat forma unei rădăcini îngroșate, alături figurînd însă și un vas cu striații, am înregistrat în satul Boița, așezat la începutul

defileului Oltului în apropiere de Turnu Roșu (Transilvania). Poalele unei cămăși femeiești din Moșeni-Țara Oașului (Transilvania de nord) sînt împodobite cu flori trifurcate, plantate într-un vas dreptunghiular în care rădăcinile se văd ca într-un cadru (fig. 13). Pe o furcă de tors din Sălciuma de jos-Valea Arieșului (Transilvania) este scrijelată rudimentar, dar regulat, o plantă cu rădăcini încadrate într-un potir.

Aceeași imposibilitate de a găsi în natură vase cu un orificiu pe fața lor laterală este evidentă și pentru ipostaza figurării « izvorului » pe glastră.

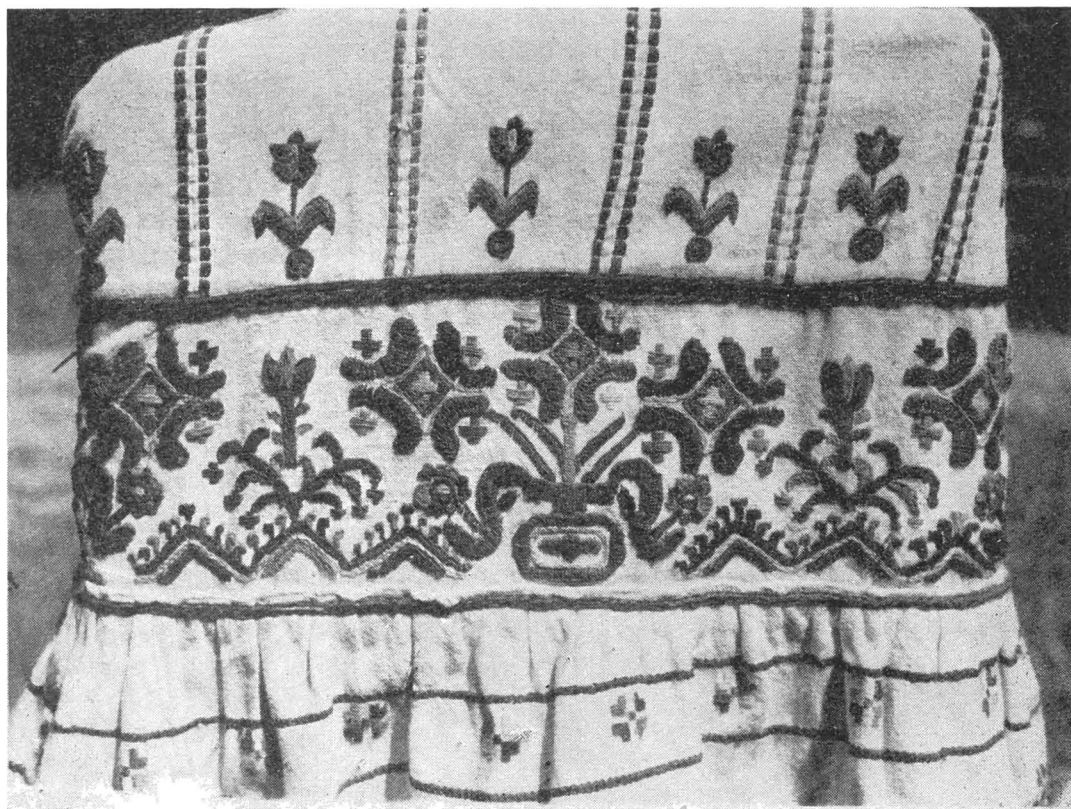


Fig. 13. — Poale de cămășă femeiască, Țara Oașului (azi în Muzeul Satului).

Elemente decorative, lucrate în relief de tencuială pe case din sate din bazinul Argeșului, înfățișează mici plante cu trei ramuri, cu cîte trei frunze puse în ghivece mici ce au o deschizătură mare triunghiulară bine conturată. Pe frontonul unui foișor mic în două ape, din Rucăr (Muntenia), este realizat în aplicații de scînduri tăiate un vas cu o floare mare. Picioarul vasului are aceeași deschidere triunghiulară. Pe o manta bărbătească ungurească din Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj, floarea mare, din postav aplicat, se termină la bază cu un ghiveci mic în care sînt tăiate două triunghiuri lăsînd să treacă între ele și rădăcina plantei.

Cu această categorie (a patra), în care constatăm îmbinarea, într-un mod după cîte știm caracteristic țării noastre, a celor două tipare plastice ale pomului vieții (vasul plus rădăcinile sau plus izvorul), am terminat prezentarea vasului cu flori lipsit de păsări.



Aceasta este în fond reprezentarea completă, în arta noastră populară, a tiparului plastic elenistic al pomului vieții, în care dintre cele trei procese amintite mai sus (p. 56) doar două pot fi înregistrate (transformarea kantharosului în glastră și a viței de vie într-o altă plantă), pasărea rămânând prezentă. Și în acest caz avem multiple modalități de reprezentare ilustrând etape diferite de păstrare sau disoluție a motivului original, îmbinări cu tiparul plastic iranian și maniere de tratare diferită, în care cea orientală este bine cristalizată. Ni se pare necesar să remarcăm pozițiile diferite pe care le iau păsările în cadrul imaginii. Există astfel vasul cu flori, cu păsări figurate în partea de sus a imaginii, deasupra plantei, și există și păsări figurate la baza plantei. O clasificare precisă nu se poate face aici din pricina numeroaselor variante intermediare, necesitând numeroase detalii.

Vasul cu flori cu păsări se întâlnește în mai toate regiunile țării. În zona decorului de tencuială în relief a Munteniei de vest îl găsim frecvent pe fațada caselor, figurat uneori ca o glastră din care ies frunze mari de palmier stilizate, pe care este așezată o pasăre semănând a porumbel<sup>1</sup>, alteori ca un vas cu două torți în care crește o plantă rămuroasă, având în mijloc o pasăre aducând a rîndunică<sup>2</sup>. În aceeași tehnică, îl vedem și pe o casă din Vilcea într-o formă însă puternic stilizată, din vas ieșind doar două ramuri mari formînd cîte o spirală geometrizată (fig. 14). De un deosebit interes este faptul că această reducere schematică a vasului cu pasăre, de la imagine realistă la semn abstract, o întîlnim în vecinătatea Olteniei dincolo de Carpați, în Țara Hațegului, sub o formă aproape identică, deasupra unei porți din Sarmisegetuza. Realizată tot în relief de tencuială, imaginea este izbitor de la fel<sup>3</sup>.

Larg răspîndit este acest motiv mai ales în domeniul textilelor. Pe o perniță din Chiojdul Mic (Muntenia de est) este cusută într-o singură culoare imaginea vasului cu flori purtînd o floare foarte complicată. În partea de sus pasărea este înfățișată din profil cu aripa ridicată. Cusută în puncte ce urmează țesătura întretăiată perpendicular a pînzei, pasărea este tratată în modul obișnuit al reprezentărilor geometrice comune artei noastre populare și celei nordice germano-slave. Pe scoarțe oltenești întîlnim des imaginea vasului cu flori și a păsărilor, fie afrontate, fie în vîrf ramurilor<sup>4</sup>. O imagine perfect păstrată a pomului vieții iranian, dar plantat într-un vas mic și cu pasăre în vîrf ne oferă o altă scoarță oltenească reprodușă tot în lucrarea acad. G. Oprescu<sup>5</sup>. De asemenea completă este imaginea vasului cu flori cu două păsări la bază și cu una deasupra<sup>6</sup>. O veche broderie săsească înfățișează un șir de păsări fantastice cusute în maniera nordică, geometrizată, alternînd cu vase cu garoafe de factură orientală. Vasul pare că se continuă cu rădăcini. Fiecare pasăre, așa cum vom întîlni și pe alte broderii săsești, are cîte doi pui minusculi privind în aceeași direcție (fig. 15).

<sup>1</sup> F. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. STAHL, P. PETRESCU, *Arhitectura populară romînească. Regiunea București*, p. 5.

<sup>2</sup> F. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Pitești*, p. 254.

<sup>3</sup> FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Hunedoara*, fig. 94.

<sup>4</sup> G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 124 și 131.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 137.



Tratarea orientală a motivului este prezentă în două maniere: cea geometrică, simplificatoare, ținând mai ales de arta țesăturilor din Asia Mică și Siria, și cea florală de o somptuozitate caracteristic persană. În prima

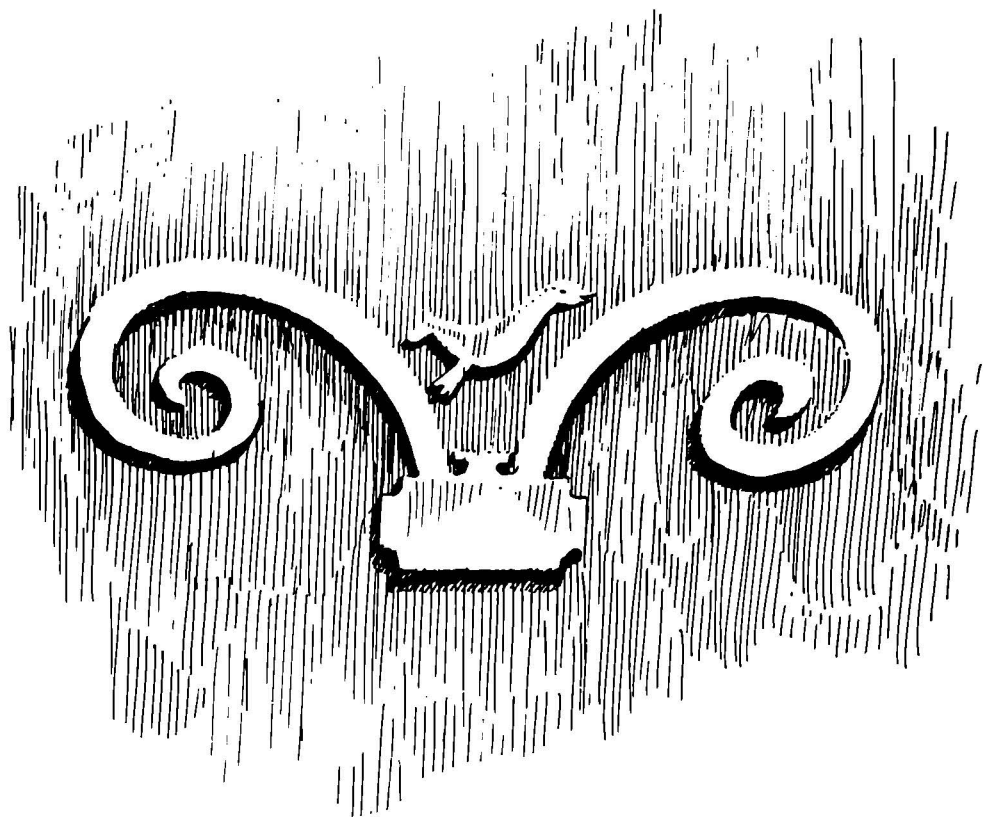


Fig. 14. — Ornament în relief de tencuială pe o casă din Vilcea.

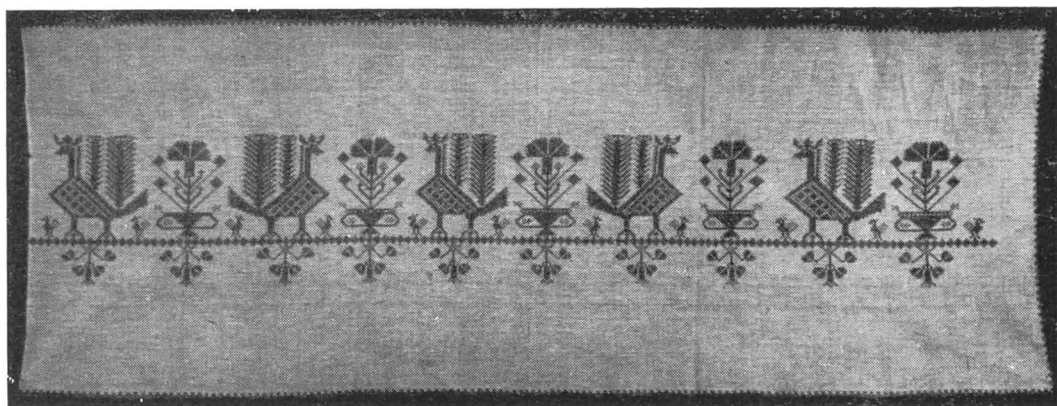


Fig. 15. — Broderie săsească nouă folosind un motiv vechi.

manieră este lucrat un fultuc (pernă mică) din Suici (Argeș, Muntenia), pe care vasul cu flori este astfel cusut încît se apropie de alt motiv celebru, al candelabrului, atît sînt de geometrizate liniile (fig. 16). De o parte și de alta a florii centrale sînt figurate două păsări. De remarcat la fig. 8 și 16 că

vasul de flori nu are un contur definit, ci din pereții lui ies mici cîrlige; sînt rădăcinile iraniene străbătînd vasul de pămînt.

Un exemplu de redare persană ne este oferit de o frumoasă broderie săsească din Transilvania. Broderia este alcătuită din două feluri de imagini alternante. Trei imagini mari figurează vasul cu flori din care crește o floare



Fig. 16. — Pernă din Argeș.

savant complicată, umplînd un mare spațiu. De o parte și de alta a vasului sînt înfățișați doi păuni cu cozile lăsate. Sus, tot simetric, sînt înfățișați alți doi păuni cu cozile răsfrate în evantai. Între aceste imagini sînt intercalate alte două, secundare în compoziție, și care figurează pomul vieții iranian: o floare este terminată în rădăcină puternică triunghiulară, iar pe sol, de o parte și de alta a rădăcinii, stă cîte un uliu puternic, cu pieptul ieșit agresiv <sup>1</sup>. În întregul ei broderia amintește foarte tare decorul în stucatură al bisericii Fundenii Doamnei, al cărui caracter oriental-persan este așa de clar.

Păzitorii pomului vieții figurați ca păsări sau animale, plasați la bază, se întîlnesc după cum se știe în numeroase imagini orientale. Unele dintre

<sup>1</sup> Roumanie en images, Paris, 1919, p. 124.

cele mai interesante exemple, prin schematismul reprezentării lor le găsim și în arta noastră populară. Pe o « aldînă » (un fel de plastron femeiesc) tătarească din Ciocîrlia de Jos (Dobrogea) este înfățișată o plantă stilizată ieșind dintr-un vas plat cu două torți mici, pe marginea căruia, la bază, stau de o parte și de alta a tijeii centrale a plantei două păsări văzute din față ca siluete (fig. 17 a). Absolut aceeași dispoziție o întâlnim pe mîneca unei cămăși femeiești lucrată prin 1921, din Bulzești (Țara Zarandului-Transilvania): o floare stilizată iese dintr-o strachină; pe buza acesteia sînt figurate două pătrățele încadrînd tulpina florii (fig. 17 b). Această compoziție a florii-pom păzită la rădăcină a avut o mare extensiune și o regăsim astăzi în forme ce pot părea uneori surprinzătoare, dar care continuă sub formă schematică vechea formulă simbolică. Frontonul unei case lipovenești din Mahmudia (Delta Dunării, Dobrogea) este împodobit cu motivul pomului vieții realizat în scînduri subțiri traforate și aplicate, în care, pe lîngă păsările văzute din profil și plasate pe ramurile de sus și pe cele laterale, se observă foarte clar și siluetele văzute din față a două perechi de păsări, alipite trunchiului principal. Fără îndoială că greutatea reprezentării din față a celor două perechi de păsări a condus la tratarea lor atît de schematică, identică de altfel cu cea de pe aldînaua tătarească amintită mai sus<sup>1</sup>. Aceeași poziție și interpretare schematică se reîntîlnește și la troițele romînești. Menționăm aici cîteva exemple ale schemei decorative ce am remarcat-o în ornamentația textilelor și arhitecturii. O troiță din preajma Rîmnicului Sărat<sup>2</sup> este tăiată într-o bucată de lemn ca și cum ar fi o floare, elementul cruce putînd fi doar cu greu observat. La bază se ridică aceleași două siluete ale păsărilor văzute din față. Tot sudul țării și Hunedoara ne oferă astfel de exemplare. Foarte important este faptul că acest fel de troițe sînt asociate în mod obligatoriu cu rozete simbolizînd soarele, avînd astfel reunite printr-un fenomen de sincretism religios transpus în domeniul plastic imaginile cultului creștin, al cultului soarelui și al dendrolatriei. Admirabile exemplare am înregistrat la Vinerea și la Vîlcelele Bune (Hunedoara-Transilvania)<sup>3</sup>, la care, ca și la cele muntenești din reg. Ploiești<sup>4</sup>, păsările de la bază s-au transformat cu timpul în mici cruci auxiliare, cioplite din același trunchi.

Imaginea a îmbrăcat și alte forme, păstrînd aceeași schemă: pe fațada unei case din Sirbova (Banat) o floare stilizată cu rădăcină îngroșată este încadrată la bază de două mici flori-rozete (fig. 17 c). Sensul s-a pierdut de mult, forma s-a transformat, schema originală însă s-a păstrat cu o tărie de lege impresionantă prin perpetuarea ei.

Există o gamă întinsă de reprezentări în care ordonanța originală a motivelor este ruptă, elementele apărînd într-o compoziție diferită. Cităm o catrință bănățeană (fig. 18) cu broderii din fir de aur și mătase colorată<sup>5</sup> care ne pare a fi pornită din aceeași sursă oriental-balcanică de astă dată, cu cea care va fi inspirat decorul unei legături de cap aflată la Museum für

<sup>1</sup> FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitectura populară romînească. Dobrogea*, fig. 167.

<sup>2</sup> FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. STAHL, P. PETRESCU, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Ploiești*, fig. 129.

<sup>3</sup> FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitectura populară romî-*

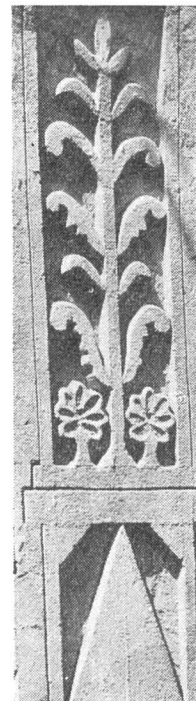
*nească. Regiunea Hunedoara*, fig. 188, 189.

<sup>4</sup> FL. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. STAHL, P. PETRESCU, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Ploiești*, fig. 130; cf. Roumanie en images, Paris, p. 116–117.

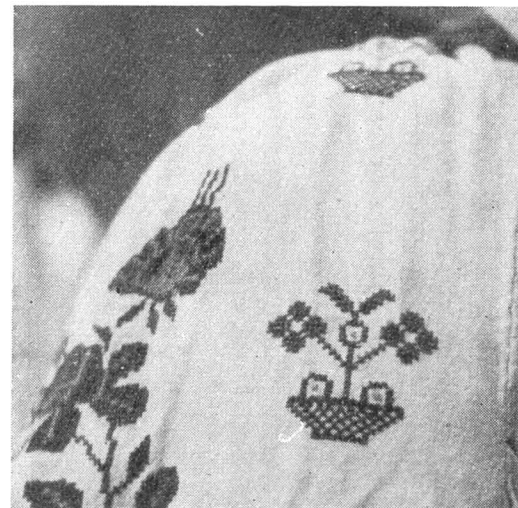
<sup>5</sup> T. BĂNĂȚEANU, EM. IONESCU, GH. FOCȘA, *op. cit.*, fig. 391.



a)



c)



b)

Fig. 17. — Imagini stilizate ale păsărilor de la baza pomului vieții:  
a) Pieptar tătarăsc din Dobrogea (Ciocîrlia de Jos); b) cămașă  
femească din Țara Zarandului (Bulzești); c) decor pe o casă din  
Banat (Sîrbova, azi în Muzeul satului).

Volkskunde din Viena (nr. inv. 50.453) și socotită de Spiess ca putînd fi de origine sud-balcanică<sup>1</sup>. Amîndouă broderiile înfățișează trei perechi de păsări dispuse pe un ax vertical; păsările brodate în fir de aur au ciocul deschis, aripile și coada desfăcută. Ele stau într-un bogat hățiș de flori și frunze, florile fiind în amîndouă cazurile figurate ca niște stele. Baza ambelor compoziții este marcată de un spațiu limitat, gol la cea albaneză, umplut cu o floare la catrința bănățeană. Deosebirea între cele două broderii este că cea romînească este dezvoltată pe două coloane, axul formîndu-l o fișie îngustă, neagră, din fondul catrinței, în timp ce cea presupusă albaneză este compactă formînd o singură coloană.

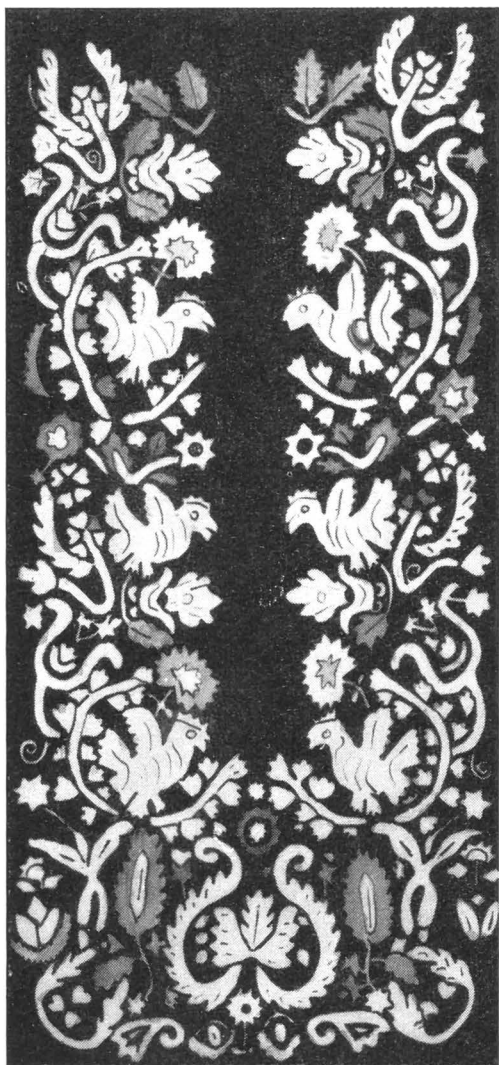


Fig. 18. — Catrință bănățeană.

Descompunerea motivului și autonomizarea elementelor sînt ușor descifrabile pe un ștergar din Chiojdul Mic (Buzău-Muntenia) în care observăm — lucru rar — imaginea corectă a unui kantharos grecesc cu flori, plasat sus între două ghivece țărănești tot cu flori, încadrate la rîndul lor de trei păsări: una mare — o pupăză — stînd la mijloc pe o cracă, și două mici laterale de factură ornamentală nordică, văzute din profil, în poziția caracteristică, cu aripa ridicată la orizontală.

Cele mai numeroase cazuri de astfel de desprinderi mai mult sau mai puțin complete din contextul vechii imagini complexe a pomului vieții și de topiri în alte sisteme decorative le întîlnim pe scoarțele oltenesti, lucru explicabil dacă ne gîndim că chilimgioaicele din Oltenia au avut sub ochi și au folosit deseori ca modele covoarele orientale atît de frecvente în casele boierilor și negustorilor pentru care ele lucrau. Păsări izolate dar prinse în cadrul unui decor plin de frunze și

flori stilizate<sup>2</sup>, pupeze afrontate în cîmp de flori<sup>3</sup> sînt imagini favorite ale țesătoarelor oltence.

Motivul, sărăcit oarecum, a pătruns și în ceramică. Pe o strachină din preajma Făgărașului (Transilvania) un desen stîngaci și neproporționat înfățișează o pasăre stînd pe un vas mic cu două torți.

Pe pieptare lucrate la Orăștie (Transilvania de sud-vest) imaginea pare și mai depărtată: floarea cu ramuri s-a transformat într-o « peană »

<sup>1</sup> SPIESS, *op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 122.

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



cojocărească în formă de inimă răsturnată, ținând seama de regulile broderiei pe piele. În vârful ei stau două păsărele afrontate.

Descompunerea motivului pomului vieții și autonomizarea din punct de vedere decorativ a elementelor componente ni se pare a fi completă și dusă la ultima formă posibilă în imaginea păsării ciugulind. Se știe rolul important al păsării în legătură cu pomul vieții. În legendele tuturor popoarelor pasărea din vârful pomului vieții este aducătoarea de « apa vieții », sfătuitoarea celor plecați în căutarea elixirului. Alteori, ca în unele povești din Asia Centrală, ea reprezintă spiritul rău care vine și mănincă fructele minunate ale pomului vieții. Din toate aceste legende s-a întrupat imaginea păsării ciugulind sau cu o ramură în cioc. Numai despre această ipostază va fi vorba aici, adică numai despre pasărea legată de mitul pomului vieții, dar detașată ca reprezentare plastică, și nu despre orice fel de imagine a păsării care fără ramură în cioc poate fi divers înfățișată fiind simbolul altor credințe, ținând mai ales de lumea slavă și germanică din nordul Europei. Fidelitatea cu care această imagine s-a păstrat de-a lungul unei mari perioade istorice și în ținuturi foarte depărtate unele de altele este extraordinară, fiind un exemplu puternic de cât de revelator poate fi un studiu al circulației motivelor pentru înțelegerea straturilor profunde ale culturii și civilizației omenești. Nu e sigur însă dacă în acest caz e vorba de circulația motivelor sau pur și simplu de prezența lor, căutând explicația asemănărilor atât de tulburătoare în redarea plastică necesar aceeași a unor mituri general-eurasiatice. Alăturarea a două perechi de imagini va exprima acest gând. Două pietre cioplite: una romană de la Sarmizegetusa azi în Muzeul din Deva, cealaltă evreiască din sec. al XIX-lea aflată în vechiul cimitir închis din Broaște în Huși. A doua pereche: pasăre de pe o broderie indiană de Punjab<sup>1</sup> și o pasăre de pe o strachină din Transilvania<sup>2</sup>. Aceeași elansare a corpului, aceeași ridicare a ramurii în sus, aceeași coadă lungă orizontală, puțin despicată la vîrf.

Păsări ciugulind din ciorchini de strugure prinși de un vrej de viță contorsionat sînt frecvent redată pe ușile bisericesti, țărănești din secolele XVIII și XIX. Aceeași compoziție se regăsește pe stîlpi de poartă din satele de lângă Huedin (Transilvania), lucrate după modele germane tipărite și răspîndite după anul 1900. Pe o pernă din Chiojdul Mic (Buzău-Muntenia) pasărea care ciugulește este un struț uriaș. Cocoși ciugulind apar deseori pe străchinile de Oboga, iar alte păsări cu ramuri în cioc sînt foarte frecvente pe ceramica smălțuită din Transilvania. Cocoșul ciugulind apare și pe xilografurile românești transilvănene<sup>3</sup>.

## TIPARUL IRANIAN

Schemele iconografice ale tiparului plastic iranian în comparație cu cel elenistic au pe de o parte un caracter mai unitar, atributele definitorii — rădăcinile anume figurate sau păsările — fiind totdeauna prezente, iar pe

<sup>1</sup> MAINDRON, *op. cit.*, fig. 64.

<sup>2</sup> P. PETRESCU, P. STAHL, *Manual de cera-*

*mică populară*, Buc., ESDP, 1958, p. 151.

<sup>3</sup> G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 177.



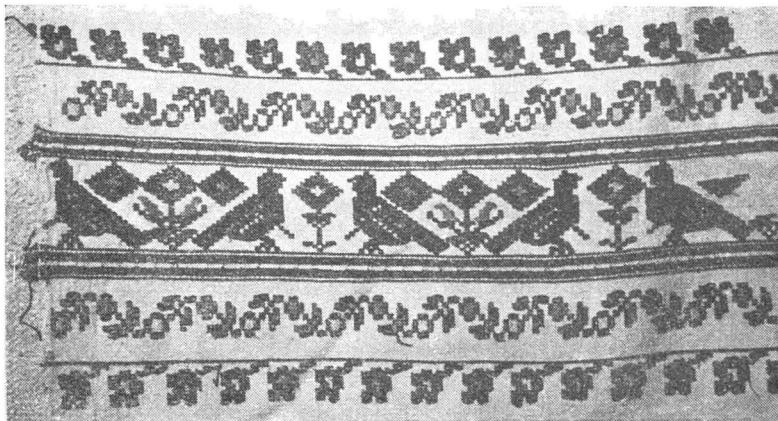
de altă parte sînt mai numeroase și mai complexe în sensul că se întîlnesc formule mai variate în care apar, pe lîngă păsări, și animale, oameni, oameni în șir, călăreți. Predominanța pe teritoriul țării noastre într-o formă sau alta a tiparului iranian își are explicația, am mai spus-o, în pre existența tiparului traco-dacic, ambele fiind figurate în forma arborelui întreg cu rădăcini. La acest fond arhaic s-au adăugat în decursul timpului elemente care au condus la alcătuirea de forme diverse ale imaginii pomului vieții iranian.

### *A. Forma prescurtată simplă*

Din punct de vedere decorativ-compozițional aceste forme pot sta la începutul seriei, ele alcătuiesc însă, în fond, forme elaborate lent, decurgînd din imagini complexe și ajungînd să reprezinte cu timpul mai mult semne abstracte. Ele dovedesc în același timp marea vechime a simbolului, căruia i-a trebuit o lungă perioadă istorică pentru a ajunge la aceste forme « prescurtate », geometrice. Acest proces s-a întîmplat și în alte părți ale Europei și exemplele date de Spiess și Rîbakov sînt concludente în această privință. La noi în țară, cele pe care le cunoaștem sînt grupate teritorial în nordul țării. Deși diferite ca factură, exemplele noastre au o trăsătură comună: elementul definitor este rădăcina, păsările fiind absente. Pe o veche cutie de lemn, în formă de pungă, pentru praf de pușcă, din Fundul Moldovei (nordul Moldovei) imaginea apare foarte schematică, cu rădăcinile însă clar conturate în interiorul arcului de la bază. Porțile din Maramureș au deseori reprezentat pomul vieții pe stîlpii masivi verticali. Pe unul din cele mai frumoase și mai vechi exemplare din satul Vad (azi în Muzeul satului) imaginea geometrizată redată într-un relief puternic este foarte clară. Florile sînt înlocuite de două cercuri cu cruci înscrise, iar rădăcina este un triunghi mare. Deasupra fiecărei flori-rozete sînt figurate cîte o pereche de « frunze mari », nefiresc ieșind din flori, și purtîndu-ne cu gîndul de aceea către posibilitatea reprezentării păsărilor la origine. Mai spre vest în Crișana (Țara Bihorului) în decorul obișnuit arhitectonic al zonei, relief în tencuială, apar frecvent flori și cruci cu baza triunghiulară, în care foarte vizibil sînt înscrise arcuri de cerc în goluri semicirculare, simbolizînd izvorul vieții. Pe o casă construită în 1938, din satul Petrileni, o astfel de cruce este încadrată de două garoafe stilizate și compuse după maniera orientală, cu aceeași precizie de canon amintită în capitolul anterior.

### *B. Forma prescurtată cu păsări*

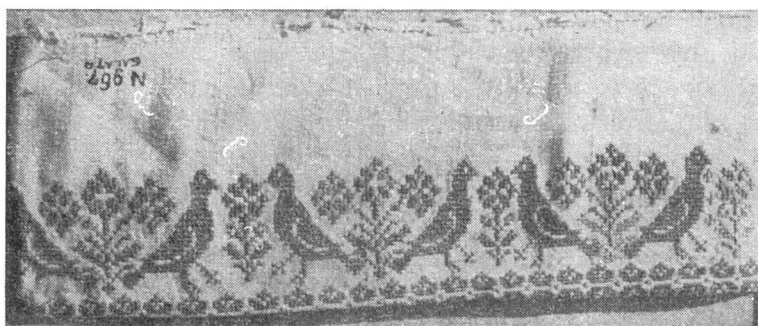
Păsările afrontate, încadrînd o plantă mai mult sau mai puțin dezvoltată, figurată deseori cu rădăcina îngroșată sau bi-sau trifurcată, este una din formele cele mai frecvente ale pomului vieții în arta populară, atît la noi cît și la alte popoare. Importante sînt mai ales aceste imagini la popoarele nordice — germanice și slave — la care pasărea este unul din simbolurile cele mai răspîndite, deși de multe ori greu de recunoscut din cauza puternicii stilizări geometrice. Rîbakov în opera menționată scrie: « Una din variantele reprezentării perechi de păsări, foarte des întîlnită, este cea în care păsă-



a)



b)



c)

Fig. 19. — Păsări afrontate încadrînd pomul vieții: a) Ștergar românesc de pe Mureș; b) Perdele lipovenesti din Dobrogea; c) Pernă ungurească din Huedin.

rile stau de o parte și de alta a unui copac. Acest motiv este prezent în toată arta aplicată. Plin de vigoare, el a trecut excepțional de frecvent și în cusăturile populare, în sculptura și pictura populară »<sup>1</sup>. Frumoase exemple de acest fel se găsesc în textilele rusești<sup>2</sup>. Pentru a demonstra persistența acestui

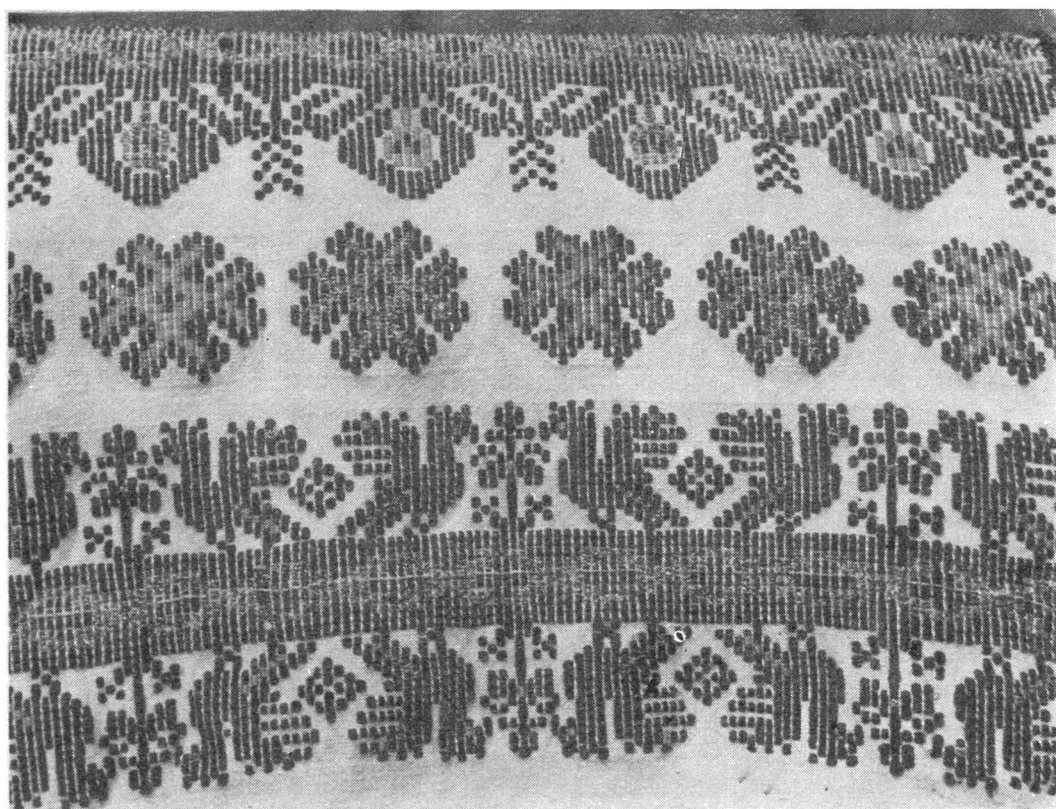


Fig. 20. Cătrînță de la Cîmpu lui Neag, Valea Jiului transilvan.

motiv în timp și marea sa extensiune spațială, cităm și imaginile indiene perfect asemănătoare cu cele românești și rusești<sup>3</sup>.

Domeniul de artă populară în care aceste imagini sînt prezente la noi este, mai ales, cel al textilelor. Într-o serie de țesături și cusături din diferite părți ale țării motivul apare în formă rigid asemănătoare. Chiar cînd tehnica este diferită, elementele decorative — floarea și păsările — sînt tratate identic. Comparați de pildă capătul de ștergar romînesc de pe Mureș (Toplița-Transilvania centrală) (fig. 19 a) cu perdelele lipovenești ajurate și croșetate din Dobrogea (fig. 19 b) și cu perna ungurească de la Huedin (azi în Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj) (fig. 19 c). Perechile de păsări așezate în șir sînt identice: coada prelungită este îngroșată. Între păsările privindu-se față în față se află o singură floare rombică; perechile de păsări afrontate sînt despărțite prin flori mai mari trifurcate tot rombice.

<sup>1</sup> Geschichte der russischen Kunst, p. 171.

<sup>2</sup> Народное декоративное искусство РСФСР, Москва, 1957, pl. 5, fig. 89.

<sup>3</sup> JAGDISH MITTAL și KAMLA MITTAL, Bhartiya Kaseeda, Suruchi Prakasan, Himayatnagar, Hyderabad, 1955, fig. 106.

Centrul rombului îl formează o cruce înscrisă. Aceeași dispoziție o găsim și pe o catrință veche de la Cîmpu lui Neag (Hunedoara — sud-vestul Transilvaniei), în care floarea separînd perechile de păsări e redusă la un romb (fig. 20), care — după Rîbakov — în arta veche slavă este simbolul soarelui,



Fig. 21. — Cuvertură din Țara Oașului.

fiind vorba în fond de o reprezentare în linii drepte a cercului, după cum o arată de altfel și numele<sup>1</sup>. Pe un ștergar din Ursoaia (Pitești-Muntenia), motivul apare descompus: floarea trifurcată este despărțită, printr-un chenar lat, de două păsări geometrificate privind în aceeași direcție. Pe o cuvertură din țara Oașului (nord-vestul Transilvaniei) motivul apare schematizat la extrem: cele două păsări sînt figurate ca o întretăiere de linii, între ele fiind așezată o cruce-floare mică (fig. 21). Tot geometric tratat apare motivul și pe o cămașă veche din Vlașca, în care motivul este însă recompus, adică păsările ce stau spate la spate sînt grupate strîns, floarea mare dintre ele

<sup>1</sup> «Bielorușii numesc rombul de pe cusături cerc» (cf. *Geschichte der russischen Kunst*, p. 39). La fel și la noi, în Oltenia «scoarța în roate»

denumeste scoarța cu fondul alcătuit din romburi mari.

devenind centrală, iar cea mică înspre care privesc rămânând secundară<sup>1</sup>. Păsări aflate având între ele pomul vieții se întâlnesc foarte des pe frontoanele cu traforuri ale caselor lipovenești din Dobrogea<sup>2</sup>.

Apar însă și compoziții mai complicate în care păsările aflate stau pe o plantă dezvoltată. Așa este de pildă pernă din Chiojdul Mic (Buzău-Muntenia de est), pe care păsările geometrificate stau cu capetele în



Fig. 22. -- Pernă din Chiojdul Mic, Buzău.

sus, iar floarea desenată foarte fin își ramifică frunzele (fig. 22). Pe un ștergar bănățean, o garoafă cu cinci flori, lucrată în maniera orientală, cuprinde între ramurile ei două păsări aflate<sup>3</sup>.

### C. Forma integrală

Ultimele două exemple citate în care pasărea apare inclusă în motiv fac tranziția către forma integrală a pomului vieții iranian. E de remarcat că această formă apare aproape exclusiv pe scoarțele vechi moldovenești. Copacul este înfățișat cu trunchiul înalt pe axul vertical al scoarței. Pe ramurile lui stau perechi de păsări. Pe un exemplar datat 1851 și aflat la Muzeul

<sup>1</sup> G. OPRESCU, *Artă țărănească la români*, Buc., 1922, tab. III, a.

<sup>2</sup> P. STĂNCULESCU, AL. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL, *Arhitectura populară românească*.

Dobrogea, p. 90–91.

<sup>3</sup> *L'art populaire en Roumanie*, București, I.R.R.C.S., 1955.



de artă populară din București, păsările se uită unele la altele, iar pe trunchiul copacului se distinge și șarpele. Pe o altă scoarță foarte asemănătoare de la Muzeul etnografic al Moldovei din Iași păsările stau cu spatele unele la altele. În amândouă cazurile copacii sînt plantați în vase disproporționat de mici.

Pe un alt exemplar, aflat tot la Muzeul de artă populară din București, dispoziția pomului vieții este alta: el ocupă centrul scoarței, compoziția fiind însă desfășurată pe orizontală. Patru perechi de păsări nu mai stau pe ramuri, ci sînt ținute lateral încadrînd pomul ca două șiruri de motive.

Tot în această categorie a formei integrale includem și o interpretare mai liberă a pomului vieții iranian, în care elementul local e reprezentat prin imaginea oarecum realistă a stejarului stufos, cu coroana bogată. E vorba de o sculptură în lemn, de pe pereții unui dulăpior din reg. Huși (Moldova de est), azi în Muzeul satului (achiziție I. Chelcea, 1960). Deasupra stejarului cu rădăcină triunghiulară, îngroșată puternic, este figurat un porumbel mare (fig. 23).

#### D. Forme complexe

Pe numeroase stofe orientale și occidentale din evul mediu și din vremea Renașterii, la baza pomului iranian al vieții stau de pază lei sau animale fantastice de tipul grifonilor. Mai puțin numeroase, astfel de imagini se găsesc și în arta populară din țara noastră. Deasupra unei uși dintr-un sat din bazinul Argeșului (Priboeni-Muntenia) se află o astfel de imagine cine știe pe ce căi sosită. Scîndura de lemn este tăiată în forma a doi lei ridicați cu labele dinainte pe trunchiul puternic al unui pom al vieții terminat sus cu o floare de crin. O serie de broderii săsești vechi din Transilvania înfățișează grifoni așezați păzind un complicat pom al vieții cu orificiul izvorului figurat la bază în formă de cruce. Alteori grifoni păzesc o urnă mare ornamentală, poate potirul sf. Graal.

Frecventă este și imaginea cerbului, așezați fie în șir privind în aceeași direcție, fie grupați în perechi așezați <sup>1</sup>. Sub fiecare cerb este cîte un pui mic, iar pe grumazul și pe coapsa cerbului sînt desenate romburi, poate cu același înțeles de simbol al soarelui.

În forme și pe piese textile asemănătoare se întîlnește și imaginea cavalerului medieval cu viziera coifului ridicată, cu șoimul de vînătoare pe mîna, călare pe cal înzăuat. Cîte doi călăreți așezați păzesc o floare mare cu



Fig. 23. — Dulăpior din Huși (azi în Muzeul satului).

<sup>1</sup> T. BĂNĂȚEANU, EM. IONESCU, GH. FOCȘA, *op. cit.*, fig. 367.



rădăcina triunghiulară de tip iranian. Grupele de călăreți sînt separate, ca și perechile de păsări, de către o altă floare mai mare, trifurcată (fig. 24).

În sfîrșit, o ultimă categorie importantă a imaginilor complexe ale pomului vieții este cea a « horelor », șiruri de figuri umane, de cele mai multe ori femei cu rochia largă, ținîndu-se de mînă. Imaginea aceasta se întîlnește și pe covoarele nordice, scandinave, est-prusiene și baltice. Cele



Fig. 24. — Broderie săsească veche (azi în Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj).

pe care le cunoaștem în țara noastră au ca element caracteristic pomul vieții ținut în mîna personajelor. Imaginea o întîlnim în toate provinciile istorice ale Romîniei. În Muntenia, pe ștergare din Prahova și Buzău sînt figurate siluete de femei cu rochiile formînd triunghiuri cu baza mare jos (fig. 25). Capetele în formă de romb au o singură deschizătură: ochiul. În Oltenia siluetele asemănătoare au în mîini aceleași flori stilizate terminate în romb cu cruce înscrisă. Motivul se află cu predilecție pe boscelele de Romanați. În Transilvania, femeile cu aceleași capete în formă de romb păzesc urne mari și flori stilizate. Pe o scoarță moldovenească din zona Hușilor, personaje feminine cu mîinile ridicate în sus țin cîte trei flori. Femeile sînt despărțite de pomi plantați în vase (fig. 26). Aceleași femei cu rochii-clopot apar și în altă ordonanță pe o scoarță din nordul Moldovei: cinci pomi ai vieții cu rădăcini trifurcate, dispuși pe lățimea scoarței, sînt încadrați de șiruri de păsări, de animale și de cîte două rînduri a trei femei. La baza rădăcinilor apar și cîte două romburi cu cruci înscrise. Scoarța, de un excepțional interes iconografic, cuprinzînd o serie de semne al căror înțeles este aproape pierdut, se află astăzi la Muzeul de artă populară din București (fig. 27).

★

Vitalitatea cu totul ieșită din comun a motivului pomului vieții simbolizînd un mit foarte vechi l-a făcut să intre în varii combinații cu alte motive

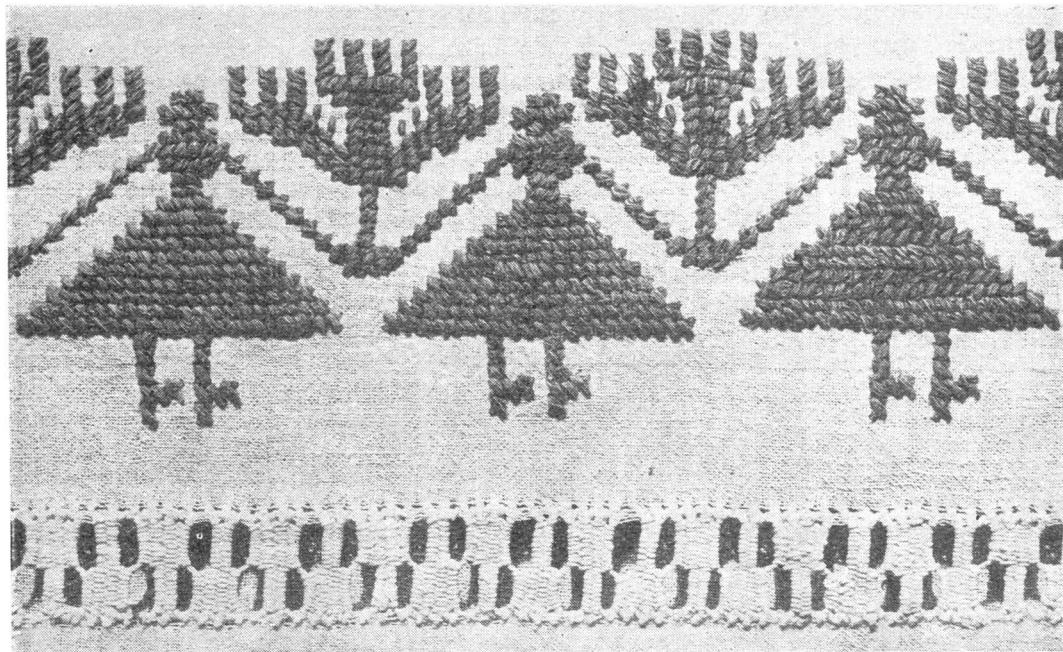


Fig. 25. — Ștergar din Buzău.

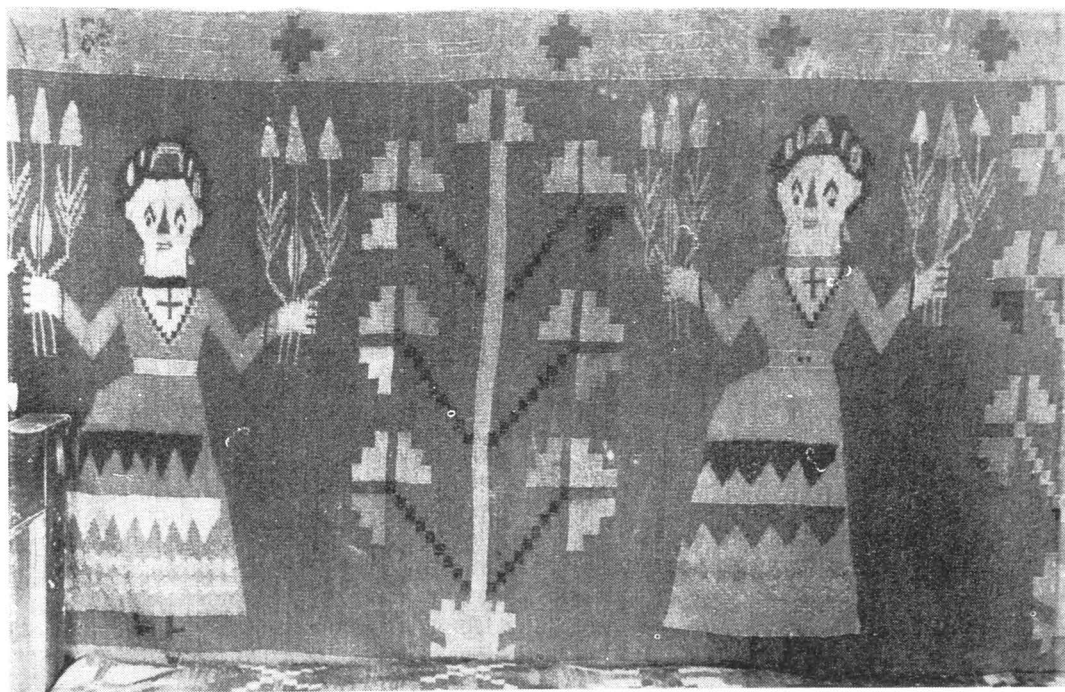


Fig. 26. — Scoarță moldovenească, Huși (azi în Muzeul satului).

și să se complice prin dedublări de imagini, dînd naștere la alte serii de elemente decorative. Nu este locul să urmărim aici toate combinațiile posibile. Amintim doar pe cele mai importante legate de pildă de străvechea schemă a imaginii tripartite, de cea a spiralelor, sau de cele în care sincretismul

este manifestat prin îmbinarea pomului vieții cu simboluri creștine și ale cultului solar.

Motivul pomului vieții ca schemă decorativă va mai trăi încă multă vreme, împreună cu întreaga artă populară, care nu moare, ci se dezvoltă și se transformă potrivit noilor condiții, ducînd mai departe străvechile imagini.

Acum cîteva luni, cu prilejul unei expoziții a creatorilor populari, s-a putut vedea o cutie de lemn sculptat din Transilvania, pe care vechiul motiv al pomului vieții era altoit cu elemente noi, rezultînd o imagine de cea mai mare actualitate. Globul pămîntesc, embleme actuale, porumbeii

păcii și rachete interplanetare formau laolaltă o originală floare, ca imagine centrală a unui pom al vieții al zilelor noastre.

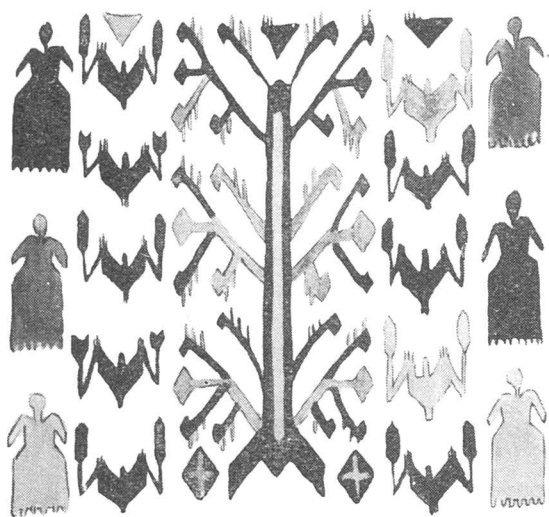


Fig. 27. — Scoarță din nordul Moldovei.

## «ДРЕВО ЖИЗНИ» В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ РУМЫНИИ

### РЕЗЮМЕ

Среди обычных декоративных мотивов, встречаемых во всех областях Румынии и имеющих определенное значение, будучи выражением какой-либо мифической легенды, «дерево» или «дерево жизни» занимает очень большое место. Разумеется, изображения солнца, звезд, луны, змеи, сирены, коня и всадника, канделябра, персонажа с зонтиком, руки и человеческого лица также играют важную роль, но ни один из этих мотивов не имеет в настоящий момент такого распространения, какое имеет дерево жизни. Не существует области или этнографической зоны в стране, в которой не встречалось бы в том или ином варианте дерево жизни. Оно встречается в украшении предметов во всех основных видах народного искусства: в архитектуре, на домашних тканях, в мебели, в костюмах, в резьбе по дереву, в керамике, на изделиях из кожи. Эти обстоятельства побудили автора заняться исследованием данного мотива с целью уточнения различных типов изображений, в которых он появляется, а также его различные формы. Другими словами, автор, считая, что эта тема является частью истории образительного народного искусства, стремится разъяснить один из аспектов обширной области румынского орнамента. Символизм мотива, который в настоящий момент полностью отсутствует у народных художников, не входит, следовательно, в задачи данного исследования. О нем упоминается вскользь для того, чтобы объяснить появление различных изображений этого мотива в течение его продолжительного существования.

После краткого изложения легенды о древе жизни и ее более поздних форм автор кратко анализирует типичные изображения древа жизни в восточном и

западном искусстве. Приводится также ряд примеров из искусства на румынской территории, начиная с греческих и римских памятников в Добрудже и в Трансильвании и кончая памятниками феодального периода. Наряду с пластическими шаблонами, греческим и иранским, автор выделяет и местную форму древа жизни, изображаемого в виде сосны с разветвленными корнями. Такое изображение мотива древа жизни представлено в народном искусстве Румынии в трех основных формах: 1) фрако-дакийской; 2) греческой и 3) иранской. Каждая из этих трех основных форм со многими вариантами иллюстрирована в работе большим количеством примеров. Автор говорит также и об особенностях декоративного изображения древа жизни в восточном искусстве и в некоторых видах западного искусства.

Необыкновенная жизнеспособность мотива древа жизни, символизирующего очень старинный миф, содействовала тому, что он комбинировался с другими мотивами и усложнился благодаря раздвоению изображения, породив, таким образом, другой ряд декоративных элементов. Автор упоминает только самые важные из подобных комбинаций, как например старинная схема тройного изображения, спиральное изображение, или же такие, в которых синкретизм имеется на лицо благодаря сочетанию древа жизни с христианскими символами и с символами культа солнца.

Мотив древа жизни, как декоративная схема, будет жить еще долгое время наряду с народным искусством, которое не умирает, а изменяется и эволюционирует в связи с новыми условиями, развивая дальше старинные изображения.

В 1960 г. на выставке произведений художников-любителей, организованной Центральным домом народного творчества в Бухаресте, можно было видеть коробку с резьбой по дереву, на которой старинный мотив древа жизни был комбинирован с новыми элементами, представляя собой разработку самой актуальной темы современности. Земной шар, голуби мира и межпланетные ракеты образовывали вместе оригинальный цветок, как центральное изображение древа жизни наших дней.

## « L'ARBRE DE VIE » DANS L'ART POPULAIRE DE LA ROUMANIE

### RÉSUMÉ

Au nombre des motifs de circulation générale que l'on rencontre à travers toute la Roumanie et qui, à l'origine, eut un sens, étant le signe d'une conception mythologique, une place de choix revient à « l'arbre de vie ». Certes, les images du soleil, des étoiles, de la lune, du serpent, de la sirène, du cheval et du cavalier, du candélabre, de l'homme à l'ombrelle, de la main et du visage humains sont importants elles aussi. Mais aucun de ces motifs ne connaît aujourd'hui l'extension de l'arbre de vie. Il n'existe pas de région ou de zone ethnographique en Roumanie où l'arbre de vie ne soit présent sous l'une ou l'autre de ses variantes. On le rencontre dans la décoration des objets qui appartiennent aux principaux genres de l'art populaire : architecture, tissus d'intérieur, mobilier, costumes, sculptures sur bois, céramique, peaux. C'est ce qui a déterminé l'auteur à s'occuper de ce motif, à essayer de préciser les types d'images où il apparaît, ainsi que les différentes façons de le traiter d'une manière décoratif. En d'autres termes, il considère que ce thème est l'un de ceux de l'histoire des arts populaires plastiques et il s'efforce de comprendre un aspect du vaste domaine du répertoire ornemental roumain. Le symbolisme du motif, totalement absent aujourd'hui de l'esprit des créateurs d'art populaire, ne constitue pas, par conséquent, la préoccupation de cette étude. Il n'est même évoqué que très sommairement, pour autant qu'il est nécessaire à éclairer les aspects qu'a empruntés le motif au cours de pérégrinations longues dans le temps et éloignées dans l'espace.

Après une brève présentation du mythe de l'arbre de vie et des formes de survivance de la dendrolâtrie en Roumanie, l'article décrit succinctement les images typiques de l'arbre de vie dans l'art de l'Orient et de l'Occident. Il apporte également une série d'exemples propres au territoire roumain, depuis les monuments grecs et romains de Dobroudja et en Transylvanie, jusqu'à ceux de l'époque féodale. À côté des modèles plastiques hellénistique et iranien, l'auteur distingue aussi une forme locale de l'arbre de vie représenté par un sapin aux racines bifurquées. Le motif de l'arbre de vie apparaît donc dans l'art populaire de la Roumanie sous trois formes fondamentales : 1) la forme thraco-dace, 2) la forme hellé-

nistique, 3) la forme iranienne. Chacune de ces trois formes fondamentales renferme de nombreuses variantes, abondamment illustrées d'exemples à travers le présent article. On remarque de même les différentes manières de traiter dans le style décoratif oriental l'arbre de vie, ainsi que celles qui se rattachent à certains styles de l'art occidental.

La vitalité exceptionnelle du motif de l'arbre de vie, symbolisant un mythe très ancien, l'a fait entrer dans des combinaisons variées avec d'autres motifs et se compliquer par suite du dédoublement des images, ce qui a donné naissance à d'autres séries d'éléments décoratifs. On ne rappelle que les plus importants, par exemple ceux qui se rattachent au très ancien schéma de l'image tripartite, avec spirales, ou à ceux où le syncrétisme est présent du fait du mariage de l'arbre de vie avec des symboles chrétiens ou propres au culte solaire.

Le motif de l'arbre de vie, en tant que schéma décoratif, durera encore longtemps, avec l'art populaire qui ne meurt pas, mais se transforme et se développe en fonction des conditions nouvelles, tout en continuant à véhiculer des images très anciennes.

En 1960, lors d'une exposition d'artistes amateurs, organisée à Bucarest par la Maison Centrale de la Création Populaire, on a pu admirer un coffret sculpté, où le vieux motif de l'arbre de vie était greffé d'éléments nouveaux. Il en résultait de la sorte une image de la plus grande actualité: le globe terrestre, les colombes de la paix et les fusées interplanétaires y continuaient tous ensemble une fleur originale, en tant qu'image centrale d'un arbre de vie de nos jours.



# ETAPELE EVOLUȚIEI PEISAJULUI ÎN PICTURA ROMÎNEASCĂ PÎNĂ LA GRIGORESCU

de ION FRUNZETTI



ine urmărește felul cum s-a dezvoltat, în genere, în arta universală, pictura peisagistică, fiind atent deopotrivă la implicațiile ei de ordin estetic ca și la cele de ordinul istoriei culturii, poate desprinde din etapele, parcurse în decurs de milenii și secole de acest gen al picturii, caracterul de nedesmințit al integrării peisajului, ca gen, în rîndul mijloacelor de exprimare a sentimentelor și ideilor proprii reprezentanților unui grup social ori altuia, unei clase, unei pătri sociale sau chiar unei societăți date, la un anume moment istoric. Progresele conștiinței sociale, ca și ecourile gîndirii colective în conștiințele individuale, își pot afla în artă, drept haină adecvată, limbajul picturii peisagistice, așa cum se pot exprima, la diverse moduri și niveluri, în oricare din celelalte genuri ale plasticeii.

Concordanța uluitoare, subtilă și infailibilă ce se manifestă între diversele elemente ale naturii vii, precum și între întregul complex biologic și mediul înconjurător, armonia și echilibrul dintre viața organismelor și condițiile înconjurătoare, însușiri ale realității puse în evidență de gîndirea științifică, de filozofia materialismului dialectic și istoric, formează temeiul obiectiv al conceptului de frumos. « Concepția despre frumos apare la om atunci cînd el începe să-și dea seama de *legătura* și de *unitatea* proceselor ce se săvîrșesc în lume, să înțeleagă condiționarea lor reciprocă. . . lucru. . . posibil numai într-un stadiu destul de înalt de dezvoltare a intelectului »<sup>1</sup>. Concepția despre structura armonios organizată a vieții, adică despre frumos, manifestată în diverse epoci în diverse feluri, căpătînd conținuturi istoricește diferite după gradul de desăvîrșire al intelectului uman în îndelungatul proces de dezvoltare a vieții materiale a societății, aduce pe primul plan al preferințelor estetice un tip de frumusețe ori altul, schimbarea idealului estetic implicînd și preferința pentru alt tip de om, și preferința pentru alte valori ale naturii, ori pentru alte moduri de a exprima aceste conținuturi. Dacă fenomenele obiective, care au existat înaintea omului și independent de el, feno-

<sup>1</sup> N. A. DMITRIEVA, *Frumosul în realitate și în artă*, în *Probleme de artă plastică*, 1957, nr. 6,

noiembrie-decembrie, p. 9. Cf. și p. 3—20.



menele naturii, nu pot fi morale sau imorale, etica fiind legată de aprecierea social-istorică a binelui și răului, ele pot fi frumoase sau urâte totuși, după cum reprezintă un progres al vieții, o mișcare ascendentă în timp a materiei, sau un regres al ei, o mișcare descendentă. Descifrarea legilor de dezvoltare a materiei prin imaginile fenomenelor și obiectelor din natură implică descif-



Fig. 1. — K. F. Hoffmann: Pionul seau Ceahlăul (litografie).

frarea sensului ascendent, de promovare a vieții, sau a celui descendent, de negare a ei, și din această perspectivă natura e percepută sub specia frumosului ori sub a negării lui (urâtul).

Pictura peisagistică este aptă să evidențieze mișcarea ascendentă a materiei organizate, natura armonică, echilibrată.

Care sînt aspectele pe care artiștii unei epoci, unei societăți sau unei clase, le preferă din realitate, și valorile pe care le subliniază din natură reflectarea acestor aspecte, este întrebarea ce se pune ori de cîte ori avem de-a face cu pictura peisagistică.

În istoria artei românești, peisajul propriu-zis apare relativ tîrziu, nu numai comparativ cu alte școli artistice, care și-au trăit Renașterea cu secole înainte, dar chiar și prin comparație cu apariția altor genuri la noi. Pictura modernă, de șevalet cu conținut laic, avea aici cîteva bune decenii vechime cînd genul peisajului de sine stătător a ajuns să intre în conștiința publicului artistic larg. De-abia ultima treime a veacului al XIX-lea va impune pe de-antregul acest gen, disprețuit multă vreme de cei mai autorizați purtători de cuvînt ai artiștilor.

Pictura peisagistică se va lovi, la începuturile ei, de prejudecata că, pe de o parte, n-ar permite abordarea problemelor ideologice arzătoare pentru

contemporaneitate, iar pe de altă parte (nefiind în programul tematic al academismului tradițional, care nega posibilitatea de a exprima idei altui gen de pictură decît compoziției istorice, mitologice ori biblice) ar fi « dispensată de un studiu serios », motiv pentru care unui Aman, pictor cu o concepție de pontifice al artei sale, i se părea diletantă, vrednică a fi lăsată pe planul al



Fig. 2. — A. Kauffmann: Cetatea Neamțului (litografie).

doilea și « îmbrățișată de dame », cum subliniază la 1860, cu un dispreț ce înmărmurește astăzi pe cititor <sup>1</sup>.

Totuși, dacă abia condițiile dezvoltării societății românești în ultima treime a veacului al XIX-lea vor necesita o pictură peisagistică în adevăratul înțeles al cuvîntului, difuzată cu frecvență mare într-un public destul de larg și dornic de a o recepta, dacă abia talentul marelui Grigorescu va răspunde acestei necesități, nu este mai puțin adevărat că peisaj în diversele accepții succesive ale termenului s-a făcut în arta românească a secolului al XIX-lea și înainte de acest maestru al genului.

Analiza diferitelor moduri în care se prezintă în primele două treimi ale veacului trecut peisajul în pictura românească, și surprinderea necesităților de ordin ideologic la care răspundea peisajul în diversele lui etape de dezvoltare la noi, este în intenția studiului de față.

Ca în istoria tuturor școlilor de pictură, peisajul are, la începuturile artei românești moderne, mai întii funcția de *decor* al picturii compoziționale. Încă înainte de mijirea primelor elemente de pictură modernă, în plină artă feudală, în secolele XVII și XVIII, decorația murală bisericească începe — cum

<sup>1</sup> Vezi în *Revista Carpaților*, 1860, an. I, tomul II, p. 230, TH. AMAN, *Despre pictură*. Citat apud RADU BOGDAN, *Tendințe și orientări în pictura*

românească din a doua jumătate a secolului XIX, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. VII, 1960, nr. 1.



s-a pus în evidență în ultimii ani — a cuprinde tot mai numeroase și frecvente aluzii la priveliștea familiară a vieții de toate zilele a poporului. Acest fapt se datorește mai întâi slăbirii rigorilor ce întovărășeau ritualul zugrăvirii unui asemenea lăcaș, normelor și opreliștilor puse atît în ceea ce privește persoana zugravului — tot mai adesea recrutat din rîndurile țărănimii, persoană laică și nu cleric —, cît și în legătură cu temele, amplasamentul, ordonanța și recuzita obligatorie a imaginilor prevăzute în «Erminiile» de care trebuiau să se slujească zugravii, luate acum mai puțin în litera lor. Elementele de observație realistă a vieții de toate zilele și a mediului înconjurător își fac loc și în icoanele laicizante ale epocii, ca și în pictura murală<sup>1</sup>.

În scenele ce ilustrează Psalmii, ori în unele scene evanghelice, horele, nunțile, vînătorile, jocurile, țișanii ursari, ciobanii și țărani, reprezentați începînd din veacul al XVII-lea<sup>2</sup>, apar într-un cadru de natură care ar putea pretinde să-și aroge dreptul de a se considera întîile rudimente de peisaj în pictura romînească, dacă am conveni să înțelegem prin «peisaj» toate imaginile artistice în care e reprezentată natura, ca priveliște, sau elemente

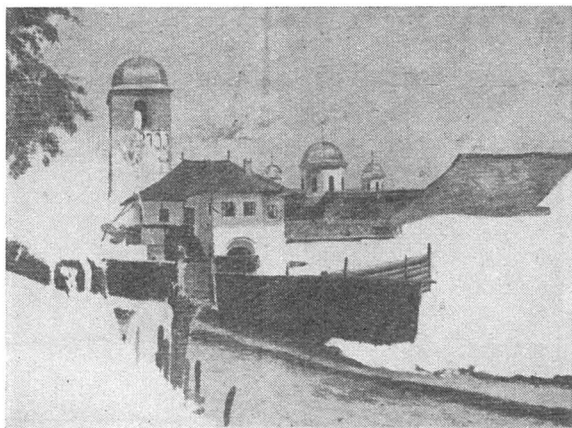


Fig. 4. — I. Negulici: Cîmpulung (ulei).

disparate ale mediului natural, și n-am da acestui termen accepția lui mai complexă, desemnînd un gen de imagine artistică în care se oglindește perceperea existenței obiective a frumuseții în natură deopotrivă cu bogăția subiectivă a omului, bogăția lumii lui spirituale «...unitate a obiectivului și subiectivului»<sup>3</sup>, așa cum e definit științific conceptul. Căci, chiar dacă derogările de la programul iconografic tradițional indică un grad oarecare de laicizare, pictura bisericească a ultimei faze a artei medievale, din timpul declinului feudalismului, rămîne în esența ei subordonată mentalității eclesiastice, teocentrice, conform căreia natura este decăzută o dată cu omul, datorită păcatului originar, ale cărui urmări lovesc întreaga existență, lumea văzută (lumea simțurilor) fiind coruptă în întregul ei și nevrednică de a fi glorificată, iar slava toată fiind datorată de om adevăratei realități, celei nevăzute, spirituale, absolutului, divinității abstracte și fără de chip.

Riguros legată de liturghie, pictura bisericească de tip bizantin o ilustrează în spiritul și în litera ei. Nu ierarhia reală a naturii și regnurilor ei o interesează, ci «ierarhia liturgică» a lumii — natura și omul apărînd aici în raporturi de subordonare față de realitatea supranaturală prin harul căreia ar fi dăinuind. Tot ei îi revine și rolul de a face vizibilă concret și existența absolutului, sub forma divinității, ce apare într-un «loc nelocalizabil» («τόπος

<sup>1</sup> Cf. *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I., *Arta romînească în epoca feudală*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1957, p. 287.

<sup>2</sup> Cf. TEODORA VOINESCU, *Elemente locale*

*realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. I, 1954, nr. 1—2, p. 61—67.

<sup>3</sup> N. A. DMITRIEVA, *loc. cit.*, p. 7.



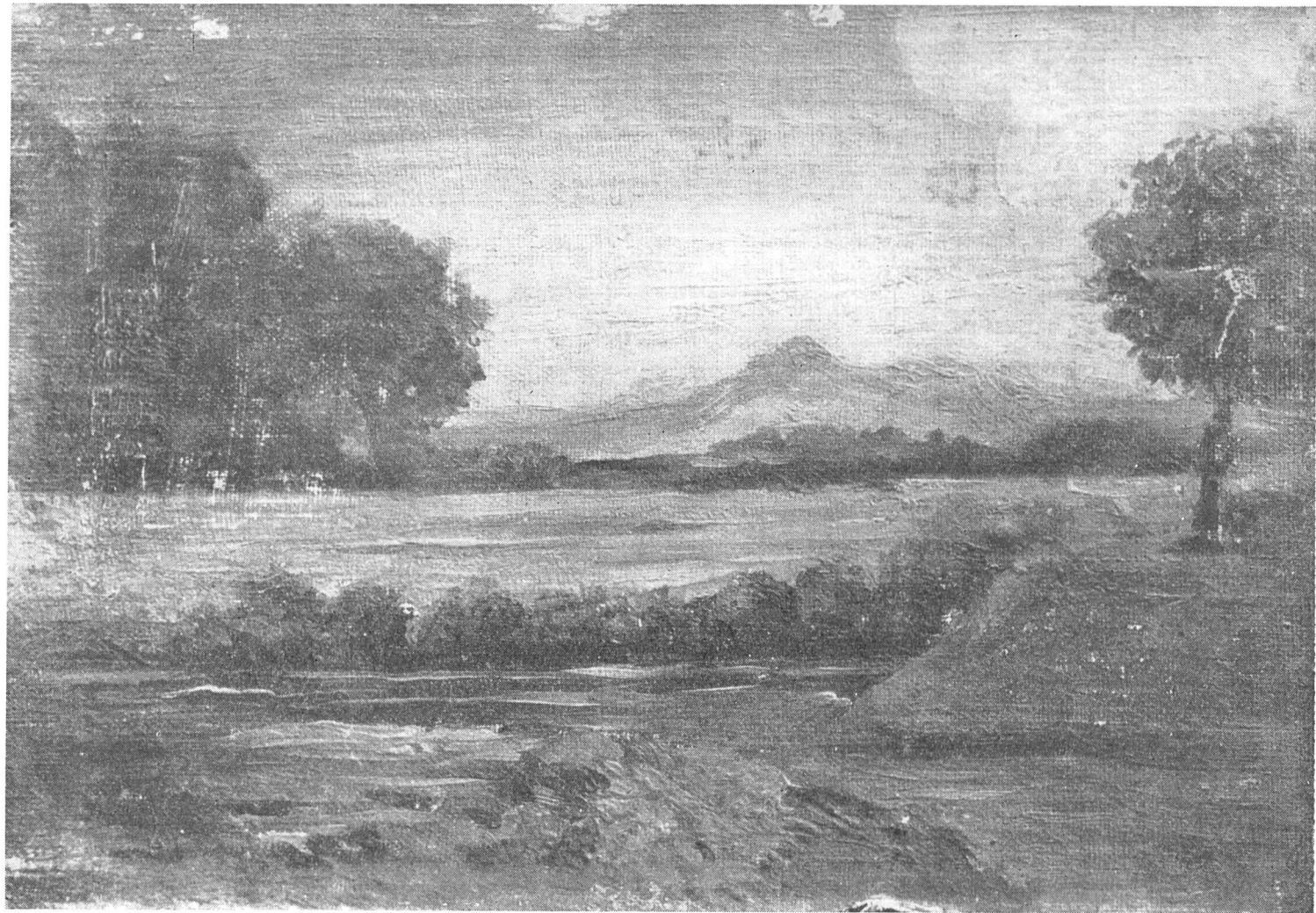


Fig. 5. Brăilescu, Peisaj (interior).  
ps5/biblioteca-braila-romania/braila-romania-19

ἄτοπον »). De aceea, chiar dacă ici și colo mentalitatea laică, proprie gândirii populare, răzbește în imaginile create de artiștii ridicați dintre țărani, ce caută să mai « cînte » și concretul priveliștii, îndrăgite o dată cu concretul vieții zilnice, aceste rudimente de decor peisagistic nu se încheagă în viziuni spațiale



Fig. 6. — C. D. Rosenthal: *La fîntînă (ulei)*.

reale, unde să se poată recunoaște și localiza un ținut, o regiune concretă, un sat, un colț de natură, ci iau doar aspectul transcrierii hieroglifice, ideografice. Este doar vehicularea *ideii* că scena reprezentată se petrece într-un cadru natural, de fel individualizat, ci păstrat doar la trăsăturile lui cele mai generale, indicat, sugerat mai curînd decît văzut și descris. De altfel, zugravul popular ce introduce coline, arbori și munți, ori fluvii, sate și orașe în decorul scenei liturgice, o face fără urmărirea reconstituirii vizuale a structurii spațiului





Fig. 7. — N. Levaditti: *Portret de femeie* 1846 (ulei).



Fig. 8. — A. Chladek: *Peisaj* (ulei).

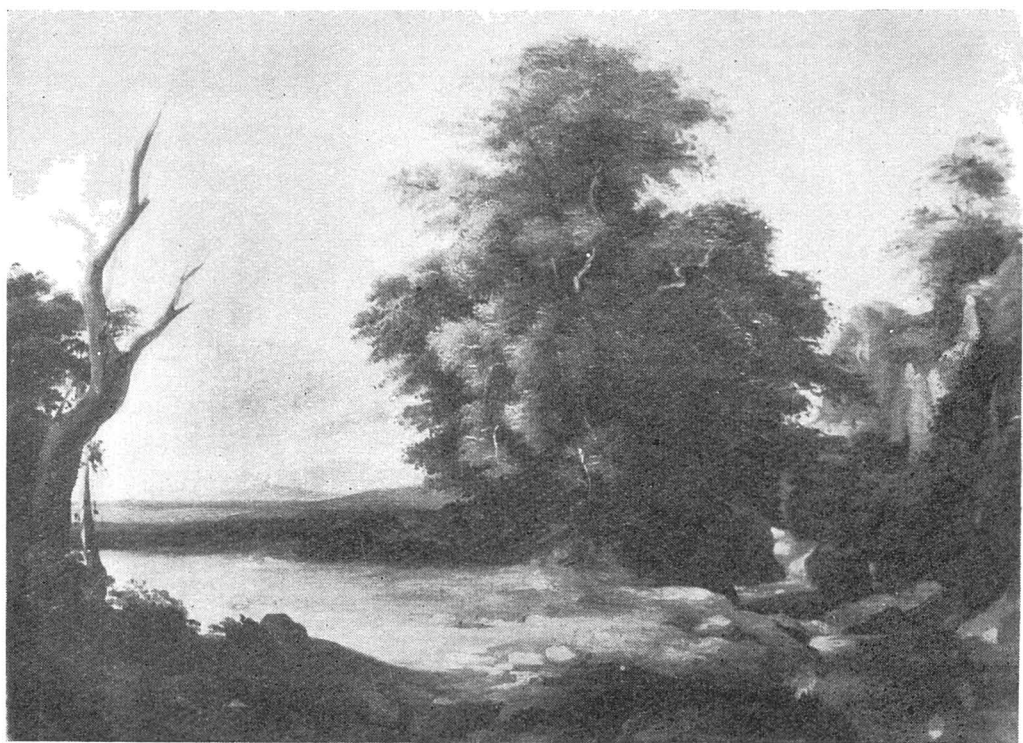


Fig. 9. — G. Tattarescu: *Peisaj din Franța?* (ulei).



Fig. 10. - G. Tattarescu: Peșteră în Carpați (ulei).



Fig. 11. — G. Tattarescu: Trecătoare în Alpi (ulei).



tridimensional. Viziunea perspectivală, care să ofere transcrierea iluzionistică în plan a adâncimii spațiale, îi rămîne necunoscută; dimensiunile obiectelor și ființelor nu ascultă de legea diminuării și creșterii progresive, potrivit depărțării sau apropierii de ochiul privitorului, ci depind de valoarea, de prețul pe care li-l conferă ierarhia regnurilor: omul e mai întotdeauna superior ca dimensiune caselor, arborilor și animalelor, iar ființele supranaturale întrec în mărime oamenii. Împărțirea celei de a treia dimensiuni în planuri este

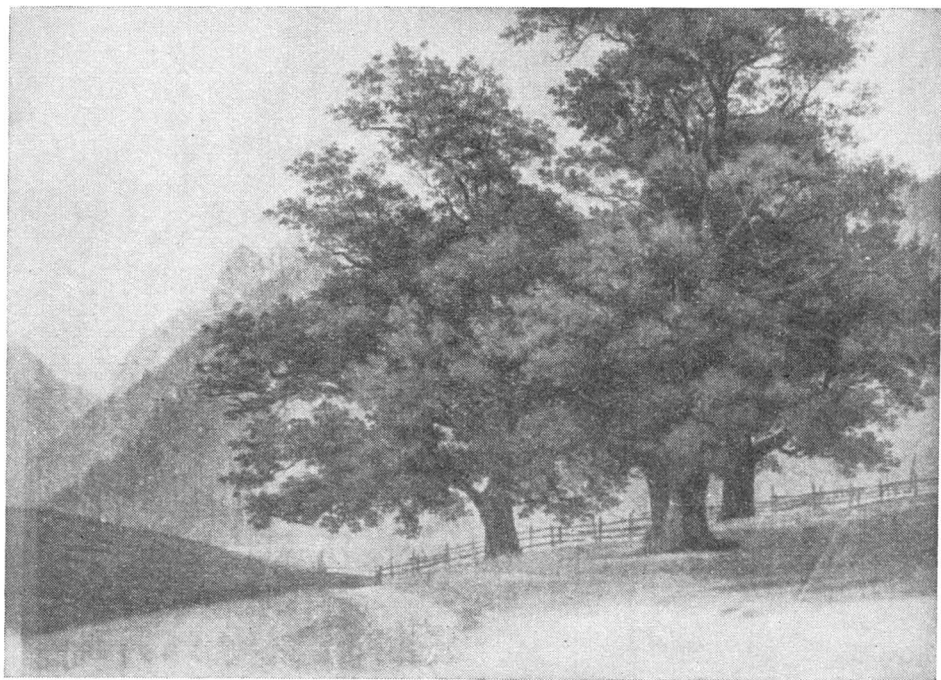


Fig. 12. — Nicolae Popescu: *Stejari* (ulei).

necunoscută cele mai adeseori zugravului. Întocmai cum s-a afirmat, «străvechea concepție bizantină asupra figurării elementelor lumii materiale continuă să stea la baza creației meșterilor, ce-și transmit și tradiționalele procedee tehnice, pînă la pragul marilor transformări din veacul al XIX-lea. Modificările de sensibilitate și de gust, generate de fenomenele de ordin istoric din prima jumătate a veacului al XVII-lea, ce duc la cristalizarea unui stil propriu artei munteneste, nu depășesc cadrul acestei concepții»<sup>1</sup>. Unitatea iconografică a picturii murale, a picturii icoanelor portabile și a elementelor figurative ce apar în broderie ori argintărie ținește la sugerarea instituțiilor, legilor și ierarhiei «lumii celeilalte», la «necesitatea de a crea o semnificație transcendentă reprezentării»...<sup>2</sup>, ceea ce ne face să vedem în variațiile de tipuri și scene predilecte, de detalii în recuzită și decor, doar diversificări, semnificative dar nu esențiale, ale regulilor străvechi.

Adaptarea unei viziuni mai pămîntești, cu detalii de viață contemporană, la canonul iconografic, «laicizarea» parțială a picturii bisericești, nu

<sup>1</sup> Cf. D. NASTASE, *Icoanele*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, Ed. Acad.

R.P.R., 1958, p. 183.

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

înseamnă încă, în secolul al XVIII-lea, pictură a realității, redare expresivă a priveliștilor mediului ambiant, peisaj în adevăratul sens al cuvîntului. Cu toate acestea, întîile mijiri de viziune peisagistică apar tot în pictura bisericească, în faza tranziției spre arta de șevalet, cînd, o dată cu umanizarea chipurilor sacre, se « umanizează » și peisajul ce le servește uneori drept cadru. Tratat — cum s-a spus — mai mult aluziv, prin cîteva elemente izolate, un pom, o ruină <sup>1</sup>, în noua pictură bisericească de tip renescentist, introdusă la



Fig. 13. — Mișu Popp: *Cascada (ulei)*.

noi în secolul al XIX-lea și datornică într-o mare măsură academismului, peisajul începe să se supună totuși legilor văzului real, sugerează adîncimea spațială, reproduce « anatomia spațiului văzut » printr-o perspectivă, respectată mai strict sau mai lax, ce dă totuși măsura intențiilor autorilor.

Scenele biblice realizate de un Lecca, un Mișu Popp, un Tattarescu, un Nicolae Grigorescu în prima perioadă a activității sale, beneficiază într-o măsură de cuceririle picturii Renașterii și în chipul în care organizează cadrul peisagistic al scenelor « sacre ». Chiar dacă peisajul n-ar fi dobîndit și alt rol decît pe acela de decor al compoziției religioase, în secolul al XIX-lea viziunea spațiului real în care evoluează personajele picturii tot ar fi progresat, fără doar și poate, prin încorporarea volumetriei, perspectivei lineare și chiar aeriene, prin străduința de a crea iluzionistic, în plan, adîncimea spațiului concav în care sînt situate figurile și obiectele materiale, convexe. Că este așa o dovedesc producțiile peisagistice ale unor zugrăvi bisericești cum este Pitarul Nicolae Teodorescu, maestrul și unchiul lui

<sup>1</sup> Cf. acad. prof. G. OPRESCU și colaboratori, N. Grigorescu, *anii de ucenicie*, București, 1956, p. 36.

Tattarescu, meșter «de subțire» care ajunsese să descopere singur, în felul primitivilor italieni din trecento și quattrocento, limbajul capabil să sugere iluzia spațiului văzut, chiar dacă legile lui nu erau, ca și în cazul «Mănăstirii Rătești» a Pitarului Teodorescu<sup>1</sup>, cu consecvență și luciditate aplicate întotdeauna.

Motivul de fond pentru care peisajul, înțeles ca descifrare a legilor reprezentării naturii, începe să-și facă vad în secolul al XIX-lea cu adevărat, în pictura murală bisericească și în icoanele portabile deopotrivă, este schimbarea mentalității. Teocentrismul negator al vieții făcea treptat loc, sub impulsul ascensiunii burgheziei și ridicării elementelor țărănești în ordine economică, unui anume antropocentrism, unei concepții despre prețul și demnitatea persoanei umane, ce zvirla cu încetul peste bord vechea ficțiune a naturii corupte prin păcatul originar. Prețuind din ce în ce mai mult și mai din plin valorile vieții, păturile sociale ce câștigau noi poziții economice și se puteau bucura oarecum de roadele muncii, înainte de a trece la rîndu-le în tagma exploatatorilor, acreditează un sentiment stenic, optimist și pozitiv al naturii și vieții vrednice de a fi trăite și cunoscute. După desființarea definitivă a monopolului turcesc asupra comerțului țărilor române și intrarea acestora în viața economică și culturală a Europei, cînd elementele înaintate ale intelectualității românești, literați și artiști, ajung să promoveze și să practice o artă în care naturii i se face loc fără sfială, într-un scop cu totul nou, și sentimentul naturii capătă alt conținut în noua mentalitate. Elementul peisagistic, bazat pe introducerea viziunii spațiale tridimensionale, caracteristică vîzului firesc, capătă în această perioadă din istoria artei rostul de acompaniator al unei acțiuni umane, întocmai ca în compoziția murală bisericească, dar al unei acțiuni umane de astă dată istorice, localizabile în timp și spațiu, și din această pricină necesitînd redarea precisă a unor locuri anumite dintr-o epocă istoricește determinată. În momentul în care programul artelor plastice românești începe să se contureze, portretul și compoziția istorică fiind înțelese genuri preferate, tocmai cu rostul de a răspunde, pe de-o parte, conștiinței demnității persoanei umane și pe de alta de a contribui la deșteptarea, în poporul român subjugat și divizat, a conștiinței naționale trebuincioase luptei pentru independență și unitate, aceste două genuri nu sînt cu exclusivitate prezente în actualitatea istorică. Li se alătură aportul, de loc neglijabil, al cadrului peisagistic, folosit cu prisosință de ambele.

Atît pictura portretistică românească a primelor două treimi ale veacului al XIX-lea, cît și compoziția istorică ce se dezvoltă aici începînd dintr-al patrulea deceniu, fac apel la sporul de semnificație pe care-l poate adăuga imaginii peisajul, folosit drept cadru.

Întocmai ca în imaginile primitivilor italieni ori flamanzi, în arierplanurile scenelor înfățișate decorul peisagistic apare acum cu scopul de a acompania ideile și sentimentele exprimate de tema tabloului. Oferind acțiunilor umane un comentariu liric corespunzător, colțul de priveliște reală își face loc în primele compoziții istorice românești cu rostul de a spori veridicitatea și caracterul concret al acțiunii reprezentate, de a contrapuncta în chip adecvat scena reconstituită. Nemaifiind vorba acum de decorul *ideal* al unei scene *nelocalizabile*, ci de *locuri anumite*, cu rezonanță istorică precisă și configurație

<sup>1</sup> Operă anacronică, din 1867, deci dintr-o perioadă cînd primitivismul mira, a unui artist caracteristic înșă pentru mentalitatea și limbajul

artistic din prima jumătate a veacului al XIX-lea; azi la Galeria Națională, împrumutată Muzeului Tattarescu.



geografică verificabilă în prezent, foarte multe din aceste cadre peisagistice sînt obligate să folosească elementul de observație realistă spre a putea sugera culoarea locală și temporală, a cărei redare, măcar în intenție, pictura istorică romînească pare să o urmărească încă de la începuturile ei, oricît am fi tentați să credem contrariul. Mijloacele nu-l servesc întotdeauna îndeajuns pe autorul compoziției istorice respective, poate, dar ideea individualizării cadrului peisagistic există, încă de la primele înjghebări ale genului picturii de istorie, la W ahlstein și Lecca ori la cei din jurul lui Gheorghe Asachi. Pusă în slujba spiritului libertar, propriu culturii europene din deceniile ce pregăteau revoluția de la 1848, compoziția istorică în pictura noastră mărturisește o încărcătură ideologică precisă, avînd o misiune socială de împlinit, exprimînd năzuințe și aspirații colective. Asemeni imaginilor istorice puse în circulație de romantismul european, scenele din trecutul poporului român sînt, în anii premergători revoluției de la 1848 și în preajma Unirii Principatelor, alese în așa fel încît să răspundă idealurilor politice ale momentului istoric, și din această pricină imaginea măreției trecutului trebuie să se desprindă întregă, cu autenticitate, în atitudini, gesturi, fizionomii și costume, cu adevărul culorii locale în amănuntele cadrului acțiunii. Chiar dacă, la aceste cerințe, desenatorii, litografi și pictorii răspund de cele mai multe ori în chip mediocru, întreținerea iluziei unei autenticități a imaginii, a unei concordanțe între ea și realitatea istorică este în intenția lor.

Evident, mijloacele de expresie de care se puteau servi artiștii primei jumătăți a secolului al XIX-lea — în alcătuirea cadrului peisagistic al compozițiilor istorice — nu puteau fi decît împrumutate picturii europene cu care veniseră în contact. Pentru începuturile picturii istorice pe teritoriul țării noastre, activitatea unui Asachi este exemplară, ilustratoare a unui proces generalizat, simptomatic în cel mai înalt grad, chiar dacă ea n-a dus atîta la pictura istorică propriu-zisă, cît la compoziția destinată, în chip democratic, popularizării în mase, prin litografierea de desene, care pun exact aceleași probleme ca și genul de pictură respectiv. Folosindu-se, cînd de talentul lui Felice Giani ori Bartolomeo Pinelli<sup>1</sup>, încă din 1812 solicitați pentru a compune după ideile lui Asachi scena istorică a refuzului mamei lui Ștefan cel Mare de a-și primi în Cetatea Neamțului fiul înfrînt, cînd de artiști austriaci ori polonezi ca Loeffler, Lesser, Miller ori Hoffmann, cînd de profesorii sau elevii proaspăt înființatei « clase de zugrăvie » a Academiei Mihăilene (Giovanni Schiavoni, G. Panaiteanu-Bardasare), acest animator accepta din partea lor plasarea scenelor istorice într-un cadru fictiv, fantezist (Giani e un exemplu tipic), așa cum făcea atît pictura de tradiție neoclasică a vremii, cît și pictura începuturilor romantismului, dar rămînea totuși convins de necesitatea documentării istorice. Naiva iconografie romantică și preromantică a peisajului de inspirație literară volneyană, poezia ruinelor, nu e străină de interesul desenatorilor de la noi pentru vestigiile mărețe ale trecutului. În înjghebări peisagistice ca acelea ale lui Alexandru Asachi din 1841 (după M. Bouquet), sau ca ale lui A. Kauffmann și J. Rey din 1845, ambele reprezentînd Cetatea Neamțului, în chip veridic, după natură, și nu ca un bastion imaginat, cum o înfățișase Giani, simțim însă elementul de observație realistă și de urmărire a naturii mai puternic decît elementul imaginației. E vorba de un

<sup>1</sup> Cf. Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova, în *Studii și cercetări de bibliologie*, Buc.,

Ed. Acad. R.P.R., an. I, 1955, vol. I, p. 83—84

peisaj perfect localizat și individualizat, de « portretizarea » unor monumente ale istoriei țării, de interes obștesc viu, cu un rost bine precizat. Asemenea imagini, folosite de Asachi, Negruzzi și alți literați ai timpului pentru a stăvili barbara demolare a monumentelor istorice, și-au atins scopul, salvând vestigii istorice prețioase <sup>1</sup> și împlinind astfel o funcție socială pozitivă într-un moment în care peisajul, chiar de sine stătător, nu putea fi înțeles altfel decât drept cadru al unei acțiuni istorice legendare, intrate în conștiința publicului. Textele lămuritoare ale litografiilor editate de Asachi la Institutul Albinei arată că ele contribuie la cunoașterea « istoriei, tradițiilor și *locurilor noastre* » (sublinierea noastră). Se știe că Schiavoni l-a însoțit pe Asachi în munții Neamțului, spre a studia la fața locului peisajul litografiei « Dochia și Traian ». Asachi însuși spunea: « *locul este însemnat după natură* » <sup>2</sup> și această indicație este edificatoare pentru intențiile sale, ce traduc convingeri mărturisite de mulți contemporani. În *Dacia literară*, Kogălniceanu sfătuia pe cel ce se va însărcina să picteze panahida ostașilor căzuți la Războieni, « să înfățișeze după natură locurile » <sup>3</sup>, cu aceeași grijă cu care stăruia să se reconstituie costumele din vremea lui Ștefan. Grija pentru reconstituirea cât de cât veridică a cadrului peisagistic reiese și din activitatea muntenilor din jurul lui Eliade Rădulescu, fie ei artiști plastici, autori de compoziții istorice inspirate de « Michaiada » lui, ori de scrierile lui Bălcescu <sup>4</sup>, fie ei beletriști, autori de balade; se întâmplă însă ca influența directă a acestora din urmă asupra celor dintii să se traducă printr-o « romanțare » a decorului, priveriștea trăind prin câteva elemente de fantezie romantică mai mult decât prin veridicitatea imaginii ce o sugerează. Acesta e cazul « Călugărenilor » lui W. ahlstein și Lecca, ori a « Morții lui Mihai Viteazul » din 1845, a ultimului, acesta e și cazul « Celei din urmă noapți a lui Mihai Viteazul » din 1851, de Th. Aman, în care pictura peisajului se menține la indicația sumară oferită de epitetele lui Bolintineanu, fără adaosuri de precizare a viziunii pictorului asupra priveriștii, lăsată la stadiul de categorie generală. Altfel va proceda mai târziu, în pictura sa istorică, Aman, care se va documenta amănunțit asupra aspectului geografic și atmosferei locurilor unde-și va proiecta scenele istorice, îndeplinind programul picturii compoziționale pînă în cele mai mici amănunte chiar și în problema decorului, cadrului natural. Întîile înjghebări, dinaintea apariției lui, însă, sufăr încă din pricina grabei care mîna artiștii, tocmai datorită urgenței împlinirii rolului social și istoric al imaginilor ce făureau, rol care nu suferea amînare. Trebuind să răspundă unor sarcini precise, compoziția istorică nu-și va putea oferi întotdeauna luxul unei prea îndelungi perioade de documentare, nici în ceea ce privește decorul peisagistic din arierplanul scenelor. Așa se explică inadvertențe ca acelea subliniate de chiar presa epocii <sup>5</sup>, sau ca altele, remarcate ulterior, ori remarcabile încă.

În această fază a evoluției genului peisagistic, important este conținutul de idei ce se atribuie priveriștii, evocatoare a cadrului unor acțiuni

<sup>1</sup> Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova, în *Studii și cercetări de bibliologie*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., an. I, 1955, vol. I, p. 92–94.

<sup>2</sup> GH. ASACHI, *Dochia și Traian, despre zicerile populare ale Romînilor. Cu itinerariul muntelui Pion*, Iași, 1840, p. 16.

<sup>3</sup> *Studii și cercetări de bibliologie*, an. I, 1955, nr. 1, p. 110.

<sup>4</sup> Cf. F. <RUNZETTI> ION și MIRCEA POPESCU, *Niculae Bălcescu și artele plastice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. I, 1954, nr. 1–2, p. 97–103.

<sup>5</sup> Cf. în *Dacia literară*, 1840, p. 295–296, articolul lui Kogălniceanu despre litografiile Institutului Albinei.

istorice legendare sau acompaniind aceste acțiuni cu arhitectura măreață a formelor ei naturale. Chiar într-o vedere pură și simplă din natură, cum e «*Pionul seau Ceahlăul despre Gura Largului*» pe care Asachi a încredințat-o lui G. Schiavoni la 1838 și lui K. F. Hoffmann la 1840, spre desenare după natură și litografiere, acest mare iubitor al istoriei naționale vede în primul rînd nu monumentul naturii, ci locul unde strămoșii romînilor oficiau «lucruri prin care să poată produce în mulțimea lesne-crezătoare admirația și credința în divinitate», («prin meșteșugul magiei») <sup>1</sup>, după tălmăcirea lui Dimitrie Cantemir.

Genul peisagistic nu-și află încă în acest moment o justificare în sine, ci împrumută una de adjuvant al compoziției istorice, cu rostul dezvoltării conștiinței naționale. Chiar cînd e singur și nu apare doar ca decor al scenelor istorice, valorile istoriei impregnează peisajul, în acest moment istorist al culturii romînești.

În plastica romînească existau și înainte de Grigorescu artiști care să fi încercat acest gen pentru el însuși. Schițele lui Gheorghe Asachi (de pildă desenul cu vederea de pe lacul Albano, de la B.A.R.P.R., secția de stampe) și unele vederi panoramice ale fiului său Alexandru (Biblioteca Univ. Cluj) demonstrează capacitatea lor în această privință, minunîndu-ne prin autenticitatea viziunii peisagistice, prin spontaneitatea notației sentimentelor. Totuși, nici ei și nici alții, la fel sau chiar și mai capabili, nu văd încă pricina pentru care să facă efectiv pictură de peisaj de sine stătătoare și fără implicații istorice.

În preajma revoluției de la 1848, Barbu Iscovescu, care se exersase în desene cu caracter peisagistic în cursul călătoriilor sale prin Europa, execută de asemenea peisaje de sine stătătoare, dar tot cu conținut epic, nu liric, tot spre a sluji unui scop istoric: e vorba de cîteva vederi ale orașelor din Ardeal, pe care le va reduce la scară apoi și încadra în chenarul litografiei sale de propagandă revoluționară, în care principalul rol îl joacă portretele capilor pașoptiști din Transilvania. Este o tendință de reducere a caracterului fiecărui oraș la o singură trăsătură, de tipul schematizărilor monumentale: printr-o clădire, un zid, ori prin amplasamentul ei la poalele unui munte cu profil cunoscut, cetatea istorică devine recognoscibilă, se recomandă singură, «sare» literalmente «în ochi» ca fiind ea însăși. Pare o prefigurare a genului de peisaj ce se folosește azi în afiș, schematizat în mod eroic. Deși aparent autonom, aparținînd unui gen de sine stătător, tot sarcina istorică a unui asemenea tip de peisaj rămîne justificarea lui ideologică și estetică <sup>2</sup>.

De alt tip, sub raportul conținutului și formei, este peisajul-vedută, adică acea specie de peisaj în care priveliștea unui oraș apare unitară, cu descifrarea topografică a planului său și cu indicarea fidelă a celor mai importante clădiri, piețe și ulițe, în ambianța lui geografică generală. Un asemenea peisaj, ilustrat în principate doar de Ludovic Stawski («Iașii la 1841», în Muzeul de artă Iași), se practica în toată Europa secolelor XVIII – XIX (vezi, de Maxim Nikiforovici Vorobiev, două vedute ale Iașilor databile cam cu 10 ani înainte, deci 1830) și în special în imperiul austriac (exemplul lui Franz Adam *Neuhauser* de la Sibiu fiind tipic). Genul peisajului-vedută a cunoscut multă vreme un mare succes de public, oricît de falsă este în fond o asemenea pictură, în care autorul, ca și privitorul, rămîn reci,

<sup>1</sup> GH. ASACHI, *op. cit.*, p. 4.

Astrei. Un dublet există de puțină vreme la B.A.R.P.R., secția de stampe.

<sup>2</sup> Cf. litografia din Muzeul Brukenthal, Sibiu, secția de grafică, provenind din fostul Muzeu al

simultan atenți la toate amănuntele, și par prezenți la toate nivelurile câmpului vizual, situați la mai multe înălțimi față de obiecte, descifrînd ca de foarte aproape toate planurile, oricît de depărtate de ochi, ale priveliștii. Dar sarcina socială a peisajului-vedută este mult mai puțin acută, mult mai puțin militantă decît aceea a peisajului istoric, fie el arierplan al scenelor compoziționale, fie el autonom. Este clar că, la 1848, cînd lucrau un Negulici — ce pictase vederi din Cîmpulung din care una neterminată ne-a rămas —, ori un Iscovescu,



Fig. 14. — Th. Aman: *Horă* (ulei).

a căruia activitate în cadrul genului am amintit-o, ori un Rosenthal (despre care mărturii contemporane arată că a făcut și peisaj de sine stătător și că lucra chiar în *plein-air*, ca unii romantici ai vremii), nu peisajul topografic de tipul vedutelor poate fi genul preferat. Căci sarcina istorică, acolo absentă în principiu, nu putea să nu prevaleze; totuși, în unele tablouri de gen ca acela cu Rosenthal stînd de vorbă cu ardeleanca la fîntînă, cadrul peisagistic ia o amploare semnificativă, fără alte rosturi decît cele lirice, iar de Iscovescu s-a regăsit de curînd la Iași, uitat în depozitele Arhivelor Statului și trecut în 1960 la Muzeul de artă al orașului, un mic peisaj în ulei ce indică preocupări de priveliște filtrată printr-o sensibilitate de pictor, care ar fi putut da roade, statornicind la noi, dacă împrejurările le-ar fi dat acestor militanți revoluționari răgazul necesar, o pictură peisagistică la fel de valabilă epic și liric. Evocarea unei anumite atmosfere, a unui anume climat moral și social, stătea în putința acestor artiști jertfiți cauzei de la 1848, cum poate că mai stătea și în putința altora, contemporani cu ei. Fondul peisagistic reușit al multor portrete din epocă demonstrează acest lucru. La Rosenthal în special, unde protretele individuale sau de grup își oferă uneori luxul unui cadru de parc feeric, ca în modelele englezești ale genului din secolul al

XVIII-lea, faptul apare evident<sup>1</sup>, aici mai mult decât în « Parcul Luxembourgului », scenă de gen într-un peisaj, destul de puțin realizat, ori decât fragmentul mult prea naiv de priveliște întrevăzut în « N. Golescu în costum de vânătoare » de la 1848.

Trebuie făcută aici distincția între peisajul ce apare de dragul lui însuși în arierplanul unui portret românesc din această epocă, și peisajul cu funcții exterior-definitorii, asemeni epigrafelor sau recuzitei. Primul marchează o atmosferă, secondînd-o pe cea morală ce se degajă din descifrarea psihologiei personajului (cazul Anicăi Manu de Rosenthal), al doilea nu este decât deghizarea pe căi lăaturalnice a incapacității pictorului de a defini psihologic o personalitate.

În portretele sentimentale, de tipul celor datorate unor Chladek, Lecca ori Levaditti, apar uneori deschideri în zid către o priveliște exterioară. Sînt mici fragmente de pictură ce, luate ca detalii și intrate sub conul de lumină al atenției celui ce le-ar cerceta în sine, nu rezistă ca peisaje autonome. În primul rînd li se poate imputa convenționalismul lor extrem, naivitățile viziunii de atelier a pictorului și roșul însuși acordat de artist introducerii acestor crîmpeie de priveliște în portrete. Spre caracterizarea psihologiei unei duduici romanțioase, un lac cu lebede, lunecînd pe undele ce oglindesc castele de decor scenografic convențional, e tot ce se poate găsi mai nimerit de către Levaditti, pictorul ce executase chiar pictură scenografică în gustul publicului epocii. De asemenea, un peisaj cu pădure, tăietori de lemne, joagăre și cărăuși, pentru densa făptură a vreunei întrepide neveste de oțcupcic al exploatărilor forestiere. Lecca va face, în același chip, la Craiova, la București și Brașov, uz de peisajul încadrat în planul ultim al panoului, văzut printr-o deschidere de zid, ferăstruică ori arcadă de balcon, cu același rol de adjuvant al caracterizării personajului, spre a sublinia, adică, mai exact, importanța rolului social pe care-l joacă acesta și a averii cu care se poate mîndri, în jocul de concurență al vanităților, atît de caracteristic epocilor de ascensiune a elementelor burgheze ce caută să întreacă în toate pe modelele lor aristocrate. În această epocă, și în Ardeal găsim portrete cu comentariu peisagistic al importanței sociale a personajului, cum e portretul descoperit de curînd de Theodor Ionescu și adus la Muzeul Brukenthal, înfățișînd « în vîrstă de 34 ani » un cioban român în port popular, avînd în arierplan, văzut în stînga printr-o arcadă a încăperii, un peisaj pastoral cu oi și baci (« Dimitrii Dimitriu zug. » semnează zugravul, la anul 1835, feb. 6).

Tattarescu, Mișu Popp, Schoefft și mulți alți pictori din epocă vor folosi elementele de peisaj în acest scop, al definirii personalității sociale a portretizatului. Cînd e vorba de un portret reprezentativ sau de unul semnificativ, procedeul se poate mai ușor impune ca just. În portretul de la 1860 de pildă, pictat de Schoefft la Constantinopol lui Costache Negri, vederea Bosforului pe o deschidere a fondului nu supără, căci omul de stat român era pe atunci reprezentantul țării în capitala imperiului turcesc de care Principatele Unite țineau încă. Nu supără nici peisajul venețian pe care Tattarescu îl sugerează printr-un fragment în portretul generalului Magheru, executat în Italia la 1851 (colecție particulară), și nici fondul de peisaj urban italian dat de același pictor « Florăresei » sale (aflate la Muzeul memorial

<sup>1</sup> Cf. ION FRUNZETTI, *Pictorul revoluționar C. Rosenthal*, Buc., 1955, p. 14–23, 24, 29,

34 și planșele 24, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36 și 37.

Tattarescu). Ca fundal al picturii portretistice, peisajul poate adăuga conținuturi noi ori sublinia sensul social al figurilor, atât al celor ce reprezintă personalități individualizate psihologic, cât și al modelelor alese pentru că ilustrează o categorie tipică (portretul de gen). Trebuie menționat, în treacăt, meritul lui Tattarescu de a fi ales, pentru toate împrejurările în care peisajul apare în arierplanul figurii omenești, priveliști reale. Pentru compoziția sa destinată litografierii, cu subiectul Unirii Principatelor, peisajul înfățișează, alături de alegoria Milcovului secăt, vederea reală a unui sat anume de pe malul acestui râu, cu un monument specific, care poate fi recunoscut de cei ce-l știu, tot așa cum în « Deșteptarea României », la 1848, pictase ca fundal un peisaj dunărean cu piciorul podului lui Apolodor din Damasc, așa cum se vedea el pe atunci la Turnu-Severin, aluzie la romanitatea noastră. Tattarescu este dintre artiștii pentru care peisajul ca gen autonom nu mai însemna un domeniu interzis. El l-a practicat în toată cariera sa, și nu cu caracterul întâmplător cu care-l practică, o dată în viață, de pildă, Anton Chladek, care se ingeniase să urmărească, în singurele două tablouri de acest gen cunoscute ca fiind de mîna sa, efectele atmosferei și luminii de seară și de dimineață asupra aceleiași priveliști. În cele două peisaje ce-și fac pandant, dintre care unul e intrat de curînd în colecțiile Muzeului de artă al R.P.R.<sup>1</sup>, Chladek se dovedește un adept al compoziției majestuoase și coloritului sobru al « *picturii peisagistice de aparat* », de felul celei introduse în secolul al XVII-lea francez de Poussin și Claude Lorrain după contactul lor în Italia cu noul tip de peisaj culisant, adus acolo de flamandul Paul Bril și continuat de elevii lui, dintre care Agostino Tassi fusese profesorul direct al marelui Claude. Chladek nu-și pictează, deci, propriile lui sentimente în fața unei priveliști, ci caută în memoria sa vizuală exemple de interpretare festivă, solemnă a naturii, compunîndu-și pînza în așa chip încît avanprimplanurile întunecate și domoale, planul principal ocupat de majestatea arborilor deveniți protagoniștii principali, și planurile îndepărtate, cu râu și munți pleșuvi, « sublimi », pierduți în perspectiva aeriană sub un cer spectaculos, să refacă imaginea unui univers raționalizat după ierarhiile de importanță, după conveniența și pre-seanța clasică, « *políticos* » întocmai ca la curte. Temă literară și nu emoție nudă, directă, asta sugerează peisagiile lui Chladek.

De la peisajul majestuos, eroizat, înfățișînd o natură solemnă și festivă, caracteristic secolului al XVII-lea francez și italian (de la Poussin și Dughet înainte) și pînă la cel mai realist peisaj montan de tip flamand (Roelandt Savery făcuse, în secolul al XVII-lea, lucrări asemănătoare cu « Peștera Dîmbovicioarei », temă reluată de pictor de mai multe ori), Tattarescu, acest pictor cu mai multe resurse decît se crede curent, oscilînd între academism și realism, străbate rînd pe rînd etapele mai importante ale picturii peisagistice. Asemeni lui Asachi, ce pictase la Roma Coliseul, Tattarescu va încerca și el teme urbane, eroice, epice, sau chiar pur și simplu lirice, cum e vederea muntelui Pincio din Roma. Și în desenul lui Tattarescu peisajul ocupă un loc important, în carnetul documentar de la 1860 el considerînd că are toate motivele să reproducă priveliștile caracteristice diferitelor regiuni ale țării, cu ceea ce au ele esențial. Departe de exactitatea topografică a « vedutelor », dar nu departe de interesul geologic și arheologic, peisajele de la 1860 ale celor

<sup>1</sup> Vezi în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. I, 1954, nr. 3-4, p. 270-272 (RADU

IONESCU, *Opere de Anton Chladek*, puțin cunoscute).





Fig. 15. — Th. Aman: *Terasa Sinaia (ulei)*.

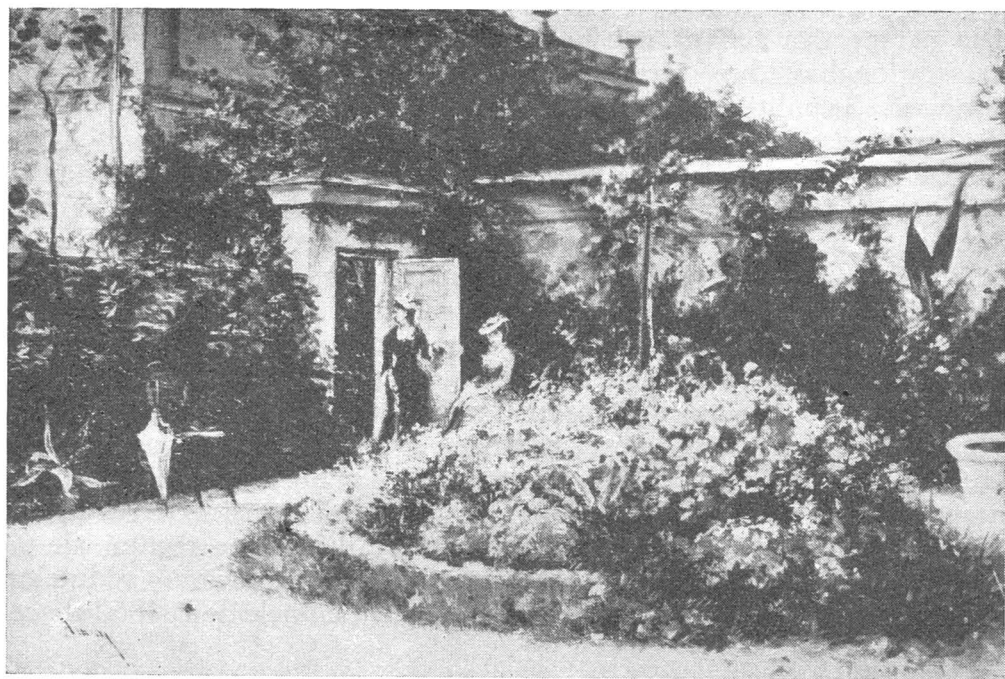


Fig. 16. — Th. Aman: *Grădina casei artistului (ulei)*.

ce însoțesc expedițiile inițiate de Odobescu la mănăstiri tind să îmbogățească cu « sujete naționale » un album închinat cunoașterii patriei.

Din anii călătoriilor arheologice (1860—1861) datează și tipurile de țărani munteni, integrați în peisaj, pictate în ulei de Tattarescu, cu interes etnografic mai mult decât estetic, grija pentru redarea costumului și detaliilor de broderie și țesătură depășind limitele artei și intrând în domeniul investigației științifice, fapt ce se întâmplă și cu numeroasele acuarele ale lui Szath-



Fig. 17. — Th. Aman: *Margine de sat* (ulei).

mary, cu aceeași temă, din seria realizată în vederea cromolitografierii care ni s-a păstrat aproape în întregime și în care elementul peisagistic își are, ca și la Tattarescu, un rol destul de marcat. Mișu Popp se oprișe și el, în peregrinările prin satele ardelenne, la chipul țaranului român înfățișat în portul lui de sărbătoare ori de toate zilele, dar interesul lucrării rămânea cel portretistic și nu ajunge niciodată la răceala de sentiment a investigatorului etnograf. M. Popp n-a asociat însă, pe câte știm, portretul cu peisajul<sup>1</sup>, deși, veleitar cum era și puțin scrupulos când e vorba de originalitatea invenției sale în desen, compoziție ori colorit, Popp și-a încercat talentul, mai bine zis abilitatea superficială, și în genul peisagistic, semnând câteva peisaje convențional-romantice cu stînci și arbori încovoiați de vînt, cu lacuri și castele<sup>2</sup> ori cu cascade gigantice în pădure, cu mori pe stîncă ori luminișuri cu vaduri

<sup>1</sup> Exceptînd « Haiducul Radu Anghel », care nu e chiar un portret.

<sup>2</sup> Cf. ION FRUNZETTI, *Mișu Popp*, Buc., 1956, p. 26—27 și planșele din hors-texte 33, 34, 35.

de pîrîu unde se adapă cerbii, toate într-un gust îndoielnic, de poezie ieftină și într-o factură de mediocră rețetă de atelier academist. Cele mai adeseori priveliști fictive, aceste imagini, compulsate din crîmpeie de ilustrație preromantică și romantică<sup>1</sup> germană, prezintă insuficiențe tehnice și vădesc un rost evazionist, de tipul fugii citadinului în natură, caracteristic pentru Europa centrală a timpului<sup>2</sup>.

Iată însă că apar uneori și teme luate din realitatea imediată, din

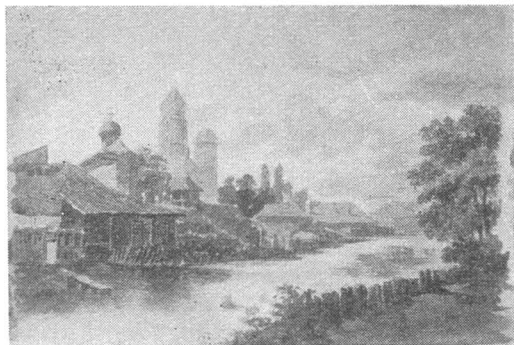


Fig. 18. — Carol Popp de Szathmari: Vedere din București (acuarelă).

excursiile acestui cetățean al Brașovului: « Lacul Sfînta Ana », « Poiana Brașovului într-o zi de sărbătoare a junilor », și altele, chiar dacă mijloacele artistului, tocmai în aceste lucrări lipsite de un model artistic anumit pe care să-l fi putut imita pictorul, se vădesc a fi necorespunzătoare. Dacă ardeleanul Mișu Popp nu e un peisagist, băănășeanul Nicolae Popescu este și mai puțin. Singura încercare de peisaj ce ne-a rămas de la el, o pajiște cu un grup de arbori monumentali, ține parcă mai mult la definirea obiectului decît la redarea

ambianței cadrului. Natura n-are parcă, pentru acești academști, privilegiul rezervat omului de doctrina lor implicită, sarcina de a fi în imagine vehicul de idei și sentimente estetice. Nici pentru Theodor Aman ea nu va prezenta un interes mai mare decît acela de cadru al acțiunilor umane, în prima sa perioadă de activitate, chiar dacă între peisajul din sudul Franței de la 1851, efect al întîii sale călătorii în Europa, și peisajele de la sfîrșitul vieții, se înscriu numeroase pînze cu temă peisagistică. Împlinind, mai bine decît oricare alt pictor român al primei perioade din istoria școlii de artă plastică națională, programul întîii jumătăți a secolului al XIX-lea în ceea ce privește pictura istorică, Aman își va plasa compozițiile în cadrul peisagistic adecvat, studiat adeseori cu cea mai mare grijă atît sub aspectul topografic și « vedutist », cît și ca atmosferă, climat, regim luministic.

Dacă, privit sub acest unghi, meritele lui de exeget al peisajului istoric îl situează în fruntea listei practicienilor genului<sup>3</sup>, cînd e vorba de peisajul liric, peisajul scop-în-sine și nu cadru actual ori potențial al dramei umane și sociale, Aman este atras ori de piața publică, ori de priveliștea de parc și de grădină particulară « hrănită între coloane » cum spunea Horațiu, după gustul epicurian al claselor exploatatoare, dedate răgazurilor delectabile, unui anumit « otium » duminical timp de șase zile pe săptămînă, desfătărilor de « garden-party » ori de stațiune climatică (Sinaia, grădina artistului, pictată în multiple ocazii, parcurile). Rareori, ca în cazul tîrziilor vederi de pe lacul Herăstrău, a peisajului de la Contrexeville, sau a marginii de

<sup>1</sup> Cf. ION FRUNZETTI, *Mișu Popp*, Buc., 1956, p. 26—27 și planșele din hors-texte 33, 34, 35.

<sup>2</sup> Este caracteristică dezvoltarea peisajului în Austria secolelor XVIII și XIX, de care au putut avea cunoștință și Popp și Chladek, cetățeni ai imperiului. Vezi în această privință ION FRUNZETTI și THEODOR IONESCU în *Österreichische Zeitschrift*

für Kunst und Denkmalpflege, an. XII, 1959, Heft 3, 4, *Die Ausstellung österreichischer Gemälde im Brukenthal-Museum in Hermannstadt*, p. 93—99.

<sup>3</sup> Cf. ION FRUNZETTI, *Cum picta Aman*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. III, 1956, nr. 3—4, p. 111—126.



Fig. 19. — Carol Popp de Szathmary: *Sîmbăta-Făgăraș (ulei)*.

oraș francez din colecția muzeului Zambaccian, poezia naturii trăiește dincolo de ilustrativul temei alese cu ostentație. În ceea ce privește natura rustică, Aman o va descrie din memorie, doar ca decor al « horelor » și al crîșmelor sale de sat, ori ca idilică plasare a « glumelor de peste Olt », ca un spațiu nimerit pentru evazionismul claselor avute. Carele cu boi, în vaduri de rîu sau în ogrăzi de case, vor apărea, sub influența temelor lui Grigorescu, și la Aman. Dar semnificația profundă a acestora le va lipsi, atîta vreme cît Aman va rămîne față de natură citadinul care o cunoaște doar ocazional, la un picnic pe iarbă verde, o dată pe vară, ori din trăsură. Faptul că Aman este mai sensibil la anecdota sentimentală decît la valorile lirice ale peisajului, că el compune fastidioase pastorale cu țărăncuțe și flăcăi de convenție, se explică prin apartenența sa de clasă și prin permeabilitatea la tendințele evazioniste ale momentului de reîmprospătare a « monstruoasei coaliții » ce-l detronase pe Alexandru Ioan Cuza, părtaș al înfăptuirii reformei agrare. După groaza exproprierii prin care trecuseră, moșierii vroiau, sub domnia principelui de dinastie străină ce le apăra interesele, să uite cruda realitate a « chestiunii țărănești » și să se bucure de « viața la țară » cîteva luni pe an, în anotimpul frumos, iluzionîndu-se asupra docilității, obedienței și « blîndeței de suflet » a idilicilor țărani, ce trebuiau neapărat să fie fericiți sub regimul lor de exploatare. Fuga de adevăr, caracteristică momentelor de declin al unei clase, stă la baza falsei contemplativități și idealismului pre-sămănătorist al picturii sentimentale rustice. Aman, pictorul oficialității de îndată după întoarcerea lui de la studii și pînă la moartea, în apoteoză socială (eclipsată artistic, doar pentru cunoscători, de existența marelui Grigorescu, al cărui succes pe Aman l-a costat, chiar dacă în ocazii festive acționase cu eleganță, ca și



cum l-ar fi aprobat și aplaudat), e mai sensibil la gustul publicului «aristocrat» decît alți pictori. Cu toate acestea există, mai ales în gravurile lui Aman, dar și în unele tablouri în ulei, în special din perioada 1864—1871, cînd reforma agrară accentuase în spiritul artiștilor prezența problemei țărănești, accente de realism ce nu pot fi trecute cu vederea, expresii ale dragostei de popor a artistului, pașoptist ce și-a depășit limitele de clasă atunci cînd era vorba de interesele superioare ale patriei<sup>1</sup>.



Fig. 20. — H. Trenk: *Peisaj cu casă țărănească* (ulei).

Că numărul peisajelor a crescut în pictura romînească în preajma reformei agrare din 1864 și că publicul manifesta mai mult interes, în acest al șaptelea deceniu al veacului, pentru tot ce atingea viața satului și a țăranului, este un fapt. Dacă, așa cum susțineam și altădată, «lirismul stilului pictural» nu se împacă bine cu marile compoziții tematice, de factură mai curînd epică, ce «ar pretinde mai curînd amploarea și monumentalitatea stilului plastic, adică a stilului ce pune accentul pe relieful obiectelor și corpurilor și pe echilibrarea arhitectonică a volumelor și maselor»<sup>2</sup>, și era deci firesc să nu-i convină lui Aman, el este în schimb compatibil cu scena de gen, practică de grupul Trenk-Szathmary-Preziosi, Volkens adăugîndu-se mai tîrziu. Integrarea în peisaj a unor personaje de dimensiune redusă, tratate ca accesorii menite să anime cadrul natural ori rustic, chiar atunci cînd nu se merge neapărat la explicitarea unei narațiuni, este un procedeu ce făcea în secolele XVII și XVIII, dintr-un tablou peisagistic cu figurine, adică dintr-un peisaj cu stafaj, o scenă de gen în toată puterea cuvîntului. Faptul că grupul de care vorbim are acces deopotrivă la pictarea naturii, ca și la exprimarea sentimentelor prin compoziții de gen avînd drept principal protagonist omul, determină caracterul picturii acestui grup, în care peisajul și scena de gen

<sup>1</sup> RADU BOGDAN, *Theodor Aman*, Buc., 1955, p. 48. Vezi în această privință și opinia opusă la GH. OPRESCU, *Locul lui Aman în cultura romînească*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, anul

III, 1956, nr. 3—4, p. 107: «el pictează țărani chiar mai înainte de reforma agrară».

<sup>2</sup> Vezi supra *Cum picta Aman*, p. 116.

se împletesc. Szathmary realizează un mare număr de peisaje rurale și urbane ardelenesti în prima perioadă a activității sale artistice, însoțite de planșe descriptive ale portului popular, într-un volum intitulat *Ardealul în imagini*. Călător pasionat, care-și va alterna drumurile prin regiunile natale și prin Principatele române cu lungi călătorii în restul Europei sau în Orient, Szathmary acumulează neconținut impresii care-l ajută să-și îmbogățească temele și maniera, o viață întreagă. Exotismul, la modă în pictura europeană a epocii



Fig. 21. — H. Trenk: *Peisaj de câmpie cu cumpănă (guașă)*.

acesteia de călătorii romantice, nu este pentru Szathmary pretext pentru un simplu « motiv » artistic. El călătorește și pentru orizonturile noi ce i se deschid, pentru comparație, pentru exercitarea ochiului la alte climate, la alte viziuni. Între imaginile rămase de la el, acuarelele, rapide, pline de vervă și spontaneitate, consemnează cu o mare putere de sugestie, în game calde, cu tonuri clare, complexul realităților noi descoperite, latura peisagistică și cea umană, socială ori etnografică, în peisaje populate de personaje reale și nu peisaje cu simplu stafaj, sau în scene de gen integrate în priveliște. Prin bogata sa activitate de acuarelist, Szathmary ar fi putut contribui, dacă ecoul lor ar fi fost mai persistent, la scuturarea normelor de atelier, atât pentru Ardeal cât și pentru pictorii Țării Românești, unde venise întâi temporar, la 1831 și 1840, și unde se stabilește definitiv la 1843. Capacitatea acestui exercitat desenator, de a surprinde din fugă, la fața locului, note caracteristice ale peisajului și vieții rurale, în neconținutele sale peregrinări prin toate regiunile românești, unele încă neumblate pînă atunci de nici un artist, deși sprijină în chip serios curentul de reprezentare a naturii și omului din popor, nu are prea mare ecou în plastica vremii, datorită unei fatalități care-l elimină mereu din producția plastică curentă, tocmai cu ceea ce are el mai de valoare (acuarelele spontane), primindu-l cu ceea ce era în opera sa confecție de atelier, fabricație curentă spre a răspunde comenzilor unui public neîndeajuns pregătit artistic. Își fac totuși drum în pictură din ce în ce mai insistent, într-o vreme cînd orice imagine artistică pusă în circulație devenea implicit



manifest politic și social, în preajma anului 1864, temele țărănești slujind problemei care agita spiritele progresiștilor, hotărâți să realizeze reforma agrară. Peisajul are acum, la Aman, Szathmary și alții, rostul propagandistic de a susține o acțiune politică, o reformă socială necesară.

Evident, reprezentarea țăranului de către artiștii acestui grup n-a fost înțeleasă întotdeauna cu acest sens. Li s-au atribuit doar intențiile de redare a pitorescului, manifestate și de artiștii străini călători din prima

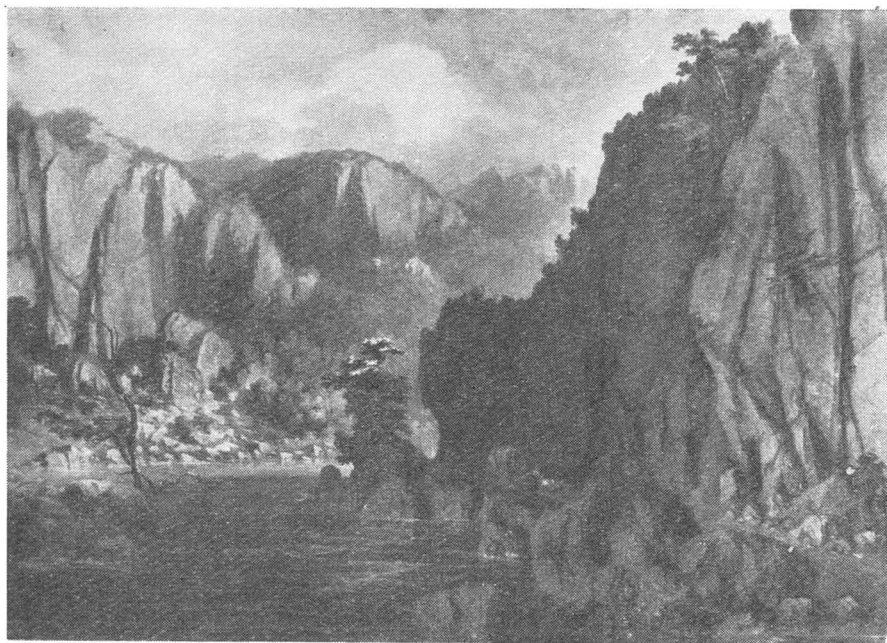


Fig. 22.—H. Trenk: Oltul la cârlige (ulei).

jumătate a secolului al XIX-lea, un Raffet, un Michel Bouquet, un Charles Doussault, adică un simplu interes turistic<sup>1</sup>.

Carol Popp de Szathmary, împins și el la început doar de interesul exterior pentru pitorescul acestor teme — mai puțin inedite pentru el, care se născuse între românii din Ardeal —, a ajuns apoi în peisaj la niște calități,

<sup>1</sup> După jumătatea secolului este caracteristic faptul că Institutul Albinei încerează de a mai publica tablouri istorice de mari dimensiuni. Litografiile cu subiect istoric vor ilustra textele altei publicații a lui ASACHI, *Almanahul pentru învățătură și petrecere*. Volumul din 1867 va conține litografii în două pietre, trase probabil sub îngrijirea lui Panaiteanu-Bardasare. Procedeu acesta fusese inaugurat de *Albumul Iașilor*, editat la Iași în 1845, sub influența numeroaselor albume de călătorii ale pictorilor romantici. Litografiile din acest album, datorite lui Müller și J. Rey, nu diferă prea mult de stilul celor care au fost răspândite în Principate, ca acele ale lui Auguste Raffet și Michel Bouquet. Albumele proiectate de Bouquet sînt

anunțate în 1841, epocă în care acesta a călătorit în nordul Moldovei. Textul articolului pomeneste despre peisaje lucrate în «culoruri cu apă» în scopul de a fi săpate în oțel, afirmație greșită, deoarece textul paginii de titlu precizează: «Dessiné d'après nature par Michel Bouquet et lithographié par Eugène Ciceri...». Schițele păstrate la cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. sînt vădit executate în vederea litografiei, iar desenul caută realizarea unor efecte de noapte sau de perspectivă aeriană, prin varierea intensității griurilor la diverse planuri, conturînd mai mult prin valorație, decît prin linii, așa cum ar cere desenul pentru gravură în oțel. Este oricum prezent, în chip foarte marcat, interesul pentru peisaj.

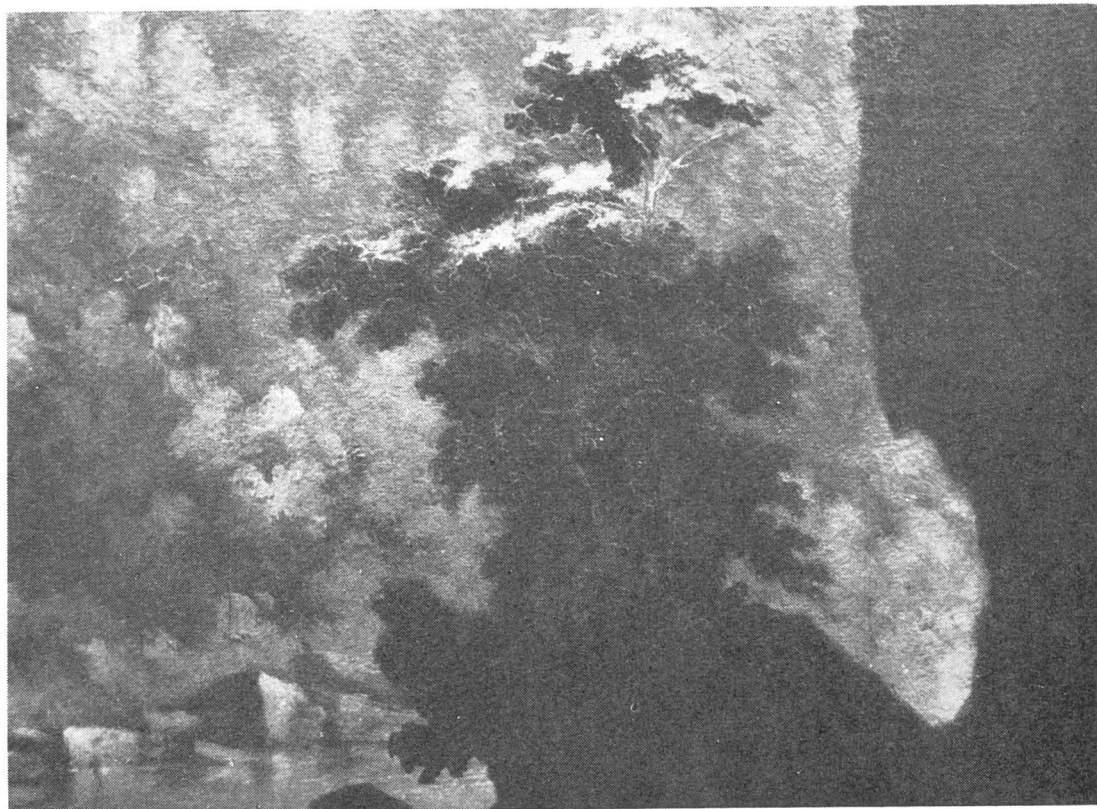


Fig. 23. — H. Trenk: *Oltul la cîrlige* (detaliu).

dezvoltate deplin în epoca bucureșteană, ce vădesc artistul de inspirație largă, mai evoluat ca gust și ca manieră stilistică decît oricare dintre practicienii ardeleni ai picturii, contemporanii săi. După o tentativă neizbutită de a obține la 1857 direcția « Muzeului Ardelean » din Cluj, unde se întorsese pentru puțină vreme, expunînd și popularizînd în capitala transilvană privești și chipuri din sudul Carpaților (adică acordînd lucrărilor sale peisagistice și această valoare propagandistică), el își va continua viața în Principate, slujind poporului român prin activitatea sa de pictor și fotograf artist, meserie pe care a îndrăgit-o în bună parte din aceleași motive, din înclinație spre fixarea aspectelor obiectiv frumoase ale realității trăite, fiind unul dintre întîii practicieni ai tehnicii fotografice la noi, alături de W ilhelmina Prietze și Dušek <sup>1</sup> dar mult mai artist decît aceștia.

Alături de vederile din București, de un interes documentar netăgăduit chiar atunci cînd interesul peisagistic este mai scăzut, alături de peisajele din țară înfățișînd monumente și așezări omenesti, în vederea cromolitografiei și răspîndirii în public, Szathmary produce în bogata sa viață acuarele, în special scene de mulțime în piețe și bazare, tîrguri și bîlciuri, sau vederi din porturi, în care nostalgia depărtărilor vibrează în limpezimile transcrise de penelul mînuit stenografic, cu un interes acut pentru tot ce poate fixa emoția

<sup>1</sup> Dintre lucrările fotografului artist Carol Popp de Szathmary, de curînd au intrat în colecțiile Bibliotecii Academiei R.P.R., secția de stampe, un număr de 800 de clișee (negative) fotografice

de mari dimensiuni, peisaje și portrete de mare interes artistic și documentar, ceea ce reprezintă un tezaur adevărat pentru istoria artei fotografice.

reală a artistului în fața priveliștii. Acuarele ca acestea sînt în pictura romînească o noutate. Ele reprezintă întîia încercare de a ieși din atelier și de a încetățeni reprezentarea directă a naturii, neraționalizate prin norme academice. Într-un fel, e întîia prefigurare a plein-air-ismului.

În căutarea naturii și a omului integrat în natură, acest sentimental, trăit mai mult în orașul modern european, între ziduri, manifestă nostalgia de care suferă reprezentanții vechilor civilizații urbane. El înregistrează imaginile orientale, pe cele balcanice ori pe cele rustice din țara agrară ce i-a devenit patrie electivă, cu voluptatea descoperirii unei lumi în care se integra efectiv. Mai talentat decît ceilalți pictori ce ilustrează îndrumarea naturistă în pictura noastră dinainte de Grigorescu, el n-a contribuit destul totuși, din pricini independente de dînsul, la educarea gustului artistic al publicului românesc. În direcția aceasta nouă, a receptării frumosului din priveliște, amatorilor rari de pictură din țara noastră ce-i cunoșteau pe atunci opera, el le-a putut infuza gustul pentru peisajul concret, văzut realist și luat ca temă autonomă de artă, nu doar drept cadru ajutător. De asemenea, chipul omului din popor integrat în priveliștea cotidiană și cu neputință de separat de această priveliște ia prin el locul reprezentărilor convenționale de țărani de tipul statuilor eline drapate în costum național, pe care le produsese în pictura noastră academismul. Precursor al lui Grigorescu în această îndrumare realistă, opera lui merită să fie științific antologată și mai bine cunoscută în ceea ce are cu adevărat artistic.

Mai puțin talentat decît Szathmary, elvețianul Henri Trenk (1818 – 1892), elev al școlii de arte frumoase din Düsseldorf, căuta în Carpați aspectele cu care-l familiarizaseră Alpii săi natali. După ce pictase la Sibiu, între 1846 și 1851, peisaje din jurul orașului și din oraș, pe lîngă portrete și firme de negustori, embleme de case nobiliare sau steaguri militare — adică orice îi putea aduce un venit pînă în momentul cînd își asigură existența ca profesor de desen în acel oraș —, turist pasionat, elvețianul trece munții și se stabilește la București, unde limbajul său artistic corect și net, temperat în colorit și neaspirînd decît la fidelitatea aproape naturalistă a desenului, avea să fie apreciat în special pentru posibilitățile ce oferea reproducerilor documentare de descoperiri arheologice. Trenk va însoți de asemenea expedițiile de studii la mănăstiri, bătînd drumurile dificile ale munților atunci prea puțin umblați, pe care îi descoperă și-i consemnează în suita de peisaje (guaze și acuarele) cunoscută. Pe lîngă strălucitoarele frumuseți ale naturii ce i se revelează, în patria sa electivă el va nota vestigiile glorioase ale trecutului, în vederea unui « Album național », care n-a mai fost niciodată publicat. Peisajul de munte selectat de Trenk este cel ce prezintă aspecte romantice<sup>1</sup>. Stilul școlii din Düsseldorf se recunoaște în tratarea lor<sup>2</sup>.

Dar surprinderea a ceea ce este esențial geografiei locului și sentimentul netăgăduit al naturii, uneori de o forță lirică reală, se transmite în pofida preciziei, ca de arhitect, a tehnicii. Nu este de neglijat faptul că în vederile sale de oraș, cum este Sibiu din 1846, Trenk — deși nu compune peisajul ca pe o vedută, ci într-un stil ceva mai modern, desprinzînd o porțiune din cîmpul vizual, un aspect imanent al decorului urban, coordonat vieții zilnice, familiar citadinului — vădește o răceală, de asemenea, am zice arhitecturală.

<sup>1</sup> Vezi acuarela din colecția acad. prof. G. Oprescu, tipică pentru o serie întreagă de lucrări ale lui Trenk.

<sup>2</sup> La muzeul din Iași există un peisaj de un pictor din această școală care prezintă multe asemănări cu Trenk. Comparația e profitabilă.

În priveliștile cîmpiei dunărene însă, pe care le străbate în lungi și toride zile de vară, fără să neglijeze aspectul social (case mizere, bordeie, sălașe de ciobani, șatre, vaduri trecute cu turmele, poduri și bacuri, stații de poștă cu cai etc.), Trenk selecționează, cu toată minuțiozitatea amănuntelor, doar ceea ce produce atmosferă. Peisajul începe să trăiască liric în afara valorii lui documentare. Și în redarea vieții pestrițe a mahalalelor bucureștene de acum un veac, în lucrări ca « Tîrgul Moșilor », « Sacagiul » etc., tratate cu un vădit simț al umorului și cu vervă satirică uneori (nu trebuie uitat că Trenk a făcut desen publicistic, atrăgîndu-și prin caricaturi neplăceri cu autoritățile), atmosfera peisajului trăiește.

Pictorilor acestora trebuie să li se recunoască un merit, fie chiar și numai în faptul simplu al practicării peisajului și scenei rustice, concepute așa cum le concepeau, adică axate și pe interesul social mai larg, pe lîngă cel strict etnografic, acceptat de oficialitate. Dacă sub raportul mijloacelor, cel puțin în pictura lor în ulei, acești pictori dedați temelor peisagistice nu marchează de fel un progres vrednic de consemnat, măestria lor artistică rămînînd mult în urma intențiilor, nu e mai puțin adevărat că ecourile tematicii abordate de ei sînt demne de notat. Ori de cîte ori ei depășesc nivelul reportericesc și documentar, ori de cîte ori încetează de a folosi în ulei duritatea stilului plastic, cî subliniază volumele corpurilor izolate, în loc să le topească într-o atmosferă strălucitoare care ar marca sentimentul general al peisajului, acolo unde renunță la inventarul cîmpului vizual și la identificarea de obiecte ca atare, în favoarea unei picturalități mai capabile să transmită sentimentul liric al naturii, să comunice emoția în fața frumuseții obiective și armoniei lumii înconjurătoare, Szathmary și Trenk sînt, în chip uluitor, de multe ori, peisagiști cu adevărat, și-i descoperim cu o uimire firească pentru cine le cunoaște restul operei. În majoritatea cazurilor, opera lor însă doar *redă* ceea ce opera lui Grigorescu va și *exprima*. Autenticitatea sentimentului estetic al unui adevărat și modern pictor de peisaj abia prin lucrările acestuia va fi făcută cunoscută publicului românesc.

## ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖА В РУМЫНСКОЙ ЖИВОПИСИ ДО ГРИГОРЕСКУ

Пейзаж как живописный жанр возникает в истории румынского искусства относительно поздно не только по сравнению с другими художественными школами, но даже и по сравнению с появлением других жанров. Только в последней трети XIX века был по настоящему признан этот жанр, которому долгое время ни официальные круги времени, ни публика, ни сами художники не уделяли никакого внимания, считая его «дилетантским» и неспособным выражать идеи, служить историческому моменту, затрагивать актуальные вопросы современности, как это преследовалось, например, в исторической живописи. Если действительно, что только условия развития румынского общества в последние три десятилетия прошлого века создали возможности для развития пейзажной живописи в полном смысле слова, широко распространившейся среди публики после того, как талант великого Григореску был признан, то также не менее действительно и то, что и до Григореску в румынской живописи имелись творческие попытки в области этого жанра, начинающиеся, как и везде, с декоративных пейзажей к религиозным сценам в новой церковной живописи типа Возрождения, реалистически подчиненной законам естественного зрения и передающей пространственную глубину путем иллюзионистских приемов линейной перспективы и воздушной перспективы. Даже

и в творчестве некоторых художников старой школы, привыкших к искусству с византийскими традициями, в момент возникновения станковой светской живописи замечается, как они сами открывают подобно итальянским художникам «примитивам» эпохи треченто и кватроченто, средства, способные передать иллюзию видимого пространства. Возникновение выразительного изображения окружающей среды, свойственной соответствующей сцене и сопровождающей человеческое действие, но не любое, а историческое, зафиксированное на этот раз во времени и пространстве и по этой причине вызывающее необходимость точного изображения определенных мест в определенную эпоху, в румынской живописи в период, когда начинает определяться идеологическая программа искусства, в период подъема бурикуазии, когда портрет и историческая живопись были избранными жанрами, как раз соответствовало, с одной стороны, новому сознанию достоинства человеческой личности и, с другой стороны, способствовало пробуждению национального сознания в угнетенном и разобщенном румынском народе. Автор статьи изучает вклад пейзажного жанра в румынскую портретную живопись в течение всего XIX в., а также в историческую живопись, начавшую развиваться в четвертом десятилетии этого века, и обращает внимание на рост значения изображения благодаря использованию в картинах элементов пейзажа.

Поскольку речь идет об определенных местах с историческим значением и очертаниями, которые можно проверить в настоящее время, художник исторических сцен использует в пейзажных картинах элементы реалистического наблюдения, способного передать местный колорит, берет выразительные средства из европейской живописи, с которой он соприкасался. Наивная доромантическая и романтическая иконопись, черпающая вдохновение в произведениях Вольнея, в поэзии руин, приходит на помощь румынским художникам для передачи великих событий национальной истории.

Постоянно воскрешая картины легендарных исторических событий, художники начинают создавать простые и чистые пейзажи, без исторических сцен, и поэтому исторический интерес, который представляет соответствующая местность, берет верх над эстетическим критерием. Различные «виды» (в Молдове и Ардале под влиянием русских и австрийских художников) чередуются с пейзажами художников 1848 г. (Негулица, Исковеску и Розенталя), которые стремятся передать в своих пейзажах иногда не только эпический характер, как их предшественники начального периода исторического жанра в румынской живописи, но и лирический эффект. Сторонник «станковой пейзажной живописи» типа французской живописи XVII в., портретист Антон Кладек всего лишь в двух своих картинах создал величественный героический пейзаж. За ним последовал и Таттареску, художник, колебавшийся между академизмом и реализмом, изображавший впоследствии городские темы (Рим) или романтическую красоту румынских гор (Пештера Дымбовичоарей и т. д.) в стиле, приближавшемся к лиризму природного чувства. Участие в археологических экспедициях, предпринятых в 70-х годах, дало темы для ряда пейзажей, написанных Таттареску и проживавшим в Румынии швейцарцем Г. Тренком, которые воспевали живописные прелести природы страны, открытые глазами горожанина, наряду с историческими памятниками, красивыми средневековыми монастырями и произведениями искусства, изображая с документальной точностью архитектурные строения и окружающую природу.

Самый выдающийся живописец исторических событий Теодор Аман поднял на высоту пейзажную живопись-декорацию к человеческой и социальной драме, отличающуюся по атмосфере, климату, световому оформлению. Однако, когда речь идет о пейзаже как таковом, он предпочитает вид парка или городского сада модного курорта. Когда же в соответствующие декорации приходится включать сельские и идиллические полевые сцены, он трактует сельский пейзаж беспристрастно в уклончивом духе горожанина. Он более чувствителен к сентиментальным аспектам, чем к лирической красоте природной поэзии, поэтому его пасторализм остается условным. Все же в период подготовки аграрной реформы 1864 года, когда «крестьянский вопрос» волновал умы, в его произведениях, предметом которых являлся сельский пейзаж, появляются реалистические, убедительные элементы. Художники Тренк, Сатмари, Прецнози, Волькерс, страстные романтические путешественники, каких в ту эпоху было много, заинтересовавшиеся вначале красотой пейзажа страны из чисто туристического репортерского интереса,

также способствовали укоренению пейзажной живописи как жанра и тем самым внесли вклад в изображение природы и человека из народа того времени. Особенно Сатмари своими акварелями — первая попытка выйти за пределы мастерской и укоренить непосредственное изображение природы, не ограниченной академическими нормами — воспитывал художественный вкус румынской публики в духе восприятия красивого из конкретной действительности, рассматриваемой реалистически и взятой как самостоятельная художественная тема, а не как вспомогательное обрамление. Однако, в большинстве случаев произведения этих художников-пейзажистов *показывают* объективно красоту зрелищ, душу которых поймет и *выразит* позднее с подлинным чувством современного художника-пейзажиста только Григореску.

## LES ÉTAPES DE L'ÉVOLUTION DU PAYSAGE DANS LA PEINTURE ROUMAINE JUSQU'À GRIGORESCO

### RÉSUMÉ

La peinture de paysage apparaît assez tard dans l'histoire de l'art roumain, et cela non seulement en comparaison avec d'autres écoles artistiques, mais même par rapport à l'apparition d'autres genres picturaux. Elle ne sera, en effet, pleinement acceptée qu'au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, après avoir été longtemps négligée, tant par les milieux officiels que par les artistes de l'époque, qui la considéraient comme un genre de dilettantes, impropre à exprimer des idées, à servir le moment historique en abordant les problèmes contemporains à l'ordre du jour, ce que s'appliquait à faire la peinture d'histoire par exemple. Mais, s'il est avéré que c'est au cours des trente dernières années du siècle à peine que les conditions du développement de la société roumaine rendirent possible une peinture de paysage au vrai sens du terme, dont les œuvres nombreuses pussent atteindre un large public — comme ce fut le cas après que le talent du grand Grigoresco eût réussi à s'imposer — la peinture roumaine n'a pas été sans connaître certaines tentatives dans ce domaine, antérieures à Grigoresco. Elles avaient commencé, comme partout, par le paysage traité comme élément de décor des scènes religieuses dans la nouvelle peinture d'église en style Renaissance, assujettie de façon réaliste aux lois optiques naturelles et suggérant la profondeur spatiale par les procédés de la perspective linéaire et aérienne. L'influence de la peinture laïque de chevalet se manifeste jusque dans les peintures murales d'artistes de la vieille école, fidèles aux traditions byzantines, que l'on voit découvrir d'eux-mêmes, à la manière des primitifs italiens du *trecento* et du *quattrocento*, un langage capable de créer l'illusion de l'espace. Le rendu expressif du milieu ambiant spécifique servant d'accompagnement à l'action des personnages — action historiquement localisée dans le temps et l'espace et exigeant de ce fait l'évocation exacte d'un site déterminé à une certaine époque — apparaît dans la peinture roumaine à une époque où, dans la phase ascendante de la bourgeoisie, commence à s'ébaucher le programme idéologique de l'art. Et si les préférences vont alors au portrait et aux compositions à sujet historique, c'est précisément parce que ces genres répondent d'une part à la nouvelle conscience de la dignité humaine et qu'ils contribuent d'autre part à l'éveil de la conscience nationale du peuple roumain subjugué et divisé.

L'auteur de l'article étudie l'influence du paysage en tant que cadre, et son apport dans la peinture roumaine de portrait (tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle) et dans la peinture d'histoire (à partir de la quatrième décennie du siècle), en insistant sur le surcroît de signification que ce cadre confère à l'image.

Comme il s'agit en l'espèce de sites déterminés, évocateurs de souvenirs historiques et d'une configuration aisément vérifiable, le peintre de tableaux d'histoire est tenu de recourir à l'observation réaliste du paysage, seule capable de suggérer la couleur locale et, à cet effet, l'artiste emprunte ses moyens d'expression à la peinture européenne avec laquelle il est venu en contact. La naïve iconographie romantique et préromantique, la poésie des ruines à la manière de Volney, contribuent à accroître l'intérêt que suscitent chez les desinateurs les vestiges grandioses de l'histoire du peuple roumain.

A force d'évoquer les décors d'actions historiques ou légendaires, les peintres en viennent au paysage pur et simple, sans scène historique, s'inspirant néanmoins de motifs



similaires, l'intérêt historique du site l'emportant sur le critère esthétique. Quelques « *veduta* » pour employer le mot italien (qui, en Moldavie et en Transylvanie révèlent l'influence de la peinture russe et autrichienne), alternent avec les paysages des peintres de 1848, Negulici, Iscovesco et Rosenthal qui, à la différence de leurs prédécesseurs — uniquement préoccupés de l'aspect épique du paysage, servant de cadre à des scènes historiques —, s'attachent parfois à en dégager la poésie. Adeptes du « paysage d'apparat » à l'instar des paysagistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, un portraitiste tel qu'Anton Chladek — auteur, en tout et pour tout, de deux paysages formant pendant — imprime à ses tableaux une note de majesté et d'héroïsme. C'est de cette même conception que part Tattaresco, qui oscille entre l'académisme et le réalisme, et aborde également des thèmes urbains (Rome) et le pittoresque romantique des montagnes de la Roumanie (la grotte de Dîmbovicioara, etc.), en un style plus proche du sentiment lyrique de la nature. Les expéditions archéologiques organisées après 1860 inspirent à Tattaresco et au suisse établi en Roumanie Henri Trenk, une suite de paysages où ils célèbrent à la fois les beautés de la nature qu'ils découvrent avec des yeux de citadins, et les vestiges historiques du pays, les admirables monastères médiévaux et les œuvres d'art qu'ils renferment, rendus avec tout l'intérêt documentaire de l'architecte, en même temps que le coin de nature dans lequel ils s'intègrent.

Theodor Aman, le meilleur peintre roumain d'histoire, élève à un haut niveau artistique la peinture de paysage-décor du drame humain et social, et son pinceau est habile à créer l'atmosphère, le climat et la lumière spécifique. Quant au paysage comme tel, ses préférences vont aux vues de parcs, aux jardins urbains des stations climatiques mondaines. Par besoin de placer dans un décor ses scènes idylliques et champêtres, il aborde le paysage rustique sans y adhérer, en citadin évadé de son milieu. Plus sensible à l'anecdote sentimentale qu'à la poésie de la nature, Aman reste conventionnel dans ses scènes pastorales. Néanmoins lorsque, à la veille de la réforme agraire de 1864 la « question paysanne » agite les esprits, sa peinture de genre, à sujets rustiques dans le paysage, prend des aspects réalistes et convaincants. D'autre part, le groupe des peintres Trenk-Szathmary-Preziosi-Volkers, romantiques et voyageurs passionnés comme il y en avait beaucoup à l'époque, qui découvrent d'abord en touristes et journalistes les sites de la Roumanie, contribuent à introduire une peinture de genre dans le paysage et, grâce à eux, la représentation de la nature et de l'homme du peuple gagne du terrain dans les arts plastiques du temps. Szathmary surtout — dont les aquarelles constituent la première tentative de représentation directe de la nature hors de l'atelier et affranchie des normes académiques — est le premier à éduquer le goût artistique du public roumain et à le rendre réceptif à la beauté d'un paysage concret, vu d'un œil réaliste et considéré non plus comme cadre auxiliaire mais comme un thème autonome. Néanmoins, la plupart des œuvres de ces paysagistes et peintres de scènes de genre ne font que *rendre* objectivement la beauté de tel ou tel site, dont Grigoresco saura en outre *exprimer* l'âme avec le sentiment authentique d'un paysagiste moderne.



IN ROMANIA  
ANUL 1900



# TEATRU ȘI MUZICĂ





# TRATAT DE ISTORIA TEATRULUI ÎN ROMÂNIA\*

(SCHEMA GENERALĂ)

## VOLUMUL I

De la începuturi pînă la întemeierea Teatrului cel Mare (1852)



INTRODUCERE. Privire critică asupra lucrărilor de istoriografie din trecut. Obiectivele studiului istoriei teatrului. Istoria teatrului românesc de la origini pe baza istoriei societății românești și a legilor ei de dezvoltare. Definirea noțiunilor de teatru și spectacol. Extinderea studiului asupra manifestărilor specifice care explică și au servit drept bază apariției culturii teatrale. Izvoare spectaculare și dramatice. Istoria teatrului pe teritoriul României pe baza analizei științifice a originii, apariției și dezvoltării fenomenului artistic teatral; urmărirea luptei dintre materialism și idealism în dezvoltarea teatrului; punerea în valoare a fiecărui dramaturg, actor etc. în complexul dezvoltării culturii teatrale naționale și universale. Urmărirea în decursul dezvoltării teatrului a luptei dintre manifestările celor două culturi.

Criterii de periodizare: împărțirea istoriei teatrului românesc pe baza tipurilor fundamentale de orînduiri ale umanității ținînd seama de faptul că cele cinci perioade mari ale istoriei nu alcătuiesc teritorii izolate, cercuri închise; de specificul dezvoltării social-culturale a țării noastre.

## PARTEA I

*Elemente de artă teatrală în orînduirile precapitaliste*

ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN CEREMONIILE ȘI SPECTACOLELE DIN EPOCA VECHĂ. Existența manifestărilor cu caracter preteatral în culturile primitive din ținuturile carpato-dunărene. Elemente de artă teatrală în riturile și ceremoniile din cultura geto-dacă (sec. V î.e.n. — sec. I e.n.). Elemente de artă teatrală în ritualurile de sărbătorire ale zeilor elini în orașele grecești din Dobrogea (sec. IV î.e.n. — sec. III e.n.). Alaiuri și spectacole în cinstea zeului Dionysos. Spectacole de teatru antic. Influența civilizației și culturii grecești asupra evoluției elementelor de artă teatrală din riturile și ceremoniile arhaice locale. Elemente de artă teatrală în ritualurile și sărbătorile din epoca romanizării Daciei (sec. I—III e.n.). Spectacole de circ. — Continuitatea procesului de evoluție a elementelor de artă teatrală veche, prin transformări succesive, în formele artei teatrale populare românești.

\* Schema generală a tratatului de istoria teatrului în România a fost redactată în cadrul secției de teatru de către: Simion Alterescu,

A. Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Lelia Nădejde și Ana Maria Popescu.

ARTA TEATRALĂ POPULARĂ. Originile și continuitatea procesului istoric de evoluție a artei teatrale populare. Transformările succesive ale formelor teatrale determinate de reflecția fenomenelor și proceselor în neconținută schimbare din natură și societate. Circulația modelelor teatrale și dramatice din arta populară străină și influența formelor teatrale religioase oficiale, de proveniență cultă, în epoca feudală. Originalitatea artistică a formelor teatrale populare românești, în cadrul manifestărilor analoge în cultura universală. Ordonația formelor de artă teatrală populară în funcție de complexitatea fazelor succesive de dezvoltare ale imaginii teatrale, în procesul istoric al evoluției artei teatrale populare: uncheșii, capra, turca, cucii, etc. O fază superioară a procesului istoric, în care se constituie sistemul complex al spectacolului teatral popular: Irozii (originile, caracterul dramatic complex, elementele laice ale acestei forme cu temă religioasă); Jocul păpușilor din sec. XIX (originile, spiritul laic, satira socială originală, caracterul protestatar); Teatrul popular cu temă haiducească (condițiile istorice, regăsirea unor teme din literatura populară, caracterul social protestatar). Tendința de actualizare a motivelor conținute în drama populară.

FORME DE SPECTACOL LA CURȚILE DOMNEȘTI ȘI BOIEREȘTI DIN EPOCA FEUDALĂ. Relațiile feudale și formele de spectacol în țările române. Caracterul spectacular al ceremoniilor de protocol, laice sau religioase. Spectacole de curte cu caracter de divertisment; acrobați, prestidigitatori, pehlivani; competiții ecvestre: halcàoa, giritul; ursarii; măscăricii; Comedia soitarilor, prima manifestare teatrală rudimentară, cu caracter satiric.

## PARTEA II

*Teatrul românesc în perioada destrămării feudalismului și a formării relațiilor capitaliste*

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÂNESC CULT ÎN ȚĂRILE ROMÎNE ȘI DEZVOLTAREA LUI PÎNĂ LA 1840. Procesul de destrămare a feudalismului și dezvoltarea relațiilor capitaliste în primele decenii ale sec. XIX. Avîntul economic și cultural. Lupta pentru afirmarea valorilor naționale. Teatrul - factor de afirmare a limbii naționale și tribună de educație cetățenească.

Țara Românească. Primele manifestări de teatru cult în limba greacă (teatrul din școlile grecești). Teatrul eterist și caracterul lui revoluționar. Teatrul de la Cișmeaua Roșie (1817). Începuturile teatrului cult în limba română (Hecuba, de Euripide, 1819). Învățămîntul în limba țării. Teatrul școlar de la Sf. Sava. Societățile literare: Brașov (1821), București (1827), dublul lor caracter, politic și cultural. Ion Eliade Rădulescu și Ion Cîmpineanu, ctitori ai teatrului românesc cult în Țara Românească. Societatea Filarmonica (1833), aportul ei la dezvoltarea teatrului profesionist și a învățămîntului artistic. Repertoriu. Spectacole. Școala Filarmonicii. Primii actori profesioniști. Disensiuni între membrii societății, lipsa sprijinului oficialității, desființarea societății Filarmonica. Clădiri de teatru ale epocii. Publicul. Teatrul și presa vremii. Constantin Aristia. Participant la mișcarea patriotică-revoluționară. Promotor al teatrului de la Cișmeaua Roșie. Activitatea de traducător, activitatea didactică (școala de la Sf. Sava). Participarea în cadrul școlii Societății Filarmonica. Personalitatea artistică.

Moldova. Prima reprezentație de teatru cult în limba română « Mirtil și Hloe » (1816). Caracterul progresist al acțiunii lui G. Asachi. Trecerea de la pastorală la subiecte inspirate din istoria patriei. Primele spectacole în limba română și afirmarea primei generații de actori moldoveni. Înființarea Conservatorului Filarmonic Dramatic la Iași (1836) — profesorii, elevii, primele reprezentații. Rolul stimulator al conservatorului în dezvoltarea dramaturgiei în limba română. Atitudinea potrivnică a oficialității. Închiderea conservatorului (1839). Activitatea lui Costache Caragiale la Iași și Botoșani (1838—1839).

Transilvania. Lupta românilor împotriva tendințelor de desnaționalizare. Învățămîntul național (școli medii, preparandiale și superioare); presa. Școala Ardeleană și legăturile ei cu mișcarea teatrală din Transilvania. Teatrul școlar (în colegiile iezuite



și reformate). Turneele teatrului școlar (Comedia ambulatoria alumnorum). Oameni de cultură animatori ai acestor manifestări (Gh. Bariț, Gr. Maior, Simion Bărnuț, Iacob Mureșanu, Timotei Cipariu). Primele texte dramatice în limba română, originale și traduceri: «Occisio Gregorii in Moldaviae Vodae tragice expressa» (aproxim. 1780), «Achilevs la Schiros», după piesa lui Metastasio (Sibiu 1792). Activitatea diletanților din Blaj. Organizarea la Brașov de către Gh. Bariț a unei societăți de diletanți.

Colaborarea pe plan cultural (teatral) între trupele germane, maghiare și române. Reprezentarea unor piese cu subiecte din viața poporului român în limba maghiară sau germană, precum și spectacole date în limba română. Repertoriul acestor trupe. Localuri (teatrul din Oravița și teatrul din Arad).

**TEATRUL ROMÎNESC ÎN PREAJMA ANULUI REVOLUȚIONAR 1848 (1840—1848).** Prima jumătate a sec. al XIX-lea — perioada formării culturii moderne. Primele decenii — perioada începuturilor teatrului cult. Deceniile 4 și 5 — perioada de maturizare. Baza ideologică, estetică, a teatrului legată de idealurile sociale ale epocii. Oglindirea în literatură și artă a problemelor sociale din anii 1840—1848. «Dacia literară» și rolul ei în dezvoltarea și unificarea aspirațiilor pe plan cultural înainte de unirea politică. Programul «Daciei literare» la baza dezvoltării literaturii și teatrului în toate țărilor române. Accentuarea caracterului social, îmbogățirea fondului ideologic și realist al teatrului și dramaturgiei naționale. Rolul important al teatrului, în perioada prerevoluționară, în promovarea idealurilor de libertate și progres.

*Țara Românească (1840—1848).* Avîntul teatrului național. Animatorii principali. C. Bolliac, I. Eliade, I. Voinescu II, C. D. Aricescu, C. Caragiale socotesc teatrul ca un mijloc de mobilizare a conștiințelor în slujba ideilor democratice ale revoluției de la 1848. Răspîndirea teatrului în orașele de provincie. Lupta împotriva concurenței trupelor străine.

Activitatea teatrală a lui C. Caragiale (1845) sprijinită de Societatea literară și de Asociația literară. Trupa lui C. Caragiale, prima trupă de teatru care părăsește diletantismul; reprezentarea noilor producții dramatice originale.

Participarea grupului de actori din jurul lui C. Caragiale la revoluția din 1848.

*Moldova (1840—1848).* Dezvoltarea mișcării teatrale pe baza programului cultural artistic al publicației «Dacia literară». Triumviratul directorial din Iași (1840): M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri. Regulamentul elaborat de triumviratul directorial.

Afirmarea repertoriului original: «Conu Iorgu de la Sadagura», «Iașii în carnaval» de V. Alecsandri, «O repetiție moldovenească» de C. Caragiale, «Băcălia ambițioasă», «Jignicierul Vădră» de Al. Russo. Caracterul militant al spectacolelor trupei românești în preajma anului 1848. Participarea actorilor la mișcarea revoluționară. Prigoana împotriva actorilor. Teatrul de la Copou (1846); direcția Neculai Suțu și M. Millo. Extinderea mișcării teatrale: trupele de diletanți de la Bacău și Galați.

*Transilvania (1840—1848).* Înfăluența ideilor despre teatru ale patruzecioptiștilor din Țara Românească și Moldova asupra teatrului din Transilvania. Activitatea teatrului de diletanți din Brașov înființat de Gh. Bariț. Rolul teatrului românesc în întreținerea sentimentelor naționale în împrejurările specifice Transilvaniei. Rolul lui Gh. Bariț în stabilirea legăturilor culturale ale Transilvaniei cu celelalte țări române. Societățile cantatoare teatrale, forme superioare de organizare teatrală care iau naștere în preajma revoluției de la 1848. Activitatea desfășurată de Societatea românească cantatoare teatrală înființată de Farkaș (1847). Colaborarea între teatrele român, maghiar și german, fraternizarea întru aceleași idealuri revoluționare.

**C. CARAGIALE.** Date biografice. Activitatea complexă de actor, autor dramatic, profesor și ctitor al cîtorva teatre din țară. Formarea actorilor care vor alcătui trupa Teatrului cel Mare (Teatrul Național) din București (1852). Caracterul artei sale interpretative. Participant la revoluția de la 1848. Importanța creației dramatice. Publicistica teatrală.



ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE. *Primele încercări*: forme spontane, izolate, obiect fie al unor reprezentații în cercuri închise, școlare, fie al unor lecturi de circulație restrânsă, improvizări de amatori. Cea mai veche dovadă a existenței unei reprezentații teatrale în Transilvania: « Occisio Gregorii in Moldaviae Vodae. . » (aproxim. 1780). Alte încercări dramatice timpurii: scurtele comedii satirice de C. Conachi, N. Dimachi, D. Bel-diman, pamfletele dramatice de Iordache Golescu, câteva lucrări nesemnate. Comediile de tinerețe ale lui M. Millo: « Sărbare ostășască » (temă patriotic istorică), « Un poet romantic » (scenetă cu caracter satiric anticosmopolit), « Postelnicul Sandu Curcă ».

Producții lipsite de originalitate, cu caracter net de divertisment (N. Suțu, Teohari Glădescu etc.).

*Momentul Societatea Filarmonica* (Buc. 1833—1836). Interesul pentru reflectarea în teatru a realității. Denunțarea franțuzomaniei, a cosmopolitismului: C. Facca « Franțuzitele »; C. Bălăcescu « O bună educație ». Comedia pastorală ocazională « O sărbătoare cîmpenească » de I. E. Rădulescu.

*Momentul Dacia Literară* (Iași, 1840). Caracterul de program al reflectării critice, conștiente, a societății contemporane: V. Alecsandri, bogată producție dramatică de satiră socială. Comediile cele mai caracteristice: « Farmazonul din Hirleu », « Modista și cinovnicul », « Iorgu de la Sadagura », « Iași în carnaval », « Piatra din casă », « Chirița în Iași ». C. Negruzzi, comedii satirice: « Muza de la Burdujăni », « Doi țărani și cinci cîrlani ». Comediile lui M. Kogălniceanu și Al. Russo.

Contribuția lui C. Caragiale la redarea critică a actualității vremii: « Îngîmfata plăpumăreasă », « O soare la mahala », « Doi coțcari »; importanța de document istoric teatral a piesei « O repetiție moldovenească ».

Pe linia tradiției transilvănene a teatrului școlar « Monumentul Șincai-Klainian » (1843, de Al. Gavra), în spiritul glorificării inițiatorilor Școlii Ardelene.

Ecoul direct și imediat al revoluției de la 1848 pe scena românească: « Doă sute de galbeni », de I. Dumitrescu Movileanu.

CRITICA DRAMATICĂ. *Ideile despre teatru în prima jumătate a sec. XIX*. Ideile estetice, teatrale, ale scriitorilor și artiștilor din prima jumătate a sec. al XIX-lea, consecință a ideilor de libertate socială și independență națională. Activitatea publicistică teatrală a oamenilor de cultură ai vremii (G. Asachi, Gh. Bariț, I. Eliade Rădulescu, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo, C. Negruzzi, V. Alecsandri). Critica dramatică. Ideile despre teatru ale patruzeci-optiștilor îndrumă teatrul spre o artă veridică.

TEATRUL ÎN ȚĂRILE ROMÎNE DUPĂ REVOLUȚIA DE LA 1848 (1848—1852). Activitatea teatrului românesc în condițiile represiunilor contrarevoluției. Preponderența trupelor străine. Teatrul național rămîne o cale importantă de comunicare cu opinia publică. Creația dramatică, din acești ani, a lui V. Alecsandri, caracteristică pentru dezvoltarea moravurilor politice postrevoluționare. Activitatea lui C. Caragiale la Craiova (1850). Reluarea activității teatrale la București, trupa lui C. Caragiale. La Iași - activitatea lui M. Millo în tripla calitate de director, dramaturg, interpret. Turneul lui M. Millo la București (1851). În Transilvania — activitatea teatrală românească continuată de diletanți în trupe peregrine. Reluarea activității Societății diletanților brașoveni.

*Intemeierea Teatrului cel Mare (Național) din București*. (31 dec. 1852) Întemeierea Teatrului cel Mare, consecință a avîntului cultural patruzecioplist. Istoricul acțiunii de ridicare a clădirii Teatrului Național din București. Primul contract al trupei romîne încheiat de C. Caragiale în teatrul cel nou. Spectacolul inaugural (31 decembrie 1852). Împortanța națională a întemeierii Teatrului cel Mare pentru dezvoltarea ulterioară a teatrului în România.

(1852—1877)

FENOMENUL CULTURAL TEATRAL ÎN CEL DE-AL TREILEA PĂTRAR AL SECOLULUI XIX, ÎN PERIOADA DE DUPĂ CREAREA TEATRULUI CEL MARE DIN BUCUREȘTI ȘI PÎNĂ LA ÎNFIINȚAREA SOCIETĂȚII DRAMATICE A ACTORILOR. Dezvoltarea relațiilor capitaliste în societatea românească, creșterea puterii economice a burgheziei; evoluția politică postrevoluționară a burgheziei; compromisurile și înțelegerea cu boierimea: « monsturoasa coalțiție ». Adîncirea contradicțiilor dintre masele exploatate și burghezie. Unirea Țării Românești cu Moldova — 1859, crearea statului național unitar român; cucerirea independenței naționale prin războiul din 1877—1878.

Lupta ideologică între reprezentanții tendințelor contrarii în cultura românească a vremii. Grupul conservator, ideologia idealistă (Junimea 1863, Convorbiri literare 1867). Publicații antijunimiste: « Columna lui Traian » 1870, « Revista Contemporană » 1873.

*Situația teatrului românesc.* Larga difuziune a manifestărilor teatrale pe întinsul țării, după întemeierea Teatrului cel Mare (Național) din București: în orașe și ținuturi de provincie (Craiova, Cîmpulung, Pitești, Galați, Bacău, Bîrlad, Botoșani, Focșani, Rotopănești). Amploarea mișcării cultural-artistice de diletanți în Transilvania și Banat: asociații, societăți, « reuniuni » (Brașov, Sibiu, Oradea, Năsăud, Cluj, Oravița, Lugoj, Reșița Montana, Somcuta Mare, Arad, Timișoara, Blaj). Societăți universitare românești cu activitate artistică peste hotare: Viena (« România jună »), Budapesta (« Petru Maior », « Iulia »). Turnee românești în interiorul țării: Vlădicescu — Fani Tardini, Mihail Pascaly, Matei Millo, I. D. Ionescu. Itinerarii — repertoriu. Importanța turneelor M. Pascaly și M. Millo pentru stimularea teatrului din Transilvania. Trupe ambulante locale (I. Baci, G. A. Petculescu).

În Transilvania: Societatea pentru fond de teatru românesc — 1870, Iosif Vulcan.

Politica oficială față de teatrul românesc stabil: luptele politicianiste pentru putere între partidele claselor dominante reflectate în teatru. Succesiunea directorilor și trupelor pe scenele existente — adversități, grupări, circulația actorilor. Millo se stabilește la București. Direcția C. A. Rosetti 1859—1860. Învățămintul teatral: o nouă școală dramatică, înființată de C. A. Rosetti. Înființarea în 1864, sub Alex. Ion Cuza, a primelor conservatoare de stat, de muzică și declamație, la București și Iași. Direcția Alexandru Odobescu — 1874—1876. Restaurarea și reutilizarea clădirii Teatrului Național din București. Alte clădiri și săli de teatru în țară.

ASOCIAȚII DE ACTORI — Forme de rezistență, proteste ale actorilor împotriva comercialismului și a concurenței trupelor străine. « Unirea artistică » (M. Pascaly, C. Dimitriad, C. Bălănescu — circul Suhr, Grădina Dacia); « Asociațiunea dramatică » (St. Velescu, Pancu, Felbardi — Teatrul cel Mare); « Artiștii asociați » (gruparea lui Millo — sala Bossel); « Actul de asociațiune » Millo — Pascaly, sub directoratul Odobescu. Instabilitatea acestor grupări, favorizată de stăpînire, ale cărei interese sînt contrare concentrării și solidarității forțelor artistice. Maturizarea mișcării actricești din punctul de vedere al reacțiunii față de politica teatrală oficială. Înființarea « Societății dramatice » (aprilie 1877), izbîndă a actorilor și oamenilor de teatru. Confirmarea prin lege a existenței unei trupe teatrale constituite. Regulamentul privitor la teatru. Obiective: asigurarea unui nivel artistic repertoriului și interpretării, garantarea existenței materiale a actorilor, gruparea actorilor într-o organizație unitară. Denaturarea ulterioară a acestor obiective prin însăși politica de stat.

*Teatrul străin pe teritoriul țărilor romîne.* Trupe mai mult sau mai puțin stabile (franceze, germane, italiene — operă); spectacole de varietăți ocazionale; turnee de prestigiu (Levassor — 1859—1860, Adelaida Ristori — 1871).

REPERTORIUL — DRAMATURGIA ORIGINALĂ. Precizarea și filiația celor două linii de dezvoltare a dramaturgiei naționale: comedia satirică realistă, drama istorică romantică. Popularitatea comediilor satirice; afirmarea dramei istorice.

*Vasile Alecsandri*, cel mai popular autor dramatic de pînă la I. L. Caragiale. Legătura scriitorului cu mișcarea patruzeciopistă. Alecsandri abordează aproape toate speciile genului dramatic (canțoneta, monologul comic, dialogul politic, piesa într-un act, farsa, vodevilul, comedia satirică, drama istorică). Contradicția între apartenența sa de clasă și realismul operei. Alecsandri — demascator al moravurilor claselor exploatare. Caracterul satiric al creației lui Alecsandri. Democratismul operei sale. Satirizarea tipurilor de: parveniți, ariviști, retrograzi, cosmopoliți, patriotarzi, demagogi etc. Teatrul lui Alecsandri — oglindă a epocii sale. Caracterul național al operei sale, originalitatea și particularitățile măiestriei autorului, caractere — tipuri — portrete — limbaj. Limitele ideologice ale operei lui Alecsandri — insuficienta înțelegere a raporturilor de clasă; tendințe contradictorii în drama istorică romantică a lui Alecsandri (« Despot Vodă », « Ovidiu », « Fintina Blanduziei »).

Caracterul progresist al concepției lui Alecsandri despre teatru: teatrul văzut de Alecsandri ca instituție națională cu un deosebit rol cultural-educativ pentru popor. Alecsandri — precursor al lui I. L. Caragiale. Locul lui Alecsandri în literatura dramatică românească și în istoria teatrului în general.

*Bogdan Petriceicu Hașdeu*. Realismul concepției sale estetice, prioritatea acordată fondului, importanța cunoașterii vieții « zilnice », a respectării stricte a adevărului istoric, baza unei munci stăruitoare de documentare științifică. Caracterul profund patriotic, de stimulare a dragostei pentru popor și pentru libertate al conținutului dramaturgiei sale. Glorificarea eroilor istoriei naționale în scopul determinării unei mișcări sociale în actualitate; atitudinea critică față de prezent; alegerea motivului istoric din trecutul național în scopuri protestatare. Influența romantismului revoluționar rus. Coexistența tendințelor romantice cu cele realist critice. Simpatia pentru oamenii simpli, rolul lor hotărîtor în desfășurarea istorică (« Răzvan și Vidra »). Interesul pentru creația populară. Realismul critic în creația satirică. Combaterea cosmopolitismului, a exagerărilor latiniste (« Trei crai de la răsărit »).

*Dramaturgia inspirată de actul Unirii*. (V. Alecsandri, Iorgu și Costache Caragiale, P. Grădișteanu, M. Pascaly, C. D. Aricescu).

*Dramaturgia cu tema războiului de independență*. (Gr. Ventura, Fr. Damé, Ollănescu-Ascanio, G. Sion); tendințe de minimalizare a temei războiului, tentația folosirii acestei tematici în spectacole de « mare montare », care falsifică autenticitatea.

*Alți autori dramatici în perioada 1852—1877*: M. Millo, I. Anestin, I. Dumitrescu-Movileanu, V. A. Urechia, A. Roques, C. Bengescu. În Transilvania: I. Vulcan, V. Maniul. Diversitatea de orientări a acestor producții dramatice, tendințe contradictorii: critic satirice în « comedia vodevilă », diversioniste și reacționare în evocări istorice de circumstanță.

Reprezentarea dramaturgiei clasice universale pe scena românească în perioada 1852—1877.

ARTA INTERPRETATIVĂ. Constituirea celor două școli naționale: realistă (M. Millo) și romantică (M. Pascaly), caracterul de întregire, completare, a dezvoltării lor.

*Matei Millo*. Date biografice. Millo cel mai popular actor din sec. al XIX-lea. Formația sa culturală în țară; desăvîșirea studiilor de specialitate la Paris. Millo — primul mare actor realist de comedie. Strălucitul interpret al comediei lui Alecsandri și răspînditor al operei acestuia pe tot cuprinsul țării. Concepția realistă a lui Millo asupra teatrului. Millo — profesor și creator de școală; dezvoltarea realismului în teatrul românesc datorită lui Millo și elevilor din școala sa (St. Iulian, M. Mateescu, Frosa Sarandi, Aristizza Romanescu). Popularitatea artei lui Matei Millo. Caracterul ei național. Locul lui Millo în istoria teatrului românesc: printre ctitori, alături de C. Caragiale și M. Pascaly.

M. Păscaly, luptător —împreună cu Matei Mîllo — pentru un teatru românesc original, permanent, independent de tutela trupelor străine. Date biografice. Arta lui Păscaly în slujba aceluiași scopuri: de emancipare și consolidare a teatrului național. Actor prin excelență romantic, Păscaly promovează îndeosebi repertoriul istoric, eroic-protestatar. Caracterul avîntat, patetic al jocului său. Păscaly — cel mai de seamă exponent al romantismului în arta interpretativă din vremea lui.

*Actorii timpului*: Eufrosina Popescu (portret), N. Luchian (portret), T. Teodorini (portret), M. Galino, C. Bălănescu, I. Poni, A. Evolschi, C. Dimitriad, C. Dragulici, St. Vellescu, P. Vellescu, St. Iulian — tatăl, I. Gestian, Felbariad, Fraivald, Mincu, I. Cristescu, St. Mihăileanu, Smaranda Merișescu, Nini Valeri, Frosa Sarandi, Raluca Stavrescu, Ralița Mihăileanu, Fani Tardini, E. Evolschi, Amalia Cronibace, Maria Constantinescu, Maria Flechtenmacher, Matilda Păscaly, Maria Teodorini.

*Regia de teatru între 1852—1877*, în curs de profesionalizare, de constituire ca artă independentă, cu funcții precise. Regizorul Al. Găteanu. Marii actori sînt și regizorii spectacolelor în care apar: Mîllo, Păscaly, Teodorini, Luchian, Bălănescu.

CONTRIBUȚIA CRITICII DRAMATICE LA DEZVOLTAREA REALISMULUI ÎN TEATRU, ÎN DRAMATURGIE ȘI ÎN ARTA INTERPRETATIVĂ. Constituirea unui stil critic și afirmarea unei maturități de gîndire și exigență artistică. Critica teatrală profesională: N. Filimon, C. A. Rosetti, C. Bolliac. Însemnătatea acordată funcției social-educative a teatrului original.

Considerația pentru profesiunea de actor, recunoașterea misiunii de răspundere socială ce revine actorului. Ion Ghica, C. D. Aricescu. Combaterea improvizației și superficialității în critica teatrală. Punctul de vedere boieresc în critica teatrală a vremii: Ulysse de Marsillac, Lăzărescu-Laerțiu etc.

## VOLUMUL III

(1878—1917)

SITUAȚIA TEATRULUI ROMÂNESC ÎN ULTIMUL SFERT AL VEACULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL VEACULUI AL XX-LEA. Societatea românească în plin proces de dezvoltare a capitalismului financiar și industrial. Creșterea influenței clasei muncitoare — accentuarea frământărilor sociale. Lupta ideologică: grupul conservator Junimea, curentul «Contemporanul», importanța acestuia în dezvoltarea artei realist critice. Dezvoltarea teatrului în condițiile luptei tot mai ascutite între cele două culturi. Tendințele artei oficiale în contradicție cu năzuințele artiștilor și scriitorilor spre o artă și o literatură realistă, democratică. Caracterul realist al artei românești la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX datorită forțelor sociale noi, ideologiei pozitivistice, adeziunii oamenilor de artă la principiile artei realist critice. Lupta pentru afirmarea realismului în teatru și dramaturgie. Politica oficială de aservire a artei intereselor de clasă. Situația grea a teatrului. Cauzele crizelor teatrului românesc: regimul politicianist, instabilitatea conducerii, comercialismul, incompetența directorilor de teatru. Situația artiștilor romîni. Societatea Dramatică și consecințele ei în organizarea activității teatrale. Alte societăți dramatice în Moldova și Transilvania. Teatrele naționale: directoratele boierești. Directoratul lui I. L. Caragiale. Acțiuni comune ale actorilor pentru ridicarea nivelului artei teatrale, pentru promovarea dramaturgiei originale, pentru îmbunătățirea situației artiștilor romîni. Situația învățămîntului teatral.

ION LUCA CARAGIALE — cel mai mare realist critic al literaturii (dramatice). Epoca lui Caragiale. Relațiile lui Caragiale cu Junimea și Contemporanul. Începuturile literare și atitudinea față de evenimentele vremii. Activitatea teatrală multilaterală a lui Caragiale.

Opera. Separația stabilită de autor între lumea exploatatorilor și cea a exploataților. Demascarea coaliției burghezo-moșierești în opera dramatică a lui Caragiale. « O scrisoare pierdută » și critica sistemului politic. Moravurile politice ale vremii și tipologia comediei. Critica burgheziei în « O noapte furtunoasă ». Tipuri reprezentative pentru burghezia românească de la 1880. Mica burghezie în comedia lui Caragiale: « D-ale carnavalului », « Conu Leonida față cu reacțiunea » — Momente și schițe. Caracterul teatral al Momentelor. Drama în opera lui Caragiale. « Năpasta ». Lumea satului în opera dramatică a lui Caragiale.

Critica burgheză și opera lui Caragiale. Încercările criticii burgheze de a nega valoarea socială a satirei din opera lui Caragiale. Comicul și izvoarele comicului în comedia caragiană. Tipologia operei dramatice și mijloace de tipizare. Limba literară a lui Caragiale mijloc principal de tipizare a personajelor. Reprezentarea operei dramatice a lui Caragiale în ultimul sfert al secolului XIX. Caracterul popular al operei dramatice a lui Caragiale. Actualitatea operei sale.

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA. Conținutul critic protestatar al operei lui Barbu Ștefănescu Delavrancea. Drama istorică și concepția sa despre istorie (Trilogia). Romanticismul conservator al dramei istorice a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea. Concepția autorului despre rolul personalității în istorie. Comedia satirică a lui Delavrancea « Hagi Tudose ». Contradicția dintre concepția autorului și realismul piesei. « Hagi Tudose » — puternică satiră socială la adresa micii burghezii negustorești. Hagi Tudose, tipul avarului din perioada dezvoltării capitalismului financiar. Drama psihologică a lui Delavrancea: « Irinel », « A doua conștiință ».

ALEXANDRU DAVILA. Opera literară. Dramaturgia. « Vlaicu Vodă » și oglindirea epocii istorice de după întemeierea Țării Românești. Lupta lui Vlaicu pentru consolidarea statului feudal. Actualitatea dramei « Vlaicu Vodă » și continuarea tradiției dramei istorice românești pe linia trezirii conștiinței naționale și cultivarea tradițiilor de luptă.

CONCEPȚIILE DESPRE TEATRU ALE LUI EMINESCU ȘI CARAGIALE. Rolul lor în dezvoltarea realismului în literatura dramatică și spectacol.

Eminescu critic dramatic și teoretician al teatrului. Preocuparea poetului pentru arta teatrală. Eminescu cronicar al « Timpului » și la « Curierul de Iași ». Eminescu și problemele literaturii dramatice. Eminescu despre arta interpretativă. Corespondența între Eminescu și Caragiale pe planul gândirii estetice, teatrale.

Concepțiile estetice ale lui Caragiale. Caracterul progresist al concepției lui Caragiale asupra artei. Baza realistă a gândirii teatrale a lui Caragiale. Caragiale și critica teatrală a vremii. Caragiale și problemele dramaturgiei naționale și ale repertoriului. Caragiale și problemele artei actorului. Caragiale despre actorii vremii. Contribuția lui Caragiale la dezvoltarea realismului în teatrul românesc.

Marii actori realiști de la sfârșitul sec. XIX, începutul sec. XX. Dezvoltarea teatrului ca o consecință a legăturii strânse dintre artiștii dramatici și marii scriitori realiști critici, ca o consecință a idealurilor democratice noi ce se afirmă în perioada dezvoltării mișcării muncitorești. Izvoarele realismului scenic: dramaturgia originală realistă, concepțiile realiste despre teatru, aplicarea în practica actoricească a ideilor lui Eminescu și Caragiale, școala realistă a lui Matei Millo, dezvoltarea artei regizorale — noile principii ale montării și scenografiei, contactul cu marii actori realiști din străinătate.

Lupta pentru afirmarea realismului împotriva romantismului decăzut și a naturalismului. Caracteristicile școlii realiste în teatrul românesc de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX.

Marii actori din pleiada artiștilor realiști: *Aristiză Romanescu*, *Grigore Manolescu* și *Aglăe Pruteanu*, capii școlii realiste de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX. *Aristiză Romanescu*: formația artistică, interpreta dramelor naționale, a comediei și tragediei clasice, a tragediei shakespeareiene. Stilul de joc al Aristizei Romanescu. Principii pedagogice. Profesoara tinerei generații de actori realiști. *Grigore Manolescu*: marele interpret al rolurilor eroice, specificul artei interpretative a lui Grigore Manolescu. Primul turneu în străinătate al actorilor români la Viena. *Aglăe Pruteanu*: colaboratoarea Aristizei Romanescu. Repertoriul actriței de tragedie. Prima interpretă a repertoriului rus. *Aglăe Pruteanu* despre procesul de creație al actorului. *Ștefan Iulian*: actorul de comedie, continuatorul lui Matei Millo, specificul național al artei lui Iulian, interpretul comediei caragialiene și molieresti. *C. Nottara*: formația sa artistică, revizuirea stilului de joc, trecerea de la teatrul romantic la teatrul realist, activitatea sa de director de scenă. Nottara decanul scenei române.

*Alți actori*: Petre Liciu, Agata Bîrșescu, N. Hagiescu, M. Mateescu, Ion Petrescu, Maria Ciucureescu, Alexandru Catopol, V. Leonescu, I. Niculescu, Petre Sturza, N. Ciucurete, C. Mărculescu, I. Gr. Morțun, C. Belcot. *Generația tânără*: Aristide Demetriade, I. Livescu, Vasile Toneanu, Ion Brezeanu, Nicolae Soreanu, Tony Bulandra, V. Maximilian, Gh. Storin, Sonia Cluceru, Maria Filotti, Agepsina Macri-Eftimiu, Lucia Sturza Bulandra etc.

CONSTITUIREA ȘCOLII REGIZORALE ȘI DEZVOLTAREA REALISMULUI ÎN TEATRUL NOSTRU. Importanța regiei în dezvoltarea teatrului. Actorii regizori. Concepțiile moderne despre regie. De la verismul lui Davila la realismul lui Gusti. P. Gusti și Al. Davila, primii directori de scenă profesioniști, creatorii școlii regizorale românești la începutul secolului XX. Spectacolul în teatrul românesc la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX. Rolul regiei în înlăturarea superficialității montărilor și interpretării actricești. *Paul Gusti* — primul regizor « pentru toate reprezentațiile române ». Principiile de creație ale lui Paul Gusti. Spectacole realizate în prima parte a activității sale pînă la primul război mondial. *Alexandru Davila*. Rolul lui în înnoirea teatrului românesc la începutul sec. XX. Reformator al teatrului național. Înnoirea mijloacelor de expresie scenică. Îndrumările date actorilor. (Scrisorile către actorul X).



TEATRUL ROMÂNESC ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SEC. XX.

*Dramaturgia*. Începuturile dramei sociale. Tendința spre o dramaturgie cu un mai pronunțat caracter social. Preocuparea pentru problematica socială a burgheziei și micii burghezii. (Haralamb Lecca, Ronetti Roman, Radu Rosetti, I. C. Bacalbașa).

Nașterea teatrului salonard (A. de Hertz, C. Riuleț). Influențe ale dramaturgiei apusene (Mircea Demetriade, Alexandru Macedonski, Duiliu Zamfirescu). Simboliztii (St. O. Iosif, D. Anghel). Teatrul patriotard (Grig. Ventura, Bengescu-Dabija).

Începutul dramei burgheze și critica moravurilor sociale — primele opere ale lui Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Camil Petrescu.

Noul repertoriu al teatrului.

«*Compania Davila*», rolul ei în formația noii generații de actori. Situația Teatrelor Naționale din București, Iași și Craiova. Directoratele lui Alexandru Davila și Pompiliu Eliade la Teatrul Național din București, directoratul lui Mihail Sadoveanu la Teatrul Național din Iași, directoratul lui Emil Gîrleanu la Teatrul Național din Craiova.

*Critica dramatică*: Caracterul militant al criticii dramatice la începutul secolului XX (B. Delavrancea, G. Ibrăileanu, I. Bacalbașa, E. D. Fagure) în opoziție cu critica impresionistă (M. Dragomirescu ș.a.)

Situația teatrului românesc în timpul primului război mondial. Reunirea actorilor în refugiul de la Iași.

Începuturile activității teatrale a cercurilor muncitorești înainte de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.



(1918 — 1944)

TEATRUL ROMÎNESC ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE. Situația social-economică-politică-culturală în această perioadă. Trecerea capitalismului în stadiul ultim al imperia-lismului. Crizele economice. România — teatrul unor înverșunate lupte sociale. Ideologia claselor exploatatoare și caracterul ei brutal reacționar. Pătrunderea curentelor decadente ale artei apusene în arta și literatura românească.

Decăderea teatrului în perioada crizelor economice și a fascizării țării. Decadența teatrului comercial. Situația Teatrelor Naționale (București, Cluj, Iași, Craiova). Lupta împotriva teatrului comercial și a teatrului oficial reacționar, împotriva cosmopolitismului în repertoriul teatrelor.

Dramaturgia diversionistă. Superficializarea satirei (A. de Hertz, Caton Teodorian etc.). Influența filozofiei idealiste, a misticismului în drama istorică (Mircea Dem. Rădulescu, Ion Luca, V. Voiculescu, Lucian Blaga).

Trecerea mișcării muncitorești după Congresul al V-lea al P.C.R. (1931) la asaltul direct al orînduirii burghezo-moșierești. Influența Marii Revoluții Socialiste din Octombrie asupra dezvoltării social-culturale a țării noastre. Consolidarea frontului revoluționar al artei și literaturii împotriva artei decadente. Continuatorii tradiției realiste, progresiste, în drama-turgie și teatru.

INFLUENȚA TEATRULUI REVOLUȚIONAR ASUPRA MIȘCĂRII TEATRALE DIN ROMÎNIA ÎN PERIOADA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE. Dezvoltarea teatrului sovietic și a teatrului proletar din țările capitaliste. Teatrul revoluționar din România. Rolul presei democratice în răspîndirea noilor idei ale teatrului revoluționar.

Teatrul neprofesional. Cercuri artistice teatrale proletare. Spectacole, repertoriu. Ecoul activității teatrale proletare în sînul mișcării muncitorești.

Colaborarea cercurilor artistice muncitorești cu actorii profesioniști. Activitatea cercurilor teatrale muncitorești, obiectul prigoanei aparatului represiv de stat.

Influența ideilor teatrului revoluționar asupra concepțiilor oamenilor de teatru și dramaturgilor romîni.

Grupările teatrale de avangardă. Repertoriul lor.

Adeziunea oamenilor de teatru înaintați la ideile noului teatru și a scopurilor sale educativ-sociale. (Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu, Soare Z. Soare, Paul Gusti etc.)

CRITICA TEATRALĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE. Caracterul protestatar al criticii teatrale din această perioadă împotriva decadentismului în teatru (Tudor Arghezi, N.D. Cocea, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, George Mihail Zamfirescu, Camil Petrescu etc.).

Critica teatrală progresistă despre situația teatrului și politica culturală a regimului burghezo-moșieresc; despre dramaturgie și repertoriu; despre problemele fundamentale ale artei scenice; despre promovarea noii dramaturgii progresiste; despre criza artei decadente și necesitatea unei noi orientări a teatrului romînesc.

DRAMATURGIA ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE.

Continuatorii tradiției realiste în comedia satirică: Victor Eftimiu, Tudor Mușatescu, Alexandru Kirițescu, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian etc.).

Comedia satirică realistă și oglindirea parțială a procesului de descompunere morală a regimului politic social. (Tematică, obiective, tipuri și moravuri). Comicul generat de o viziune critică limitată care nu atinge mai niciodată concepția de bază a societății date. Comedia epocii și demascarea de pe înseși pozițiile burgheziei a acelor tare ale societății care contrazic principiile umane nerespectate.

Tematica comediei satirice legată strâns de aspecte ale perioadei crizei generale a capitalismului: apariția și promovarea falselor valori («Apostolii» de Liviu Rebreanu, «Inspectorul broaștelor», «Omul care a văzut moartea» de Victor Eftimiu etc.); imoralitatea relațiilor în societatea capitalistă: («Plicul» de Liviu Rebreanu, «Gaițele» de Al. Kirițescu etc.); relațiile politice («Titanic vals», «Escu» de Tudor Mușatescu, «Marele duhovnic» de Victor Eftimiu, «Ultima oră» de Mihail Sebastian etc.); condiția umană a păturilor sociale umile («Omul cu mîrtoaga» de George Ciprian, «Ion al Vădanei», de N. Kirițescu, «Take, Ianke și Cadîr» de Victor Ion Popa etc.).

Varietatea tematică a comediei realiste, mijloacele folosite de dramaturgi în sondarea elementului uman și social, felul în care dezvăluie substanța socială a comicului.

Dezvoltarea comediei realiste a epocii în contrast izbitor cu comedia de salon (P. Prodan, A. de Hertz, Ion Singiorgiu etc.). Lărgirea sferei tematice a comediei antiburgheze. Comedia realistă dintre cele două războaie mondiale continuă tradiția comediei clasice spre comedia satirică contemporană.

Victor Eftimiu. Importanța operei dramatice a lui Victor Eftimiu în teatrul dintre cele două războaie mondiale. Varietatea tematică. Comedia satirică, partea cea mai valoroasă a operei dramatice a lui Victor Eftimiu. Drama istorică. Legende și basme dramatizate de inspirație folclorică. Tragedia de inspirație antică.

Alexandru Kirițescu. Trilogia «burgheză» și caracterul realist critic al comediei satirice. «Gaițele» se apropie prin virulența satirică și valoarea literară de spiritul comediei satirice caragialiene. Ostilitatea cu care a fost întâmpinată piesa de presa burgheză. Satira antifascistă: «Dictatorul». Trilogia Renașterii. Concepția despre drama istorică. Prezentarea social-politic-culturală a Renașterii, — «Michelangelo» — încoronarea spirituală a trilogiei istorice.

Mihail Sebastian. Aderența la obiectivele dramaturgiei realist critice. Dramaturgia — partea cea mai legată (din opera literară) de preocuparea capitală a scriitorului: lupta intelectualului pentru cucerirea fericirii. Dramaturgia lui Sebastian are la bază o concepție estetică opusă concepției despre artă a burgheziei. Caracterul realist al dramei lui Mihail Sebastian. «Jocul de-a vacanța» și «Steaua fără nume» — expresia literară a scriitorului dornic de a evada din lumea sufocantă a mediului burghez. Dorința de evadare a eroilor lui Sebastian generată de necesitatea unui alt mod de trai. Îmbinarea între comic și tragic, particularitate a teatrului lui Sebastian. «Ultima oră» și integrarea completă a autorului în realitate. Critica la adresa exploatatorilor, a moravurilor societății capitaliste. Teatrul lui Sebastian, teatru de idei, teatru bazat pe gândire și poezie.

Dezvoltarea dramei sociale — fenomen specific literaturii dramatice dintre cele două războaie mondiale.

George Mihail Zamfirescu. Creatorul dramei «revoltei în genunchi» («Sam», «Domnișoara Nastasia»). Literatura (dramatică) a lui George Mihail Zamfirescu străbătută de revolta nemulțumiților, cu puternice accente de ură împotriva nedreptății sociale, producție literară a unui revoltat care nu cunoaște clasa muncitoare decât prin prisma deformantă a pitorescului de periferie. Comedia tragică («Idolul și Ion Anapoda»). Lipsa de finalitate a eroilor dramelor sale.

Realismul tabloului social în dramele lui G. M. Zamfirescu. O nouă tipologie în literatura dramatică. Caracterul tragic al dramei lui G. M. Zamfirescu.

Camil Petrescu. Tematica dramaturgiei lui Camil Petrescu strâns legată de problema rolului intelectualului în societate. Camil Petrescu opune teatrului bulevardier teatrul de idei. Dramele lui Camil Petrescu și critica claselor exploatatoare. Contradicția dintre ideile teoretice despre dramă ale lui Camil Petrescu și realismul dramelor sale. Realitatea — cadrul de manifestare al ideilor.

Rezistența teatrului burghez împotriva realismului dramei lui Camil Petrescu. «Jocurile» — puternicul caracter demascator al dramei. Apariția în dramaturgie a eroului

comunist. « Suflete tari » — problema afirmării valorii morale a intelectualului în societatea capitalistă. Sensul social al sfârșitului tragic al eroilor dramei lui Camil Petrescu. Comedia satirică a lui Camil Petrescu (« Mitică Popescu »); Drama istorică (« Act venețian », « Danton »). Problematica revoluționară. « Danton » conceput pe linia spiritului noocratic în ceea ce privește rolul personalității în istorie. Revizuirea concepției istorice în opera de mai târziu.

ARTA SPECTACOLULUI ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE. Continuarea tradiției realiste în Teatrele Naționale din București, Cluj, Iași, Craiova.

Noua școală regizorală românească și rolul ei în orientarea artistică a teatrului între cele două războaie mondiale. Paul Gusti (portret), Victor Ion Popa (portret), Ion Sava (portret), Soare Z. Soare (portret), Aurel Ion Maican (portret) etc. Formația lor artistică.

Clarificarea de concepție și adoptarea principiilor de creație ale marilor regizori progresiști din teatrul european contemporan.

Situația precară a învățămîntului teatral între cele două războaie mondiale. Actorii formați în spiritul școlii realiste de la sfârșitul secolului XIX și începutul sec. XX, păstrători ai tradiției realiste în teatrul din această perioadă. V. Toneanu, I. Brezeanu, N. Soreanu, R. Bulfinski, Maria Filotti, L. St. Bulandra, V. Maximilian, G. Storin, I. Manolescu, S. Cluceru, Ag. Macri Eftimiu, N. Bălțățeanu, G. Timică, Mihai Popescu (portrete). Actori români în străinătate: Alice Cocea, Elvira Popescu, Maria Ventura, Yonnel, Mihalescu.

Decăderea teatrului în perioada războiului antisovietic.

## VOLUMUL V

(După 23 August 1944)

TEATRUL ROMÎNESC ÎN PRIMII ANI DUPĂ ELIBERARE. Răsturnarea dictaturii militaro-fasciste. Importanța actului istoric de la 23 August 1944. Caracterul larg, democratic al acțiunilor P.C.R. Instaurarea primului guvern democrat popular. Proclamarea Republicii.

Revoluția culturală, parte integrantă a luptei poporului pentru construirea socialismului, se desfășoră în sensul creării unei culturi noi, socialiste. Lupta P.C.R. pentru un teatru nou — factor activ al revoluției culturale. Îndrumarea de către Partid, determinantă în transformările revoluționare ce au avut loc în viața teatrală din țara noastră în anii puterii populare. Rolul important al documentelor de partid, al presei de partid și de specialitate, a U.S.A.S.Z. Lupta dusă pentru promovarea unui teatru realist legat de interesele și năzuințele poporului, împotriva tendințelor decadente, diversioniste, împotriva caracterului comercial al teatrului burghez. Înființarea echipelor de amatori. Spectacole cu caracter antifascist agitatoric. Constituirea de noi teatre cu orientare democratică, progresistă: Teatrul C. G. M., Teatrul Armatei, Teatrul Poporului — București, Iași, Timișoara, Petroșani, Cluj, Caravana Teatrul pentru toți, ș.a.

Importanța « Noii legi a teatrelor », august 1947. Constituirea « Consiliului superior al literaturii dramatice și al creației muzicale ». Lucrările Consiliului. Naționalizarea teatrelor: înființarea teatrelor de stat. Permanentă îndrumare de către partid a mișcării culturale. Importanța raportului și dezbaterilor Congresului P.M.R. din 21—23 februarie 1948. Hotărîrea ședinței plene a C.C. al P.M.R. asupra stimulării activității științifice, literare și artistice.

Rolul determinant al repertoriului în asigurarea calității ideologico-artistice a spectacolului și în dezvoltarea nivelului cultural artistic al unui public din ce în ce mai larg. Lupta pentru înnoirea repertoriului. Promovarea dramaturgiei originale. Piese de Camil Petrescu,

Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, Al. Kirițescu, Cezar Petrescu, Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimar, Eusebiu Camilar, V. Rusu-Șirianu, Al. Șahighian, în primii ani de după Eliberare. Promovarea repertoriului clasic. Promovarea dramaturgiei sovietice determină o înțelegere nouă, profund progresistă și actuală a fenomenului teatral. Reprezentarea literaturii dramatice progresiste apusene. *Innoirea artei spectacolului*. Combaterea spectacolelor tributare încă ideologiei burgheze și curentelor decadente. Afirmarea unei concepții realiste în arta spectacolului. Textul — baza ideologică a spectacolului. Rolul important al presei de partid — Scînteia, Contemporanul, Flacăra, Lumea, Rampa — în determinarea unei concepții realiste asupra spectacolului. Activitatea solidară a frunțașilor mișcării cultural-teatrale: M. Sadoveanu, N. D. Cocea, Camil Petrescu, V. I. Popa, Al. Ion Maican, Ion Sava, Zaharia Stancu, Lucia Demetrius, etc. pentru înnoirea artei teatrale românești.

DRAMATURGIA ORIGINALĂ ÎN PERIOADA CONSTRUCȚIEI SOCIALISMULUI. Condițiile create după Eliberare dezvoltării noii dramaturgii originale. Continuarea și dezvoltarea pe o treaptă superioară a celor mai bune tradiții ale artei și literaturii din trecut. Caracterul înnoitor al dramaturgiei actuale. Dezvoltarea dramaturgiei cu conținut patriotic, cu profund caracter popular.

Poziția principală nouă, partinică, a autorilor față de realitatea socială. O nouă metodă de investigare și de oglindire artistică a realității. Diversitatea tematică a noii dramaturgii. Semnificația socială a noii tematici, a conflictelor și eroilor. Însușirea treptată a metodei realismului socialist, de oglindire concret istorică a realității în dezvoltarea ei revoluționară.

*Drama eroică și oglindirea luptei pentru răsturnarea vechii orînduiri*. Reflectarea luptei eliberatoare, revoluționare a Partidului: «Anii negri» de N. Moraru și A. Baranga, «Întoarcerea» de M. Beniuc, «Arcul de Triumf» de A. Baranga, «Ultimul mesaj» de L. Fulga, «Furtună în munți» de Kiss și Kovaci, «Surorile Boga» de H. Lovinescu, «Dacă vei fi întrebat» de D. Dorian, «Oameni care tac», de A. Voitin ș.a. Drama eroică, o tragedie care afirmă dialectica invincibilității noului. Conflictele dramei eroice. Tragicul. Sensul optimist al tragediei. Valoarea artistică și educativă a dramei eroice.

*Tema muncii și a transformării conștiinței omului muncii care se eliberează de exploatare*. La baza dramei sociale cu tematica actuală stă în primul rînd ideea socialismului. Oglindirea formelor specifice ale luptei de clasă în perioada de trecere de la capitalism la socialism. Imaginea muncitorului factor social conștient, revoluționar. Importanța apariției pieselor «Cumpăna» de L. Demetrius, «Minerii» (1948) și «Cetatea de foc» de M. Davidoglu, «Secunda 58» de D. Dorian ș.a. Problematika socială, filozofică și umană. Autenticitatea eroilor, patosul mesajului.

*Piese care oglindesc lumea satului contemporan*. Transformarea conștiinței țărânului muncitor în procesul de eliberare de exploatare. Trecerea de la forme înapoiate de viață ale țărânimii muncitoare la formele socialiste și varietatea formelor luptei de clasă oglindite în noua dramaturgie («Ziua cea mare» de M. Banuș, «Răzeșii lui Bogdan» de E. Maftei, «Vlaicu și feciorii săi» de L. Demetrius, «În Valea Cucului» de M. Beniuc, «Recolta de aur» de A. Baranga, «Mireasa desculță» de S. Andras și H. Zoltan, ș.a.)

*Intellectualul în noua dramaturgie*. Rolul său social, activ. Legătura cu poporul. Lichidarea în conștiință a influențelor spiritului mic burghez. Combaterea ideologiei burgheze și a influențelor ei. Complexitatea conflictului cu vaste implicații ideologice, filozofice și umane. Noul raport dintre intelectuali și societate și structura nouă a conflictului dramatic. Varietatea formelor artistice folosite în cadrul metodei realismului socialist: «Citadela sfărîmată», «Suroile Boga» de H. Lovinescu, «Familia Kovacs» și «Preludiu» de Ana Novac, «Arborele genealogic» și «Trei generații» de L. Demetrius, «Passacaglia» de T. Popovici, «Explozie întîrziată» de P. Everac, «Iarbă rea» de A. Baranga. ș.a.

*Comedia satirică.* Tradiția realistă a comediei românești. Caracterul demascator al noii comedii. Rolul important al pieselor « Mielul turbat » și « Ziariștii » în dezvoltarea și înnoirea comediei satirice românești. Valoarea socială și artistică a personajului pozitiv al comediei contemporane: Spiridon Biserică, Cerchez, Toma Căbulea. (Piese: « Afaceriștii », « Patriotica Romină », « Nota zero la purtare », « În Valea Cucului », « Celebrul 702 », « Prietena mea Pix ».)

*Drama istorică.* Continuarea și dezvoltarea tradiției dramei istorice clasice. Reflectarea trecutului în esența sa printr-o interpretare critică a faptelor. Respectul față de adevărul istoric; preocuparea deosebită pentru întâmplări și personaje majore, pentru sublinierea sensului general al dezvoltării istorice. Importanța și valoarea pieselor: « Bălcescu », « Ion Vodă cel Cumplit », « Cuza Vodă și Unirea », « Matei Millo », « Horia ». Noua concepție despre rolul maselor și personalității în făurirea istoriei.

*ARTA SCENICĂ. Înnoirea procesului de creație.* Efortul depus de oamenii de teatru pentru înțelegerea, însușirea și aplicarea creatoare a sistemului Stanislavski în anii puterii populare. Activitatea regizorilor Ion Sava, V. I. Popa, Aurel Ion Maican, ș.a.

*Spectacolul și arta regizorală.* Tradiția realistă a școlii regizorale românești. Măsuri concrete pentru înnoirea artei regizorale. Rolul regizorului ca îndrumător ideologic al spectacolului. Spectacolul teatral — sinteza artistică, rezultat al efortului colectiv. Modificarea structurală a artei scenice începe cu transformarea omului de teatru, a concepțiilor sale artistice, a practicii artistice. Obiectivele artei regizorale. Forme specifice, variate, de manifestare spectaculară în cadrul metodei realismului socialist. Regizori și spectacole: Sică Alexandrescu, I. Șahighian, M. Ghelețer, Al. Finți, Ion Olteanu, M. Szekler, N. Tompa. Generația tânără de regizori.

*Arta interpretativă.* Tradiția realistă a școlii interpretative românești. Preluarea tradiției realiste, dezvoltarea ei în condiții noi. Condiții create actorilor în anii puterii populare. Noul repertoriu impune însușirea unei arte actricești adecvate înaltelor idealuri umane și sociale exprimate în noua dramaturgie. Varietate de stiluri în cadrul metodei realismului socialist. Portrete ale artiștilor poporului. Caracterul de masă al artei actricești în anii puterii populare.

*Scenografia.* Trăsătura principală a scenografiei în anii de după Eliberare o constituie integrarea — la început sporadică, apoi permanentă — în arta de sinteză a spectacolului. Caracterul complex al scenografiei — decor, costum, grimă. Cele mai valoroase montări. Scenografi și stiluri: Al. Brățășanu, Jules Perahim, Liviu Ciulei, Paul Bortnovski, Toni Gheorghiu, M. Marosin, Dan Nempșeanu etc.

*CRITICA TEATRALĂ.* Concepția marxist-leninistă — factor determinant în dezvoltarea noii gândiri teatrale. Rolul constructiv al criticii în îndrumarea teatrului și asigurarea calității artistice a manifestărilor teatrale. Presa de partid și de specialitate — probleme de teorie și spectacol — manifestări teatrale. Dezvoltarea istoriografiei teatrale.

*TEATRUL CONTEMPORAN ÎN ROMÂNIA — FACTOR AL REVOLUȚIEI CULTURALE.* Legătura strânsă dintre teatru și oamenii muncii în anii regimului de democrație populară. Ampla dezvoltare a rețelei teatrale. Teatrul de păpuși. Dezvoltarea teatrului de amatori. Orientarea și rolul educativ-artistice al noului învățământ teatral. Teatrul românesc în cadrul mișcării teatrale europene. Turnee în străinătate. Spectacolele teatrelor străine în R.P.R. Principiul îndrumării artei de către Partid — baza vitală a dezvoltării artei realist-socialiste.

# EROI ȘI INTERPREȚI ÎN PIESE CE OGLINDESC LUPTA DUSĂ DE P. C. R. ÎN ILEGALITATE

de MIHAI FLOREA



O privire asupra dezvoltării artei noastre teatrale, avînd ca izvor de inspirație lupta P.C.R. în ilegalitate, duce la constatarea că artiștii dramatici, alături de autori și regizori, au cucerit succese incontestabile în evocarea scenică a chipurilor celor mai buni fii ai poporului nostru, comuniștii. Despre lupta lor eroică, plină de abnegație, pentru înfăptuirea aspirațiilor vitale ale poporului, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej spune: « În condițiile grele ale ilegalității, sub crunta opresiune a statului burghezo-moșieresc, comuniștii au fost aceia care au purtat nestinsă flacăra luptei pentru lichidarea exploatarea celor ce muncesc, pentru o viață mai bună, pentru independența și libertatea țării »<sup>1</sup>.

În perioada de la Eliberare și pînă astăzi teatrul românesc a arătat că știe să răspundă uneia din sarcinile fundamentale ale artei socialiste, aceea de a reînvia episoade din trecutul de glorie, figuri și momente din lupta revoluționară a poporului. « În teatrul proletar vrem să vedem transpuse pe plan artistic revoluția noastră, avîntul și prospețimea revoluționară, elemente de natură să-i unească pe oamenii muncii într-o unică voință și hotărîre, să creeze un sentiment de legătură între spectatorul-muncitor și membrii clasei sale, în sfîrșit, prezența reală a masei vii pe scenă »<sup>2</sup>.

O observație generală ce se poate face parcurgînd lista pieselor eroice, ale căror subiecte sînt luate din istoria partidului nostru, este că autorii lor aparțin noilor generații de scriitori, care și-au dobîndit, unii afirmarea, alții consacrarea, în anii de după Eliberare, manifestîndu-se ca intelectuali atașați cauzei partidului, ca militanți pentru victoria revoluției socialiste în țara noastră. Lucrările lor, elaborate de pe poziția scriitorului înarmat cu ideologia marxist-leninistă, au adus în prim plan figuri de eroi comuniști, eroi care au însușit masele în « anii negri » ai ilegalității și le-au condus neabătut

<sup>1</sup> Din Cuvîntarea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej la adunarea electorală din sala Floreasca, în *Scînteia*, nr. 5093 din 4 martie 1961.

<sup>2</sup> A. V. Lunacearski despre literatură, Buc., ESPLA, Cartea Rusă, 1960, p. 37. Citatul este reprodus dintr-un articol de I. IAKOVLEV, *Des-*

*pre cultura proletară și Proletkult*, apărut în *Pravda*, în 1922, articol pe care Lunacearski, ca și alți publiciști marxiști, îl consideră ca fiind scris pe baza indicațiilor lui Lenin și exprimînd ideile acestuia.



pe drumul eliberării de sub exploatare. Maxim Gorki spunea : « Clasa muncitoare, care este pe cale de a deveni stăpîna lumii, a creat o nouă umanitate și o concepție cu desăvîrșire nouă despre lume » <sup>1</sup>. Căutînd să fie o expresie a acestei noi concepții despre lume, dramaturgia noastră, prin lucrările cele mai realizate, consemnează victoriile obținute de oamenii muncii în construirea socialismului, sau, în cazul dramei eroice, reconstituie momentele de acțiune și avînt din perioada ilegală a P.C.R., fiind o cronică a acelor ani.

Dramaturgii noștri și-au dat seama că a scrie despre lupta partidului înseamnă a scrie despre cea mai zbuciumată, dar și cea mai glorioasă pagină din istoria poporului nostru. Apariția pe arena politică a țării a P.C.R., în mai 1921, a însemnat victoria leninismului asupra reformismului și a oportunismului în mișcarea muncitorească. Iar lupta desfășurată de partidul comunist în cei trei ani de existență legală, apoi în cele două decenii de ilegalitate, constituie o epocă luminoasă, plină de frămîntări și caracterizată printr-un înalt eroism.

Acum încep să se plămădească uriașele prefaceri de mai tîrziu, acum se anunță zorii victoriilor răsunătoare ale anilor ce vor veni, acum se pun bazele vieții libere și fericite a Romîniei. De aceea, pe bună dreptate, a vorbi despre lupta partidului în ilegalitate, este a vorbi despre cea mai grandioasă și cea mai umană epopee a poporului nostru. Această pagină de istorie, de sacrificii și lupte a fost scrisă de oameni simpli, dar plini de bărbăție, neînfricați. Acestor oameni le-au fost închinete piese ca: *Anii negri*, de Nicolae Moraru și Aurel Baranga, *Întoarcerea*, de Mihai Beniuc, *Oameni care tac*, de Al. Voitin, *Dacă vei fi întrebat*, de Dorel Dorian, *Arcul de triumf*, de Aurel Baranga, *Surorile Boga*, de Horia Lovinescu, *Passacaglia*, de Titus Popovici, *Ultimul mesaj*, de Laurențiu Fulga, *Furtună în munți*, de L. Kiss și D. Kovacs, *Cînd scapătă luna*, de Horia Stancu, *Explozie întîrziată*, de Paul Everac, *Zile de februarie*, de Liviu Bratoloveanu, și altele, piese ce-și propun să readucă în conștiința maselor clocotul acelor ani, ecoul luptei partidului împotriva forțelor reacțiunii.

Se impune, în legătură cu operele de mai sus, o remarcă: unele sînt consacrate în întregime temei de care ne ocupăm, acțiunea desfășurîndu-se exclusiv în perioada ilegalității (*Anii negri*, *Oameni care tac*, *Arcul de triumf*) ; altele pornesc de la problemele zilelor noastre și, reconstituind viața unor personaje, aduc în scenă chipuri și momente din acei ani (*Întoarcerea*, *Explozie întîrziată*) ; altele evocă insurecția armată de la 23 August, îmbrățișînd astfel și perioada ilegală și cea imediat următoare Eliberării (*Surorile Boga*, *Dacă vei fi întrebat*, *Passacaglia*) ; în fine o piesă ca cea a lui Horia Stancu (*Cînd scapătă luna*) se ocupă de epoca frămîntărilor sociale care au premers crearea P.C.R., surprinzînd momente ce constituie premise ale luptei pentru revendicări democratice, pentru înlăturarea asupririi, pentru mobilizarea clasei muncitoare în jurul conducătorului său firesc, partidul. Datorită multitudinii acestor piese, modului variat în care sînt privite diferitele etape, felurilor acțiuni ce sînt înfățișate, se poate spune, despre cele mai bune dintre ele, că sînt adevărate documente de cunoaștere artistică, emoțională, a istoriei partidului nostru.

<sup>1</sup> Gorki despre literatură, Buc., Cartea Rusă, 1956, p. 496.

Noutatea tematică a pieselor amintite i-a condus pe autorii respectivi la construirea unor conflicte noi și la crearea unor eroi nemaiîntâlniți în dramaturgia noastră: comuniștii. Factura nouă a textelor dramatice și noutatea personajelor au determinat, la rîndul lor, înnoirea formelor de exprimare artistică: mijloacele actoricești, cadrul plastic, ilustrația muzicală etc. Contactul nostru cu teatrul sovietic și cu experiența acestuia a ușurat procesul de părăsire a vechilor procedee artistice și a favorizat înnoirea artei scenice românești, în funcție de necesitățile noii dramaturgii și de exigențele spectatorului actual.

În fond s-a pornit de la ceea ce era esențial în spectacol: omul, respectiv actorul; și prima sarcină ce s-a ridicat a fost îndrumarea actorilor spre cunoașterea obiectivă a realității, a vieții noi, și însușirea temeinică, în adîncime și în mod creator, a ideologiei marxist-leniniste. « Bogăția observațiilor concrete constituie condiția necesară adevăratei cunoașteri a vieții, condiția necesară creației artistice. Nu este însă suficient ca acest bagaj de observații să pulseze în conștiința artistului ca o masă haotică de impresii răzlețe, nelegate între ele printr-o idee generală, capabilă să organizeze acest haos, să dezvăluie legile firești ale fenomenului respectiv, să-i scoată în evidență *esența*. Artistul trebuie să știe, în primul rînd, să *observe* viața, și apoi să-și *generalizeze* observațiile, să tragă din ele anumite concluzii. Cunoașterea adevărată implică unitatea fenomenului și a ideii, a caracterului concret și abstract »<sup>1</sup>.

Stabilirea culorii decorului pentru o anumită piesă, ori desenul de pe cortină, ori aranjamentul mobilierului etc. erau lucruri de detaliu, a căror rezolvare nu putea precede în nici un caz cheștiunea fundamentală: concepția de la care plecăm și idealul pe care-l slujim.

Ideile filozofiei marxist-leniniste pătrunzînd în teatru au adus acel suflu nou, de fermitate ideologică și dăruire partinică a talentului, pe care teatrul dinainte de Eliberare nu le-a cunoscut. Ceea ce caracterizează spectacolele cele mai reușite dintre cele montate pe baza textelor pomenite anterior, este spiritul lor partinic, orientarea politică justă, care le-au asigurat o înaltă ținută artistică și o largă popularitate în rîndul maselor. « Arta aparține poporului, spune Lenin. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie. . . să unească sentimentele, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice. Ea are menirea să trezească în ele simțul artistic și să-l dezvolte »<sup>2</sup>. Pentru faptul că răspund acestor exigențe, spectacole ca *Anii negri*, *Surorile Boga*, *Intoarcerea* sînt printre cele mai îndrăgite de spectatori, unele dintre ele menținîndu-se în repertoriu stagiuni la rînd, altele fiind reluate după cîțiva ani.

Spectacolele acestea prezintă un interes deosebit tocmai prin caracterul lor agitatoric, mobilizator. Ele contribuie în cel mai înalt grad la educarea oamenilor în spiritul dragostei față de partid, la răspîndirea și însușirea ideologiei comuniste. Fără a le imprima nota unor reprezentații cu caracter « didactic », regizorii au văzut totuși în spectacolele acestea prilejuri de transmitere în rîndul maselor a ideilor politice ale partidului, dar nu « de la catedră », ci de pe scenă, folosind pentru aceasta o întregă gamă de mijloace, noi și variate, de care dispune arta teatrală. Căutînd să orienteze just

<sup>1</sup> B. ZAHAVA, *Actorul se pregătește pentru repetiție*, în *Probleme de teatru și cinematografie*, București, nr. 5/1958, p. 37.

<sup>2</sup> *Amintiri despre Vladimir Ilici Lenin*, vol. 2, Editura Politică, Buc., 1958, p. 615—616.

și să armonizeze cât mai bine toate compartimentele ce asigură reușita unei reprezentații teatrale, regizorii noștri au înregistrat succese incontestabile. Contribuțiile lui Sică Alexandrescu la transmiterea mesajului înaintat al piesei *Anii negri* și ale lui Moni Ghelester la transpunerea scenică a ideii unității maselor în jurul partidului, în piesa *Surorile Boga*, s-au făcut din plin simțite în spectacolele respective. Succesele lor și ale altor regizori ca Ion Olteanu (*Intoarcerea*), Mihai Berechet (*Oameni care tac*<sup>1</sup>), Liviu Ciulei

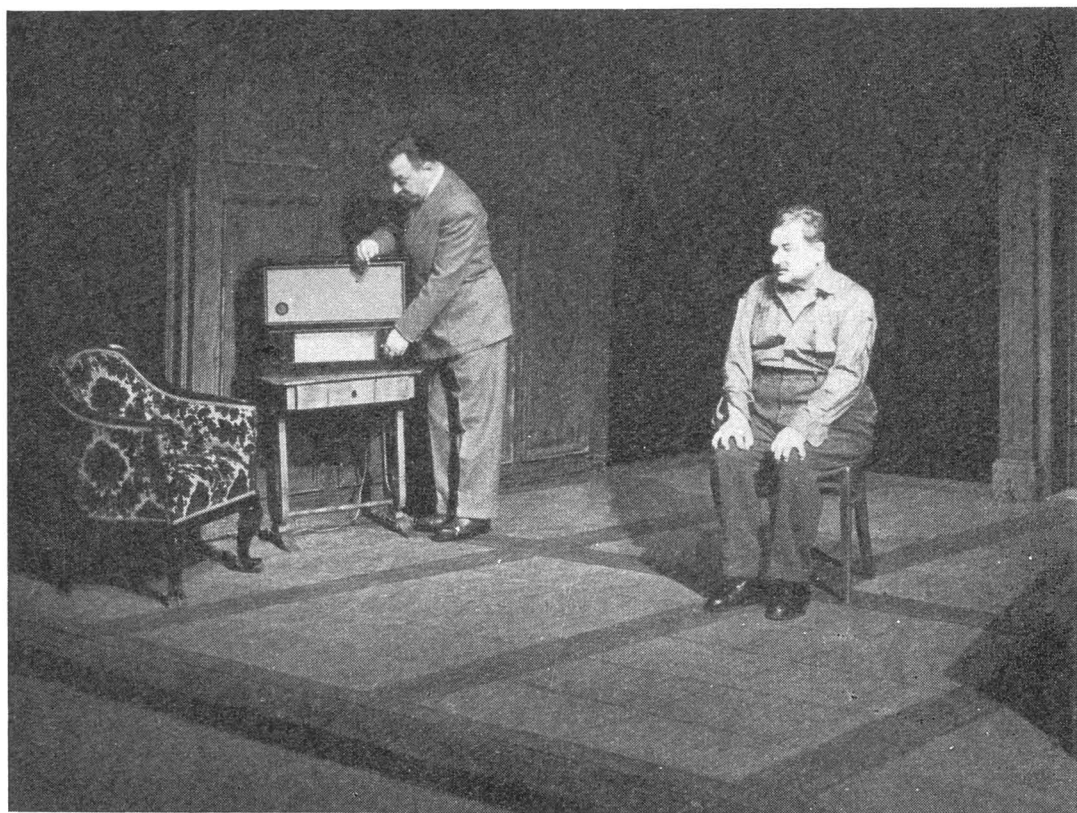


Fig. 1. — Scenă din piesa *Anii negri*, de N. Moraru și A. Baranga (George Calboreanu — Mihai Buznea și Ion Finteșteanu — Gheorghian).

(*Passacaglia*<sup>2</sup>) etc., dovedesc concludent că numai pornind de la sensul ideologic și politic, regizorii au reușit să stabilească just rostul fiecărui personaj, să sublinieze rolurile eroilor în ansamblul piesei și să clădească spectacole valoroase din punct de vedere artistic și cu fericite înrîuriri educative.

Este memorabilă creația artistului poporului, George Calboreanu, în rolul comunistului ceferist Mihai Buznea, din piesa *Anii negri*. Pasiune în luptă, hotărîre, intransigență revoluționară și o mare dragoste de oameni, acestea sînt datele moral-politice ale personajului. Monumentalitate, demnitate, prestanță, voință, căldură paternă, tandrețe conjugală transmite actorul în interpretarea dată lui Mihai Buznea. Actorul se contopește cu rolul, are

<sup>1</sup> Spectacol distins cu premiul I la Decada dramaturgiei originale din mai 1961.

<sup>2</sup> Spectacol distins cu premiul II la Decada dramaturgiei originale din mai 1961.

loc o împărtășire reciprocă de date și nuanțe sufletești, din întrepătrunderea aceasta născându-se impetuos, convingător, complex, cu ceea ce are el invincibil și fragil, *eroul*.

De ce ne apar înălțătoare și profund răscolitoare sacrificiile făcute de familia Buznea? Pentru că acțiunea membrilor acestei familii este izvorâtă din legătura cu oamenii, cu viața, cu clasa, cu poporul, din dragostea, care nu e numai a lor, ci a tuturor oamenilor cinstiți, pentru adevăr, pentru

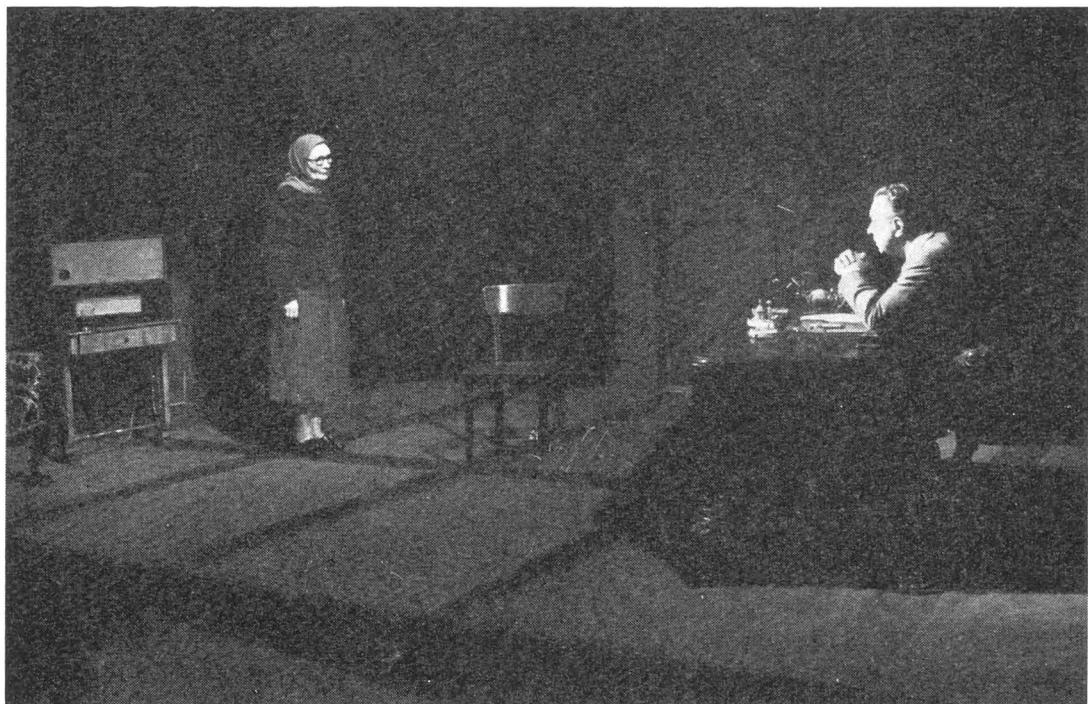


Fig. 2. — Scenă din piesa *Anii negri*, de N. Moraru și A. Baranga (Aura Buzescu — Maria Buznea și Ion Finteșteanu — Gheorghian).

lumină, pentru pîine și cer senin. De ce, în sala de spectacole a Teatrului Național, spectatorii aci își încleștează dinții cu ură, aici își șterg emoționați lacrimile? Pentru că regizorul, actorii, deslușind sensul ideologic al piesei, nu pierd din vedere semnificația ei umană; ei nu uită că eroii cărora le dau viață nu sînt fanteze, ci oameni pe care tortura fizică îi doare, pe care suferința îi biruie trupește, dar nu-i înfrînge moral. Aura Buzescu, interpreta Mariei Buznea, la știrea morții fiului acesteia, Mircea, dă un îndurerat țipăt de mamă, al cărui tragism te urmărește și după ce ieși din sala de spectacol. Emil Liptac (Axinte) și Eva Pătrășcanu (Rada), în piesa *Oameni care tac*, au sobrietate în joc, un patetism lipsit de ostentație și o foarte bună măsură în dozarea tonului. Schingiuiți la siguranță, ei «trăiesc» lăuntric tragismul momentelor prin care trec. Eroismul lor simplu, de oameni care-și fac datoria, îi invită pe cei din jur nu la compasiune sterilă și lamentare, ci la ridicarea conștiinței, la înțelegerea adîncă a rostului vieții și luptei.

Cui se datorează excepționala izbîndă a lui George Calboreanu, interpretarea convingătoare a tragedianei Aura Buzescu, reușita tinerilor

Emil Liptac și Eva Pătrășcanu? Fără îndoială nu simplului fapt că actorii în cauză au găsit tonuri juste, o bună mișcare scenică, un



Fig. 3. — Scenă din piesa Oameni care tac, de Al. Voitin (Emil Liptac — Axinte, Emil Botta — Banu și Irina Răchițeanu-Șirianu — Maria).

machiaj potrivit etc., cu alte cuvinte nu intervenției unor elemente exclusiv formale. Unitatea, legătura strânsă între idealul etic al eroului și cel al actorului interpret, aceasta este piatra pe care se funda-



mentează creația veridică, realistă, partinică, aceasta explică succesele mai sus-amintite.

Horia Lovinescu sau Titus Popovici ne prezintă eroi plămădiți din același aluat, dar puși să acționeze în alte împrejurări. Prin intermediul lui Pavel Golea (*Surorile Boga*), Mihai (*Passacaglia*) luăm cunoștință de acțiunile comuniștilor, aflați în fruntea forțelor patriotice în timpul insurecției armate de la 23 August. Esența lor politică, structura lor este aceeași cu a lui Buznea sau Axinte, fiindcă toți fac parte din armata oțelită a partidului. Ei luptă în numele acelorași idealuri, dar pentru că au reușit să spargă lacătele temnițelor, luptă liberi, pe baricade, în primele rînduri. Actorul Toma Dimitriu, întruchipîndu-l pe muncitorul comunist Pavel Golea, a transmis personajului freamătul bătăliei, dinamism, iuțeală în hotărîri și în acțiune. Scena în care casa Catincăi Gorăscu este transformată în post de observație și de luptă împotriva nemților are un ritm trepidant, replicile se întretaie scurt, grăbit, totul urmărind să sugereze precipitarea și tensiunea dramatică a momentului. În mijlocul acestei scene se impune plin de forță, prezent peste tot, Pavel Golea; tăria sa izvorăște din tăria de neînvins a partidului.

Într-o scenă din *Passacaglia*, Mihai (interpretat de Lazăr Vrabie) își dovedește nu numai destoinicia și spiritul de sacrificiu; eroul, prin interpretul său, dezvăluie înaintea spectatorilor latura profund umană a personalității sale. El discută despre viață și moarte, despre război și pace, despre dragoste și ură, despre proletariat și burghezie, dar nu cu solemnitate falsă, nu avînd aerul că « filozofează », ci cu tonul cel mai firesc al omului care comunică adevăruri elementare interlocutoarei sale, Ada. Episoade eroice, în care devotamentul comuniștilor față de partid apare cu deosebită putere de convingere, întîlnim și în alte piese, ca de pildă *Zile de februarie*, *Ediție specială* etc.

Ceea ce trebuie subliniat în legătură cu eroi ca Golea sau Mihai, este că ei nu se comportă și nu acționează numai ca niște simpli executanți, lipsiți de perspectivă, de înțelegere, de bază filozofică, ci ca oameni de inițiativă, de acțiune, combatanți deopotrivă în războiul propriu-zis, ca și pe frontul ideologic. Ei reprezintă tipul luptătorilor comuniști, care aduc pe scenă ideile partidului, concepția lui filozofică, pe care o împărtășesc și celorlalți, ilustrînd în felul acesta teza lui Marx potrivit căreia « teoria devine o forță materială de îndată ce cuprinde masele »<sup>1</sup>.

Un astfel de personaj este și Revoluționarul (din piesa *Cînd scapătă luna*), creat cu multă sobrietate și distincție sufletească de Marcel Anghelescu. În cazul acestui rol apare foarte vizibilă intenția autorului de a construi un erou-simbol, prin aceea că nici măcar nu-i dă o stare civilă, ci îl numește *Revoluționarul*. Natural, aici, ținînd seamă de data la care se petrece acțiunea piesei (anii primului război mondial), nu este vorba de un membru de partid, ci unul din comuniștii care vor contribui la crearea partidului, cîțiva ani mai tîrziu. Dar chiar de pe acum comuniștii sînt oamenii cei mai înaintați din punct de vedere al ideilor pe care le profesează și le sădesc în conștiința celor din jur. Menirea lor de pionieri ai luptei pentru eliberare este precizată încă din această epocă; se conturează astfel chiar din evocările primelor mișcări, însuflețite de ideile marxism-leninismului, rolul de viitor conducător al partidului.

<sup>1</sup> K. MARX și FR. ENGELS, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 420.



Dar evocarea istorică a luptelor de clasă din țara noastră, în care principalii factori au fost proletariatul și partidul comunist, nu este privită



Fig. 4. — Scenă din piesa *Surorile Boga*, de Horia Lovinescu (Irina Răchițeanu-Șirianu — Iulia Boga și Toma Dimitriu — Pavel Golea).

de autorii noștri dramatici ca un scop în sine. Pieseile lor au rostul de a reaminti sacrificiile făcute de comuniști, abnegația și devotamentul acestora față de popor, dar au totodată scopul de a sublinia continuitatea, puntea

ce leagă trecutul eroic de prezentul revoluționar. Astfel, în unele lucrări dramatice mai recente, paginile de istorie alternează cu cele inspirate din



Fig. 5. — Scenă din piesa *Cind scapătă luna*, de Horia Stancu (Marcel Anghelescu — Revoluționarul, Gh. Cozorici — Necunoscutul și Silvia Popovici — Sora).

actualitate. Acțiunea se poartă pe două planuri, iar eroii apar în două ipostaze: comuniști cu munci de răspundere în statul democrat-popular astăzi, și foști luptători ilegaliști în anii regimului burghezo-moșieresc.

Piesa lui Mihai Beniuc *Întoarcerea*, de pildă, pornind de la un conflict actual, trece în revistă viața citorva personaje, începînd din anul 1940 pînă astăzi. Pe primul plan al piesei se situează destinele acestor oameni, cît și acțiunile maselor însuflețite de partid. Cea mai deplină realizare, atît a dramaturgului cît și a spectacolului, este personajul Dănilă Bulz, membru de partid din ilegalitate, astăzi secretar al comitetului de partid într-o fabrică



Fig. 6. — Scenă din piesa *Întoarcerea*, de Mihai Beniuc (Septimiu Sever — Savu Dalea, Ștefan Ciubotărașu — Dănilă Bulz și Ileana Predescu — Magda).

de mașini agricole, interpretat de Ștefan Ciubotărașu. Marea simplitate a jocului acestui actor atît de înzestrat, dovedită și în alte roluri, se face simțită și de data aceasta. El exprimă în chip firesc și convingător hotărîrea în luptă a comunistului, clarviziunea lui politică, încrederea neclintită în victorie, înțelepciunea, eroismul simplu, popular. Interpretul găsește modalitatea scenică cea mai potrivită pentru un astfel de erou, dăruindu-i căldură, naturalitate, umanism și, ceea ce caracterizează atît de bine pe omul inteligent și de bun simț, umorul.

Septimiu Sever deține în aceeași piesă rolul comunistului Savu Dalea, intelectual cinstit și de bună credință, legat de partid din anii ilegalității. Datorită prea marii lui încrederi în inginerul Filip, pe care îl cunoaște din tinerețe, el este pe punctul de a săvîrși un act de miopie politică, și anume de a-i da acestuia recomandarea pentru a fi primit în rîndurile candidaților de partid. Ajutat de tovarășii săi, Dalea își dă seama la timp de eroarea pe care era să o comită, căci Filip este demascată ca dușman strecurat în conducerea

fabricii, organizator al unor acte de sabotaj. Actorul vedește o bună înțelegere a personajului Savu Dalea, pe care-l abordează într-o optică nouă, încercînd și reușind să-și înnoiască mijloacele de expresie. El înlătură din jocul său poza și frazarea oarecum manieriste, aducînd în locul lor frămîntarea lăuntrică, meditația, tonul moderat. Este un exemplu concludent de efectele bune pe care le poate avea un rol din dramaturgia noastră nouă asupra actorului care-l transpune scenic.

Ecouri ale întunecatelor zile ale războiului, zile ce au precedat Eliberarea, aduce și piesa *Explozie întîrziată*, de Paul Everac. Spectacolul cu această piesă prilejuiește unui talentat actor din tînăra generație, Petre Gheorghiu, o interpretare meritorie, prin adîncirea dată textului și discreția mijloacelor scenice folosite, în rolul luptătorului comunist Vintilă Ghețu.

Personaje ca Bulz, Ghețu și altele sînt înzestrate cu o mare forță educativă asupra comuniștilor, asupra tuturor oamenilor cinstiți. Trecutul lor de luptători ilegaliști, căliți în bătăliile de clasă, îi recomandă ca exemple de vigilență, disciplină proletară, intransigență revoluționară față de manifestările dușmănoase. Ei sînt și astăzi în primele rînduri ale luptei ce se duce împotriva rămășițelor claselor exploatoare; iar cînd uneltirile acestora sînt îndreptate împotriva partidului, a unității și purității rîndurilor sale, riposta comuniștilor este cu atît mai energică, mai promptă și mai necruțătoare.

Scriind cronica « anilor negri », de exploatare sălbatecă, sărăcire și vînzare a țării de către guvernele burghezo-moșierești în epoca dintre cele două războaie mondiale, autorii dramatici au zugrăvit chipuri de oameni minunați, care s-au opus acestei politici de jaf și înrobire, adesea cu prețul vieții lor. Aceștia sînt comuniștii, adevărați eroi între eroi.

După cum se știe, unul dintre principiile de bază ale activității partidului comunist este legătura lui permanentă cu masele și sprijinirea pe forța nesecată a acestora. În chipuri felurite, adevărul acesta își găsește expresie în unele dintre piesele cele mai realizate, despre care este vorba în articolul de față. Fie că înfățișează poporul prin grupuri mari de personaje episodice sau figurație (*Anii negri*, *Întoarcerea*, *Zile de februarie*), fie prin personaje puține, dar importante ca funcție dramatică în construcția piesei (*Surorile Boga*, *Passacaglia*, *Oameni care tac*), dramaturgii respectivi își propun să reliefeze în lucrările lor legătura strînsă, indisolubilă, necesară, între membrii de partid și cei cu care aceștia vin în contact. În felul acesta autorii încearcă să oglindească artistic principiul legăturii partidului, ca detașament de avangardă, cu poporul pe care-l conduce la victorie. Justețea cauzei partidului, concordanța între aspirațiile sale și cele ale poporului, puterea de convingere a comuniștilor asigură și întăresc această legătură. În fond aici este vorba de superioritatea și tăria moral-politică a comuniștilor, în contrast cu slăbiciunea și lașitatea exploatorilor. Deși aflați în lanțuri, în spatele gratiilor, cu pieptul gol în fața pumnului ori a pistolului călăilor, comuniștii sînt cei tari, ei sînt de neînfrînt. Ei vor învinge, ei au învins; aceasta pentru că ei luptă în numele întregului popor, pentru societatea socialistă, pentru viitorul luminos al omenirii.

Iar alături de ei, apar în literatura noastră dramatică muncitori, intelectuali, oameni cu mai multă sau mai puțină cultură, oameni mai vîrstnici sau mai tineri, de profesii diferite, de extracție socială și naționalități diferite, în împrejurări diferite, toți laolaltă reprezentînd pături largi ale poporului.



Sub influența comuniștilor, oamenii aceștia devin alții, ajung să gîndească altfel, să aibă o perspectivă politică, să înțeleagă încotro se



Fig. 7. — Lucia Sturdza-Bulandra în rolul Valeriei Zapan din piesa *Arcul de triumf*, de A. Baranga.

îndreaptă societatea, să afle cine sînt prietenii și cine sînt dușmanii lor. Ei nu sînt eroi, ca cei de mai înainte, dar trăind alături de aceștia, se trezesc la o nouă conștiință, li se luminează mintea, viața capătă pentru

ei altă semnificație, alt rost. În închisoare, pe baricade în timpul insurtecției, sau în zilele de după Eliberare, oamenii de bună credință sînt



Fig. 8. — Jules Cazaban în rolul lui Mayer Bayer din piesa *Arcul de triumf*, de A. Baranga.

atrași irezistibil de ideile partidului și de eroismul membrilor lui. Personaje ca Valeria Zapan din *Arcul de triumf* sau Mayer Bayer din aceeași piesă exprimă în mod convingător procesele de conștiință ce se



declanșează în sufletul unor oameni fără partid, și care-i duc în cele din urmă la fapte de înalt sacrificiu, ca urmare a influenței pe care o au asupra lor comuniștii. La realizarea scenică a acestor portrete, contribuții remarcabile au avut artiștii poporului Lucia Sturdza-Bulandra și Jules Cazaban.



Fig. 9. — Scenă din piesa *Oameni care tac*, de Al. Voitin (Grigore Vasiliu-Birlic — Zigu, Emil Liptac — Axinte și Carmen Stănescu — Flora).

Artista Lucia Sturdza-Bulandra juca firesc, emoționant rolul bătrânei doamne Zapan, femeie aflată toată viața ei departe de tumultul evenimentelor politice, ducând un trai modest, liniștit, în mediul ei mic-burghez dintr-un oraș de provincie. Atunci când partidul comunist, prin intermediul Magdei, se adresează doamnei Zapan cerîndu-i un serviciu, aceasta răspunde afirmativ. Actrița a redat cu măiestrie înalta ținută morală a personajului, demnitatea mamei care știe să-și renege cu mîndrie fiul, cînd își dă seama că acesta este un trădător.

Într-un rol de simpatizant al partidului (Mayer Bayer), actorul Jules Cazaban a dat una din creațiile sale pe cît de pline de savoare, pe atît de simple, umane. Umorel, înțelepciunea și spiritul de sacrificiu, trăsături ce definesc personalitatea lui Mayer Bayer, au fost redade într-o împletire firească, în interpretarea lui Jules Cazaban.

Dramaturgul Al. Voitin surprinde în piesa sa *Oameni care tac* un caz deosebit de interesant. Anul în care se petrece acțiunea este 1943. Cîțiva oameni fără partid, un medic, o muncitoare textilistă, un student, o cîntăreață de cabaret și un vînzător de mărunțișuri, sînt închiși timp de o noapte

în arestul Siguranței, împreună cu comunistul ilegalist Axinte și utecista Rada. Primii trei sînt considerați «suspecți», iar cîntăreața Flora și vînzătorul



Fig. 10. — Scenă din piesa *Dacă vei fi întrebat*, de Dorel Dorian (Septimiu Sever — Marin Străuț și Ionescu-Gion — Barbu Dragomir).

Zigu sînt introduși în aceeași încăpere cu scopul de a-i spiona pe ceilalți. Deși străini și atît de deosebiți în convingerile lor politice, cei cinci oameni nu numai că nu-i trădează pe Axinte (Emil Liptac) și Rada (Eva Pătrășcanu

dar la ieșirea lor din arest, datorită contactului cu cei doi comuniști, capătă o înțelegere nouă, superioară, a raportului dintre individ și societate,



Fig. 11. — Scenă din piesa *Surorile Boga*, de Horia Lovinescu (Silvia Popovici — Ioana Boga și Mihai Fotino — Mihai Mereuță).

dintre destinul personal și cel al colectivității. Muncitorul Axinte rostește un mare adevăr în clipa în care cei cinci tovarăși de o noapte părăsesc celula : « . . . Cade unul, vin alții. Poate și în noaptea asta au mai venit cîțiva alături

de noi ». Este exact ceea ce a urmărit să sublinieze autorul piesei: procesul de trezire a unei lumi noi, creșterea rîndurilor de simpatizanți ai partidului comunist încă din anii ilegalității.

O realizare impresionantă are în acest spectacol artistul poporului Grigore Vasiliu-Birlic. Interpretînd rolul unui umil negustor ambulant, Zigu, actorul obține o biruință a spiritului comic fin asupra tentației de a îngroșa, de a încărca inutil un text foarte bogat presărat cu replici de haz. Dar nu numai rezistența la ispitele șarjei și măsura comicului sînt atributele creației lui Birlic în acest rol. El compune un portret autentic al omului modest, vînzător de mărunțișuri, jignit, ofensat, exploatat, timorat, redînd în toată complexitatea ei firea bună, cinstită a acestui om, incapabil de lașitate, incapabil să facă rău cuiva. Ceilalți actori, Emil Botta, Irina Răchițeanu-Șirianu, Carmen Stănescu, Matei Gheorghiu au sugerat, prin interpretarea lor realistă, convingătoare, varietatea păturilor sociale din care s-au desprins oamenii apropiați partidului, încrezători în cauza lui.

Din înțîlnirile cu comuniștii s-au limpezit și concepțiile judecătorului Barbu Dragomir (*Dacă vei fi întrebat*) asupra adevărului și a necesității de a-și îndeplini corect îndatoririle profesionale. Sub aceeași influență, sufletul învolburat și îndurerat al Ioanei Boga (după aflarea veștii că logodnicul i-a murit pe front) se înseninează, iar eroina regăsește, în lupta alături de comuniști, bucuria vieții, rostul de a trăi mai departe pentru oameni, pentru societate, pentru sine. Ionescu-Gion și tînăra Silvia Popovici au întruchipat aceste personaje în mod veridic, dovedind nu numai maturitatea concepției, dar și o binevenită economie a mijloacelor de expresie.

Prin colaborarea rodnică a tuturor lucrătorilor din teatrele noastre — autori, regizori, actori, scenografi, maeștri de lumini, tehnicieni, mașiniști etc. — am putut ajunge, în anii de după Eliberare, la spectacole pătrunse de spirit partinic, în care lupta dusă de partid în ilegalitate este înfățișată cît mai aproape de amploarea și măreția ei. Imaginea acelor vremuri negre, în care singura lumină și nădejde pentru popor o reprezenta Partidul Comunist din România, o regăsim astăzi evocată în unele dintre cele mai bune spectacole ale noastre. Cortina se ridică, reflectoarele se aprind și în lumina puternică a scenei răsună glasurile avîntate ale celor mai buni fii ai poporului, comuniștii, aceia care știau că zilele libere de astăzi vor veni.

## ГЕРОИ И ИСПОЛНИТЕЛИ ПЬЕС, ОТРАЖАЮЩИХ БОРЬБУ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ РУМЫНИИ В ПОДПОЛЬЕ

### РЕЗЮМЕ

Автор, рассматривая наиболее выдающиеся драматические произведения, посвященные борьбе партии в подполье, анализирует творческую деятельность нескольких замечательных артистов, исполнителей ролей коммунистов или сочувствующих коммунистической партии. Особое внимание уделяется творчеству народного артиста Георге Калборяну, исполнителя роли Михая Бузни в пьесе «Тяжелые годы» Аурелия Баранги и Николая Морару, а также творчеству артиста Штефана Чоботэрашу, исполнителя роли Данилы Бульза в пьесе «Возвращение» Михая Бенюка, и артиста Тома Димитриу в роли Павла Голя из пьесы «Сестры Бога» Хории Ловинеску. В эпизодических ролях замечательные образы обычно-

венных, честных, скромных людей, преданных борьбе Коммунистической партии Румынии за освобождение страны от эксплуатации, создали народные артисты Лучия Стурза-Буландра, Григоре Василиу Бирлик, Жюль Казабан.

Разбор этих особенно ценных творческих исполнений сделан с точки зрения обновления процесса сценического творчества, обусловленного новым содержанием пьес и появлением новых героев. Автор приходит к выводу, что, благодаря соответствию между этическим идеалом героев пьес и гражданскими идеалами артистов-исполнителей, усиливается и все больше развивается реалистический и правдивый характер исполнения.

## PERSONNAGES ET INTERPRÈTES DE PIÈCES REFLÉTANT LA LUTTE DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN DANS L'ILLÉGALITÉ

### RÉSUMÉ

Cet article, qui s'arrête aux plus importantes pièces dramatiques s'inspirant de la lutte du Parti Communiste Roumain durant la période d'illégalité, met en lumière quelques interprétations remarquables d'acteurs dans des rôles de communistes ou de sympathisants du parti. C'est ainsi que l'auteur passe en revue les créations de George Calboreanu, Artiste du Peuple, dans la pièce *Années de ténèbres* d'Aurel Baranga et Nicolae Moraru; celles de Ștefan Ciubotărașu dans la pièce *Le Retour* de Mihai Beniuc; celles de Toma Dimitriu dans *Les Sœurs Boga* de Horia Lovinescu, etc. De même les Artistes du Peuple Lucia Sturdza-Bulandra, Grigore Vasiliu-Birlic et Jules Cazaban ont apporté de magistrales interprétations dans des rôles épisodiques d'hommes simples, honnêtes, modestes, attachés à la lutte du parti pour libérer le pays du joug de l'exploitation.

L'analyse de ces interprétations particulièrement remarquables est faite du point de vue du renouvellement du processus de création scénique déterminé par la nouveauté des personnages et du contenu des pièces. On constate de la sorte une accentuation du caractère réaliste et véridique du jeu des acteurs, due à la concordance existant entre l'idéal éthique des héros interprétés et leurs propres idéaux d'artistes-citoyens.



# TEATRUL ROMÎNESC ÎN PREAJMA ANULUI REVOLUȚIONAR 1848

## I

de SIMION ALTERESCU



Întru dezvoltarea culturii și artei românești, prima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă perioada formării culturii moderne, a laicizării și a ieșirii artei din perimetrul restrîns al bisericii și al curților domnești și boierești. Teatrul, și în general arta și cultura acestei epoci, se caracterizează printr-o notorie opoziție față de formele închistate ale culturii feudale, față de spectaculoasele, dar mai puțin teatrale procesiuni hieratice de influență bizantină, față de contra-facerile realității din legendele hagiografice sau, în sfîrșit, față de eglogele și dramele liturgice iezuite.

Primele trei decenii ale secolului al XIX-lea constituie perioada începuturilor teatrului cult în Țara Românească, Moldova și Transilvania. În cel de-al patrulea deceniu (1830–1840), mișcarea teatrală capătă o formă nouă. Acesta este deceniul în care teatrul va părăsi caracterul diletant și-și va organiza primele școli de teatru<sup>1</sup>; deceniul al patrulea este deceniul alcătuirii primului repertoriu romînesc din traduceri, acum apar — chiar dacă puține — primele încercări dramatice originale, și tot acum începe să se contureze stilul primilor actori profesioniști îndrumați de C. Aristia.

Perioada de maturizare a teatrului romînesc începe deci în cel de-al patrulea deceniu, o dată cu « Filarmonica » și « Conservatorul filarmonic-dramatic », în măsura în care teatrul în limba romînă se va generaliza și va servi obiectivele social-educative pe care ctitorii teatrului le-au enunțat — în mod general — încă de la începutul veacului.

Deceniul al cincilea al secolului trecut este însă deceniul maturizării complexe a teatrului romînesc. Deceniul al cincilea al secolului trecut constituie etapa cea mai importantă din prima jumătate a veacului al XIX-lea, perioadă în care țările romîne trec dintr-un ev-mediu întîrziat în epoca modernă. În anii 1840–1850 — deci, în epoca revoluțiilor burghezo-democratice și a rapidei fărîmări a instituțiilor feudale, « cînd pentru prima dată mișcările naționale devin mișcări de masă, atrăgînd în arena politică, într-un fel sau

<sup>1</sup> Școala Societății Filarmonice (1834) la București, condusă de I. Eliade și Conservatorul

filarmonic-dramatic (1836) la Iași, condus de Gh. Asachi.



altul, toate clasele populației, prin presă, prin participarea la instituțiile reprezentative etc.»<sup>1</sup> — teatrul românesc și-a cîștigat pe deplin o bază ideologică-estetică legată de idealurile sociale ale epocii, o bază literară originală prin dezvoltarea dramaturgiei naționale, o literatură constituită în preocupările sale tematice și diversitatea genurilor și speciilor sale, o bază artistică creatoare determinată de înmulțirea artiștilor profesioniști și de configurarea primei școli de teatru românesc sub egida lui C. Aristia și C. Caragiale.

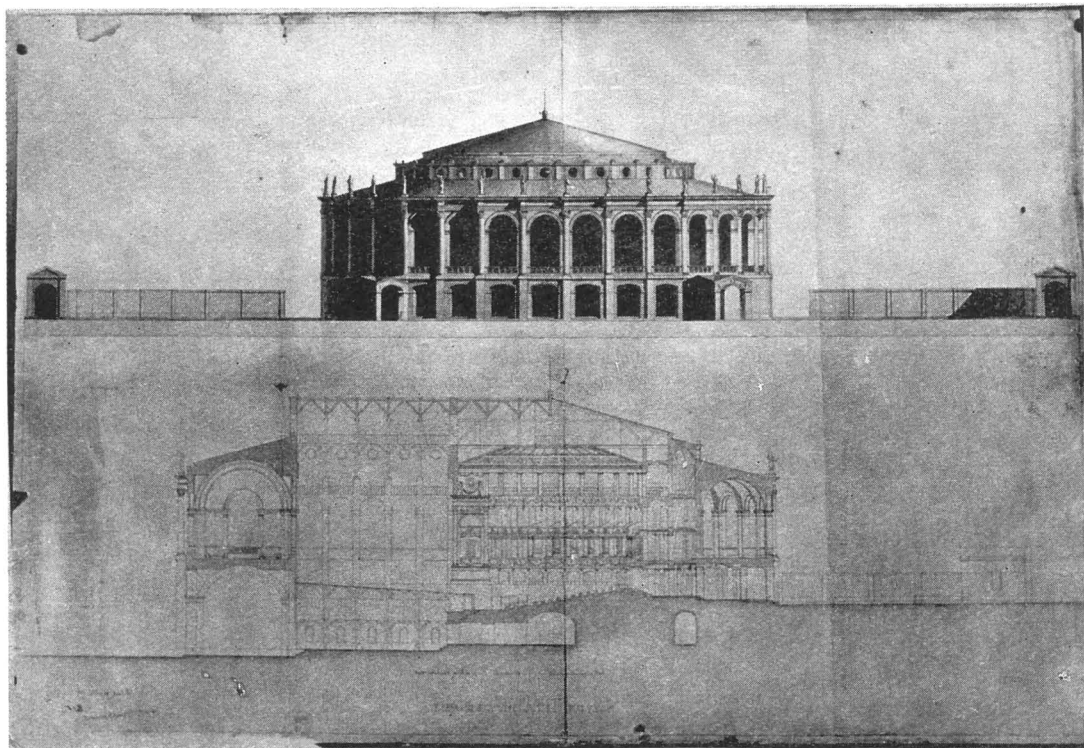


Fig. 1. — Proiectul arhitectului I. Melik pentru Teatrul Național din București (elaborat în 1845).

Procesul de maturizare a teatrului este legat, ca întreaga dezvoltare culturală din acest deceniu, de vasta activitate socială care caracterizează anii premergători revoluției de la 1848. În teatru — ca în întreaga artă — se resimte suflul nou, revoluționar, patruzecioptist, se resimte faptul că «nici o mișcare revoluționară de pînă acum nu a fost deschisă printr-o uvertură atît de înălțătoare ca mișcarea revoluționară de la 1848»<sup>2</sup>. Aceasta este perioada în care țările romîne vor încerca, prin revoluția de la 1848, să încheie îndelungul ciclu feudal al existenței lor și să-și concretizeze tendințele pe care le impunea dezvoltarea capitalismului spre noi forme sociale și o nouă orientare ideologică.

Dezvoltarea relativ rapidă a capitalismului capătă în ultimul deceniu al primei jumătăți a veacului al XIX-lea o formă mult mai caracteristică prin înmulțirea atelierelor manufacturiere, sporirea comerțului, a exportului de

<sup>1</sup> V. I. LENIN, *Opere*, vol. 20, ed. P.M.R., 1950, p. 435.

<sup>2</sup> KARL MARX și FR. ENGELS, *Revoluția de la 1848. Anul nou 1849*, E.S.P.L.P., 1956, p. 215.



Fig. 2. — Guvernul provizoriu al Țării Românești din 1848 din care făceau parte, între alții, I. Eliade Rădulescu, C. A. Rosetti și C. Aristia.

grîne, prin înmulțirea populației orășenești, a meșteșugarilor și muncitorilor. În acest deceniu (1840—1850) se conturează și mai precis lupta împotriva feudalismului, luptă care caracterizează toată prima jumătate a secolului, dar care ia formele cele mai active în revoluția de la 1848.

Dezvoltarea culturii românești este condiționată în acest deceniu de conjunctura economică, de dezvoltarea rapidă a capitalismului, de mișcarea generală a ideilor pe care intelectualitatea o va imprima vieții țărilor romîne.

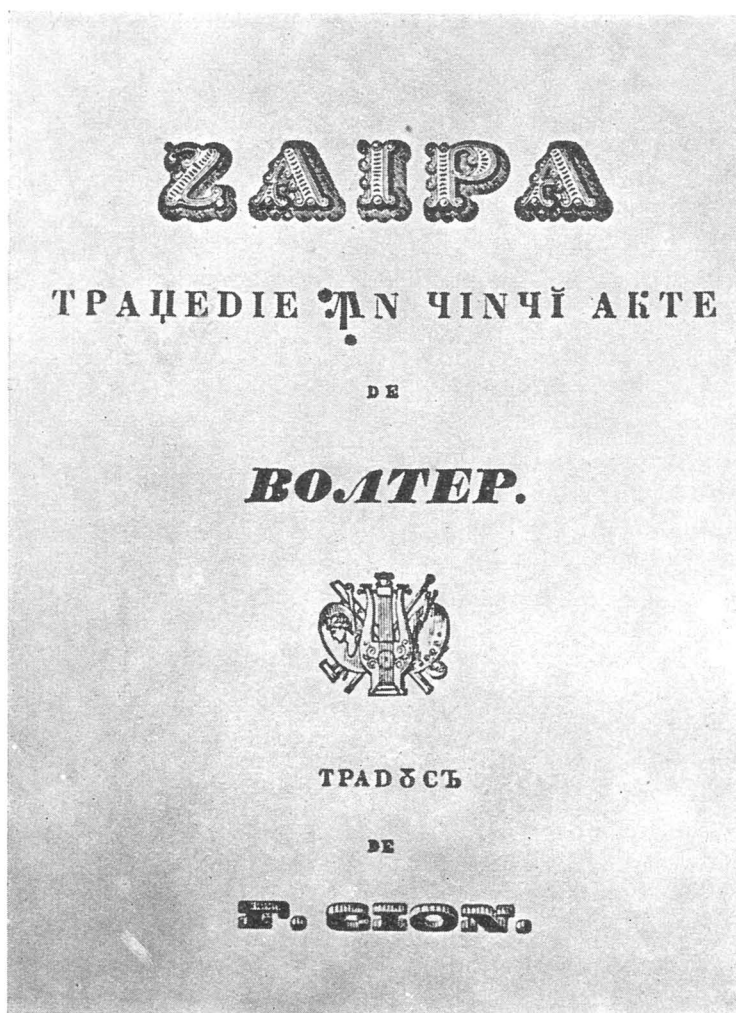


Fig. 3. — *Zaira* de Voltaire (tipărită la București în 1844).

Ceea ce diferențiază viața culturală și artistică din primele patru decenii ale veacului al XIX-lea de cea din deceniul al cincilea este însuși modul nou de abordare a problemelor sociale și culturale, faptul că abia acum — în anii 1840—1850 — problemele sociale încep să fie oglindite pe o scară mult mai largă în literatura și arta țărilor romîne.

Pînă acum cultura fusese legată într-o măsură de acei puțini boieri care s-au apropiat de idealurile naționale, de dorința creării unei culturi originale, care au impulsionat viața intelectuală a țării.

« Nu întâmplător — scrie Lunacearski — conacele moșierești constituie o sursă mereu reînnoită de inspirație poetică. În aceste conace oamenii trăiau o viață îmbelșugată, îndestulată, aduceau din străinătate guvernante și preceptori pentru odraslele lor, cărora li se inoculau din fragedă pruncie roadele culturii europene. Conacele răsunau de muzică, de versuri recitate în toate limbile... În această atmosferă plăcută, de o reputată ospitalitate, s-a dezvoltat o floare frumoasă a culturii... Desigur, mulți moșieri erau niște barbari la care ți-e groază să te uiți, adevărate fiare pe moșia lor. Dar alături de ei trăiau filozofi subtili, poate cu melancolice soții, cu visătoare fice »<sup>1</sup>.

La noi, frații Văcărești, Dinicu și Iordache Golescu, C. D. Aricescu, C. Negri etc. au contribuit într-o măsură apreciabilă la dezvoltarea culturii naționale în primele decenii ale secolului. Chiar inițiativa domniței Ralu de a înființa Teatrul de la Cișmeaua Roșie (1817) cum ar putea fi privită altfel decât ca acțiunea unei « visătoare fice » a celui mai mare boier, domnitorul?

Văcăreștii, Goleștii, C. D. Aricescu, V. Alecsandri ș.a. « au fost — cum spune Lunacearski despre Herzen și Ogariov — mai mult scriitori decât moșieri »<sup>2</sup>, ei s-au alăturat reprezentanților burgheziei radicale, colaborând îndeosebi pe tărîm cultural cu N. Bălcescu, C. Bolliac ș.a.

Deceniul cinci al veacului trecut constituie etapa în care activitatea socială și culturală va fi condusă și îndrumată de către intelectualitatea legată de aripa stîngă a burgheziei. Insușirea idealurilor revoluționare de către intelectualii romîni determină o nouă orientare ideologică, pe care o vom subînțelege, ori de cîte ori ne vom referi la *spiritul pașoptist*, orientarea revoluționară bazată pe principiile generoase ale revoluției franceze. În acest deceniu (1840 — 1850), lupta ideologică ia forma cea mai ascuțită pe care a cunoscut-o pînă acum. Ideile revoluționare patruzecioptiste, pledînd pentru reforme sociale, libertate politică, progres științific și cultural-național însuflețesc ofensiva împotriva conservatorismului ostil influenței revoluționare occidentale și răsturnării de valori sociale, împotriva « tradiționalismului » moșieresc refugiat în turcism, grecism sau bizantinism. Acum se intensifică avîntul revoluționar al maselor, spiritul de luptă împotriva feudalismului<sup>3</sup>.

Revoluția de la 1848 — cu toate că înfrîntă pînă la sfîrșit — reprezintă pentru acea vreme încercarea majoră de a îndeplini dorința de eliberare a țărănimii, de a realiza un trai mai bun pentru masele exploatate care au susținut și au apărut revoluția în fața burgheziei trădătoare și a boierimii.

« A trecut de asemenea un secol de cînd Bălcescu și alți conducători ai revoluției din 1848 au formulat programul lor de prefaceri democratice. Nu era vorba de loc în acest program despre prefaceri cu caracter socialist. Reformele cerute de el purtau un caracter burghezo-democratic. Dar cele mai multe din aceste cerințe, cu tot caracterul lor limitat, nu au putut fi traduse în viață, deoarece revoluția din 1848 s-a săvîrșit sub hegemonia

<sup>1</sup> A. V. LUNACEARSKI, A. I. Herzen și generația deceniului cinci, în *Despre literatură*, p. 172. E.S.P.L.A., 1960.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>3</sup> În 1839, în Moldova, « conjurația confederativă » condusă de Leonte Radu va cere desființarea rangurilor boierești, eliberarea țăganilor,

confiscarea averilor mănăstirești; în 1840 în Țara Românească se organizează conjurația condusă de Eftimie Murgu ș.a., care are legături cu masele și redactează un program (proiect de constituție) care prevede improprietărea clăcașilor, desființarea privilegiilor boierimii, instaurarea republicii etc.

burgheziei. Aripa stîngă a burgheziei, în frunte cu Bălcescu, a fost nevoită, după revoluție, să ia drumul exilului.

Desăvîrșirea revoluției burghezo-democratice în România a devenit posibilă numai sub hegemonia proletariatului, atunci cînd clasa muncitoare a Romîniei, punîndu-se în fruntea celorlalte forțe populare, a cucerit un rol hotărîtor în viața de stat »<sup>1</sup>.

Chiar dacă nu și-a atins obiectivele, revoluția de la 1848 a răscolit profund conștiința maselor populare, a scos și mai mult în evidență importanța eliberării sociale (de exploatarea moșierimii) și naționale (de asuprairea străină), înscriindu-le ca obiective principale ale viitoarelor lupte.

Majoritatea istoricilor din trecut au avut o optică greșită asupra revoluției de la 1848 și a fenomenelor de suprastructură corespunzătoare pentru că nu au distins tendința principală a burgheziei, pentru că nu și-au dat seama că burghezia reprezenta « nu interesele unei societăți noi împotriva unei societăți vechi, ci interesele înnoite în sînul unei societăți învechite; aflîndu-se la cîrma revoluției nu pentru că avea poporul în spate, ci pentru că poporul o împingea din spate, în frunte nu pentru că reprezenta inițiativa unei epoci sociale noi, ci numai pentru că reprezenta năduful unei epoci sociale vechi... »<sup>2</sup>.

Rolul burgheziei în revoluție este identic cu cel pe care l-a avut în dezvoltarea

culturii «... revoluționară față de conservatori și conservatoare față de revoluționari; neîncrezătoare în propriile ei lozinci, folosind fraze în loc de idei... »<sup>3</sup>.

Ignorînd însă condițiile concrete ale dezvoltării țării noastre, istoricii burghezi au socotit revoluția de la 1848 ca o revoluție de import, ruptă de trecutul de luptă al poporului și fără consecințe pentru viitor. Aceiași istorici

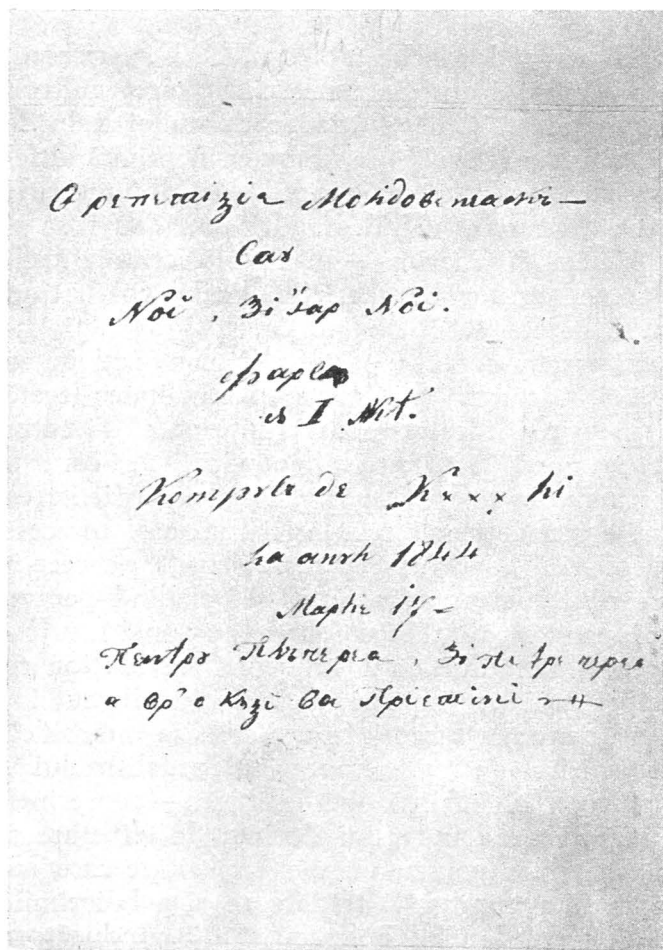


Fig. 4. — O repetiție moldovenească — pagina de titlu (1844).

<sup>1</sup> GH. GHEORGHIEU-DEJ, Raportul politic al Comitetului Central la Congresul Partidului Muncitoresc Român, 21 februarie 1948, în Articole și cuvîntări, ed. a IV-a, E.S.P.L.P., 1955, p. 169.

<sup>2</sup> KARL MARX și FR. ENGELS, Revoluția de la 1848, E.S.P.L.P., 1956, p. 192.

<sup>3</sup> Ibidem.







în spatele căreia activa societatea politică « Frăția »; sau « Asociația literară », înființată în 1845 sub președinția lui Iancu Văcărescu și avînd ca secretari pe N. Bălcescu și I. Voinescu II) creează o mișcare culturală cu caracter național, progresist.

Nașterea unei intelectualități pătrunse de ideea națională a condiționat în țara noastră dezvoltarea școlii, presei și a teatrului ca elemente ce au contribuit la întărirea sentimentului național. Teatrul nostru se dezvoltă ca parte integrantă a culturii naționale, consecință a dezvoltării capitalismului în țările romîne, și își are originea în avîntul patriotic pe care l-au imprimat în cultura noastră intelectualii, crescuți în atmosfera luptelor premergătoare revoluției de la 1848. De aceea dezvoltarea teatrului românesc este strîns legată, îndeosebi în anii 1840—1848, de dezvoltarea culturii democratice pașoptiste.



După ce în 1836 Eliade îmbogățește *Curierul românesc* din București cu *Curierul de ambe sexe*, după ce Gh. Asachi publica la Iași *Alăuta romînească* (1837), iar Gh. Bariț edita la Brașov *Gazeta Transilvaniei* (1838), cu suplimentul ei *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, între aceste publicații culturale începe un frecvent schimb de idei și informații care unifică interesul pentru cultura națională din toate provinciile țării.

Anul 1840 aduce însă apariția *Daciei literare* la Iași. Chiar dacă existența acestei publicații a fost extrem de scurtă, apariția ei a marcat un moment deosebit de important în dezvoltarea și unificarea aspirațiilor romînești pe plan cultural înainte de unirea politică. În paginile *Daciei literare* și ulterior în *Propășirea*<sup>1</sup> se militează pentru o literatură și o artă nouă, ale căror izvoare de inspirație să le constituie istoria națională și realitatea înconjurătoare. Ceea ce aduc nou în programul lor aceste reviste este ideea creării unei arte și literaturi originale cu specific național și unitar celor trei provincii.

În anii de după 1840 — prin grăbirea ritmului de dezvoltare a capitalismului — ia amploare interesul pentru progresul științific, dar o dată cu interesul pentru științele pozitive, se accentuează și interesul pentru științele sociale și îndeosebi pentru istorie. Bălcescu și Kogălniceanu afirmă în istorie o concepție înaintată care servește maselor, trezirii conștiinței naționale, stimulării sentimentelor patriotice de independență națională<sup>2</sup>. Lucrările lor din această perioadă<sup>3</sup> sînt menite să sprijine lupta revoluționară, să creeze un curent de opinie publică asupra necesității reformelor sociale, să evidențieze puternicele contradicții existente în societatea romînească.

Tema istorică va pătrunde și va căpăta o mai mare circulație în literatura și arta vremii. Subiectele istorice naționale se încadrează spiritului patriotic și obiectivelor ideologice ale patruzecioptiștilor. În primele drame

<sup>1</sup> *Propășirea* a fost editată de M. Kogălniceanu, împreună cu Ion Ghica. Titlul fiind socotit « incendiar » de către cenzură, revista a apărut cu titlul *Foaie științifică și literară*.

<sup>2</sup> Acum apar pentru prima oară colecții de documente. M. Kogălniceanu editează în 1841 *Arhiva romînească*, iar în 1845 publică *Letopiseștele Țării Moldovei*. Tot în 1845 N. Bălcescu și August Treboniu Laurian publică *Magazinul istoric pentru Dacia*.

<sup>3</sup> N. BĂLCESCU, *Puterea armată și arta militară de la întemeierea principatului Valahiei și pînă acum* (1844); Spătaru Ion Cantacuzino, *Postelnicul Constantin Cantacuzino* (1845); *Despre starea socială a muncitorilor plugari* (1846); *Rominii sub Mihai Vodă Viteazul* (începută în 1846 și neterminată. M. KOGĂLNICEANU, *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques Transdanubiens*, Berlin, (1837).



și nuvele istorice, în primele compoziții picturale, ca și în poemele de aceeași inspirație, se pot recunoaște abuzul de fantezie, îndepărtarea de adevărul istoric, dar pentru început importantă și semnificativă este prezența temei istorice, circulația și frecvența ei în literatură și artă, aportul pe care-l aduce în sprijinul noilor idei și al reformelor sociale. Preocuparea artiștilor revoluționari ai epocii pentru subiecte istorico-patriotice și portretistică este caracteristică tuturor domeniilor de artă. Subiectele istorice ale pictorilor

revoluționari rimează perfect cu poezia lui Bolintineanu și Gr. Alexandrescu, cu nuvelistica lui C. Negruzzi sau dramele lui Asachi. Apariția portretului în pictură coincide în fond cu crearea caracterelor dramatice specifice în literatura dramatică națională. Alegoriile lui Rosenthal (*România revoluționară* sau *România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății*) își au un corespondent la fel de dinamic și expresiv în *Deșteptarea Romîniei* de Vasile Alecsandri. Artele, în măsura în care au fost legate de mișcarea revoluționară, au urmat în cel de-al cincilea deceniu al veacului un drum ascendent. Pictorii, dramaturgii, actorii, poeții, în marea lor majoritate, și-au legat existența și creația de mișcarea ideilor progresiste, de revoluție, afirmînd în această scurtă perioadă creația artistică romînească originală în pofida tendințelor conservatoare, cosmopolite ale boierimii.

Artele cunoscuseră în deceniul al patrulea, datorită prevederilor « Regulamentului organic », forme de învățămînt care aveau să pregătească primii

artiști romîni profesioniști. Introducerea desenului în « Ghimnazia Vasiliană » de la Iași și la colegiul « Sfintul Sava » din București (1831), înființarea « Clasului de zugrăvie » la Academia Mihăileană (1834), a « Școlii Filarmonice » (1834), a « Conservatorului filarmonic-dramatic » la Iași (1836), aducerea unor profesori de desen, litografie, instrumente muzicale sau tehnică scenică din străinătate atestă interesul pe care-l manifestau oamenii de cultură pentru educarea tinerilor artiști romîni. În cel de-al cincilea deceniu, artele romînești vor merge cu insistență pe calea profesionismului, a ieșirii din sfera diletantismului în pictură, teatru sau muzică. Aceasta se va produce

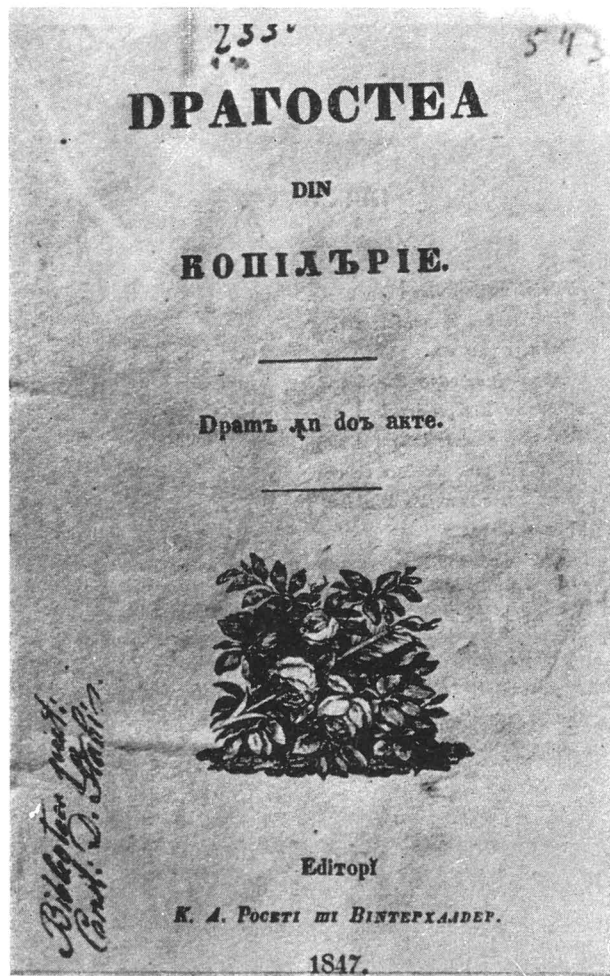


Fig. — 7. Dragostea din copilărie (tipărită la București în 1847).

ca o consecință a adaptării mijloacelor artistice de expresie necesității comunicării noului conținut al artei care începe să oglindească fapte istorice naționale și realități contemporane.

★

Teatrul se dezvoltă în cel de-al cincilea deceniu al secolului al XIX-lea în condițiile ciocnirii dintre avântul culturii naționale al noii intelectualități, dintre patriotismul cultural și spiritul revoluționar al patruzecioptiștilor care folosesc teatrul ca o tribună de luptă națională democratică, pe de o parte, și reacționarismul mării boierimi ostilă culturii naționale și spiritului ei progresist.

Dacă la începutul secolului al XIX-lea, autoritățile nu dădeau o atenție prea mare activității societăților culturale, desconsiderând puterea lor de influență, curînd acțiunile culturale ale acestor societăți deveniră obiectul asupririi și, treptat, ele fură desființate. Astfel se întîmplase cu « Societatea Filarmonică », « Societatea literară » sau « Conservatorul filarmonic ». Aceste societăți reușiseră însă să oficializeze limba națională în presă și în teatru, să promoveze idei cu un caracter democratic prin reprezentarea traducerilor din Voltaire, Alfieri, Molière.

Prin presă și prin societățile pomenite, se urmărește promovarea limbii romîne în teatru, dezvoltarea limbii literare. Dar contradicțiile care se nasc în aceste societăți, divergențele de ordin politic, în special în legătură cu problemele păstrării privilegiilor boierimii și împrăștiării țărănilor (« Filarmonica »), determină în teatrul românesc, înainte de 1840, o perioadă de relativă destrămare, perioadă corespunzătoare pătrunderii trupelor străine, franceze, italiene, germane în țările romîne. Opreliștile cîrmuirii și teama de concurența trupelor străine duce la degenerarea repertoriului, cu toată opoziția unor fruntași ai « Filarmonicii ».

Cei care vor determina intrarea teatrului național într-o nouă etapă de dezvoltare sînt realizatorii programului revoluționar de la 1840, mai pătrunși decît predecesorii lor de necesitatea unei culturi, a unui teatru cu un conținut revoluționar patriotic. Programul organizației revoluționare a



Fig. 8. — Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile, de I. Dumitrescu (tipărită la București în 1848).

lui Dumitru Filipescu, care prevedea abolirea privilegiilor feudale, organizarea unei puternice armate naționale, instaurarea republicii, prevedea totodată și asigurarea dezvoltării culturii pentru popor, căci el se adresa tuturor celor nemulțumiți de regimul feudal, de marii proprietari agricoli.

Mișcarea revoluționară și culturală intră astfel într-o fază nouă. Ideea luptei naționale este îmbogățită cu ideea necesității luptei sociale. Anii premergători revoluției de la 1848 sînt ani de ascuțire a luptei de clasă în Țara Românească, Moldova și Transilvania. Rezistența boierimii împotriva mișcării revoluționare și culturale crește și implicit ostilitatea ei față de cultura națională democratică. Dar sub impulsul noii mișcări revoluționare și al noilor obiective politico-sociale crește și avîntul cultural. În aceste împrejurări, mișcarea revoluționară fiind lipsită de mijloace de propagandă, teatrul va căpăta un rol nou, pe care nu-l avusese în trecut, acela de tribună în lupta socială.

Programul politic de la 1840 urmărea înlăturarea dublei exploatare — a jugului străin și a boierimii — prin lupta pentru închegarea statului național și, totodată, prin lupta pentru eliberarea socială. Aceste obiective ale luptei revoluționare sînt comune și inițiatorilor *Daciei literare*, chiar dacă în programul publicației ele nu apar ca atare. Programul *Daciei literare* stă la baza mișcării culturale patruzecioptiste și deopotrivă la baza dezvoltării literaturii și teatrului nostru național în noua etapă, în toate provinciile, căci ceea ce caracterizează activitatea *Daciei literare* este în primul rînd unitatea acțiunilor intelectualilor, scriitorilor și artiștilor din Țara Românească, Moldova și Transilvania.

Activitatea teatrală a « societăților culturale » dinainte de 1840 avea ca obiectiv principal reprezentațiile în limba romînă. Noua etapă a dezvoltării teatrului în anii premergători revoluției se caracterizează în principal prin faptul că se urmărește crearea unei dramaturgii originale. Nu orice piesă, numai să fie reprezentată în limba romînă. De aici înainte se urmărește reprezentarea pieselor originale, a unui repertoriu care să oglindească realitatea societății romînești, teatrul devine un mijloc de cunoaștere a realității specifice.

Luînd atitudine împotriva traducerilor și imitațiilor în literatură ca și în teatru, programul *Daciei literare* reprezintă un moment de luptă nu numai pentru promovarea limbii naționale romînești în viața și cultura noastră, ci și pentru oglindirea vieții poporului, a condițiilor în care se dezvoltau contradicțiile ce existau în sînul societății romînești. Din acest program se inspiră conducătorii teatrului din țările romîne.

Obiectivele *Daciei literare* se concretizează în teatrul prerevoluționar prin :

- lupta pentru realizarea unui repertoriu original, oglinzind realitățile romînești ale vremii, criticînd moravurile societății și relațiile feudale existente, promovînd și militînd în slujba ideilor înnoitoare ale libertăților democratice ;

- lupta pentru formarea unei bune pregătiri profesionale a actorilor ;

- transformarea teatrului românesc, prin repertoriul original și cu ajutorul unor cadre actricești bine pregătite, într-o școală de educație cetățenească patriotică.

Vom căuta, în continuare, să arătăm modul în care s-au înfăptuit aceste obiective în teatrul din Țara Românească, Moldova și Transilvania.



Dezvoltarea teatrului românesc în perioada prerevoluționară este condiționată — după cum am văzut — de lupta împotriva conservatorismului moșierimii, a politicii domnitorului și guvernelor moșierești, refractare culturii naționale, și nu într-o mică măsură, de lupta împotriva oportunismului burgheziei. În mod practic trupele de actori români — la început de diletanți și apoi de profesioniști — au de înfruntat concurența trupelor străine care, cu sprijinul oficialității, își afirmau adesea supremația în teatru.

Anii premergători revoluției mai cunosc atitudinea disprețuitoare a boierimii față de teatrul național. Accentuarea caracterului social, îmbogățirea fondului ideologic și realist al teatrului și dramaturgiei naționale vor face ca în acești ani boierimea să recurgă — nu de puține ori — la împiedicarea prin măsuri oficiale a dezvoltării teatrului românesc; cenzura și interdicțiile ocazionale vor constitui forma directă de stăvilire a teatrului național și vor suplini forma indirectă, cea a încurajării trupelor străine în detrimentul trupelor românești. Această atitudine explică și menținerea târzie în circulație a ideii că a juca în limba română este o încălcare a bunului simț, sau a prejudecăților față de «disprețuita» tagmă actoricească.

Ideile retrograde ale boierimii nu puteau rezista însă în anii aceștia puternicului curent de opinie imprimat de către oamenii de cultură patruzecioptiști. Ciocnirea între mentalitatea conservatoare a boierimii și intelectualitatea legată de aripa stângă a burgheziei se caracterizează în primul rînd printr-o opoziție vehementă a patruzecioptiștilor față de formele de organizare socială și față de formele tradiționale ale societății și culturii feudale.

În acești ani se afirmă noua concepție despre funcția socială a artei, despre rolul ei educativ. «Artele ajung — scria C. Bolliac — să fie trebuință neapărată într-un popul ce se civilizează, și la noi putem zice că teatru, care este templul artelor, a ajuns să fie o trebuință, o hrană spirituală... Scena formează din zi în zi *gustul publicului* și *gustul publicului* formează scena»<sup>1</sup>.

Teatrul din anii 1840—1848, alături de literatură și de celelalte arte, părăsește definitiv curțile și saloanele boierești, vine în mijlocul mulțimii și capătă un rol important în promovarea idealurilor de libertate și progres. Ceea ce caracterizează în primul rînd activitatea artistico-literară a patruzecioptiștilor este faptul că în concepția lor estetică, arta și literatura au ca scop reflectarea realității, și prin aceasta influențarea publicului căruia i se adresează. Din această conștiință va izvorî activitatea teatrală a patruzecioptiștilor munteni, moldoveni și transilvăneni.

În Țara Românească, în perioada 1840—1848, teatrul național — cu toate piedicile pe care le va întâmpina — va cunoaște — ca și în celelalte provincii de altfel — o perioadă de avînt. Cezar Bolliac, I. Eliade, I. Voinescu II, C. D. Aricescu, C. Caragiale sînt animatorii principali ai teatrului muntean pe linia unei arte militante.

În primii ani după 1840, după desființarea Școlii Filarmonice și plecarea lui C. Caragiale în Moldova, scenele teatrelor din Țara Românească sînt ocupate în general de trupe străine. La București anul 1840 cunoaște

\* În numărul următor al revistei vom continua publicarea studiului *Teatrul românesc în preajma anului revoluționar de la 1848* cuprinzînd

capitolele Moldova și Transilvania.

<sup>1</sup> CEZAR BOLLIAC, *Teatru din București I*, în *Curierul românesc*, XVII, nr. 10, 1845, februarie 2.



spectacolele unei trupe franceze de operă și doar câteva spectacole în limba română ale unei trupe maghiare. În 1841 trupa franceză de dramă și comedie a lui Fl. Massé își va disputa întâietatea cu trupa de operă a lui Basilio Sansoni, iar în 1843 trupa de operă italiană condusă de Henriette Karl își va începe dominația asupra vieții artistice a Bucureștiului. Alături de aceste trupe străine, de dramă sau de operă, mai întâlnim prezența prestidigitatorului Cavaler Rodolfo (1843), a unei trupe de acrobați — în același an —, a lui Bosco — prestidigitator din Turin (1846), ș.a. Scenele din provincie cunosc și ele afluența trupelor și spectacolelor străine. Craiova este vizitată în 1840—1841 de actori francezi și acrobați englezi, la Pitești evoluează trupa franceză a lui Th. Goffrey (1841) etc.

Teatrul românesc are de luptat în special cu concurența operei italiene <sup>1</sup>. Spectacolele în limba română vor fi puține pînă în 1845, cînd C. Caragiale, reîntors abia în 1844 în Țara Românească, va inaugura activitatea noii trupe românești. Pînă atunci sînt de semnalat doar spectacolele pe care le dă Costache Caragiale la București în vara anului 1841 — venit de la Iași — cu *Cinovnicul și modista* de V. Alecsandri. Abia după reînființarea « Societății literare » la 1843, de către N. Bălcescu, I. Eliade și I. Ghica — societate care acoperea activitatea revoluționară a societății politice « Frăția » — redevine actuală formarea unei trupe românești de teatru.

<sup>1</sup> Semnificative pentru situația teatrului românesc sînt relațiile care se stabilesc de pildă între autorități, trupa de operă a Henriettei Karl și trupa diletanților romîni. Inițial, un contract încheiat în 1845 conține 12 articole care cuprind deau toate clauzele contractului cu obligațiile reciproce ale ambelor părți: directoarea trupei italiene și trupa românească (vezi Arh. St. Buc., arh. Teatr. Naț. Buc., dos. 2/1847 — 1845 — 1 iunie — în limbile franceză și romînă). Cu toate că reglementate aceste relații, înseși autoritățile românești vor fi alarmate de pretențiile H. Karl și Sfatul orășenesc va cere marelui vornic Mihail Cornescu, directorul teatrului, « mîrginirea covîrșitoarelor cereri ale Demoazei Karl » (vezi Arh. St. Buc., arh. T.N.B., dosar 2/1847 — 16 iunie 1847). Sînt frecvente în arhive adresele Sfatului orășenesc prin care îl informează pe vornicul Mihail Cornescu despre eliberarea către « madmoazela Karl » a nenumărate sume de galbeni împărătești. (Vezi Arh. St. Buc., arh. T.N.B., dosar 2/1847, fila 27, 4 sept. 1847).

În mai 1847, la expirarea contractului făcut în 1845, acesta este reînnoit pentru un an. Trupa românească duce o existență grea, în umbra trupei condusă de H. Karl (« chanteuse de la Haute Cour de sa Majesté le Roi de Prusse »). Lipsită de subvenții de stat, trupa actorilor romîni nu-și va îmbunătăți condițiile activității sale nici după retragerea concesiunii acordată Henriettei Karl.

Vornicul M. Cornescu excedat de « înșelăciunile urmate de numita » (H. Karl) vrea să se retragă din funcția de director al teatrului din

capitală (vezi Arh. St. Buc., arh. T.N.B., 26 oct. 1848, dosar 2/1847, fila 92—93), dar aceasta nu cu regretul de a nu fi îmbunătățit condițiile trupei românești. Vornicul M. Cornescu pomeneste în raportul său (Arh. St. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1847, fila 92—93, 26 oct. 1848) de împrejurările revoluției din 1848 în Europa în legătură cu faptul că H. Karl nu-și respectă angajamentul de a aduce cîntăreți din Italia nici acum (oct. 1848) cînd « vremea favorisește pentru a aduce din Italia pă cei mai buni artiști și cu plată mai puțină decît pe alte vremi ». M. Cornescu este indignat că directoarea trupei nu folosește această conjunctură « favorabilă » și arată că promisiunea acesteia este « o făgăduială cu totul mincinoasă pentru căci sînt știute tuturor, tulburările urmate în Italia pă acea vreme și pînă acum, din care pricină nici nu putea să intre în Italia ca să-și îndeplinească făgăduiala » (loc. cit.). Concesiunea teatrului va fi acordată lui Papanicola la sfîrșitul anului 1848. (Antreprenorul Papanicola prevalîndu-se de « une longue expérience, les connaissances acquises en Italie sur cette branche et l'heureuse application qu'il en fit à Constantinople »... « ne lui permettent pas de douter que si la Direction du Théâtre à Buc. venait a lui être confiée, il ne s'en acquitterait de manière à mériter l'approbation du Gouvernement et de la haute société du Pays » — Arh. St. Buc., arh. T.N.B., 28 dec. 1848, dos. 2/1847, fila 27 și 48). La începutul anului 1849 antreprenorul Papanicola este concesionarul teatrului și începe același șir de solicitări, de favoruri, ca și predecesorul sa H. Karl (vezi Arh. St. Buc., arh. T.N.B., 9 martie 1849, dos. 3/1849, fila 81 ș.a.).

Costache Caragiale, înapoiat în 1844 din Moldova, încearcă să formeze o trupă românească, dar se ciocnește de nenumărate greutăți. El însuși va scrie după revoluția din 1848: « aprins de dorința de a reînvia un teatru... pe care cabala politică îl sugrumase încă în leagănul său, propusei la câțiva bărbați de putere să-mi dea ajutorul pecuniar, făgăduindu-le sclavia mea la împlinire de nerușinare (nereușită — n. a.). Propunerea îmi fu primită în ridicol și eu ca un șarlatan... »<sup>1</sup>.

Costache Caragiale nu-și va putea începe activitatea în București decât în primăvara anului 1845. Sprijin va găsi doar la I. Eliade, I. Manu și I. Cîmpineanu, la unii membri ai « Societății literare » și ulterior, în 1845, la cei ai « Asociației literare » prezidată de I. Văcărescu. Întemeietorul teatrelor din Iași și Botoșani are o experiență care-l face să-și dea seama că pentru a ființa un teatru românesc trebuie să capete recunoașterea guvernului, să aibă un edificiu corespunzător, să devină un « copil » al publicului<sup>2</sup>. Un teatru făcut pe baza unor inițiative individuale, și nesubvenționat, era considerat « ca ceva ridicol, ca o nebunie »<sup>3</sup>.

Totuși — sacrificându-și avutul personal și al soției — Costache Caragiale va înființa « *trupa romînă de diletanți* », trupă care reînvie mișcarea teatrală din Țara Românească după aproape un deceniu de inactivitate de la desființarea « Filarmonicii ». Trupa de diletanți întemeiată la București — notează Caragiale — face ca teatrul « ce părea mort cu desăvîrșire să reînvie, dorința teatrală se reață și nobila întrecere a romînilor de dincoace și de dincolo de Milcov puse pe cugetare pe bărbații de distincțiune literară ai țării »<sup>4</sup>.

Cu toate că teatrul național nu mai era o « numire de masonadă » ca înainte de 1840 cînd « se sfia cetățeanul a vorbi de teatru ca să nu fie spionat, pîrît și căzut în dizgrație »<sup>5</sup>, cu toate că fusese depășită « *întîia vîrstă a teatrului romîn în Țara Românească* »<sup>6</sup>, C. Caragiale a întâmpinat enorm de multe dificultăți pentru a putea începe spectacolele « teatrului de diletanți » cu care teatrul românesc intra în « *vîrsta reînființării* »<sup>7</sup>.

Greutățile pe care conducătorul trupei românești le întâmpină din partea guvernului și a trupelor străine favorizate de oficialități, de domn și boieri, îl pun în situația de a nu putea activa decît plătind « tribut străinului »<sup>8</sup>. Trupa românească plătea seral 20 de galbeni trupei italiene de operă, din patru reprezentații date una era în beneficiul aceleiași trupe străine, iar în ceea ce privește condițiile de muncă în teatrul « ajuns posesie străină »<sup>9</sup>, actorii romîni nu aveau dreptul la repetiții pe scenă decît în ziua premierei.

O altă mare dificultate pe care trebuia s-o învingă C. Caragiale era aceea a înmănunchierii unui grup de actori. Foștii elevi ai « Filarmonicii » se răspîndiseră după destrămarea Societății, plecaseră din țară (ca Ion Curie în legiunea străină sau Frosa Vlasto devenită marea cîntăreață europeană Eufrosina Popescu-Marcolini), sau optaseră pentru alte meserii (funcționari, învățători etc.). Inițiativa lui C. Caragiale găsește însă un ecou puternic în conștiința foștilor « elevi » ai școlii Filarmonice. Printre cei care intră în

<sup>1</sup> C. CARAGIALE, *Dreptatea popoului judece pe frații Caragiali*, 1849, p. 3—4.

<sup>2</sup> C. CARAGIALE, *Teatrul Național în Țara Românească*, 1867, Tip. C. A. Rosetti, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16—17.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15—16.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>8</sup> C. CARAGIALE, *Dreptatea popoului judece pe frații Caragiali*, 1849, p. 4.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 4.

trupa lui C. Caragiale se numără Costache Mihăileanu (fostul interpret al lui Octav din *Vicleniile lui Scapin* și Omer din *Fanatismul*), Ralița și Zinca Mihăileanu, Ion Lăscărescu. Pentru completarea trupei, Caragiale recurge la diletanți: Anesti și Mali Cronibace, Lăzureanu, Scărlătescu, la frații lui — Iorgu și Luca Caragiale —, la Caliopi Caragiale — nevasta fratelui mai mare — Luca la Maria Constantinescu ș. a. Trupa lui Caragiale intitulată, în virtutea inerției, « de diletanți », va fi însă prima trupă românească de teatru care va părăsi caracterul diletant. Actorii regrupați în jurul tînărului dar entuziastului Caragiale vor constitui în 1845, împreună cu cei veniți în anii următori (St. Vellescu, C. Demetriade, Raluca și Maria Stavrescu și tînărul Mihail Pascaly) primele cadre ale Teatrului Național ce se va înființa la București în anul 1852.

În aceeași sală (Momolo) în care, ca mădulari ai « Filarmonicii », acești primi actori romîni își începuseră activitatea prin reprezentarea lui *Mahomet* de Voltaire, în 29 august 1834, își va începe seria spectacolelor și noua « trupă de diletanți ». Inaugurarea activității trupei romînești în primăvara anului 1845 a constituit o însemnată manifestare artistică de importanță națională. Succesul trupei romîne — care a reprezentat ca prim spectacol *Furiosul*, o prelucrare parțială, în spirit romantic, făcută de C. Caragiale după un fragment din *Don Quichotte* de Cervantes — a fost enorm. Publicul care nu încăpuse în sală și stătuse pînă la unu noaptea în curtea teatrului a cerut ca spectacolul să se repete. Cezar Bolliac entuziasmat cere, în presă, reînființarea școlii care să-i pregătească pe actorii romîni. Ion Eliade, redactor al vechiului program al Școlii « Filarmonicii », reelaborează un proiect de școală dramatică<sup>1</sup>. Spectacolul inaugural din 21 martie 1845 a avut o influență remarcabilă, prin semnificația sa, asupra stimulării dramaturgilor și criticii dramatice, căci a determinat un nou curent de opinie în sprijinul clădirii unui teatru național și înființării unei școli de teatru.

Reluarea organizată a spectacolelor în limba romînă constituia un eveniment a cărui semnificație o depășea pe cea a reprezentațiilor școlare date în urmă cu 10 ani. Actorii trupei lui Caragiale nu mai erau doar elevi curajoși care « au călcat în picioare toate prejudețele... întru formarea teatrului național... părăsind chiar și pe ai lor părinți și preferînd strîmtorea și neaverea »<sup>2</sup>, ci actori cu experiență de viață care aduc în jurul lui Caragiale freamătul revoluționar al epocii, voința de a sprijini prin teatru mișcarea progresistă și idealurile epocii. Aceasta se vede cu ușurință și din repertoriul trupei. Cu toate că după spectacolul *Furiosul*, « oamenii ieșiră cu totul deosebiți după cum intrară »<sup>3</sup>, însuși C. Caragiale considera propria sa prelucrare ca reprezentînd foarte puțin pe lîngă *Alzira* sau *Mahomet*. C. Caragiale prețuia încă repertoriul Filarmonicii, iubea tragediile lui Voltaire, influențate de vigoarea dramei shakespeariene, concepute de cel care cu un secol mai devreme pusese în gura unuia din eroii săi clasicul distih:

« Je pense en citoyen, j'agis en empereur »

« Je hais le fanatique et le persécuteur ».

<sup>1</sup> v. D. C. OILĂNESCU, *Teatrul la romîni*, p. 68 (« Schiță de proiect pentru întemeierea unei școale al cărei scop va fi informarea unui Teatru Național... »).

<sup>2</sup> I. ELIADE, *Lucrările Soc. Filarmonice*, 1835,

p. 4-5, în *Cuvînt spus la eczamenul școalei societății Filarmonice*.

<sup>3</sup> C. CARAGIALE, *Teatrul Național în Țara Romînească*, 1867, p. 17.

Alături de *Alzira* și *Mahomet*, *Zaîra* și *Meropa*, alături de tragedia impetuoasă a lui Alfieri (*Saul*) apare comedia molierească (*Bolnavul închipuit*, *Bădăranul boierit* — *Burghezul gentilom*, ș.a.) care corespund spiritului vremii, necesității de satirizare a moravurilor locale.

Dar trupa lui C. Caragiale își face un punct de onoare din a reprezenta cu precădere repertoriul nou, original, piesele lui V. Alecsandri, C. Facca, C. Bălăcescu, C. Caragiale, dramaturgia care oglindește realitatea deceniului 1840—1850 din țările române. Opinia publică va considera ca adevăratul început al activității trupei reprezentarea piesei lui V. Alecsandri *Cuconul Iorgu de la Sadagura* (14 decembrie 1845). « Putem zice — scria Bolliac — că astă seară s-a făcut deplina inaugurare a teatrului național... . . . Oricum teatrul național a prins rădăcină și îndoită laudă junilor actori cari s-au întemeiat fără nici un ajutor direct, fără nici o subvenție »<sup>1</sup>.

Trupa lui C. Caragiale reprezintă în continuare *Creditorii* de V. Alecsandri, *O bună educațiune* de C. Bălăcescu, *Jucătorii de cărți* de C. Negruzzi, *Dezertorul sau Sluga isteată* și *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe* de C. Caragiale, *Comedia vremii* sau *Franțuzitele* de C. Facca, piese care pun bazele dramaturgiei noastre naționale în perioada avîntului mișcării culturale patruzecioptiste.

Cezar Bolliac este cel care va sesiza importanța pe care o are existența noului « teatru de diletanți » pentru dezvoltarea dramaturgiei naționale: « influența teatrului național a început a se simți în literatura noastră, *Cuconul Iorgu de la Sadagura*, *Buna educațiune* și *Sluga isteată* sînt trei piese cu totul originale care văzurăm pe scena românească din capitala noastră. Dacă ar fi să socotim progresul artei dramatice la noi, deosebiri ce văzurăm în aceste piese, ne vine să credem că arta dramatică o să ajungă într-o zi a face partea cea mai însemnată a literaturii noastre »<sup>2</sup>.

Anii avîntului cultural patruzecioptist sînt anii cei mai fecunzi în crearea noii literaturi dramatice originale în Țara Românească și Moldova.

Vasile Alecsandri scrie în acești ani *Farmazonul din Hîrlău* (1840)<sup>3</sup>, *Spătarul Hațmațuchi*<sup>4</sup>, *Modista și cinovnicul* (1841), *Cuconul Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotu-i salba dracului*<sup>5</sup>, *Iași în carnaval* (1845), *Creditorii* (1845)<sup>6</sup>, *Un rămășag* — vodevil într-un act (1845), *Piatra din casă* (1847)<sup>7</sup>; Costache Caragiale scrie: *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar noi*<sup>8</sup>, *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe*<sup>9</sup>, *Ingîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt* (1846)<sup>10</sup>, *Sluga isteată sau Dezertorul* (1845)<sup>11</sup>, Mihail Kogălniceanu scrie *Două femei împotriva unui bărbat* (1840), *Orbul fericit* (1840), C. Bălăcescu: *O bună educațiune* (1845)<sup>12</sup>, C. Negruzzi: *Muza de la Burdujeni* (1848), *Doi țărani și cinci cîrlani* (1849), Ion Catina încearcă o dramatizare

<sup>1</sup> CEZAR BOLLIAC, *Teatrul Național I*, în *Curierul românesc*, XVII, nr. 92/1845, 17 dec.

<sup>2</sup> CEZAR BOLLIAC, *Curierul românesc*, XVII, nr. 27 din 30 martie 1845.

<sup>3</sup> Tipărită în Cantora Foaei satești, Rep. T.N. nr. 1.

<sup>4</sup> Din care nu a rămas nici un exemplar, dar este pomenită de V. Alecsandri în prefața operei, ed. 1875.

<sup>5</sup> Jucată prima oară la Iași în 1844 și tipărită în 1844 la Iași în tip. Inst. Albina.

<sup>6</sup> Tipărită în Cantora Foaei satești.

<sup>7</sup> Tipărită la Iași în tip. Inst. Albina.

<sup>8</sup> Jucată la Iași în 1844 și tipărită la Iași în 1845 cu o prefață de M. Kogălniceanu.

<sup>9</sup> Jucată la Momolo în nov. 1846 și tipărită la Buc. în 1847, editori C. A. Rosetti și Vinterhalder.

<sup>10</sup> Vezi Bibl. Acad. msse. 2913—2969.

<sup>11</sup> Jucată la Momolo în 1845.

<sup>12</sup> Jucată la Momolo la 28 iulie 1845.

după nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi (1847), Cezar Bolliac scrie « cea dintîi tragedie dictată de muza romînă »: *Matilda* (1845), Al. Russo: *Jignicerul Vadră* sau *Un provincial la Teatrul Național*, Ion Dumitrescu: *Două sute de galbeni sau Păhărnica de trei zile*<sup>1</sup>.

Realizarea unui repertoriu original era problema cea mai importantă pe care și-o propuseseră conducătorii teatrului din Țara Romînească și Moldova. Se scriu acum primele piese în care apare lumea țăranilor (chiar dacă lipsită de un fond combativ de clasă), apar comedii satirice ale lui V. Alecsandri, C. Bălăcescu, C. Caragiale, care ridiculizează moravurile boierești, ale ciocoilor vechi și noi, comedii care critică înseși formele de organizare a statului, politicianismul (*Iașii în carnaval*, *Păhărnica de trei zile*) și ridiculizează teama de revoluție a boierimii și burgheziei oportuniste.

Caracterul progresist al producțiilor dramatice ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Bălăcescu, C. Caragiale, I. Dumitrescu, Al. Russo, C. Bolliac se datorește faptului că operele lor izvorăsc dintr-o concepție înaintată — pentru acea vreme — despre rolul literaturii și artei care *trebuie* « să se ocupe să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință »<sup>2</sup>. Din literatura dramatică patruzecioptistă reiese că dramaturgii din preajma anului 1848 socotesc teatrul ca un mijloc eficace de educație cetățenească, ca un instrument de demascare a huzurului și conservatorismului boieresc, ca un mijloc de mobilizare a conștiințelor în slujba ideilor democratice ale revoluției de la 1848.

Teatrul romînesc părăsește în acești ani repertoriul facil ce succedase desființării Filarmonicii. Kotzebue este tradus și jucat din ce în ce mai puțin<sup>3</sup>. Contradicțiile vremii nu puteau fi ilustrate prin « personagiile din tragedia mic-burgheză a lui Kotzebue »<sup>4</sup>.

Troupei întemeiate de C. Caragiale în 1845 îi revine meritul de a fi promovat un nou repertoriu în teatrul din Țara Romînească. Teatrul lui C. Caragiale « era o școală măreață și utilă și frumoasă, pe scena lui s-a cîntat imnul revoluției de la 1848, la a cărui pregătire el participase propagînd în acțiune principiile regeneratoare ale revoluției franceze »<sup>5</sup>. Recunoașterea valorii istorice a temerarei întreprinderi a lui C. Caragiale era de notorietate publică: « Toți recunoaștem — scria *Curierul romînesc* — talentele acestui bărbat cu cît atît moldovenii cît și noi sîntem datori existența unui teatru

<sup>1</sup> Comedie în două acte tipărită la București în tipografia Colegiului Sf. Sava în anul 1848.

— Tot acum sînt traduse și tipărite: *Manfred* de BYRON în 1843, tradus de C. A. ROSETTI și jucat sub titlul de *Manfred cel blestemat*; apare — în 1844 — prima traducere din Shakespeare făcută de S. STOICA după *Iuliu Cezar*, apoi *Fedra*, trad. de GH. FĂLCOIANU, tipărită la București la tipografia Valbaum în 1843, *Lucreția Borgia* melo-dramă de F. ROMAIN la tip. Eliade, Buc., 1845, *Lucia de Lamermoor* dramă de G. CAMMERAND — tip. Kopainig, Buc., 1845, *Capu d'opera* necunoscut de CH. LAFONT, trad. de G. LEHLIUL, tip. Eliade, Buc., 1845 etc., etc.

<sup>2</sup> CEZAR BOLLIAC, *Poezia*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1846, nr. 27, 28, 29 la 1,8 și 15, VII, reprodus în edițiile de poezii, 1847. Cf. și CEZAR BOLLIAC, *Opere*, vol. II,

E.S.P.L.A., p. 41 și 319.

<sup>3</sup> Este de semnalat în această perioadă tipărirea doar a două piese de KOTZEBUE, *Eduard în Scoția* sau *Noaptea unui fugar* trad. de Gr. C. (1843) și *Don Ramundo de Colibrados* trad. de A. RASTI, tip. C. A. Rosetti, Buc., 1847.

<sup>4</sup> KARL MARX și FR. ENGELS: « Și tu îți închipui (Germanie) că poți rezolva contradicția (de clasă — n.n.), tu crezi că ai reușit să înalți atît pe actorii cît și pe spectatorii acestei drame teribile, coborîndu-i la rolul personajelor din tragedia mic-burgheză a lui Kotzebue! », în *Kölnische Zeitung*, despre revoluția din iunie 1848 — N.G.R. 1 iulie 1848, nr. 31, p. 1—2, cf. K. MARX și FR. ENGELS, *Revoluția de la 1848*, E.S.P.L.P., 1956, p. 63.

<sup>5</sup> PANTAZI GHICA, *Costache Caragiale*, în *Revista literară*, VII, 1886, nr. 1, p. 62—71

național »<sup>1</sup>. După prima stagiune, critica dramatică atesta progresul actorilor români care mai păstrau în mod impropriu numele de diletanți. « Putem zice că dumnealor (C. Caragiale, C. Mihăileanu, A. Cronibace — n.n.) nu mai sînt diletanții despre care ne obicinuiserăm a vorbi, ci sînt actori », scrie C. Bolliac, și trage concluzia că « teatrul românesc își deschide drum ca să ajungă la adevărata treaptă ce trebuie să aibă în țara sa »<sup>2</sup>.



Noul stadiu de dezvoltare a teatrului românesc cerea însă o mai mare grijă din partea statului și în orice caz o clădire care să-i asigure stabilitatea. Ideea clădirii unui teatru național, exprimată de filarmoniști, rămăsese încă un deziderat.

Intervențiile lui Eliade și cele din Adunarea obștească din 1840 vor avea consecințe abia în 1843, cînd Bibescu-Vodă alcătuiește o comisie (din vornicul Barbu Știrbei, marele logofăt Ion Filișteanu și logofătul Vladimir Blaremburg) în vederea clădirii unei săli de teatru. Construcția teatrului începe însă abia în 1846, și numai sub imboldurile lui C. Caragiale, iar în zilele revoluției zidurile teatrului abia se ridicau de cîteva palme deasupra pămîntului. În ajunul revoluției C. Caragiale juca tot în sala Momolo în care mai avea prioritate trupa Henriettei Karl<sup>3</sup>.

Activitatea trupei lui C. Caragiale de la București nu rămîne însă izolată. Sub impulsul mișcării culturale patruzecioptiste, mișcarea teatrală se răspîndește în orașele din provincie. La Cîmpulung în 1847 se deschide teatrul lui C. D. Aricescu. În perioada revoluției teatrul din Pitești va activa sub conducerea lui C. Halepliu. În toamna anului 1848, fugit de teama represaliilor contrarevoluției, C. Caragiale va înființa un teatru la Craiova.

Deschiderea teatrelor din provincie — chiar dacă activitatea lor a fost efemeră — dovedește că mișcarea cultural-artistică a vremii nu s-a limitat la activitatea din București, că ea și-a găsit un puternic răsunet în țară, că publicul românesc manifesta o tot mai mare conștiință și sete de cultură.



Răspîndirea și progresul teatrului se datoresc în primul rînd faptului că inițiatorii și animatorii lui erau strîns legați de mișcarea revoluționară. Ion Ghica, C. A. Rosetti, Cezar Bolliac, Ion Eliade fac parte din primul și al doilea comitet revoluționar. (C. Bolliac este numit vornic de politic.) În Ministerul de la 11 iunie îi găsim pe I. Eliade și C. A. Rosetti, iar mai tîrziu, pe aceiași, în guvernul provizoriu. Desigur că rolul politic al lui Eliade a fost nefast în desfășurare revoluției și apărarea reformelor preconizate de constituția ce trebuia să înlocuiască « Regulamentul organic », acest

<sup>1</sup> *Curierul românesc*, 4 dec. 1847.

<sup>2</sup> CEZAR BOLLIAC, *Teatrul Național, Tereza sau Orfelina din Genova*, în *Curierul românesc*, XVII, nr. 89, 1845, 7 dec. În același an, la 27 aug. 1845, tot *Curierul românesc* constată că: « D.C. Caragiale este un adevărat artist care nu se oprește la treapta în care a ajuns, care și-a studiat arta, care nu se amăgește de aplauzele

publicului și cunoaște foarte bine că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine. Așa el face înaintări rezezi ».

<sup>3</sup> În stag. 1847 — 1848 trupa H. Karl avea o subvenție de 1200 galbeni. Vezi Adresa către vornicul M. Cornescu, Arh. St. Buc., arh. T.N.B., dosar 2/1847, 17. III, 1848.



«codice al muncii de clasă» cum îl numea Karl Marx, dar și în perioada 1840—1848 Eliade va mai încerca să apere interesele teatrului românesc al cărui ctitor fusese în deceniul precedent.

Teatrul cunoaște în cel de-al cincilea deceniu o dezvoltare remarcabilă prin grupul artiștilor legați de revoluție. Aceștia, în primul rînd, vor da teatrului românesc un conținut nou și vor căuta forme de expresie noi pentru a răspîndi ideile democratice care domină epoca. Mulți dintre artiști se vor număra printre elementele cele mai conștiente ale acțiunii revoluționare. Referindu-ne — deocamdată — doar la cei din Țara Românească, trebuie să-i pomenim în primul rînd pe C. Aristia și C. Caragiale. Ei sînt dintre primii actori care și-au însușit concepția artistului militant, a artistului cetățean. C. Aristia, care participase la evenimentele răscoalei lui Tudor în 1821, este printre fruntașii mișcării revoluționare de la 1848. Șef al gărzii naționale, C. Aristia va juca un rol important în desfășurarea și apărarea revoluției, iar insuccesul acesteia îl va face să pornească în exil o dată cu revoluționarii sprijinitori ai teatrului românesc — Ion Ghica, Cezar Bolliac, Gr. Grădișteanu, D. Bolintineanu, I. Voinescu, N. Apolloni, C. A. Rosetti — care participaseră la evenimentele revoluției din 1848.

Alături de C. Aristia, C. Caragiale participase la întrunirea de la Islaz și, cu toate că nu există documente, este perfect verosimilă afirmația lui Pantazi Ghica<sup>1</sup> că în zilele revoluției, înfășurat în tricolor, el ar fi declamat versuri patriotice pe podiumul scenei de la Momolo, dacă ne gîndim că în timpul revoluției sala Momolo fusese închiriată de revoluționari<sup>2</sup>. Pantazi Ghica susține că «s-a cîntat (pe scena teatrului Momolo) imnul *La revoluțiunea de la 1848*, pregătit de C. Caragiale. Alte documente nu atestă acest lucru. În orice caz contemporani și istorici ulteriori confirmă participarea lui C. Caragiale — și a colegilor săi actori — la evenimentele revoluției. Ioan Thănăsescu confirmă că «la anul 1848 în timpul mării revoluțiuni, între bărbații care luau parte la acest eveniment se aflau și C. Mihăileanu, Costache Serghie și alți artiști din acea vreme»<sup>3</sup>. M. Belador susține și el că «La anul 1844 Caragiale cu colegii și elevii săi iau parte activă la desfășurarea evenimentelor politice prin reprezentațiuni de piese tendențioase ce ținteau la marea scop»<sup>4</sup>. Este sigur că Belador se referă, vorbind de «reprezentațiuni de piese tendențioase», la spectacolele date în ultimii ani de trupa lui C. Caragiale cu noul repertoriu original. De altfel spectacole ale trupei românești în zilele revoluției nu au avut loc<sup>5</sup>.

Contribuția cea mai importantă a lui C. Caragiale și a actorilor care-l însoțeau la revoluția de la 1848 rămîne activitatea artistică. Portretul pe care i-l va face după decenii Pantazi Ghica scoate în evidență marea semnificație

<sup>1</sup> P. GHICA, *loc. cit.*, p. 66.

<sup>2</sup> Ion Ghica arată că la 18—19 iunie «I. Brătianu închiriasă sala Momolo. Acolo erau peste 600 de oameni. A vorbit I. Brătianu în folosul constituției, dar nu l-au lăsat, pe Catina l-au dat (afară) proprietarii cu pumnii, Magheru a venit armat»... în *Documente inedite literare*, p. 40, «Note în legătură cu pregătirea și începerea revoluției muntene din 1848».

<sup>3</sup> IOAN THĂNĂSESCU, *Schițe istorice (Teatrul din Craiova)*, Tipogr. F. Constantinescu (fără an).

Printre alți actori participanți la revoluție este vorba desigur și de actorul român Vasile Maniu, care jucase în trupa lui Farkaș în Transilvania, și care venise ulterior la București. După revoluție V. Maniu a fost expulzat în Transilvania.

<sup>4</sup> M. BELADOR, *Istoria teatrului român*, Ed. Rălian și Ignat Samitca, p. 51 (f. a.).

<sup>5</sup> Se pomenesc în presa vremii doar de un spectacol dat de Dilly și Gherghely în fața revoluționarilor de la 1848, cu care ocazie Bălcescu i-ar fi felicitat pe cei doi protagoniști.

a activității teatrale, curajoase, a lui Costache Caragiale în anii 1840–1848, într-o « epocă de absolutism fantastic în care o cenzură stupidă și neîmpăcată forfecă, ciuntea, desființa orice gândire de naționalitate, de patriotism, de românism »<sup>1</sup>.

Ar fi greu de susținut și dovedit că « diletanții români » au fost pe baricadele propriu-zise ale revoluției, ca C. Aristia, dar teatrul nu constituia în anii aceia o baricadă mai puțin revoluționară.

Acelora care au vrut să vadă în refuzul lui C. Caragiale de a juca drama revoluționară *Kirdjali* (după romanul cu același nume de contele Mihail Czajkowski) o renunțare la principiile sale militante, le răspunde însuși autorul dramatizării, Pantazi Ghica, reproducând scrisoarea pe care i-a trimis-o C. Caragiale: « Dar dacă aș reprezenta-o, ar trebui să otărăsc să închiz teatrul mâine, să las pe drumuri 16 nenorociți — bărbați, femei — răpindu-le piinea de toate zilele și pe mine să mă trimită la Plumbuita ori la Mărgineni. . . Făgăduiește-mi, cheazășuiește-mi că în momentul când poliția mă va sili să las cortina, nația va izbucni și vom ieși de acolo cu revoluția României, și pun s-o învețe la noapte și o joc mâine seară » . . .<sup>2</sup>.

Atașamentul lui C. Caragiale față de revoluție nu a putut fi infirmat de calomnii săi care îi contestau pînă și dreptul de a se numi român. C. Caragiale și frații săi (Iorgu și Luca) vor tipări o broșură în care solicită judecata opiniei publice în această privință.

În broșura *Dreptatea popoului judece pe frații Caragiali*, tipărită în 1849, C. Caragiale va face o patetică profesiune de credință în care-și mărturisește ardoarea sa pentru teatrul românesc, sacrificiile pe care le-a făcut pentru propășirea acestuia: « Români, români! voi nu cunoașteți agoniile teatrului ce v-am dat, voi nu cunoașteți durerile și rănile de moarte ale acestui prunc pe care l-am ținut strîns la pieptul meu și l-am legănat pe brațele mele patru ani de zile (1845–1848 — n.n.), dîndu-i drept hrană sudoarea frunții mele și drept apărare fama mea; nu știți voi de cîte ori am plecat grumajii, de cîte ori vrură să mi-l smulgă din sîn și să-l arunce în pulbere mîinile sacrilege care urăsc lumina. Nu știți voi de cîte ori am plecat grumajii, de cîte ori m-am prosternat ca tapet ce să calce peste mine individe brute, căroră în alt timp nu le-aș fi dat nici disprețul meu? »<sup>3</sup>.

Cu aceeași abnegație, C. Caragiale va sprijini și cauza revoluției. Bolnav și amărit, el răspunde apelului *Ce sînt datori cetățenii patriei?* lansat de ziarul *Pruncul român*, dăruind ziarului revoluționar ultimele bunuri pe care le are:

« Deși strein și calomniat de inamicii mei, voi să iau parte la această faptă. Aflîndu-mă azi în lipsă de bani, trimit *Pruncului* un inel al meu de diamant și o podoabă de granate a soției mele. Binevoiți a le pune spre vînzare

<sup>1</sup> PANTAZI GHICA, loc. cit., p. 62–71.

Cenzura fusese instituită încă cu mulți ani în urmă, de îndată ce teatrul românesc depășise stadiul de curiozitate, de noutate inofensivă. Prima cenzură datează de pe vremea lui Al. Suțu (1819) și o exercita Iacovache Rizo cu scopul de a nu pătrunde în teatru « învățături dăunătoare ». În vremea « Filarmonicii » și pînă la 1837 piesele erau cenzurate la prima reprezentație. Din momentul în care ideile enunțate pe scenă critică și

periclitează privilegiile și conservatorismul boierilor — adică după 1840, cînd se formează repertoriul național original — piesele vor trebui aprobate de cenzură înainte de a se tipări sau reprezenta. Acesta este, de altfel, încă unul din motivele pentru care « Proclamația de la Islaz » cerea libertatea absolută a tiparului.

<sup>2</sup> PANTAZI GHICA, loc. cit., p. 62–71.

<sup>3</sup> C. CARAGIALE, *Dreptatea popoului judece pe frații Caragiale*, 1849, p. 9.

și prețul lor îl veți depune la casa adunării. . . Sacrificiul este mic, dar și pute-  
rile mele de azi sînt mici, dea Domnul să mă însănătoșesc, să poi lucra  
și zeciuala muncilor mele o depui la casa de colecții » <sup>1</sup>. Scrisoarea tipărită  
în *Pruncul român* era semnată « Fratele și amicul vostru C. Caragiale ».

În toamna anului 1848 C. Caragiale, însoțit de colegii cei mai apropiați  
(C. Mihăileanu, Costache Dimitriade, St. Mihăileanu, C. Serghie, Ioan Vlă-  
dicescu ș.a.) părăsește Bucureștiul. « Căpeteniile revoluționare îi sfătuiră (pe  
actori — n.n.) a părăsi Capitala București, spre a nu fi închiși, surghiuniți,  
trimiși pe la monastiri sau expatriați de către administrația de atunci » <sup>2</sup>.  
Actorii trec Oltul și se stabilesc la Craiova unde se puteau bucura de o  
siguranță foarte relativă și unde, totuși, C. Caragiale va întemeia un nou  
teatru românesc pe care-l va conduce pînă la reîntoarcerea sa la București,  
în 1850.

În București locul teatrului românesc îl vor lua, o dată cu « liniștea  
legală adusă în țară » de contrarevoluție, trupa de operă italiană, trupa fran-  
ceză de vodevile, teatrul de maimuțe și reprezentațiile acrobatice.

## РУМЫНСКИЙ ТЕАТР НАКАНУНЕ РЕВОЛЮЦИИ 1848 ГОДА

### I

#### РЕЗЮМЕ

В сороковых годах прошлого века румынский театр обрел новую идейно-эстетическую базу, связанную с революционными идеалами эпохи. В исследовании отражается процесс роста румынского театра в этот период бурного развития капитализма и создания в предреволюционные годы национальной драматургии и ее развития, обусловленного увеличением числа профессиональных актеров.

В период 1840—1848 гг. развитие национального театра тесно связано с антифеодальной борьбой, с развитием демократической культуры 1848 г.

В связи с этим автор стремится выявить вклад работников театра в дело создания единого национального театра в трех провинциях — Валахии, Молдове и Трансильвании.

Указав, что большинство театральных деятелей — драматургов и актеров, как и остальные художники были идейно связаны с передовым революционным движением, автор показывает условия развития национального театра и драматургии несмотря на консервативные тенденции боярства. С этой целью он представляет развитие национального театра при помощи данных, рисующих столкновение бурно развивающейся национальной культуры — создания революционеров 1848 г., превративших театр в трибуну национально-демократической борьбы — с мракобесием крупного боярства, враждебного молодой национальной культуре и ее прогрессивному духу.

Прослеживая развитие театра в период 1840—1848 гг. в трех румынских провинциях, автор подчеркивает тождественность идейно-эстетического мировоззрения руководителей культурно-артистических движений в этих провинциях, единство, предшествовавшее позднему административно-политическому объединению.

Характерным для художественной и литературной работы деятелей 1848 г. является их боевое понимание искусства; с подмостков театров Валахии, Молдовы и Трансильвании звучит единый призыв к борьбе за социальную и национальную свободу.

<sup>1</sup> Scrisoarea lui C. Caragiale a apărut în *Pruncul român*, nr. 25, la rubrica «Daruri practice».

<sup>2</sup> IOAN THĂNĂȘESCU, *Schițe istorice (Teatrul din Craiova)*, Tipografia F. Constantinescu (fără an).

В статье показано и активное участие работников театра в революционных событиях 1848; некоторые из них находились в первых рядах революционных комитетов временного правительства; театр того времени, преданный идеалам революции 1848 г., поистине представлял собой революционную баррикаду.

## LE THÉÂTRE ROUMAIN À LA VEILLE DE L'AN RÉVOLUTIONNAIRE 1848

### I

#### RÉSUMÉ

Dans la cinquième décennie du siècle passé, le théâtre roumain s'est forgé une nouvelle base idéologique et esthétique, liée aux idéaux révolutionnaires de l'époque. L'étude expose le processus de maturation du théâtre roumain au cours de cette période d'essor rapide du capitalisme, et l'éclosion, à la veille de la révolution de 1848, d'un répertoire dramatique national servi par un nombre sans cesse accru d'artistes professionnels.

L'essor du théâtre national est étroitement lié — au cours des années 1840 - 1848 — à la lutte contre le régime féodal, au développement de la culture démocratique des années 48. L'article que voici s'attache à présenter, dans cet esprit, la contribution du théâtre roumain à la création d'un art national, unitaire, dans les trois provinces: la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie.

Soulignant que la majorité des gens de théâtre — dramaturges et acteurs — étaient liés, à l'instar des autres artistes, au mouvement des idées progressistes, révolutionnaires, l'étude met en lumière les conditions de développement du théâtre et de l'art dramatique nationaux, en dépit des tendances conservatrices des gros propriétaires fonciers. Le développement du théâtre national roumain nous est présenté à l'aide de données qui soulignent le conflit entre l'essor de la culture nationale — forgée par les révolutionnaires des années 48, qui utilisaient le théâtre comme une tribune de lutte nationale démocratique — et l'attitude réactionnaire des gros propriétaires fonciers, hostiles à la nouvelle culture nationale et à son esprit progressiste.

S'attachant à suivre l'évolution du théâtre des années 1840 - 1848 dans les trois provinces roumaines, l'étude souligne l'identité idéologique et esthétique des dirigeants du mouvement culturel et artistique de ces provinces, unité qui précédera l'union politique et administrative ultérieure.

L'activité artistique et littéraire des démocrates des années 48 se caractérise par une conception militante de l'art, et le théâtre de Valachie, de Moldavie et de Transylvanie affirme un message unitaire de lutte pour la liberté sociale et nationale.

L'article nous présente la participation effective des gens de théâtre aux événements révolutionnaires de 1848. Certains d'entre eux ont lutté aux premiers rangs des comités révolutionnaires, du gouvernement provisoire, sur la barricade que le théâtre a constituée à cette époque, par son attachement aux idéaux révolutionnaires de 1848.



# TEMATICA NOUĂ ȘI ÎNTRUCHIPAREA EI ÎN LUCRĂRILE MUZICALE ACTUALE

de ALFRED HOFFMAN



Manifestările muzicale din primele luni ale anului 1961, culminând cu cele din luna mai, dedicate aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din România, au prilejuit una din acele treceri în revistă, periodice, ale realizărilor compozitorilor români, care permit nu numai cercetătorului, dar și masei ascultătorilor de muzică, să tragă concluzii, să deslușească marile linii directoare, să întrevadă dezvoltarea viitoare. Ne aflăm acum într-o fază când principiile mari ale artei noastre noi fiind consolidate și îmbrățișate cu convingere de marea majoritate a compozitorilor, criteriul *calității* se impune pe prim plan. Cerințele epocii pe care o trăim, cu ritmul ei trepidant, cu avântul îndrăzneț al tuturor capacităților creatoare ale omului, impun artistului eforturi deosebite pentru a nu fi depășit de dezvoltarea istorică, pentru a nu rămîne în urma semenilor săi – producători de bunuri materiale tot mai desăvîrșite –, pentru a face față exigențelor estetice mereu mai ridicate ale celor din jurul său.

Dacă muzica românească în general a evadat dintr-un cerc îngust, limitat, de preocupări, spre orizonturile infinit de largi ale vieții în plină transformare revoluționară, dacă numărul «consumatorilor» de muzică a sporit, în cîțiva ani, în proporții de necrezut, aceasta nu înseamnă că răspunderea compozitorului, ca individualitate, a scăzut. Dimpotrivă! Puterea de pătrundere a creației sale nu va rezulta niciodată dintr-o preocupare factice pentru accesibilitate, din grija de a place cît mai repede și mai sigur unui număr cît mai mare de ascultători. Adevărata accesibilitate se suprapune cu adevărata valoare; atunci cînd creatorul va fi pătruns în miezul temei oferite de viață, cînd va fi convins că a găsit acele mijloace de exprimare care să transmită în chipul cel mai convingător mesajul său, cînd va goni departe șablonul și rutina, publicul va reacționa cu căldură în fața acestei superioare unități artistice. Fisurile nu mai pot fi admise: o temă măreață înfățișată simplist sau pueril va condamna cu atît mai hotărît pe artistul care a abordat-o fără să se poată ridica la înălțimea semnificației ei; pe de altă parte, căutările formale sterile își dezvăluie și ele, în asemenea împrejurări, goliciunea. Un subiect important cere o exprimare finită, cristalizată, nu admite improvizația. Ceea ce este vechi, uzat, perimat, are tot atît de puține șanse de a rezista,



ca și ceea ce este șubred, nedefinit, neînchegat. Cei ce-și ațintesc privirea doar spre trecut, căutînd să transporte, « cu arme și bagaje », clasicismul veacurilor de mult apuse în vremea noastră — neînțelegînd că atunci cînd vom ajunge la un clasicism contemporan el va arăta cu totul altfel — greșesc, ca și cei ce-și leagă creația de diverse mode efemere, imitînd cu zel dar fără personalitate, condamnîndu-se singuri să fie veșnic ucenici palizi ai unor maeștri discutabili.

Misiunea compozitorului vremii noastre, a celui ce vrea să pătrundă și să redea esența transformărilor din jurul său, nu este, deci, deloc lesnicioasă. El trebuie să aibă discernămint, să știe să aleagă esențialul de secundar, să înțeleagă în mod complex esența *noului* — ca expresie nouă a unui conținut nou — și mai cu seamă să fie oricînd conștient de răspunderea sa socială. Muzica este, în dezvoltarea socialistă a societății noastre, o problemă importantă și serioasă, care nu trebuie privită și soluționată în grabă sau superficial. Gusturile, înclinațiile personale ale unui anumit compozitor, ale unui anumit critic, nu se cuvin confundate cu criteriile obiective de apreciere a valorii. Raportul dintre tradiție și inovație — cu aplicare la fiecare dintre lucrările noi ce ni se înfățișează — se cere cîntărit cu chibzuință, fără prejudecăți, fără extremism. Să nu subapreciem puterea de înțelegere artistică a celor din jurul nostru oferindu-le mereu ceea ce le este deja familiar — sau ceva asemănător —, dar nici să nu le pretindem să ne urmeze fără rezerve pe drumuri pe care nici noi înșine nu le-am deslușit, care apar încă învelite de o ceață atrăgătoare dar opacă. În muzică, ca și în celelalte arte, nu se pot « arde etapele »; creatorii noștri se pot inspira din exemplul aceluia mare înaintaș care este George Enescu. De la « Poemă Romînă » pînă la « Simfonia de cameră » este o distanță uriașă, dar parcursă cu o nedezmînițită probitate omenească și profesională, care a făcut să funcționeze mereu — după spusele maestrului — guma și lama de ras, instrumente ale unui simț autocritic exemplar. Influențele, contactul direct cu marii sau micii maeștri, au fost asimilate de Enescu, topite la flacăra geniului său, restituite într-o formulă personală în care, chiar dacă se deslușeau uneori izvoarele, este tot atît de prezent punctul de vedere, afectiv și rațional, al compozitorului român și contemporan. « Zeii » din copilărie și tinerețe n-au rămas imuabili; Enescu a învățat neîncetat de la epoca sa, a privit în juru-i, rămînînd însă, tot timpul, autentic, cîstit față de sine și față de artă.

Asemenea considerații ar putea părea lăaturalnice temei propuse. În fapt, nu sînt. « Tematica nouă » este mare, complexă, o vedem, o cunoaștem, o auzim cu toții. Societatea nouă se făurește în văzul tuturor, dezvoltarea ei în viitor este enunțată limpede, pe înțeles. Creatorul de artă nu se vede obligat să-și caute inspirația prin cine știe ce unghere inaccesibile, ea îi stă la îndemînă. Dar tocmai pentru faptul că tematica este cunoscută, felul cum apare ea întruchipată în opera muzicală nu ne poate fi indiferent. Această modalitate nu este însă unică, nu poate fi inclusă într-o formulare strîmtă. Și tocmai fenomenul multilateralității aspectelor oferite de creația romînească actuală este îmbucurător. Realismul socialist, metodă de creație unică, permite individualităților artistice diferite să se afirme, fiecare în felul ei, generează o multitudine de stiluri personale, care dau viață unui tablou complex.

Astfel de concluzii se pot trage din cercetarea mai amănunțită a lucrărilor cîntate în preajma aniversării Partidului. Nu numai formele muzicale care au dat viață aceleiași tematici sînt felurite — simfonii, oratorii, opere,

cantate — dar însuși modul de abordare al temei, de către diverșii compozitori, oferă o diversitate de aspecte.

Au apărut, de pildă, simfonii. Într-o convorbire pe care semnatul acestor rânduri a avut-o cu profesorul Vladimir Gheorghievici Fere, șeful catedrei de compoziție de la Conservatorul din Moscova, acesta a arătat, ca una din concluziile primei plenare de creație a Uniunii Compozitorilor din R.S.F.S.R., faptul că lucrările neprogramatice sînt tot atît de susceptibile de a reda în chip convingător realitatea contemporană ca și cele programatice. Fere dădea ca exemplu simfonia unui tînar compozitor sovietic — Alexei Nikolaev — în care, fără ca lucrarea să aibă un titlu sau un program anumit, toți participanții la respectiva plenară au deslușit imaginea tineretului sovietic de astăzi.

Într-un sens, o asemenea plasticitate, creatoare de imagini, o au și simfoniile apărute recent la noi, fără a fi programatice în sensul cel mai strict. Astfel, Dumitru Bughici și-a încheiat ciclul de lucrări dedicate luptei eroilor clasei noastre muncitoare prin « Simfonia Poem », care, după cele două poeme simfonice anterioare (« Evocare » și « Filimon Sîrbu »), pare să încadreze redarea muzicală a episoadelor și sensului luptei comuniștilor într-o viziune mai cuprinzătoare. Izvorul literar al inspirației lui Bughici l-a constituit un extras din poemul *Se-aude un cîntec* de Miron Radu Paraschivescu, exprimînd ideea că viața liberă și însorită de astăzi s-a născut din luptele pe care le-a purtat, în trecut, poporul :

*« Dar cîntecul acesta nu-i mîină care-l scrie  
El crește dintr-o surdă și tainică tărie;  
Cum colțul ierbii crude răzbate-n primăvară,  
El suie din durerea care mocnea în țară.  
Ca tot ce-i astăzi liber și viu, el s-a născut  
Din luptele prin care poporul a trecut ».*

Acesta este, însă, un « motto » general al Simfoniei-Poem. Compozitorul nu detaliază episoadele programatice, nu merge spre o muzică ilustrativă, ci spre una de esență. Asociațiile muzicii cu elementul literar sînt realizate în mare, pe planul construcției generale a lucrării. Desigur, structura simfoniei este mai liberă decît cea clasică. În reexpoziția primei părți, de pildă, nu apare ideea secundă; ea va fi reluată abia în « epilogul » lucrării, tinzînd să sugereze împlinirea unor speranțe, odinioară doar întrezărite de luptătorii comuniști. Tot astfel, în *trio*-ul Scherzo-ului, foarte concentrat, apar reminiscențe din introducerea lentă a lucrării, iar în secțiunea mediană a *Larghetto*-ului elemente ale primei teme din Scherzo. Ideile muzicale circulă deci, cu un sens ciclic, în corpul întregii lucrări; de altfel, unitatea și siguranța construcției constituie o calitate dominantă a simfoniei. Conținutul de idei capătă o întruchipare cu atît mai convingătoare, cu cît limbajul lui Bughici tinde să dobîndească, în această împrejurare, un relief, o pregnanță, sporite, înrîurirea concepției simfoniștilor clasici ruși și sovietici apărînd acum integrată mai organic capacităților creatoare proprii compozitorului. În introducerea Simfoniei-Poem, tematica vădește o orientare modală, cu inflexiuni cromatice, linie pe care compozitorul s-ar cuveni să o dezvolte mai consecvent. La începutul Scherzo-ului, este prezentă o scriitură în pachete de acorduri ce se mișcă contrar, creînd o tensiune armonică sugestivă. Înriurirea muzicii populare romînești se face și ea simțită în chip pozitiv — în ritmica, cu caracteristice alternări de triolete și șaisprezecimi, a primei

teme din partea întâi, în intonațiile de cîntec liric nou ale temei secunde. Se ivesc, deci, germenii unei originalități, pe care Dumitru Bughici va trebui să-i dezvolte și să-i consolideze în viitoarele opusuri, pentru ca astfel meșteșugul simfonic pe care și l-a însușit să fie pus tot mai mult în serviciul unei expresivități autentice și convingătoare.

În cazul lui Alfred Mendelsohn, compozitor cu o experiență creatoare vastă, noua sa Simfonie — a VII-a — poate fi apreciată în perspectiva unei evoluții artistice interesante. Dedicată Partidului și luptei sale, lucrarea reia legătura cu stilul unor creații anterioare, situîndu-se pe linia unui simfonism activ, dinamic, cu accente eroice. Fără a recurge sistematic la citatul muzical, compozitorul include totuși, în țesătura finalului simfoniei, melodia cîntecului de mase « Așa te știu, Partid iubit », pentru a da o forță sporită de concretizare ideii conducătoare a lucrării. Evoluția imaginilor — de la întuneric la lumină —, corespunzînd drumului parcurs de poporul nostru, nu se realizează însă cu mijloace simpliste, ocolind rezolvările oarecum mai facile și « de efect sigur » care nu lipseau din unele creații anterioare ale compozitorului. Atașamentul declarat pentru tradiția enesciană (să nu uităm că Simfonia a VI-a fusese dedicată memoriei maestrului) apare într-o oarecare înrudire a tematicii din prima parte cu motivul de « semnal » cu care debutează cea dintîi simfonie a lui Enescu, în timp ce climatul expresiv al părții lente evocă, adesea direct, « Preludiul la unison » din Suita I pentru orchestră.

În ce privește limbajul, capătă aci o nouă confirmare tendința valoroasă a compozitorului spre transparența, diversitatea expresivă a țesăturii orchestrale, în care vocile, instrumentele, se suprapun cu o mare independență. Temele, timbrele, își mențin, contopite, individualitatea, ferindu-ne de acea factură compactă, « păstoasă », caracteristică stilului unor post-romantici, pe care Mendelsohn nu a evitat-o, consecvent, în trecut. S-ar putea reproșa compozitorului o oarecare inegalitate, pe parcursul lucrării, în ce privește prezența coloritului național, mai pregnant în mișcările centrale, mai estompat în cele extreme. Aproximarea de folclor nu este însă una din trăsăturile dominante ale personalității autorului, și trebuie să remarcăm că intonațiile românești, în compozițiile sale, dacă nu totdeauna distincte și lesne « identificabile », sînt totuși de natură a localiza creația sa, încadrînd-o tabloului general al muzicii noastre noi.

Poemul simfonic, formă specifică a muzicii programatice, capătă, în perspectiva oglindirii cît mai diverse și reale a fenomenelor vieții contemporane, o semnificație deosebită. El oferă posibilitatea urmăririi suple, din aproape în aproape, a episoadelor unei acțiuni, favorizează dinamismul gîndirii muzicale, stimulează pe compozitor spre exprimare cît mai colorată și plastică. În același timp, însă, creează și mari exigențe, pentru că, după cum am mai arătat, programul explicit nu poate salva de la eșec o muzică inconsistentă, ilustrativă la genul minor, lipsită de idei și de forță generalizatoare. Criteriul de apreciere îl constituie, în egală măsură, fidelitatea față de programul propus, ca și valoarea intrinsecă a muzicii.

În cazul compozitorului Alexandru Pașcanu, era firesc ca înclinarea sa către un limbaj orchestral bogat și rafinat — cîteodată luxuriant — să-l apropie de genul programatic, în care diversitatea paletelor simfonice este o premisă — dacă nu suficientă, în orice caz necesară — a succesului. Sensibil la valorile poetice extraordinare ale naturii patriei, el și-a propus să le dedice o serie de lucrări, străduindu-se, însă, să depășească atitudinea contemplativă,

descriptivă, pentru a face să vibreze, muzical, emoția. Dacă « Alpii » lui Richard Strauss mai covârșeau, câteodată, « Carpații » lui Pașcanu, într-un poem anterior, de astă dată « Marea » lui Debussy permite și « Poemului mării » al compozitorului nostru să-și desfășoare valurile simfonice mai personale. De altfel și tematica este cu totul diferită. Evocînd, în prima parte a lucrării, imaginea întunecată a vechiului *Pontus Euxinus*, Pașcanu o pune față în față cu aspectul deschis, înfloritor, al țărmurilor socialiste de astăzi, care împodobesc Marea Neagră cu roadele muncii constructorilor vieții noi. Dacă elementul coloristic care, în mod fatal, include și aluzii la muzica impresionistilor francezi, este predominant, compozitorul i-a dat o contrapondere definit melodică: aflăm exemple, în acest sens, în tema « furtunii » din secțiunea a doua a poemului, cu izul ei arhaic intenționat subliniat (începutul unui bocet din comuna Belinț, cules de S. Drăgoi), tema, ca de coral, care deschide secțiunea următoare, apoi însăși generoasa temă a Mării etc.

Dacă în ce privește forța de evocare a scriiturii orchestrale « Poemul mării » a fost unanim apreciat, pe de altă parte consistența emoțională a muzicii a putut stîrni unele discuții. În adevăr, folosirea citatului folcloric (începutul « Chindiei », prezența triolelor unduite ale unui « Brîu ») pentru a realiza contrastul « trecut întunecat-prezent luminos » a părut întrucîtva schematică, insuficient integrată concepției generale a lucrării. De altfel, în dramaturgia interioară a multor lucrări simfonice realizarea expresivă, organic rezultată din dezvoltarea muzicii, a unui asemenea contrast mai constituie încă o problemă nerezolvată.

Domeniul vocal-simfonic, bogat reprezentat în creația actuală, a evidențiat modalități foarte variate de abordare a tematicii noi. Matei Socor, de pildă, înclină către genul agitatoric, mobilizator, punînd accentul pe forță, pe impetuoșitate. Astfel ni s-au înfățișat cele trei fragmente (din totalul de cinci care alcătuiesc lucrarea) ale oratoriului « Stejarul din Borzești », edificiu sonor de mari proporții, pe versuri de Dan Deșliu, la desăvîrșirea căruia compozitorul a lucrat în ultimii ani. Dacă o imagine de ansamblu asupra oratoriului nu va putea fi dată decît de audierea lui integrală — mai ales din punct de vedere al echilibrării contrastului expresiv —, cele trei tablouri sonore sînt suficiente pentru a putea aprecia stilul autorului. Planul dramatic este, de pe acum, limpede. Stejarul din Borzești, care este evocat ca martor al luptelor lui Ștefan cel Mare împotriva tătarilor, care a văzut apoi jertfindu-se pentru libertatea poporului răsculații lui Doja, Horia, Tudor, pe cei de la 1907, trăiește, în anii săi bătrîni, și ziua în care muncitorimea, condusă de Partid, se ridică pentru a-și dobîndi, de astădată definitiv, dreptul la o viață omenească. Înfruntînd opresiunea, fără să-și piardă, în anii grei ai ilegalității, încrederea în victorie, comuniștii au condus lupta împotriva asupririi fasciste și au fost mereu în fruntea operei de înălțare a construcțiilor socialismului. Acesta este firul conducător al desfășurării Oratoriului, care evocă, în diferitele lui părți, momente semnificative ale istoriei poporului român.

Matei Socor este autorul unora dintre cele mai reușite cîntece de mase dedicate Partidului: « Steagul Partidului », « Să fi Partidului oștean », pentru a nu aminti decît de cele din ultimii ani. Experiența sa în acest domeniu a valorificat-o și în paginile oratoriului. Multe fragmente corale, iar dintre cele solistice mai ales acelea încredințate baritonului (întruchipînd glasul Partidului), au, pe această linie, o certă valoare mobilizatoare. Ciocnirea între

forța revoluționară a muncitorimii conduse de Partid și cea represivă, reacționară, este redată cu putere, îndeosebi în fragmentul « Grivița Roșie ». Dacă ideile sînt clare, dacă aderarea compozitorului la tema propusă, « angajarea » sa, sînt în afara discuției, mai rămîn totuși de rezolvat probleme în ce privește construcția lucrării și necesitatea unei mai mari variații expresive. Întrebuițarea unui foarte mare număr de coriști pe scenă, cîntînd în sonorități puternice, cărora li se mai adaugă, la răstimpuri, și corul din culise, pe lîngă o orchestră solicitată în forță, creează senzația unei « aglomerări » de mijloace, care uneori riscă să se anihileze unele pe altele. Momentele de relaxare sînt prea puține, tensiunea tinde continuu să se mențină culminantă. E vorba de o echilibrare, de o dozare mai « economică » a forțelor puse în mișcare — referită și la proporțiile sălilor —, care se cuvine să preocupe, de altfel, pe toți creatorii de lucrări vocal-simfonice.

Dacă la Socor predomină încordarea, Diamandi Gheciu se îndreaptă cu precădere spre o sferă lirică de sentimente. Oratoriul său, conceput de asemenea pe versuri de Dan Deșliu, este închinat memoriei lui Lazăr de la Rusca, țăranul comunist dintr-un sat bănățean care a căzut, ucis mișelește, de către dușmani; faptul s-a petrecut în primii ani ai puterii populare. Înriurit de caracterul versurilor, compozitorul a mers către un limbaj muzical de factură folclorică, simplu, luminos, cu armonii limpezi. Este o muzică sinceră, pătrunsă de simțire caldă, în care multe elemente (cîntecul mamei lui Lazăr, moartea eroului în mijlocul naturii — « Cu șopîrle la călcii / Cu munții la căpătii » —, natură care se revoltă și ea la văzul omorului mișelește — « Vuiau munții de mînie / Vuia peștera pustie / Vuia codrul cu izvorul ») ne evocă atmosfera unei « Miorițe » contemporane. Diamandi Gheciu a valorificat direct, poate prea direct, tradițiile corale clasice ale înaintașilor, și climatul muzicii sale ne evocă, nu o dată, paginile unor maeștri ai trecutului nostru muzical. Sensibilitatea lirică domină, desigur, asupra fiorului dramatic, și din acest punct de vedere lucrarea se apropie mai mult de genul unei suite coral-simfonice cu soliști decît de structura oratoriului.

S-ar putea aduce și unele obiecțiuni de domeniul limbajului muzical, strict legate însă de întruchiparea temei propuse. Parcurgerea partiturii lui Diamandi Gheciu dovedește că atunci cînd compozitorul și-a propus găsirea unor mijloace mai pregnante, mai individualizate în ansamblul lucrării, efectul asupra ascultătorului a fost mai direct. În partea a doua a oratoriului, de pildă, (« Gîndul mamei »), după o mică introducere orchestrală aflăm un moment coral *a cappella* cu solo de soprană, binevenit ca varietate de timbru. Dacă partea a treia (« Prinderea și uciderea lui Lazăr ») iese, fără îndoială, în evidență față de celelalte, aceasta se datorește unei mai mari tensiuni dramatice, exprimate, de pildă, prin mijlocirea folosirii corului pe formula de insistență pe același sunet, tipică pentru recitativul de doină și baladă. Astfel, povestirea despre uciderea eroului capătă forță epică, captează pe auditor, realizîndu-se apoi un izbutit contrast cu fragmentul doinit, în atmosferă de marș funebru, care urmează.

Altădată însă, compozitorul alege din folclor elemente mai « netede », mai uzate, nu face o selecție destul de severă a materialului melodic, și acesta alunecă spre banalitate. Limbajul armonic se caracterizează printr-o insuficientă prezență a contrastelor modulatorii, prin « pedale » prelungite care determină un oarecare caracter static în desfășurarea muzicală. În general, compozitorul tinde către un stil de monodie acompaniată, fără să dezvolte

polifonia — decît în mici fragmente de «fugato» — și astfel resursele masei corale, ca și ale orchestrei — care dublează prea des corul — apar insuficient valorificate.

Desigur, Diamandi Gheciu a tîns să creeze o lucrare de mare accesibilitate, cu o melodică curgătoare, ușor de reținut. Dar această tendință pozitivă nu se cuvine să alunece spre simplism. Genul oratorului, pe care unii compozitori îl abordează cu prea mare ușurință, este deosebit de pretențios și cere o măiestrie complexă, o vîină dramatică excepțională.

Natura muzicii este determinată, în majoritatea cazurilor, și de caracterul versurilor, și de aceea alegerea textului poetic este de mare însemnătate pentru autorii de lucrări vocal-simfonice. Una din problemele de bază este aceea a suprapunerii celor două concepții, celor două sensibilități — a poetului și a compozitorului. Nu mai sîntem astăzi în vremea cînd Mozart afirma că «poezia trebuie să fie fiica ascultătoare a muzicii»; într-o cantată, un oratoriu contemporan, muzica are rostul de a prelungi mesajul textului, de a-i împrumuta viață din viața ei proprie.

Alegîndu-și, ca sursă de inspirație literară, poemul « 150 000 000 » de Maiakovski, Tiberiu Olah a dovedit o mare îndrăzneală creatoare. Lirica incandescentă, individualitatea stilistică unică ale poetului revoluției proletare resping din capul locului formulele uzate, «procedeele tip». Dar frumusețea temei merita o tentativă, nelipsită, desigur, de riscuri. În sala de concert, oratoriul «Constelația omului» s-a dovedit mai mult decît rezultatul unei experiențe — o lucrare cristalizată care propunea ascultătorului un stil nou; fără îndoială, nu toate sensibilitățile pot vibra la unison în fața unei astfel de muzici, dar răspunderea autorului față de tema propusă, faptul că a înfruntat «piepș» dificultățile întruchipării ei muzicale, impun considerație și o cugetare prelungită dincolo de impresia primei audiții.

Elocventă ni s-a părut, în acest sens, părerea profesorului Fere, împărtășită de îndată după audierea lucrării în sala de concert: «Lucrarea lui Olah mi-a făcut o mare impresie; ea dovedește o atitudine curajoasă și rodnică în ce privește sarcina foarte grea și complexă de a transpune în muzică poezia lui Maiakovski, cu atît mai mult cu cît tradiția este tînără de tot în această privință. Compozitorul a reușit o originală redare muzicală a versului maiakovskian, făcută cu multă fantezie creatoare. Se simte profunda convingere a compozitorului față de tema îmbrățișată și de limbajul folosit pentru a o întruchipa, și acest lucru este deosebit de important».

Două sînt ideile mari, legate între ele, pe care urmărește să le redea Olah în lucrarea sa: Revoluția Socialistă din Octombrie a deschis calea eliberării întregii omeniri; pornind de la această realitate, este posibilă realizarea visurilor celor mai îndrăznețe despre înfăptuirile viitoare ale omului stăpîn pe soartă și pe tainele naturii.

Urmărind consecvent această tematică, compozitorul a conceput oratoriul pe două mari planuri, subdivizîndu-l în două secțiuni principale, puternic contrastante. Prima, dedicată Revoluției și poporului care a înfăptuit-o, ar putea avea ca motto profesiunea de credință maiakovskiană ce stă la baza poemului:

« O sută cincizeci milioane de meșteri  
au dat viață acestui poem  
Ritmu-i glonț  
Rima-i focul — fireasca-mi condiție —  
Cu-o sută cincizeci milioane  
de glasuri, vă chem».



Climatul general al primei secțiuni este acela al marilor mișcări de mase: dinamism, tumult, încleștare, luptă. Ne este sugerat un clocot uriaș, ce crește din adâncuri spre o tensiune copleșitoare. Interesant apare însă faptul că pe planul realizării muzicale acestui conținut îi corespunde o organizare strictă a formei. Versul lui Maiakovski este abrupt, individualizat și totuși încadrat unui întreg; ideile țîșnesc, mereu noi și totuși într-o continuitate logică, ca erupțiile violente de lavă ce dau naștere, însumîndu-se, unui unic torent arzător. Acestui dublu caracter îi corespunde, în muzică, forma variațiunilor, în care fiecare nouă formulare, aducînd elementul ei inedit, se leagă totuși de cea următoare, totul fiind subordonat temei unice. Întreaga primă parte a oratoriului va fi constituită, deci, dintr-un șir de variațiuni, între care sînt intercalate două fugi și un interludiu. Tema de bază, tema revoluției, este sobră, laconică, cu vădite intonații populare; iar pentru că « Ritmu-i glonț » variațiunile folosesc în mare măsură elementul dinamismului ritmic.

După victoria Revoluției, făuritorii lumii noi pot întrezări, într-o viziune în care visul îndrăzneț și realitatea își dau mîna, tabloul secolelor ce vor veni. La hotarul dintre cele două părți ale oratoriului, recitatorul înalță o chemare:

*« Hai sus, fantezie, ridică-te-n scări,  
fă-ți pulberea-n goană a zilelor — șa,  
orbitoare vedenie lăsînd după ea  
o vrajă de raze  
peste-ntinderi de zări . . . »*

Organizarea materialului muzical va fi acum alta. Zborul gîndului va fi redat într-o evocatoare « Fantezie cosmică » pentru orgă, urmată de un interludiu, o arie a tenorului solist și un epilog coral — totul încadrîndu-se într-o largă viziune asupra viitorului. Dinamismul primei părți se prelungește cu lirismul transfigurat al celei secunde. Corul vorbit, abundent folosit în prima parte, lasă locul corului cîntat. Caracterul sacadat și abrupt al muzicii tinde către cantabilitatea largă, eliberată de crispare.

În pofida noutății limbajului, expresia muzicii lui Olah este puternică și directă, mijloacele — uneori mai neobișnuite — fiind continuu subordonate ideii. Totuși, proporțiile nu sînt nici aici fără cusur și dozarea elementelor poate fi luată în discuție; mai cu seamă în partea întîii, frecvența pasajelor corului vorbit, la care se adaugă intervențiile recitatorului, poate genera impresia de repetare. În general însă, « Constelația omului » aduce un cuvînt nou — înscriindu-se în același timp pe linia mare de dezvoltare a muzicii noastre, și acest lucru se cuvine apreciat la justa lui valoare.

Opinia publică a înregistrat, ca un eveniment artistic de semnificație deosebită, apariția primei opere romînești cu tematică contemporană: « Fata cu garoafe » de Gheorghe Dumitrescu, pe un libret de Nicolae Tăutu. Pe scena teatrului liric, au fost evocate evenimentele atît de dramatice din perioada ce a premers eliberarea țării de sub dominația fascistă. În centrul acțiunii sînt plasate chipurile unor eroi comuniști, care duc, în condițiile grele ale ilegalității, înfruntînd temnițele și plutoanele de execuție, lupta împotriva terorii și exploatării, cu conștiința limpede a viitoarei victorii. Ciocnirea forțelor opuse este prezentă în fiecare scenă, aproape în fiecare replică a

personajelor, și încordarea dramatică este menținută cu consecvență la un nivel înalt.

În evoluția creatoare a lui Gheorghe Dumitrescu, care s-a dedicat cu pasiune genului vocal-simfonic și operei, noua sa lucrare reprezintă fructificarea unei experiențe și concluzia unui drum. Urmărind să îmbrățișeze, întruchipate în momentele lor caracteristice, anumite epoci ale istoriei poporului român, el parcursese, prin opusurile sale anterioare — « Decebal », « Ion Vodă cel cumplit », « Tudor Vladimirescu » și « Răscoala » — etape importante, succesive, care aveau să-l apropie, treptat, de opera contemporană. În concepția compozitorului, opera « Fata cu garoafe » reprezintă momentul de împlinire a idealului de libertate, purtat de-a lungul istoriei de către poporul asuprit, ideal care a necesitat jertfele acelor eroi aleși de compozitor pentru a-și ilustra ideea.

În cazul acesta, valoarea operei se confundă în mare măsură cu cea a tematicii. Spectatorul de astăzi este profund impresionat de evocarea unor evenimente apropiate, din anii hotărâtori pe care i-a trăit — ca și eroii de pe scenă — conștient de faptul că asistă la o cotitură a istoriei. Strînsă, concentrată, acțiunea este urmărită cu justificat interes, chiar dacă libretul — nelipsit de un oarecare schematism — nu reușește întotdeauna să individualizeze, în mod veridic, în caracterele și acțiunile diferitelor personaje, sentimentele generale mari și nobile care animă întreaga lucrare.

Înzestrat cu mult simț dramatic, Gheorghe Dumitrescu a înțeles că desfășurarea vie a acțiunii nu îngăduie decît în rare momente o dezvoltare melodică largă. Tematismul operei este, totuși, limpede; motivele conducătoare — ca acela al unui « Cîntec al deținuților » care îmbracă semnificații deosebite după situația dramatică respectivă — cîntecul « Fetei cu garoafe », simbol muzical mereu prezent al speranței și încrederii, străbat întreaga partitură. Pe de altă parte, în multe episoade compozitorul nu face decît să ilustreze muzical mișcarea scenică, lăsînd să vorbească pe primul plan expresivitatea directă a evenimentelor desfășurate în fața spectatorilor.

Stilul compozitorului s-a îmbogățit, adaptîndu-se cerințelor tematicii îmbrățișate, cu elemente noi; sînt prezente, de pildă, intonațiile cîntecelor de mase antifasciste (« Cîntecul deținuților », marșul soldătesc « Întoarceți armele » etc.), trăsăturile cîntecului liric orășenesc (Cîntecul fetei cu garoafe), care predomină, în mod firesc, asupra folclorului țărănesc, precumpănitor în cele mai multe din lucrările anterioare. Desigur, o asemenea sinteză nu este ușor de realizat, și în noua sa operă compozitorul nu a ajuns la o cristalizare stilistică comparabilă, de pildă, cu cea din oratoriul « Tudor Vladimirescu ». Calitatea muzicală propriu-zisă nu este egală pe parcursul lucrării. Să nu uităm, însă, că acesta este primul pas pe o cale nouă, calea operei cu tematică contemporană, a cărei împlinire reprezintă o etapă importantă în dezvoltarea creației muzicale românești, și în această privință meritele lui Gheorghe Dumitrescu sînt incontestabile.

Articolul de față nu pretinde la epuizarea temei; nu au fost trecute în revistă toate opusurile prezentate publicului în epoca respectivă<sup>1</sup>; sperăm totuși că am reușit să înfățișăm diversitatea impresionantă de aspecte sub care

<sup>1</sup> Ne-am referit, în general, la lucrările executate în concertele și spectacolele din Capitală. La Cluj, au mai fost executate, în aceeași perioadă,

lucrări ca « Balada steagului » de Sigismund Toduță, operă într-un act « Pădurea Vulturilor » de Tudor Jarda etc.

tematica nouă apare în lucrările muzicale recente, faptul că ea permite afirmarea viguroasă a unor talente, a unor personalități, a unor stiluri diferite, incluse în șuvoiul unic și tot mai puternic al creației muzicale românești, realist-socialiste.

## НОВАЯ ТЕМАТИКА И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

### РЕЗЮМЕ

Музыкальные концерты, имевшие место в 1961 г., и особенно концерты в мае месяце, посвященные сорокалетней годовщине со дня основания Коммунистической партии Румынии, явились поводом для одного из тех периодических просмотров достижений румынских композиторов, которые позволяют не только исследователю, но и массе слушателей музыки понять ведущие направления в музыке и предвидеть ее развитие в будущем. Имея в виду, что основные принципы нового румынского искусства уже укрепились и были восприняты большинством композиторов — критерий *качества* выступает теперь на первый план. Несоответствие между тематикой, черпающей свое идейное содержание из социалистической действительности, и художественным воплощением этих идей не может быть допущено. С одной стороны, упрощенческое выражение большой идеи обрекает на неудачу композитора, не сумевшего подняться до ее высокого уровня; с другой стороны, формальные бесплодные искания также приводят к появлению пустых, ничего не выражающих произведений. Соотношение между традицией и новшеством — в любом новом произведении, предлагаемом на суд общественного мнения — должно быть обдуманно и строго взвешено, тем более, что форма воплощения *новой тематики* различна у различных творческих работников искусства. Но именно это многообразие видов современного румынского творчества — явление радостное. Социалистический реализм, как метод единого творчества, позволяет проявиться различным артистическим индивидуальностям, и в то же время обобщает индивидуальные творческие стили в единое сложное изображение жизни.

К подобным выводам можно прийти в результате подробного анализа произведений, исполнявшихся впервые в рассматриваемый период. С этой точки зрения автор рассматривает ряд новых произведений: *Симфонию-Поэму* Димитрия Бугича, *VII Симфонию* Альфреда Мендельсона, *Поэму о море* Александра Пашкану, ораторию *Дуб из Борзешть* Матея Сокура, *Лазарь из Руски* Диаманди Гечу, *Созвездие человека* Тиберия Олаха и оперу *Девушка с гвоздиками* Георге Думитреску.

## LES THÈMES NOUVEAUX ET LEUR EXPRESSION DANS LES ŒUVRES MUSICALES ACTUELLES

### RÉSUMÉ

Les manifestations musicales des premiers mois de l'année 1961, culminant par celles du mois de mai consacrées au 40<sup>e</sup> anniversaire de la création du Parti Communiste de Roumanie, ont fourni une occasion de passer en revue (ce qui se produit du reste périodiquement) les réalisations des compositeurs roumains, permettant non seulement au chercheur, mais aussi à la masse des auditeurs, de tirer des conclusions, de déterminer les principaux fils directeurs, d'entrevoir le développement futur de la musique nationale. Étant donné que les grands principes du nouvel art roumain se sont consolidés et ont été embrassés avec conviction par la grande majorité des compositeurs, c'est le critérium de la *qualité* qui s'impose maintenant avant tout.

Les désaccords que l'on relève entre le thème — le contenu d'idées qui découle de la construction du socialisme — et la réalisation artistique ne sauraient plus être admis. Un thème grandiose présenté d'une façon simpliste condamnera d'autant plus catégoriquement l'artiste qui l'aura abordé sans parvenir à s'élever à la hauteur de sa signification. Par ailleurs, les recherches formelles, stériles révèlent à leur tour, dans de pareilles conditions, leur inconsistance. Le rapport entre tradition et innovation (avec référence à chacun des nouveaux ouvrages soumis à l'appréciation de l'opinion publique) a besoin d'être supputé avec réflexion, d'autant plus que la façon d'exprimer les *nouveaux thèmes* diffère d'un créateur à l'autre. C'est précisément ce phénomène de la pluralité des aspects qu'offre l'actuelle création roumaine qui est réconfortant. Le réalisme socialiste, méthode unique de création, permet aux diverses individualités artistiques de s'affirmer; il engendre une multitude de styles personnels, ce qui prête vie à un tableau complexe.

Telles sont les conclusions que l'on peut tirer de l'analyse des œuvres exécutées en première audition durant la période à laquelle nous nous rapportons. L'auteur apprécie de ce point de vue toute une série de compositions nouvelles: *Symphonie-Poème* de Dumitru Bughici, *VII<sup>e</sup> Symphonie* d'Alfred Mendelsohn, *le Poème de la Mer* d'Alexandru Pașcanu, les oratorios *le Chêne de Borzești* de Matei Socor, *Lazăr de la Rusca* de Diamandi Gheciu, *la Constellation de l'Homme* de Tiberiu Olah et l'opéra *la Jeune fille à l'œillet* de Gheorghe Dumitrescu.



# CONSIDERAȚII ASUPRA VECHILOR CÎNTECE REVOLUȚIONARE ALE PROLETARIATULUI NOSTRU

de ELENA ZOTTOVICEANU



in totdeauna, marile mișcări populare au generat o bogată producție de cîntece, care le-au însuflețit și totodată le-au oglindit cu veridicitate. Explicația acestei legături a cîntecului cu lupta socială stă pe de o parte în forța mobilizatoare, în capacitatea sa de a cuprinde și reflecta larg și multilateral realitatea, pe de altă parte în dragostea poporului pentru cîntec, în obiceiul său de a-și exprima prin acest limbaj gîndurile, sentimentele și năzuințele. Deși modest ca gen muzical, cîntecul îmbină forma simplă, concisă, cu pregnanța și intensitatea expresiei, fiind un mijloc viguros de propagandă și agitație. De aceea el a sprijinit activ lupta proletariatuului pentru libertate și dreptate socială, ajutînd la demascarea exploatatorilor, explicînd într-o formă accesibilă țelurile și problemele mișcării, mobilizînd și unind masele în jurul steagului luptei revoluționare.

Presa de partid din Rusia dinainte de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie s-a ocupat pe larg de « propaganda prin cîntec », publicînd deseori atît melodii și versuri, cît și îndemnuri pentru răspîndirea lor în mase. Lenin însuși — care cunoștea numeroase melodii și le cînta cu plăcere împreună cu muncitorii la mitinguri și întruniri — prețuia cîntecul ca pe o armă eficientă de luptă, atribuindu-i un loc de seamă în munca de agitație. Concepția sa despre menirea politică a cîntecului revoluționar reiese clar din articolul închinat lui Eugène Pottier <sup>1</sup>, autorul « Internaționalei », pe care-l numește « unul dintre cei mai mari propagandiști cu ajutorul cîntecului » <sup>2</sup>. Lenin spune: « În orice țară ar nimeri un muncitor conștient, oriunde l-ar arunca soarta, oricît de străin s-ar simți fără cunoașterea limbii respective, fără cunoscuți, departe de patrie, el își poate găsi tovarăși și prieteni după cunoscuta melodie a Internaționalei » <sup>3</sup>.

Aceeași idee, a înfrățirii prin cîntec a proletariatuului din toate colțurile lumii în « lupta cea mare », o regăsim și în articolul intitulat *Dezvoltarea*

<sup>1</sup> V. I. LENIN (N. L.), *Eugène Pottier (La a 25-a comemorare a morții lui)*, în *Pravda*, 1913, nr. 2 din 3 ian.

<sup>2</sup> V. I. LENIN, *Opere*, vol. 36, București, Edi-

tura Politică, 1958, p. 209.

<sup>3</sup> V. I. LENIN, *Opere*, vol. 36, București, Editura Politică, 1958, p. 208.



corurilor muncitorești în Germania<sup>1</sup>. Referindu-se la teroarea dezlănțuită de reacțiune împotriva asociațiilor corale muncitorești din Germania, Lenin subliniază că «nici un fel de persecuții polițienești nu pot împiedica să răsunе în toate orașele mari din lume, în toate așezările muncitorești și — din ce în ce mai des — în cocioabele muncitorilor agricoli cîntecul înfrățirii proletare, care anunță apropiata eliberare a omenirii de sub jugul robiei salariate»<sup>2</sup>.



Privind istoricul mișcării muncitorești românești, se poate constata că și aci «propaganda prin cîntec» a fost o formă permanentă de acțiune și a constituit una din căile prin care ideile socialismului au pătruns în țara noastră. Cîntecul revoluționar s-a bucurat de o mare răspîndire, și aceasta datorită în bună parte corurilor muncitorești și tipăriturilor de propagandă (broșuri, mici culegeri, presă).

Activitatea corală s-a aflat încă de la început, datorită valorii ei educative și agitatorice, în atenția elementelor înaintate din mișcare. Astfel, din primii ani de organizare, la sfîrșitul secolului trecut, în cadrul cluburilor muncitorești se alcătuiesc formații corale care participă constant la viața colectivității, fiind prezente în toate împrejurările mai însemnate (demonstrații, întruniri, sărbătoriri, șezători, baluri etc.) și însuflețindu-le cu cîntecele lor.

Repertoriul este difuzat și cu ajutorul tiparului. În 1893 culegerea *Glasul desmoștenișilor*, editată de Cercul coral de propagandă socialistă, adună în paginile sale primele cîntece muncitorești din țara noastră (atît originale cît și unele cîntece ale proletariatului din alte țări, care circulau la noi în vremea aceea); dintre ele cităm: «Marsilieza proletariatului român», «Marș socialist», «Steagul roșu» etc.<sup>3</sup>. Mai tîrziu, Cercul de editură socialistă a tipărit o serie de «broșuri de propagandă», care pe lîngă scenete, versuri și alte materiale culturale, conțineau și cîntece<sup>4</sup>. De asemenea, în coloanele ziarelor de partid sau îndrumate de partid — legale și ilegale — au apărut texte muzicale.

În condițiile din ce în ce mai grele pe care le cunoaște mișcarea muncitorească după trecerea Partidului Comunist Român în ilegalitate, cînd teroarea ia forme tot mai sălbatice, corurile muncitorești își continuă curajos munca de propagandă, sub îndrumarea partidului, luptînd mai departe pentru ceea ce un ziar al timpului<sup>5</sup> numea «educația de clasă» a proletariatului. Cîntecul revoluționar este prigonit, interzis; a cînta, a fredona doar o melodie dragă muncitorilor, constituie o crimă împotriva statului burghez, «crimă» aspru pedepsită<sup>6</sup>. Cu toate acestea, cîntecele proletariatului continuă să trăiască,

<sup>1</sup> Articol scris în 1913 și apărut în *Kommunist*, 1954, nr. 6.

<sup>2</sup> V. I. LENIN, *Opere*, vol. 36, București, 1958, Editura Politică, p. 211.

<sup>3</sup> Aceste cîntece, împreună cu numeroase altele care au circulat pînă la Eliberare, au fost adunate și publicate în 1957, în broșura *Cîntece muncitorești revoluționare*, editată de Institutul de istorie a partidului de pe lîngă Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român.

<sup>4</sup> Este cunoscută broșura *Pușcăriașul, Dezrobirea*

*muncii, Cîntece socialiste*, care a apărut în numeroase ediții.

<sup>5</sup> *Viața muncitoare*, București, 1926, 13 nov.

<sup>6</sup> În 1937 Ministerul de Interne a interzis «intonarea fie din voci, fie din instrumente» a «Internaționalei», pe motiv că ar «constitui un mijloc de propagandă și ațîțare în rîndurile muncitorilor prin faptul că melodia... e identică cu a imnului comunist» (*Minerul*, București, 1937, sept., p. 4).

și în ceasurile de cumpănă nici o intervenție, oricât de brutală, nu le poate împiedica să răsunе puternic și hotărît. Avîntatele cîntece de luptă ritmează pasul celor ce manifestează împotriva fascizării țării, împotriva dictaturii și a războiului, și tot cu « Internaționala » sînt înmormîntați eroii clasei muncitoare căzuți la datorie.

În vremurile acelea de prigoană, mijloacele de difuzare fiind mult restrînse, principala cale de transmitere rămînea cea orală, din om în om. În aceste condiții nu este surprinzător că deși perioada este foarte bogată în creații noi (e de ajuns să amintim de cîntecele revoluționare de închisoare), o mare parte din ele s-au pierdut. Astfel se explică de ce pînă astăzi s-a păstrat destul de puțin din repertoriul, desigur foarte vast — zeci și sute de melodii —, care a emoționat și însuflețit generațiile trecute de luptători. Cu toate că cele 35 de cîntece, publicate în 1957 de Institutul de istorie a partidului de pe lîngă C.C. al P.M.R., în broșura *Cîntece muncitorești revoluționare*, reprezintă numai o parte din ceea ce se cunoaște pînă în prezent în această direcție, ele sînt semnificative pentru evoluția cîntecului revoluționar, constituind o bază suficient de largă pentru observațiile ce vor urma <sup>1</sup>.

După cum s-a mai spus, apariția cîntecului revoluționar în țara noastră se plasează în ultimele decenii ale secolului trecut și este generată de dezvoltarea mișcării muncitorești <sup>2</sup>, cîntecul apărînd ca o expresie a trezirii maselor la protest conștient împotriva exploatării. Păstrînd legătura cu cele mai bune tradiții ale trecutului, el preia din moștenirea muzicală a poporului trăsăturile cele mai valoroase, ocolind elementele care nu mai răspundeau cerințelor prezentului și specificului luptei proletare. În acest proces, sfera emoțională a cîntecului se lărgește, combativitatea, optimismul, elanul revoluționar, trăsăturile realiste, puterea de sintetizare se dezvoltă, în timp ce se estompează pînă la dispariție caracterul depresiv, tristețea, frecvente în unele creații populare cu tematică socială din trecut. În perioada în care lupta de clasă ia proporții grandioase, cîntecul oglindește starea de lucruri în forme de exprimare ascuțite, ridicîndu-se prin mijloace simple, de o expresivitate concentrată, pînă la un ton demascator neatîns pînă atunci. Îndemnul la luptă ia aspecte diferite, de la satira neîndurătoare care biciuiește fapte și moravuri din contemporaneitate, pînă la cîntecul ce cheamă pe asupriți la răzvrătire.

Muzicologul sovietic M. Druskin arată, în lucrarea sa despre cîntecul revoluționar rus <sup>3</sup>, că liniile pe care evoluează cîntecul muncitoresc în perioada mișcării revoluționare de mase pot fi definite în funcție de conținutul și scopul lui.

Astfel se disting două mari categorii de cîntece:

Prima cuprinde ceea ce Druskin numește imnuri — nu imnuri în sensul obișnuit al cuvîntului, ci cîntece cu un bogat conținut revoluționar și cu o privire politică de perspectivă; ele cheamă la acțiuni hotărîtoare, la luptă comună pe baricade.

<sup>1</sup> În ultimii trei ani, cercetările întreprinse au mai scos la iveală un număr însemnat de cîntece muncitorești revoluționare, care nu au văzut încă lumina tiparului.

<sup>2</sup> Prima culegere de cîntece muncitorești cunoscută pînă azi e broșura *Glasul desmoșteniților*

care datează chiar din anul înființării Partidului social-democrat al muncitorilor din România, 1893.

<sup>3</sup> M. DRUSKIN, *Русская революционная песня*, Moscova, Gos. muz. izdat., 1954.

Cealaltă categorie este formată din cîntece agitatorice, născute din reacția spontană a maselor în fața evenimentelor sociale, politice și deci legate de momente istorice precise.

Această împărțire, deși referitoare la cîntecul revoluționar rus, poate fi extinsă și la creația de cîntece revoluționare muncitorești din țara noastră, ținînd seamă de faptul că nu este decît o încercare de a ordona un material și nu o clasificare rigidă, căci cele două linii se întretaie cîteodată, iar unele cîntece își găsesc loc în ambele categorii. De fapt, repertoriul de cîntece muncitorești constituie un tot organic cu o funcție revoluționară unică, îndeplinită cu mijloace diferite. Vom căuta să arătăm mai jos în ce constau aceste mijloace diferite și care sînt modalitățile specifice fiecărui grup în parte.

În prima categorie deci, se încadrează cîntecele cu o tematică ce îmbrățișează obiective politice mari, expuse într-un limbaj plin de patos oratoric și romantism revoluționar. Textul este axat pe o singură idee principală, sintetizată într-o formă lapidară de lozincă, de obicei în refren; celelalte strofe conțin numeroase chemări — cu cît mai tipice și mai concrete, cu atît mai eficiente. Tonul povestitor, personal, este străin genului, care se menține la un nivel de generalizare. Bineînțeles, și melodia este adaptată specificului, deosebindu-se prin caracterul ei solemn, sărbătoresc și accentele eroice.

Dintre toate cîntecele ce pot fi pomenite aci, cel ce întrunește în cel mai înalt grad aceste calități este fără îndoială « Internaționala ». Încă de la sfîrșitul secolului trecut, versurile comunardului Eugène Pottier, fericit întregite de melodia lui Pierre Degeyter, s-au răspîndit cu iuțeală, pătrunzînd în mișcarea revoluționară mondială. Relevînd principalul merit al acestui cîntec, capacitatea sa de a înfrăți masele în spiritul solidarității de clasă și al internaționalismului proletar, *Pravda* scria în primele luni ale anului 1917: « În multe orașe din Europa populația muncitorească vorbește limbi diferite. Dar la sărbătorirea zilei de 1 Mai, la mitinguri, demonstrații și alte asemenea ocazii toți muncitorii, fiecare în limba sa, cîntă împreună acest cîntec, formînd un cor puternic, armonios » <sup>1</sup>. Într-adevăr, « Internaționala » a devenit în scurt timp « imnul mondial al proletariatului » și apoi al primului stat socialist, iar mai tîrziu, imnul Partidelor Comuniste.

Publicată pentru prima oară în țara noastră în 1900 <sup>2</sup>, « Internaționala » s-a răspîndit în masele mari de muncitori o dată cu creșterea mișcării muncitorești sub influența primei revoluții ruse.

Cîntecul care a răsunat în focul luptelor muncitorești în toate colțurile lumii este prea cunoscut pentru a mai necesita o analiză, totuși este de remarcat, ca o exemplificare a celor spuse mai sus, construcția axată pe ideea principală cuprinsă în refren:

« Hai la lupta cea mare  
Rob cu rob să ne unim,  
Internaționala  
Prin noi s-o făurim »,

<sup>1</sup> Cit. după T. Zîkova, V. I. Lenin și « Internaționala », în *Probleme de muzică*, București, 1960, nr. 2, p. 27.

<sup>2</sup> A fost tradusă în romînește și publicată în ziarul *Lumea nouă* din 16 aprilie 1900.

și reluată în celelalte strofe, lărgită și lansată ca o chemare la luptă în formulări concise de lozincă:

« Azi nu sînteți nimic în lume,  
Luptați ca totul voi să fiți ! . . . »

« Să ne unim toți proletarii,  
Să batem fierul cît e cald . . . »

Nu este lipsit de interes faptul că acest cîntec s-a răspîndit datorită adoptării sale, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, de către social-democrații ruși aflați în Occident, care l-au propagat în rîndurile proletariatului, și că datorită acestui lucru melodia a suferit transformări importante în sensul adecvării la text și la menirea sa politică. Caracterul vioi, frecvent la cîntecul revoluționar francez (« Ça ira », « La Carmagnole ») dispare, melodia cîști-gînd în gravitate; măsura se schimbă din 2/4 în 4/4, linia melodică se lărgește, apropiindu-se astfel de cîntecul revoluționar rus căruia îi este propriu aspectul amplu, imnic. Sub această formă « Internaționala » s-a răspîndit și este cunoscută de masele muncitoare din lumea întreagă.

Altă melodie celebră care a pătruns în mișcarea noastră muncitoarească încă de la începuturile ei este « Marsilieza », publicată în *Glasul de-moștenișilor* sub titlul « Marsilieza proletariatului român », cu text de G. A. Teodoru. Cîntecul este o chemare la luptă:

« La luptă, muncitori  
'Nălțați drapelul sfînt !  
Luptați, luptați cu cei ce sînt  
Tirani și-asupritori ! »

Credința în victorie, siguranța izbînzii este afirmată hotărît în alt cîntec din aceeași perioadă intitulat « Marș socialist », în care strigătul « Victoria este cu noi ! » revine insistent după fiecare strofă.

Ideea alianței dintre muncitori și țărani este și ea adesea cîntată:

« Vino-n mîndra horă-a noastră,  
Asupritule țăran !  
Vin'tu, ruptă bluză-albastră,  
Nu vă pese de tiran ! »

se spune în cunoscuta « Horă a muncitorilor » de Alexandru Flechtenmacher.

Eroismul, abnegația, spiritul de sacrificiu și conștiința răspunderii istorice pe care luptătorul o are față de popor sînt exprimate cu sobrietate în cîntecul « Lăsați întristarea ! »

« Lăsați întristarea și grija deoparte,  
Nu pierde pămîntul dacă vom muri !  
Luptăm pentru marea și sfînta dreptate,  
Ideal care lumea va întineri.

În lacrimi și sînge, pe căi de durere,  
În lupta de clasă noi sîntem căliți !  
Poporul ce geme și rabdă-n tăcere  
Spre noi, ochii el își are-așintiți ! »

Dar moartea unui comunist nu este un prilej de renunțare, de slăbi-ciune pentru ceilalți, căci din durerea tovarășilor săi se naște puternic, neînduplecă, un jurământ:

*« Dar jertfele voastre nu pier în zădar;  
Jurăm pe-ale voastre morminte  
Că flamura luptei, -nălța-o-vom iar!  
Vom merge mereu înainte ! »*

În cealaltă categorie se înscriu cîntecele legate de o perioadă istorică anume și de evenimente precise. Creație spontană, adesea anonimă, ele se nasc din nevoia poporului de a consemna într-o formă artistică momentele importante ale luptei. Ele sunt legate de situații concrete. Din aceste cîntece vii, dinamice, adevărat comentariu popular pe marginea istoriei, se pot desprinde cu ușurință cîteva momente esențiale ale evoluției mișcării muncitorești din țara noastră, prinse «pe viu» cu veridicitatea și puterea de sintetizare proprie poporului.

Chiar de la început, problemele mișcării sînt oglindite în cîntece ca « Steagul roșu », « Veniți la luptă, muncitori ! », care au un caracter de cîntec-manifest, ce cheamă masele să se înroleze în rîndurile partidului muncitoresc :

*« Haideți, frați, cu mic cu mare, să-ngroșăm a noastre rînduri  
Și din mii și mii de piepturi doar un glas să auzim:  
Jos cu lașa burghezie, jos cu trîntorii nemernici !  
Sus dreptatea și frăția ce atîta o iubim !  
Sus partidul muncitor,  
De lumină purtător ! »*

Revendicările politice și economice din aceeași perioadă de sfîrșit de veac își găsesc ecou în refrenul unui cîntec ce spune răspicat :

*« Vrem ziua de opt ceasuri !  
Vrem vot universal ! »*  
(« Veniți la luptă, muncitori ! »)

Dar cîntecul revoluționar nu reflectă numai viața și preocupările proletariatului de la orașe, ci și cele ale țăranului sărac, tovarăș de suferință și luptă. Viața lui mizeră, nemulțumirile lui, samavolniciile reprezentanților puterii — primari, jandarmi, prefecți etc. —, înșelăciunea și corupția ce domneau în instituțiile timpului sînt descrise în cîntecul « Noi țărani ». Născut în mediul orășenesc după mișcările țărănești din 1888, ca expresie a solidarității muncitorilor cu lupta țăranilor, el a intrat în jurul anului 1890 în repertoriul lăutarilor și s-a bucurat de o mare popularitate, circulînd în diferite variante timp de două-trei decenii <sup>1</sup>.

*« Noi, țărani de la munte,  
Vai de noi ce am ajuns:  
N-avem nici găini prin curte,  
Nici mălai n-avem de-ajuns. »*

<sup>1</sup> A apărut în toate edițiile broșurii *Pușcăriașul*, la tabloul *Dezrobirea muncii*.  
*Dezrobirea muncii, Cîntece socialiste, ca prolog*

Amărăciunea se îmbină cu umorul în satirizarea demagogiei și « libertăților burgheze » :

« Se tot scrie la gazeturi,  
Ba chiar și prin « Monitor »,  
C-am avea cu toții drepturi  
Și bogat și muncitor.  
Subprefectul ne mai spune  
Că-avem constituțiune.  
Ce-o fi-ntr-însa, bun sau rău,  
Știe numai Dumnezeu.  
Noi, țărani de la țară,  
Ca din vechi și azi trăim:  
Muncim greu, iarna și vara,  
Numai dări ca să plătim. »

Peste câțiva ani, în 1907, când țărănimea, căutînd o rezolvare a revendicărilor ei pe cale revoluționară, s-a ridicat pentru a-și face singură dreptate și răscoala a fost înăbușită în sînge, ca un protest împotriva cumplutului masacru care a secerat 11 000 de vieți a răsunat în adunările muncitorești cîntecul « Gornistul », adresat tuturor oamenilor cinstiți « încătușați în li-vreaua cazonă », îndemnîndu-i să nu tragă în răsculați.

« Dacă gornistul sună alarma,  
Gîndiți-vă, soldați, nu faceți omor !  
Nu vă-nroșiți de sînge arma  
Trăgînd în norodul muncitor !  
Căci lupta noastră e-a voastră luptă,  
În care veți intra și voi, ca mîine.  
E marea luptă proletară.  
Luptînd, noi apărăm a voastră pîine. »

Victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie a avut o covîrșitoare influență asupra mișcării muncitorești din țara noastră, dînd un puternic avînt entuziasmului revoluționar și arătînd calea eliberării grabnice de sub jugul exploatării. Victoria poporului care

« A pornit la marea luptă,  
Și-a ieșit învingător, »

este un exemplu și un imbold :

« Maică, Dunăre bătrînă,  
Cum mai poți tu să înduri  
Ca să zacă fii-ți mîndri,  
Sub călcîiul unor furi ?  
Umflă-ți apele, bătrîno,  
Fă ca Volga, sora ta,  
Cîntă imnul de revoltă  
Și-ai tăi fii te vor urma » <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cîntecul a fost folosit în tabloul Fiii Dunării montat la o șezătoare artistică muncitorească la sediul sindicatului « Ciocanul » din str. Agricul-

tori în anii 1929—1930. Se cînta pe melodia populară rusă « Volga-Volga ».



Un suflu nou se face simțit ; lupta de clasă ia forme tot mai ascuțite, iau ființă grupuri comuniste care conduc masele la acțiuni organizate, grevele și demonstrațiile succedându-se la intervale apropiate. Însăpăimântată de proporțiile de masă ale acțiunilor muncitorești burghezia le opune forța armată și un regim polițienesc. Dar persecuțiile nu pot stăvili cîntecul, nu-l pot opri să înfierceze politica de teroare a claselor dominante, nu-l pot împiedica să protesteze împotriva asasinării celor ce, în piața Teatrului Național, la 13 decembrie 1918, au cerut « pîine, pîine și pămînt » și au primit « gloanțe, gloanțe și mormînt ». În anii aceștia lupta revoluționară dezvoltîndu-se într-un ritm furtunos se ridică pe o treaptă superioară, culminînd cu nașterea Partidului Comunist Român.

Un alt moment de seamă al istoriei mișcării muncitorești din țara noastră — epopeea înălțătoare a luptelor de la Grivița din februarie 1933 — este redat cu un patos eroic impresionant :

« Alarmă, alarmă, alarmă,  
La C.F.R. !  
Sirena lung ne cheamă  
La C.F.R. !  
Flămînzii și goii și asupriți  
Dar neînfrînți și strîns uniți —  
Un val de pumni și-o vijelie de ne-nfrînt —  
Pornim la luptă rînd cu rînd.  
.....  
Noi morții nu ni-i plîngem  
La C.F.R. !  
Ci rîndurile strîngem  
La C.F.R. !  
Cînd iar sirena ne-o chema  
La luptă ne vom avînta.  
Să tremure călăii cruzi, căci noi, cei vii  
Și pentru morți le vom plăti. » <sup>1</sup>

Lupta împotriva fascizării țării, ca și acțiunile pentru demascarea politicii războinice a burgheziei care urmărea să se alătore Germaniei hitleriste împotriva Uniunii Sovietice, își găsesc ecou în cîntece care vădesc dorința poporului de a împiedica realizarea acestor planuri criminale (« Sunați fanfare », « Cîntec soldășesc »).

Un grup aparte îl constituie cîntecele revoluționare de închisoare care s-au dezvoltat în întunecata perioadă dintre anii 1933 și 1944. Între zidurile închisorilor de la Doftana, Jilava, Văcărești, Galați etc., în celulele în care zăceau cei mai buni fii ai poporului, s-au născut numeroase cîntece. Emoționante prin simplitatea lor tragică, ele exprimă o gamă întreagă de sentimente și aspirații : dragostea pentru partid, dorul de libertate, hotărîrea de a nu ceda în fața suferinței, amintirea celor de acasă, încrederea într-un viitor luminos. Cele mai multe cîntece vorbesc despre feroasa închisoare Doftana « unde toți pereții strigă suferinți » ; dintre cele mai cunoscute sînt « Doina Hașului » și « Balada Doftanei », al cărei cutremurător refren

<sup>1</sup> Se cînta pe melodia cunoscutului « Marș al udarnicilor » care fusese tipărit cu puțin înainte în

Tînărul leninist, ziar ilegal al partidului.

« Nu bate ! » a răzbit printre gratii pînă departe, ca un simbol al dîrzeniei deținuților comuniști. Aceleași aspecte sumbre zugrăvite puternic și în alte cîntece (« Doftana », « Săptămîna Doftanei ») apar luminate în « Doftana veselă » de un rîs viguros, de un optimism sănătos care arată superioritatea morală a comuniștilor, capacitatea de a depăși condiția mizeră a închisorii. O notă senină aduc și cîntecele de dragoste (« Bate vîntul », « Privesc din Doftana »), în care sînt evocate cu gingășie imagini ale fetei dragi. Dar independent de tonul liric, glumeț sau eroic, ceea ce impresionează este tăria morală care se reflectă în ele și credința neclintită în victorie:

*« Un trup sau un creier poți rupe, poți frînge,  
Dar nu poți distruge un gînd.*

.....

*Și nu e departe cea zi cînd cădea-vor  
Și lanțuri și jugul cel greu;  
Și-n locul Doftanei atunci ridica-vom,  
Ca martor, un roș mausoleu ».*

★

Datorită condițiilor în care s-au format (un răstimp de o jumătate de secol, împrejurări variate), izvoarelor diferite și influențelor pe care le-au asimilat (folclorul sătesc, creația muzicală contemporană, arta naționalităților conlocuitoare), legăturilor cu proletariatul din alte țări și mai cu seamă cu cel rus, cîntecele muncitorești revoluționare au o structură melodică foarte variată. Principalul motiv al acestei diversități de ordin stilistic îl constituie proveniența diferită a melodiilor: unele sînt creații culte, altele sînt venite din folclorul țărănesc, iar altele — foarte numeroase — fac parte din repertoriul de cîntece muncitorești revoluționare ale altor popoare și au fost adoptate de proletariatul nostru. Avînd în vedere acest lucru, stabilirea unei caracterizări generale pe baza unor trăsături comune este destul de dificilă. De la bun început trebuie precizat că nu este vorba aci de forme imuabile, căci în fapt o mare parte din cîntecele acestea, indiferent de proveniența și aspectul lor muzical, prin însăși misiunea lor de a fi mereu prezente în viața maselor, au fost supuse unor schimbări continue. În decursul anilor ele și-au modificat trăsăturile care nu mai corespundeau cerințelor momentului, îmbogățindu-se mereu cu altele noi. În general scurte, simple, formate din puține rînduri melodice — pentru a putea fi ușor reținute — cîntecele sînt strofice, construite pe alternanța cîtorva cuplete cu un refren. Caracterul lor variază de la marșul mobilizator, cu fraze avîntate și ritmică marțială, la cîntecul liric, interiorizat.

Din punct de vedere muzical, cîntecul muncitoresc poate fi studiat în funcție de sursele melodice care l-au alimentat.

Un prim grup îl constituie creațiile culte românești, fie prelucrări în stil popular, fie compoziții originale, ca de pildă unele cîntece din broșura *Glasul desmoșteniților*, sau marșul « Nu starăți, nu sta », de Matei Socor:



Uneori sînt adaptări ale unor texte noi pe melodii cunoscute — aceasta fiind o practică foarte uzitată. Sursa acestor melodii este adesea cu totul neașteptată: valsuri, romanțe vechi, arii din opere sau operete etc.

Ca exemple de tipul acesta cităm « Hora muncitorilor », de Alexandru Flechtenmacher :

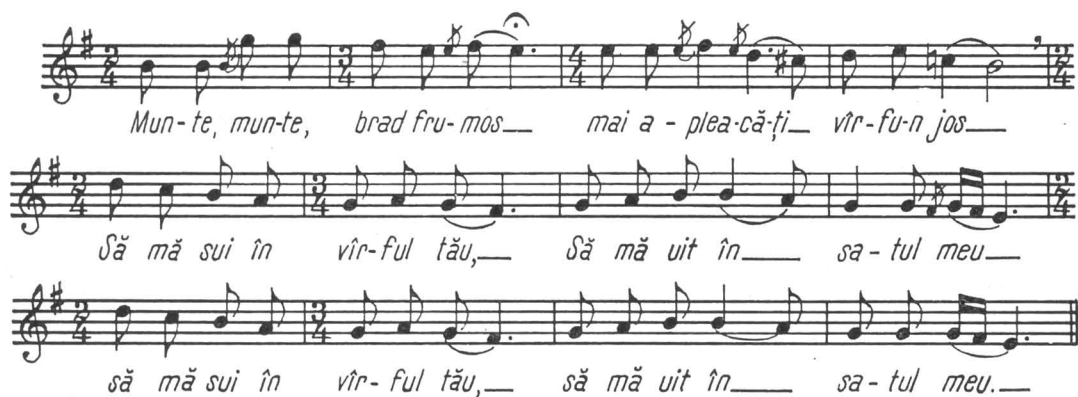


și « Cîntec de 1 Mai » pe o foarte populară melodie de Ciprian Porumbescu :



De cele mai multe ori însă, din diverse motive, numele autorului se pierde în anonimat, cîntecele devenind bunuri ale poporului și intrînd astfel în patrimoniul folcloric.

O altă sursă melodică este folclorul sătesc, cu care cîntecul muncitoresc are strînse contingențe. Aduse de muncitorii veniți din mediul țărănesc, în contact cu lupta proletariatului cîntecele se îmbogățesc cu sensuri noi. Evoluția decurge în mod firesc, prin pătrunderea ideilor avansate în conștiința populară, astfel încît cîntecele mai vechi se modifică în direcția ogîndirii realității dintr-un punct de vedere nou și a accentuării caracterului protestatar sau a apariției unor motive literare noi. Un exemplu interesant în acest sens este cîntecul dobrogean « Munte, munte, brad frumos<sup>1</sup> »:



<sup>1</sup> Comunicat de E. CERNEA și V. D. NICOLESCU, Pe marginea primei culegeri de cîntece noi din

Dobrogea, în Revista de folclor, 1959, nr. 3 — 4

« Munte, munte, brad frumos  
 Mai apleacă-ți vîrfu-n jos,  
 Să mă sui în vîrfu tău,  
 Să mă uit în satul meu,  
 Să-mi văd nevasta-n văduvie  
 Și copiii-n argăție; »

spune cîntecul, și explică motivele înstrăinării eroului:

« Pentru tine țară dragă  
 Vin jandarmii de mă leagă.  
 Doi mă leagă, doi mă-ntreabă  
 De ce mi-ai fost tu mie dragă?  
 Doi mă leagă, doi mă-ntreabă  
 Și la dubă-apoi mă bagă.  
 Fire-ai a naibi de dubă,  
 Că mă duci așa pe fugă,  
 Mă duci și mă ocolești,  
 La Doftana mă oprești. »

Este vorba deci de un cîntec revoluționar de închisoare, născut dintr-altul popular țărănesc mai vechi (de fapt două cîntece combinate), în care arestarea eroului avea un alt motiv. Bineînțeles nici Doftana nu apărea în varianta inițială. Probabil, vreun muncitor dobrogean își potolea amarul în închisoare cu cîntece din satul său, adaptate, după procedeul tipic popular, la situația proprie. Un proces asemănător de transpunere și creație în funcție de o realitate imediată se află probabil și la baza frumoasei doine a Hașului, pe o melodie veche, de largă circulație.



Numeroase cîntece muncitorești au la bază melodii adoptate din patrimoniul muzical al altor popoare. E de subliniat că nu este vorba de o preluare mecanică, ci de o însușire creatoare; găsind în ele ecoul propriilor sale năzuinți, poporul nostru le-a cîntat și le-a îndrăgit, adaptîndu-le tendințelor și specificului vieții sale. Explicația acestui proces stă în unitatea de gîndire și de simțăminte a clasei muncitoare din toate țările, în limbajul comun al solidarității și internaționalismului proletar. Condițiile obiective care au determinat existența unui circuit internațional al cîntecelor muncitorești — aderarea proletariatului minorităților naționale la lupta Partidului Comunist Român și legăturile de prietenie cu revoluționarii din alte țări — au

sugerat și înlesnit aceste împrumuturi muzicale. De asemenea, trebuie considerat și modul în care se nășteau unele cîntece agitatorice, din mase, spontan, aproape simultan cu evenimentele comentate. Soluția cea mai firească era folosirea unei melodii de mare circulație și legarea ei de un text de actualitate. Procedeu părea cu atît mai obișnuit, cu cît este consfințit de tradiția folclorică națională, care uzează de această practică pe scară largă în procesul creației populare.

Astfel în repertoriul muncitoresc se disting numeroase melodii de proveniență franceză, germană, maghiară și mai ales rusă. Unele și-au păstrat textul inițial, fiind cîntate într-o traducere mai mult sau mai puțin fidelă («Lăsați întristarea», «Imnul Comunei din Paris» etc.) sau dobîndeau un text nou legat de împrejurări specifice («La Doftana», «Alarmă la C.F.R.»).

Legăturile de strînsă prietenie cu mișcarea revoluționară rusă au făcut ca încă dinainte de 1917 proletariatul nostru să cunoască și repertoriul ei muzical. Cîntate la început în rusește, cîntecele au fost apoi traduse sau adaptate unui text românesc. Contactul muncitorilor noștri cu soldații revoluționari ruși în anii primului război mondial și constituirea batalioanelor revoluționare romînești de la Odesa, Kiev, Sevastopol etc. au fost noi prilejuri de îmbogățire a repertoriului muzical muncitoresc. Aria întinsă de acțiune a cîntecelor ruse și sovietice este consemnată și de un cîntec revoluționar maghiar care a circulat pe la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale:

«Răsună dinspre Moscova  
Al clopotelor cînt;  
Sînt cîntece muncitorești  
Ce suflete frămînt. »

Dintre ele, poporul nostru a adoptat melodii felurite: alături de cîntece viguroase, mobilizatoare, cu caracter de marș, avînd trăsăturile genului — măsură binară, formule ritmice punctate, salturi de cvartă și cvintă, linie ascendentă, mers în secvențe etc.:

A - lar - mă - a - lar - mă - a - lar - mă la C. F. R. Și -  
- re - na lung ne chia - mă la C. F. R. Flă - mîzi și goi și a - su - priți Dar  
ne - în - frînți și strînsu - niți Un val de pumni și o vi - je - li - e de ne - n - frînt.  
(Alarmă la C.F.R.)  
Lă - sați în - tris - ta - rea și gri - ja de o - parte Nu pie - re pă - mîntul da - că vom mu - ri  
(Lăsați întristarea)

găsim și multe cîntece lirice, îndeosebi printre cele de închisoare. Acestea din urmă, create pe baza unor melodii populare ruse, păstrează un farmec specific și elemente de structură caracteristice: tonalitate minoră, măsură ternară, mers în arpegii minore, salturi de sextă, septimă etc.

Pri - vesc din Dof - ta - na prin gra - tii de fier De - par - te în  
za - re un pe - tic de cer E ce - rul sub ca - re în -  
- chi - să și ea — Se mis - tu - e - n chi - nuri to - va - ră - șa mea.  
(Privesc din Doftana)

Ba - te vîn - tul ba - te ta - re Cren - gi - le se - n - cli - nă —  
(Bate vîntul)

Pă - mînt ați ce - rut și pă - mînt vi s - a  
dat — Dar alt - fel de cum v - a fost vre - rea. —  
(Tatar Bunar)

Dar toate aceste melodii de origini diferite — cele germane cu construcția lor simetrică, cele franceze pline de vioiciune, cele rusești grave și impunătoare sau prelungi ca un cîntec de stepă — au intrat în conștiința poporului nostru, s-au contopit cu idealurile sale, devenind o parte integrantă a tezaurului său muzical. Formînd un tot unitar, cu o funcție revoluționară unică, cîntecele muncitorești au fost tovarășe de luptă ale proletariatului, însoțindu-l în momentele grele și mobilizîndu-l în jurul steagului luptei revoluționare. În ele s-au oglindit dragostea pentru Partid, credința de nezdruccinat în victorie, combativitatea, tăria morală și idealurile internaționaliste. De aceea ele sînt astăzi pentru creatorii de cîntece din țara noastră, prin mesajul ce-l transmit, prin simplitatea și frumusețea formei lor, un model de artă militantă, legată de popor.



# СООБРАЖЕНИЯ О СТАРЫХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПЕСНЯХ РУМЫНСКОГО ПРОЛЕТАРИАТА

## РЕЗЮМЕ

Большие народные движения всегда сопровождались появлением большого количества песен, которые воодушевляли эти движения и отражали их с достоинством. Объяснение этого явления заключается в мобилизационной силе песни и в ее способности отражать аспекты общественной борьбы. Поэтому в борьбе пролетариата партийная печать уделяет особое внимание и «пропаганде через песню».

В Румынии революционная рабочая песня зародилась вместе с развитием рабочего движения в конце прошлого столетия, как выражение пробуждения масс к сознательному протесту.

В зависимости от форм, которые принимает призыв к борьбе, линии развития рабочей песни в период массового революционного движения могут быть определены следующим образом: к первой категории относятся песни с общей политической тематикой, язык которых соединяет ораторский пафос с революционным романтизмом; вторая категория охватывает агитационные песни, относящиеся к определенному историческому периоду и к конкретным событиям. Так как эти песни рождаются в определенные моменты, то они не живут долго, теряя постепенно актуальность или возрождаясь с новым текстом, связанным уже с другими событиями. Динамизм и способность отражать современность делают из этих песен настоящую хронику рабочего движения, существенные моменты которого могут быть прослежены в них как в зеркале.

Особый род составляют революционные тюремные песни, которые рисуют страдания и борьбу заключенных коммунистов. С точки зрения музыки революционные песни представляют собой очень разнообразные виды, благодаря различным обстоятельствам, при которых они возникли и благодаря разным влияниям, которым они подвергались.

Но независимо от стиля, рабочие песни, являясь своеобразным элементом революционного движения борьбы, были верными товарищами в борьбе румынского пролетариата, сопровождая его в тяжелые моменты и мобилизуя его вокруг знамени социалистической революции. Благодаря своему содержанию, благодаря простоте и красоте своей формы эти песни являются сегодня для создателей песен в РНР образцом действенного искусства, связанного с жизнью народа.

## CONSIDÉRATIONS SUR LES VIEILLES CHANSONS RÉVOLUTIONNAIRES DU PROLÉTARIAT ROUMAIN

### RÉSUMÉ

Les mouvements populaires d'envergure ont toujours été accompagnés d'une riche production de chansons qui les ont encouragés et les ont reflétés avec vivacité. L'explication de ce phénomène réside dans les possibilités polarisantes de la chanson et dans sa capacité de rendre les aspects de la lutte sociale. Aussi, dans la lutte du prolétariat, accorde-t-on une attention toute particulière à « la propagande par le chant ».

En Roumanie, le chant révolutionnaire des travailleurs a pris naissance en même temps que s'est développé le mouvement ouvrier, à la fin du siècle dernier, en tant qu'expression de la protestation consciente à laquelle s'élevaient les masses.

On peut définir comme suit, en fonction des formes qu'épouse l'appel à la lutte, les grandes lignes de l'évolution du chant des ouvriers dans la période du mouvement révolutionnaire des masses: une première catégorie renferme les chants dont le sujet revêt un caractère politique général, rendu dans un langage qui unit le pathos oratoire au romantisme révolutionnaire; la seconde comprend les chants d'« agitation », se rattachant à une période historique déterminée et à des événements concrets. Engendrés qu'ils sont par des événements précis, ils n'ont pas une existence bien longue et quittent, petit à petit, le domaine de l'actua-

lité, pour renaître avec des textes nouveaux à l'occasion d'autres événements. Leur nature dynamique et leur capacité de refléter l'actualité en font une véritable chronique du mouvement ouvrier, dont on peut poursuivre les étapes essentielles dans le miroir fidèle des chansons.

Les chants révolutionnaires de prison constituent un genre à part. Ils expriment les souffrances et la lutte des détenus communistes.

Du point de vue de la musique, les chants révolutionnaires présentent des aspects fort variés, par suite des diverses circonstances où ils ont pris naissance et sous le coup des multiples influences qu'ils ont ressenties.

Mais, indépendamment des différences d'ordre stylistique, formant un tout unitaire ayant une fonction révolutionnaire unique, les chants ouvriers ont été les compagnons de lutte du prolétariat roumain. Ils l'ont accompagné aux heures difficiles, ils l'ont mobilisé autour du drapeau de la révolution socialiste. Le message qu'ils transmettent, la simplicité et la beauté de leur forme en font aujourd'hui pour les créateurs de chansons de la République Populaire Roumaine un modèle d'art militant, rattaché au peuple.



## NOTE ȘI DOCUMENTE

### UN REPORTER AL PITORESкулUI SOCIAL LA IAȘI LA FINELE SECOLULUI AL XIX-LEA

În colecția Cabinetului de stampe al Academiei R.P.R. se află înregistrate la cota 1972—2039 și figurînd sub numele de N. Ranetti un număr de foi de album cu desene în creion reprezentînd tipuri, vederi, mici scene din viața Iașului. Unele din aceste foi sînt datate, cele mai multe fiind realizate între anii 1894 și 1896. Pe una singură figurează data 1903, cu mențiunea București. Multe sînt întovărășite de comentarii în limba franceză; comentariile unui spectator amuzat uneori; alteori mici «confesiuni» profesionale, explicații de ordin tehnic ale unui autor preocupat intens de secretele meseriei.

O altă serie de asemenea foi de album, de astădată însă acuarele, executate pe un carton mai gros, se află în colecția tov. Sică Alexandrescu. Datarea acestor planșe este 1895—1896; una singură datează din anul 1899, iar imaginile sînt fără excepție din Iași. Viziunea și tehnica sînt evident aceleași ca ale desenelor aflate în biblioteca Academiei, acuarelele dovedind însă o mai mare aplicație și migală în lucru, dar mai puțină libertate în expresie. Comentariile în limba franceză se repetă și ele; uneori însă, atunci cînd este vorba de un text foarte scurt, ele apar și în limba germană sau italiană.

Autorul planșelor, Nicolas Ranetti — după cum figurează în registrul de achiziții al Cabinetului de stampe — este evident

un îndemînat discipol al ilustratorilor de carte francezi de la finele secolului al XIX-lea. Totul ne-o dovedește: alegerea motivelor, încadrarea lor decorativă, tratarea într-un anume stil specific de reportaj social axat în primul rînd pe solicitările pitorescului și ale efectelor de «contrast», redată cu un colorat simț al detaliului, cu o ușoară și indulgentă ironie, cu o curiozitate amuzată<sup>1</sup>. Urmărind, ca și modelele de la care pornește, mai ales mici studii de mișcare sau evocarea unor instantanee de «atmosferă», desenatorul nostru își adaptează local metoda, cu temperamentul unui observator autentic. Și ne oferă astfel, alăturate într-o succesiune plină de neprevăzut, rapid și exact creionate, silueta disciplinată a unui funcționar punctual în drum spre slujbă, pasul incert al cerșetorului, atmosfera delicat lirică a unui peisaj urban sub o ploaie mărunță de toamnă, chipuri de negustori și meseriași ambulanți, melancolice figuri de ratați și căutători de iluzii, afaceriști mărunți și fără glorie, crochiuri de animale, «vedute» de vechi clădiri ale Iașului — cu caracter documentar — ,domoale peisaje cu coline și turme, din împrejurimile orașului. Observatorul stă la pîndă atent, plin de perspicacitate, și știe să noteze semnele caracteristice. Dar nu încapă nici o îndoială că avem de-a face cu un observator «din afară». Nu un călător întimplător — o contrazice datarea, pe un

<sup>1</sup> Cf. *La vie des Boulevards Madeleine-Bastille*.  
Texte par GEORGES MONTORGUEIL, 200 dessins

en couleur par PIERRE VIDAL, Paris, 1896.

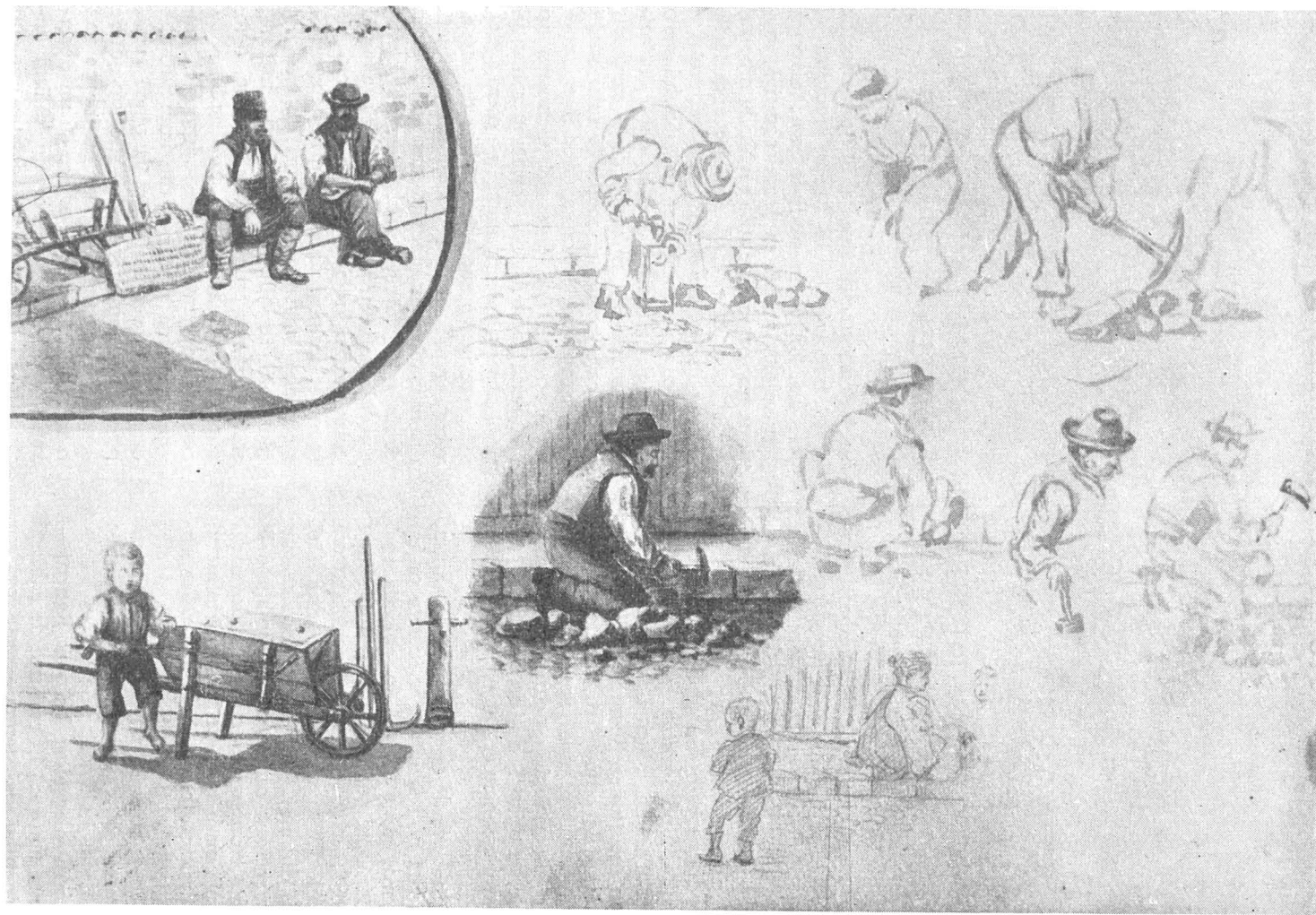


Fig. 1. -- Nicolas Rane, <https://biblioteca-digitala.ro/https://istoria-artei.ro/> Col. Sică Alexandrescu.

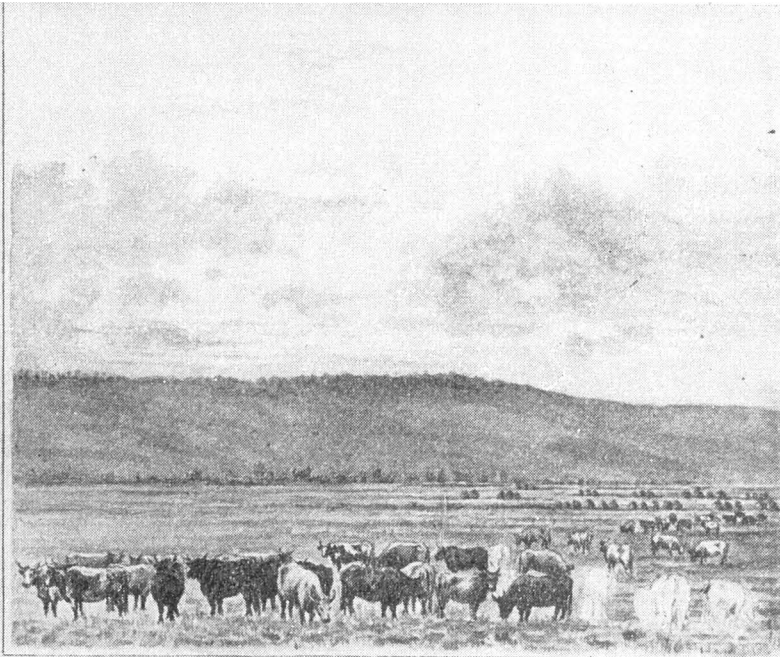
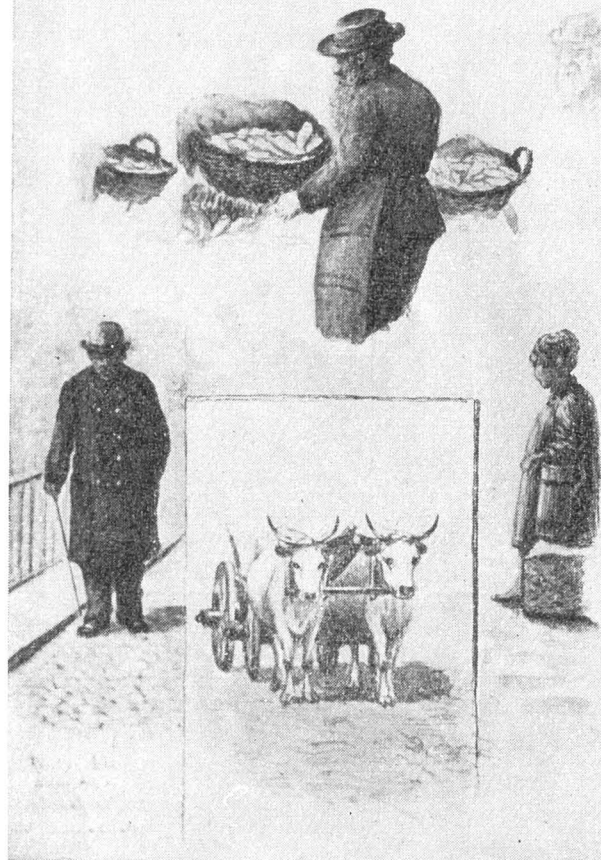






Fig. 3. — Nicolas Ranetti: Aspecte din Iași. Desene acquarelate. Col. Sică Alexandrescu.

Voici encore une présentation au dessin d'une grande, consistant à la modéliser  
en qu'elle avait à l'emploi de couleurs.



Pour me rendre la tâche plus difficile, je me suis jamais servi  
d'un princeau pour de marbre, presque indispensable pour accentuer  
le dessin à l'aide de la terre, plus élastique que les autres, puisant  
et donne un trait plus délicat et plus pur. Je parle, si ce n'est  
des croquis et pochades sur les feuilles de cet album,  
un papier que je déteste.

Fig. 4. — Nicolas Ranetti. <https://www.aparte.ro/digitalizari/Dictionar-de-arta-romana>. Col. Sică Alexandrescu.



Fig. 5. — Nicolas Ranetti : Aspecte de viață în București. Col. Sică Alexandrescu.





interval de aproape zece ani a planșelor. Dar un străin în orice caz, după toate probabilitățile un francez — dacă ținem seama nu numai de comentariile frecvente în limba franceză, dar și de modul specific de caligrafiere a cifrelor — un profesor de desen poate, prezent la ore fixe pe străzile Iașului, după cum o dovedesc multiplele notări de ore, în dreptul unuia sau altuia dintre crochiuri. Surpriza spectatorului în fața unor priveliști cu totul noi se demonstrează foarte vizibilă în cele mai vechi dintre desene: cele datînd din iarna 1894 și aflate la Cabinetul de stampe. Aici este subliniat și urmărit cu o insistență aproape plictisitoare ceea ce pare să-l fi impresionat pe noul locuitor al Iașului ca o adevărată senzație: greutatea unei ierni aspre într-un oraș încă destul de înapoiat din punctul de vedere al confortului urbanistic. Stilul grafic este în aceste desene cel al unui reporter atent și conștiincios. Mai tîrziu însă, observația desenatorului începe să înregistreze și aspectele mai puțin spectaculoase, dar mai profund caracteristice. Ochiul lui se acomodează, și nu numai ochiul. Într-adevăr, trebuie remarcat cum, atunci cînd motivul ales este din cele specific locale, limbajul devine întotdeauna viu, spontan, niciodată oprit de ecranul unor imagini intermediare. Dimpotrivă, acolo unde obiectul înregistrat nu este atît de caracteristic local și îi trezește amintirea unor lucruri văzute și în altă parte, tratarea capătă de multe ori o notă factice, convențională.

Este apoi certă influența asupra preocupărilor desenatorului a unora dintre ideile de largă circulație pe atunci în viața culturală a Iașului. Propagate de presa care

moștenește tradițiile *Contemporanului* — *Evenimentul literar* și altele —, ele se concretizau și în apariția tot mai frecventă a omului muncitor în literatură și artă. La curent cu preocupările și strădaniile similare din alte țări, într-unul din comentariile pe marginea desenelor sale, N. Ranetti își mărturisește, printr-un citat, crezul în vocația justițiară a artei și revolta împotriva «farsorilor de lux, falsdemocrați», ipocriți, nesinceri și îmbuibăți «apologeți ai mizeriei». Perseverența, grija și veridicitatea cu care observă și redă gesturile muncii, interesul cu care îl urmărește pe omul muncitor, chiar în perspectiva cam îngustă a pietonului curios, ne-au prilejuit păstrarea cîtorva imagini — prețioase documente asupra unui moment din istoria socială a Iașului. Înțelegerea și viziunea artistului sînt ale epocii — în sensul restrîns al cuvîntului — și ale clasei din care făcea parte. Comizerațiunea filantropică, mai mult decît revolta împotriva nedreptăților orînduirii, înclinarea de a plasa nereușita și inadaptarea în sfera altor determinări decît cele ale luptei de clasă sînt proprii lui Ranetti, ca și multor artiști și scriitori din aceeași epocă. Modest slujbaş — după toate probabilitățile —, ignorînd cu totul desfășurările somptuoase ale vieții clasei conducătoare așa cum le reflectă din abundență presa ieșană burgheză a anilor respectivi; dimpotrivă consemnînd, fie și numai sub forma unor succinte și pitorești observații de jurnal, realități din lumea oamenilor simpli, N. Ranetti se așază printre martorii întîmplători dar sinceri ai trecutului orașelor romînești.

AMELIA PAVEL

## ETAPE DE CONSTRUCȚIE ÎN INCINTA MĂNĂSTIRII «NEGRU-VODĂ» DIN CÎMPULUNG-MUSCEL

**D**ate inedite — hrisoave, condici, catagrafii<sup>1</sup>, relații de călători și desene — permit cunoașterea unor detalii suficient de expresive pentru a lămuri, în mare măsură, etapele evolutive ale complexului de construcții de la Mănăstirea Negru-Vodă din Cîmpulung de-a lungul a mai bine de două secole.

Deoarece trecutul acestor construcții este pînă în prezent necercetat, ne propunem să schițăm împrejurările în care ele au fost înălțate și prefacerile despre care ne relatează documentele cunoscute, adică de la mijlocul secolului al XVII-lea pînă în prezent.

Pentru o mai clară expunere a materialului, vom analiza separat zidurile de incintă, turnurile și clădirile mănăstirii.

<sup>1</sup> Catagrafiile mănăstirii din Arhivele Statului, Buc., Fondul Min. Instrucțiunii, 1834/8867, 1837/6723, 1847/1331, 1850/2275, precum și

catagrafiile din 1809, 1810, 1823 din Biblioteca Academiei R.P.R. ms. 720.

## A. ZIDURILE DE INCINTĂ

### Etapa I (1634—1737)

O serie de documente ne permit să stabilim că întregul complex de construcții, ridicat de Matei Basarab între anii 1634 și 1636, era înconjurat de o împrejmuire<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cartea bătrînilor orașeni pentru Gheorghe Județul din 7 august 1639: «...cînd au pus temelia zidului împrejurul sf. mănăstiri...» și «...cînd au pus temelie zidului curții sf. mănăstiri...» precum și «...cum scrie și în zidul sf. mănăstiri subț ceardac...» (probabil o inscripție în care se menționa dreptul lui Gheorghe Județul de a stăpîni pămîntul) (Arh. St. Buc. ms. 204, f. 434). Zapisul feciorilor lui Gheorghe Județul către mănăstire din 14 februarie 1653: «...ocina noastră care am avut lingă zidul mănăstirii...» (Arh. St. Buc. ms. 204, f. 434 rv.). Cartea lui Constantin Șerban Voevod prin care Manta dobîndește stăpînire peste o moară (Arh. St. Buc. ms. 204, f. 426) și zapisul Mantei către mănăstire (Arh. St. Buc. ms. 204, f. 427), ambele din 18 iulie 1654, în care se menționează un vad «lingă zidul mănăstirii».

<sup>2</sup> În zapisul Simei «pentru locul de lingă clopotnița mănăstirii», din 5 martie 1691, se menționează un loc «alătura pre lingă curtea mănăstirii cea despre clopotniță» (Arh. St. Buc., ms. 204, f. 440), ceea ce presupune și existența altei curți. În raportul trimis de către colonelul Ghylani contelui Wallis în 13 iulie 1737 (CONST. GIURESCU, *Material pentru istoria Olteniei sub austriaci*, III, 1733—1739, Buc., 1944, p. 149, doc. 105) se relatează că mănăstirea Negru-Vodă are o curte (Hoff), unde începe o întreagă companie, și o incintă (Innern) prevăzută cu ziduri bune, aproximativ 3,50 stînjeni (Klafter) înălțime (deci 6,65 m). Ghylani apreciază că cetatea ar putea rezista în starea în care se află — cu anumite reparații — «la 2000 sau cîteva mii de călăreți».

<sup>3</sup> Actuala biserică a bolniței a fost tirnosită în 5 iulie 1718, fiind construită pe locul altei biserici de lemn, care «viind vreme de au putrezit și rămînînd sf. rugă de nu se putea face ca să se pomenească ctitorii și răposaii părinți care sînt aicea...» a fost dărîmată. (Textul primei pisanii — păstrată în prezent în secția Muzeului regional din Cîmpulung — la Ion RĂUȚESCU, *Cîmpulung-Muscel, monografie istorică*, Cîmpulung, 1943, p. 89). Deducem din această pisanie că biserica de lemn a fost ridicată cu mulți ani în urmă — probabil în timpul lui Matei Basarab — și că în jurul ei se aflau morminte.

Catagrafiile din secolul al XIX-lea deosebesc și ele curțile interioare: «Bolnița ce este înafară de

Incinta era formată din trei curți despărțite prin ziduri: spre nord-vest curtea bisericii<sup>2</sup>, spre est cea a bolniței<sup>3</sup> și spre nord-est cea a prăvăliilor și probabil a hanului<sup>4</sup>.

Din zidurile care despărțeau aceste curți interioare s-au reconstruit (indicînd în prezent vechiul traseu) cel care desparte

mănăstire» (Acad. R.P.R., ms. 720 (catagrafia 1809), f. 254). «Bolnița ce este afară lingă mănăstire... 4 chilii într-un rînd... care chilii caută cu fața spre biserica acestei bolnițe și în dosul acestui zid <nordic, care despărțea curtea bolniței de cea a hanului> sînt acestea iarăși lipite de zid încă 10 chilii...» (Acad. R.P.R., ms. 720 (catagrafia 1810), f. 263). «La două odăi, afară, la bolniță» (Arh. St. Buc., F.M.I., ms. 1331/1847 (catagrafia 1837), f. 2).

<sup>4</sup> În hrisovul de înființare al mănăstirii — al lui Matei Basarab — din 10 aprilie 1647 se arată mutarea «zborului» («căci l-am mutat lingă mănăstire») din mijlocul orașului. (La I. RĂUȚESCU, *Cîmpulung...*, p. 77).

Tîrgul se ținea anual între 12 și 27 iulie. Mănăstirea încasa chirii, atît pentru prăvăliile de zid din curtea mănăstirii, cit și pentru locurile de pe terenul nordic, alăturat, unde existau «pivnițe», «șatre» (corturi primitive pe patru furci) și «șandramale» (*ibidem*, p. 72).

Curtea prăvăliilor (și probabil a hanului) care avea spre rîul Tîrgului un turn-poartă (vezi p. 216) este amintită în cartea de danie a lui Varlaam Monahul către mănăstire «pentru un loc de lingă mănăstire» din 10 ianuarie 1675 («poarta mănăstirii despre țigănie») și în zapisul feciorilor monahului Varlaam din 25 noiembrie 1677 («... ne-am vîndut partea noastră de moșie cu jumătate de pivniță care iaste dinaintea porții prăvăliilor mănăstirii despre țigănie, pentru că părintele nostru a lăsat cu jurămint... însă den locul pivniței și cu pivnița jumătate, încă locul pină în matca văii țigăanii...») (Ambele documente Arh. St. Buc., ms. 204, f. 437).

Aceste prăvălii și un han, despre care nu știm cînd a fost ridicat, ființează pînă la răzmerița din 1737 (vezi nota 3, p. 213), deoarece în 13 august 1746 mitropolitul Neofit le evocă astfel: «Aci era și un han, unde se făcea tîrgul de sf. Ilie, înconjurat cu ziduri de piatră, înăuntrul căruia erau prăvălii foarte multe. Aceste prăvălii, cu zid cu tot, s-au ruinat din ordinul imperialilor...» (*Călătoriile Mitropolitului Neofit...*, în *Biserica Ortodoxă*, anul III, 1877, nr. 5, p. 180). Este posibil ca acest han să fi ocupat, după arhitectura epocii, etajul clădirii al cărei parter era format de prăvăliile așezate de jur împrejurul curții. (Vezi și N. IORGA, *Acte și fragmente*, I, 1895, p. 345).



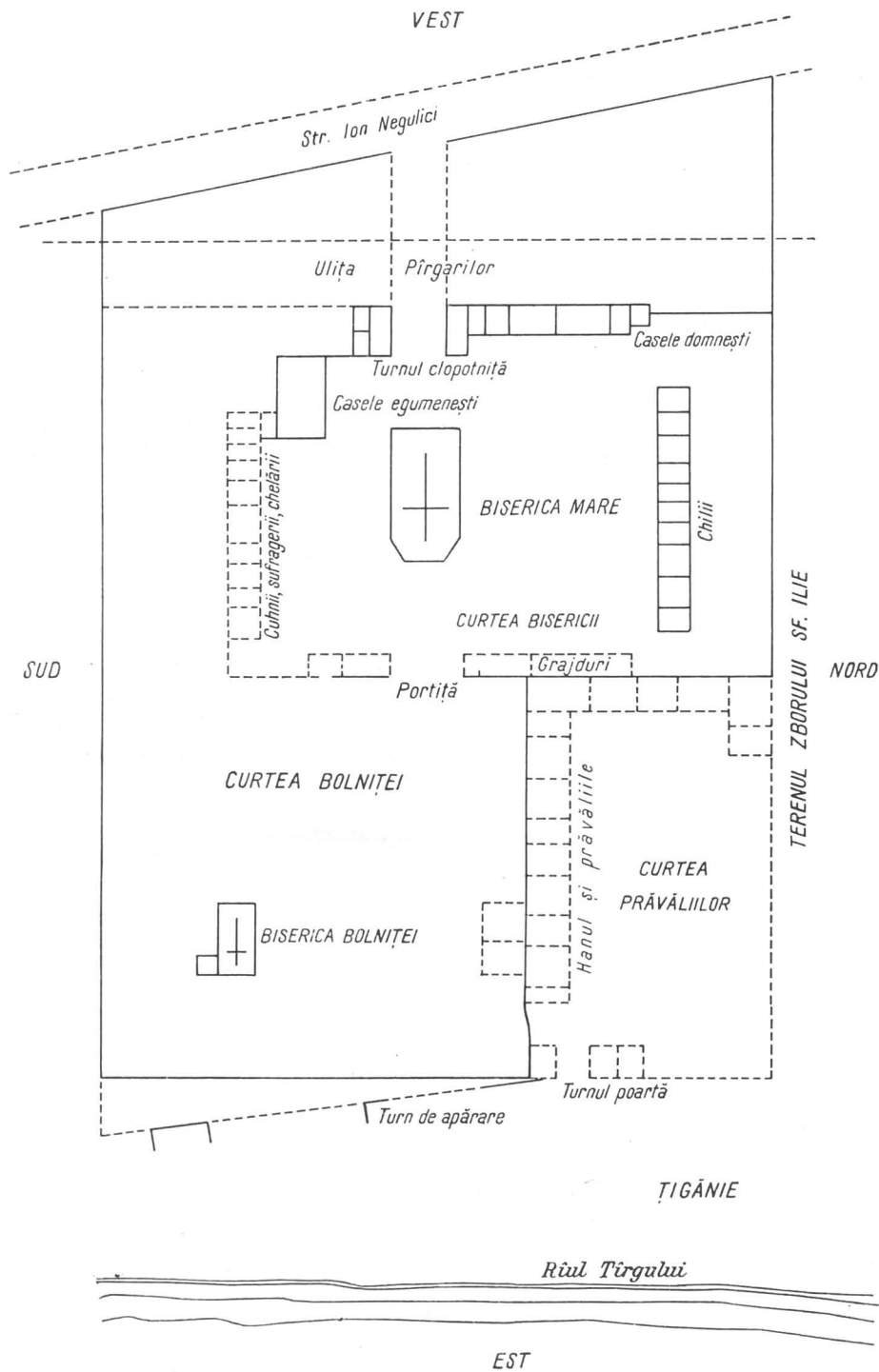


Fig. 1. — Planul incintei mănăstirii Negru-Vodă în prezent (Fără scară).

parțial curtea bisericii de cea a bolniței (zidul nord-sud), precum și cel care despărțea curtea bolniței de cea a prăvăliilor. Împrejmuirea incintei avea două porți: la vest, cea de sub turnul-clopotniță, și la est, cea a curții hanului.

Mențiuni din sec. al XIX-lea relatează că toate aceste trei curți formau un patruleter <sup>1</sup>.

Din zidul de incintă de la 1712 ni s-a păstrat latura sudică, pînă în colțul sud-estic, unde el este ruinat și dublat de un zid din sec. al XIX-lea, o rămășiță din

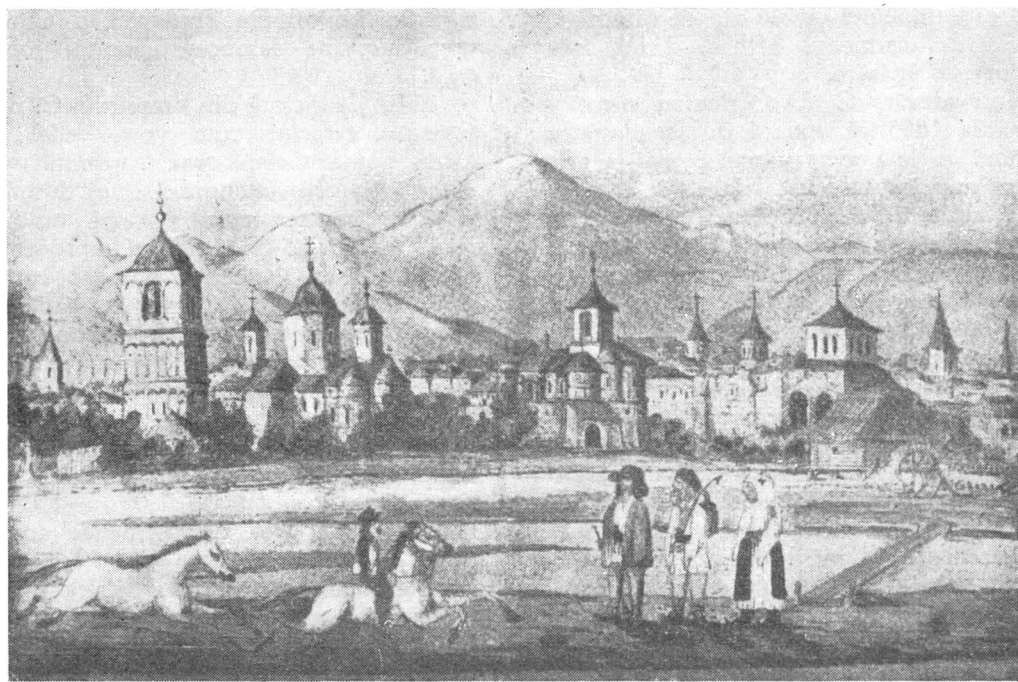


Fig. 2. — C. Begenau (1852): mănăstirea văzută dinspre râul Tîrgului.

Comunicația între curtea bisericii și cea a bolniței se făcea probabil prin cea în ființă încă, din zidul despărțitor de la estul bisericii, iar mai târziu, în sec. al XVIII-lea, prin poarta existentă în zidul care unește turnul-clopotniță de casa egumenească.

Curtea bolniței comunica la rîndul ei, probabil cu cea a prăvăliilor, printr-o poartă în prezent astupată, dar vizibilă, în zidul ce despărțea cele două curți, la aproximativ 10 m de extremitatea lui vestică. Curtea prăvăliilor comunica cu exteriorul prin poarta devenită în 1712 turn-poartă.

latura estică (incluzînd și un rest din colțul sud-estic al turnului-poartă cu foișor), precum și aripa nordică a laturii vestice, care, deși pare alcătuită dintr-un material mai vechi (placaj de bolovani tăiați la exterior, ține totuși, prin dimensiunile cărămizilor <sup>2</sup> și calitatea mortarului, de timpul lui Matei Basarab.

O descriere din 1640 (deci la patru ani după terminarea construcției bisericii și casei egumenești) precizează că Matei Basarab «a ridicat de jur împrejurul mănăstirii lemne groase ca o cetate și de jur împrejur douăsprezece bastioane, care

<sup>1</sup> Cezar Bolliac relatează că «... ocolul fortăreții a fost ca de 85 stînjani lungime și 100 lățime». (*Itinerarul Domnului Cezar Bolliac, în Curierul Românesc, anul XVII, 1845, nr. 86, p. 343*). C. D. Aricescu dă aceleași dimensiuni: «Circumferința murului c.ca 370 pași: 83 stînjani lățimea și 100 lungimea». (*Istoria Cîmpulungului, București, 1855, p. 96*). Deoarece zidurile nordic și

estic, care închideau curtea hanului, sînt în prezent dispărute, nu putem aprecia exactitatea acestor dimensiuni.

<sup>2</sup> 0,14×0,045 m; 0,27×0,14×0,04 m; 0,29×0,15×0,04 m. În turnul-clopotniță găsim: 0,14×0,04 m. (soclul turnului); 0,27×0,035 m. (încăperea clopotelor); 0,29×0,04 m (etajul II).

o fac să fie foarte tare. Și avea încă de pus sau de umplut pe dinăuntru cu pământ, pentru că nu era încă terminată construcția... »<sup>1</sup>.

Această descriere atestă neîndoios faptul că împrejmuirea ridicată de Matei Basarab era o palisadă de lemn și pământ.

Această palisadă durează pînă la 1712, cînd este înlocuită cu un zid de cărămidă, ridicat de egumenul Mihail. Zidul avea turnuri de apărare.

Într-adevăr, C. D. Aricescu menționează la 1855 că «afară de [cele] patru turnuri ce le-a avut murul cetății la cele patru unghiuri ale lui, a trebuit încă ca fiecare latură, la mijloc să mai aibă și cîte un turnuleț; sau cel puțin numai laturile dinspre nord și sud: probă, ruinele turlelor ce încă se vădu, din cari cele despre nord stă încă pe picioare, deși rău maltratate de timp, iar cel dinspre sud s-a îngropat în anii trecuți sub pământ »<sup>2</sup>.

Din aceste turnuri de pază au mai rămas în prezent urme materiale la 13 m sud de vestigiile turnului-poartă cu foișor.

Faptul că rămășița turnului de pază — alcătuită dintr-o latură nord-sud care este chiar temelia zidului de incintă din timpul lui C. Brîncoveanu, și alta est-vest, lungă de 3 m, înaltă de 1,00 m, lată de 1,35 m, în unghi drept cu prima — este situată pe un sol în pantă repede exclude ipoteza unei porți.

O altă rămășiță, situată în colțul sud-vestic, este alcătuită de asemenea din două laturi în unghi drept, cea nord-sud, lungă de 2,50 m, înaltă de 2,00 m și lată de 0,90 m, cea de est-vest lungă de 0,30 m. Aceste fundații ale unui ceardac, asemănător celui din zidul estic al mănăstirii Cornetu, pot fi văzute, pe jumătate dărîmate, în cele două desene ale lui C. Begenau<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Relația lui PETRUS D. BAKŠIĆ în *Acta Bulgaria ecclesiastica ab. a 1799. Collegit et digessit P. Fr. Fermendziu... Zagrabiae, 1887 (Monumenta Spectantia Slavorum Meridionalum, XVII), nr. LV, p. 101. Aceeași informație, desigur compilată după BAKŠIĆ, o găsim în manuscrisul miscelaneu V. F. 3, fol. 55, al Bibl. Brancacciane din Neapole, sub titlul *Relazione sopra i Valacchi* (în N. IORGA, *Călători, ambasadori și misionari în țările noastre și asupra țărilor noastre*, Buc., 1899, p. 57).*

<sup>2</sup> *Istoria Cîmpulungului...* p. 96.

<sup>3</sup> Vezi nota 4, p. 214.

<sup>4</sup> Turnuri asemănătoare la mănăstirea Brîncovenească din Rîmnicul Sărat, descrise de A. PELIMON în *Memoriu, Descrierea Sf. Monastiri*; București, 1861, p. 31.

<sup>5</sup> Vezi nota 1, p. 209.

Turnuri de pază care să supravegheze laturile zidului de incintă sînt obișnuite în timpul lui C. Brîncoveanu. Ele aveau o intrare către incintă și metereze către exterior, iar deasupra o platformă, cu ziduri crenelate, desigur pentru strajă<sup>4</sup>.

Aprecieria colonelului Ghylani<sup>5</sup>, precum și importanța strategică a Cîmpulungului<sup>6</sup>, ne lămuresc aceste fortificații.

Zidul de incintă din timpul lui C. Brîncoveanu, refăcut, cum vom vedea, de către egumenul Nicodim, prezintă — cu excepția laturii din nordul casei domnești la care ne-am referit — rari bolovani tăiați așezați la baza zidului, aproape de nivelul solului, iar în rest bolovani rotunzi de rîu, uneori în casete de cărămidă, alternînd cu asize compacte, dar neregulate de cărămidă. Mortarul, cu var cald, este mai rezistent la bază și mai slab în părțile superioare ale zidului. Atît materialul cît și tehnica indică secolul al XVIII-lea. Aproximativ din zece în zece metri zidul prezintă contraforți de 1,00 m—1,10 m; spre interior avea de asemenea contraforți de 0,80—1,00 m.

Către mijlocul sec. al XIX-lea o serie de călători relatează despre două relieuri de piatră, reprezentînd doi lei, încadrați în zidul de incintă, relieuri aflate azi în păstrarea Muzeului Brîncovenesc de la Mogoșoaia<sup>7</sup>.

Leul întors spre dreapta poartă între labe un volumen cu inscripția: «Grigore ucenic Cozian i Lupu Sărățan izpravnic. let 7220». Celălalt, întors invers, are inscripția: «Mihail Igumen» Izpravnic Cozian, let 7220, anno 1712 ».

Aceste două monumente epigrafice se leagă și de construcția zidului de incintă

<sup>6</sup> În planul defensiv pe care îl întocmește în anul 1657, Rádczy II, aliatul lui Mihnea III, prevede Cîmpulungul ca punct de rezistență în retragere. (N. IORGA, *Istoria romînilor*, vol. VI, p. 216). La 25 noiembrie 1716 «catenele austriace» comandate de către Stefan Dettine, care răpesc pe Nicolae Mavrocordat și familia sa, «au luat tunurile de la București și s-au dus la munte de au făcut cetate la mănăstire, la Mărgineni și la Cîmpulung». (*Istoria Țării Romînești*, 1688—1717, Buc., 1959, p. 128).

<sup>7</sup> Cei doi lei de piatră au dat naștere unei serii de confuzii. Alexandru Lepădatu care îi semnalează la Muzeul de Antichități din București, la 1910, deduce că provin de la mănăstirea Brîncovenească din Rîmnicul Sărat, după inscripția «Lupu Sărățan» de pe una din sculpturi (O biserică a lui

al mănăstirii, care a avut loc în 1712, o dată cu lărgirea «casei egumenești»<sup>1</sup>.

Zidul construit de egumenul Mihail, pe care colonelul Ghilany îl menționează întreg, deși cu oarecare stricăciuni în 1737<sup>2</sup>, este dărâmat parțial în același an, din ordinul domnului Constantin Mavrocordat, în urma singeroasei ciocniri între turci și imperiali<sup>3</sup>.

Ștefan cel Mare în Țara Românească, în B.C.M.I., 1910, p. 107. Aceeași opinie în B.C.M.I., 1943, p. 44. Confuzia este menținută și în lucrări mai recente).

Existau însă trei mențiuni anterioare despre unul dintre acești lei, rămas încastrat, care derutau prin indicațiile asupra locului în care el fusese văzut (CEZAR BOLLIAC, *Itinerariul*... p. 343; GR. MUSCELEANU, *Calendaru Anticu pe anul 1862*, p. 27 (articol scris la 2 iunie 1861); același, în *Monumentele străbunilor din România*, Buc. 1873, p. 33. Pasajul compilat de MARIN DUMITRESCU, *40 de biserici din România*, Buc., 1899, p. 57).

Maiorul I. Pappazoglu este singurul care aduce oarecare precizări «... vreo două reliefuri de capete de lei care mai există într-un zid din rîndul clopotniței, stau gata a căde...» (*Excursiune arheologică la trei vechi reședințe ale României*, Buc., 1874, p. 57). După excursia lui I. Pappazoglu, la următoarea restaurare a mănăstirii din 1874–1886, se pare că și leul din aripa sudică a zidului vestic este desprins. (Vezi și nota 4, p. 216).

Deoarece stringerea de obiecte istorice și bisericești pe care o inițiază GR. TOCILESCU în 1887 (*Raporturi asupra citorva mănăstiri, schituri și biserici din România*, Buc., 1887) coincide cu data lucrărilor de restaurare, presupunem că cele două sculpturi au fost transportate din Cîmpulung la Muzeul de Antichități, în jurul acestei date. În prezent ele se află în lapidariul Muzeului din Palatul Mogoșoaia, cu mențiunea că provin de la mănăstirea Negru-Vodă din Cîmpulung.

<sup>1</sup> Construcția zidului este menționată și pe piatra de mormint din biserica bolniței Coziei (la N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*, Buc., 1905, fasc. I, p. 174). În pomelnicul mănăstirii (Acad. R.P.R., ms. 3722) în dreptul numelui egumenului Mihail se menționează «care au făcut cetatea mănăstirii».

<sup>2</sup> «Pentru a folosi meterezele existente în zidul de incintă trebuie lucrat mult». C. GIURESCU, *Material pentru istoria Olteniei*..., p. 150 (Vezi și nota 2, p. 209).

<sup>3</sup> În iulie 1737, locotenentul-general austriac Barkoki coboară munții pe la Dragoslavele cu un

## Etapa II (1737 - 1860)

Zidul de incintă este refăcut pe timpul egumeniei lui Nicodim<sup>4</sup>, dar această restaurare nu durează<sup>5</sup>.

Noi îngărări în secolul al XVIII-lea înglobează terenurile achiziționate între timp. Pămîntul vîndut de Sima în 1691 a fost împrejmuit cu zid de piatră pe timpul egumenului Vasile (1722 - 1737)<sup>6</sup>. Cele

pîlc de ostași și ucide pe turcii aflați în tirgul sf. Ilie, apoi se închide în mănăstire. Ca represalii turcii măcelăresc populația Cîmpulungului și dau foc mănăstirii. Constantin Mavrocordat distruge din porunca sultanului mănăstirea, crușind însă o serie de clădiri. Mențiunea că reparațiile clădirilor încep la 20 octombrie ale aceluiași an este o greșeală de transcripție a pomelnicelor mai tîrzii ale mănăstirii. (Vezi pomelnicul mănăstirii, Acad. R.P.R., ms. 3722, f. 28 și C. D. ARICESCU, *Istoria Cîmpulungului*..., p. 8 și nota 3; cf. N. DOBRESCU, *Istoria bisericii romine din Oltenia în timpul ocupațiunii austriece 1716–1739*, Buc., 1907, p. 5 sq.; N. IORGA, *La storia dell'anno*, în *Revista istorică*, X (1924), nr. 46, p. 110–114; cf. I. N. IONESCU, *Cîmpulungul sub fanarioți*, în *Prietenul nostru*, anul 7, nr. 3–4, 1923, p. 19; cf. DAN I. SIMONESCU, *Viața literară și culturală a Mănăstirii Cîmpulung*, Cîmpulung, 1926, p. 15. Vezi și nota următoare.

<sup>4</sup> În pomelnicul mănăstirii (Acad. R.P.R., ms. 3722, f. 28) se menționează că egumenul Nicodim «au făcut beserica... atît pe dinăuntru... cît și pe dinafară, cu chiliile și cu zidurile». Același egumen reface și porțile de lemn ale clopotniței (inscripție din 1749) cu micile orificii circulare pentru tras cu arma (vezi HORIA TEODORU, *Meterezele bisericilor cîmpulungene*, în B.C.M.I. fasc. 115, 118, p. 100, fig. 22).

<sup>5</sup> În catagrafia din 1809 (Acad. R.P.R., ms. 720, f. 253) se menționează că «zidul... de jur împrejur <este> stricat cel care se începe pe poarta dinlăuntru». În aceeași stare se află în 1831. W. WILKINSON scrie că «vechi ziduri în ruină atestă vechea sa întindere» (*Voyage dans la Valachie et la Moldavie*, Paris, 1831, p. 12). În 1859, THÉODORE MARGOT îl constată «... ruinat în mai multe părți...». (*O viațorie în celle șapte-spre-zece districte ale României*, Buc., 1859, p. 14).

<sup>6</sup> La 5 martie 1691, Sima vinde un loc care este «alătura pre lingă curtea mănăstirii cea despre clopotniță» (Arh. St. Buc. ms. 204, f. 440). În diata sa din 22 august 1745, fostul egumen Vasile Gebelea menționează că a făcut «pogradia de piatră înaintea mănăstirii». (Acad. R.P.R., ms. 1448, f. 176 rv.).

cumpărate de mănăstire în 1776<sup>1</sup> rămân îngrădite cu uluce pînă în 1852<sup>2</sup>.

În desenul pe care îl execută în 1840 M. Bouquet<sup>3</sup> și în cele ale lui Carol Begenau din 1852<sup>4</sup> se pot vedea ruina zidului de incintă, zidul de piatră al terenului din estul mănăstirii (spre nord)

este dublat de un altul mai subțire (0,80 m), construit din bolovani mici de rîu în frecvente casete de cărămidă. Totodată zidul estic este retras la extremitatea sudică cu 7 m față de cel anterior, întîlnindu-l pe acesta din urmă în unghiul nord-estic al curții bolniței. Tot în această etapă de

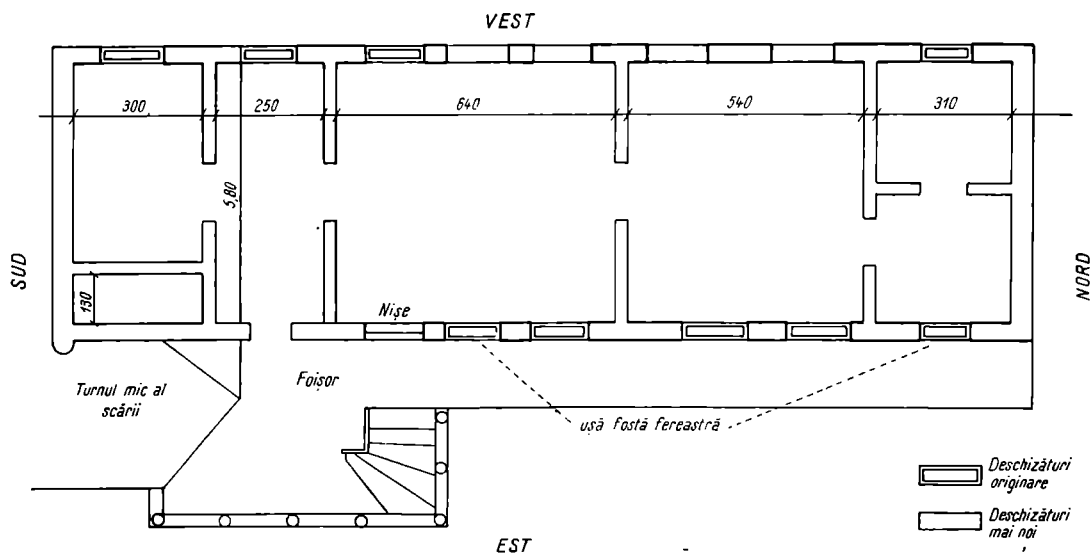


Fig. 3. — Schiță de plan a «casei egumenești».

cu poarta respectivă, precum și îngrăditura sudică de uluci.

La data aceea zidul de incintă nu era dărîmat complet în colțul sud-estic, iar către rîul Tîrgului, o bună parte din vechiul zid se lega încă de turnul-poartă cu foișor.

### Etapă III (1860—1886)

Nu mult după 1852, data imaginilor lui C. Begenau, zidul de incintă sudic (către colțul estic) și cel estic (în întregime)

construcție s-a înlocuit gardul de uluce din fața mănăstirii cu unul din zid. La restaurarea din 1874—1886<sup>5</sup> s-a înălțat zidul sudic cu bolovani înecați în mortar, fără cărămizi.

### B. TURNURILE

Spre deosebire de turnurile-clopotniță contemporane de la mănăstirile Brîncoveni<sup>6</sup>, Brebu<sup>7</sup> și cel dispărut de la Curtea

<sup>1</sup> Vezi zăpîsul Radului Ciortan pentru un loc de casă «din naintea porții mănăstirii despre clopotniță...» din 1 martie 1734 (Arh. St. Buc. ms. 208, f. 444) și a lui Matei Heroi «pentru un loc de schimb de lingă mănăstire... care loc este den naintea porții sf. mănăstiri peste drum... și alături cu alt loc al mănăstirii, cumpărat de la Radu Ciortan» (*ibidem*, p. 446 rv.).

<sup>2</sup> Catagrafiile din 1809 și 1810 (Acad. R.P.R., ms. 720, f. 253 și 262) menționează «curtea de afară de zid cu două grădini. Însă una despărțită cu zid și alta cu uluce. Porțile aceștii curți de zid neacoperite și fără de porți».

<sup>3</sup> Reprodus de G. OPRESCU, *Țările române*

*văzute de artiștii francezi (secolele XVIII și XIX)*, București, 1926, tabela XX. Elias Regnault menționează că M. Bouquet a vizitat Țara Românească în 1840 (*ibidem*, p. 27).

<sup>4</sup> Reproduse de N. IORGA, în *Istoria rominilor*, București, 1937, vol. III, p. 228 și 230. Chiliile și biserica sînt fantezist reconstituite.

<sup>5</sup> Inscricție despre această restaurare pe o piatră comemorativă la actuala intrare în mănăstire.

<sup>6</sup> N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii...* partea a III-a (Veacul al XVII-lea), în B.C.M.I., 1933, pl. CCLXXXIII și CCLXXXIV.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pl. CLXXII, CLXXIII și CLXXIV.

de Argeș<sup>1</sup>, toate cu două etaje de plan octogonal peste o încăpere de trecere de plan pătrat, atît parterul, cît și cele trei etaje ale clopotniței mănăstirii Negru-Vodă sînt de plan pătrat.

Monumentul este flancat la nord-est de un mic turn poligonal ce cuprinde scara de acces la primul etaj.

Etajele I și II sînt prevăzute cu metereze, iar încăperea clopotelor cu patru mari deschideri în plin cintru<sup>2</sup>.

Turnul este construit din cărămidă, cu un soclu de bolovani alternat cu cărămidă. Fațadele sînt tencuite, sgîrieturi și vopsea pe tencuială imitînd casele de cărămidă ce înconjură pietre de talie, ca și la alte monumente din timpul lui Matei Basarab. (Suprafețele originale se pot vedea în prezent, spre nord, în podul etajului «casei domnești», și spre sud, în beciul locuinței lipite de turn).

O serie de piese de piatră, aduse în parte de la Cloașter, sînt încastrate în ziduri. Astfel, spre fațada estică se află două chei de boltă — o rozetă și un disc acoperit de frunze de stejar —, precum și un chenar de ușă, la intrarea în micul turn, iar pe cea vestică un relief de piatră, reprezentînd o căprioară. De asemenea, în soclul gangului, pe latura sudică, se află un bloc fățuit, avînd trasat lateral conturul unei nervure, asemănător secțiunii nervurilor găsite la Cloașter în săpăturile din 1958.

Aceste piese, ca și butonii de ceramică smălțuită, au fost încastrate o dată cu ridicarea turnului<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Relatarea lui PAUL DE ALEP din 1656 (*The Travel of Macarius, Patriarch of Antioch* (Ed. F. C. Belfour), Londra, 1836, vol. II, p. 352); litografie publicată de R. BOWYER cu titlul *Entrance to the couvent od St. Mary* în 1809, și reproducă în B.C.M.I., anul IV (1911), p. 27.

<sup>2</sup> Nivelul etajelor se poate reconstitui după gurile în care erau așezate grinzile de susținere ale dușumelelor. Accesul la camera clopotelor se face în prezent printr-o scară de lemn, dispusă de-a lungul zidurilor. Încăperea clopotelor este despărțită de etajul II printr-o placă de beton turnată la restaurarea din 1935.

<sup>3</sup> Vezi nota 1, p. 216.

<sup>4</sup> *Evoluția arhitecturii...*, text, p. 81, planuri CCCII și CCCV, fotografii CCCIV.

<sup>5</sup> *Visita di Valacchia a lui P. D. Bakšić*, în G. CĂLINESCU, *Altre notizie sui missionari cattolici nei Paesi Romeni*, în *Diplomatarum Italicum*, II, Roma, 1930, p. 373.

<sup>6</sup> Activitatea cărturarului Melchisedec (Meletie sau Melchie) este atestată documentar din 1635,

În privința datării turnului, N. Ghika-Budești îl alătură monumentelor din veacul al XVII-lea, menționînd că deși gangul boltit, cu o arcadă largă, în semicerc, al intrării, ar putea fi atribuit secolului anterior, totuși modul cum este tencuit îl așază pe timpul lui Matei Basarab<sup>4</sup>.

În realitate, dintr-o relație din 1648<sup>5</sup>, care se referă la evenimentele petrecute cu un an înainte, deci în 1647, aflăm că Melchisedec<sup>6</sup>, primul egumen al mănăstirii înființate de Matei Basarab în 1635, înălțase o clopotniță cu materialele de la biserica catolică sf. Elisabeta — Cloașterul —, căzută în ruină. Relatarea adaugă că, dacă s-ar fi găsit cineva să comunice domnului acest fapt, desigur că acesta n-ar fi permis să se distrugă complet monumentul.

Un incendiu izbucnește în ziua terminării construcției turnului și distruge «aproape toată mănăstirea, împreună cu acoperișul de plumb al bisericii, clopotnița și multe prăvălii dimprejur», paguba ridicîndu-se la mai multe mii de scuzi<sup>7</sup>.

Melchisedec făcu restaurarea «fiind foarte bogat» și în momentul redactării relației (1648) se menționează că «totul e făcut din nou».

Turnul-clopotniță este menționat de Paul de Alep în 1653<sup>8</sup>.

Pe latura sudică a zidului de incintă, documentele și călătorii amintesc de un turn-poartă, cu foișor, care se deschidea în dreptul curții hanului, turn pe care îl putem vedea și într-o serie de imagini de epocă<sup>9</sup>.

dată la care tipărește în tipografia mănăstirii prima carte, *Molitvelnicul slavonesc*, pînă la 1651.

<sup>7</sup> Focul este menționat și în actele lui A. Cotenescu, privitoare la moșia Voinești, din 1648 (la I. RĂUȚESCU, *Cîmpulung...*, p. 83).

<sup>8</sup> *The Travels of Macarius...* vol. II, p. 329.

<sup>9</sup> Vezi nota 3, p. 209. Din zăpădă lui Radu Ciorătan, din 1734 «pentru un loc de casă dinaintea porții mănăstirii despre clopotniță» (Arh. St. Buc. ms. 204, f. 444), deducem de asemenea existența porții estice.

Despre turn propriu-zis este vorba în raportul colonelului Ghylani din 13 iulie 1737 (la CONST. GIURESCU, *Material pentru istoria Olteniei...*, p. 149: «...turcii s-au retras dintr-un colț într-altul, pînă cînd au ajuns într-un turn unde nu-i puteai ajunge pe aceștia decît cu scara, și care după un foc de două ore a fost și el ocupat». După răzmeriță el este reparat. (Mențione în pomelnicul vechi al mănăstirii, pierdut în prezent, la C. D. ARICESCU, *Istoria Cîmpulungului...*, p. 8).



Faptul că acest turn prezintă stilpi asemănători cu cei ai «casei egumenești» (caracteristici pentru epoca Matei Basarab), butoni de ceramică<sup>1</sup>, că are în zidurile încăperii de trecere aceleași nișe semicirculare, că este construit din cărămizi asemănătoare dimensional<sup>2</sup> și că documentele menționate în lucrarea de față relatează despre o poartă vestică încă din sec. al XVII-lea<sup>3</sup>, ne-ar face să credem că acest turn a fost ridicat în 1647, o dată cu turnul-clopotniță. În realitate însă — așa cum arată asemănarea stilistică cu turnul-poartă de la Codreni (Ilfov) și de la mitropolia din București — el a fost ridicat o dată cu zidul de incintă, în 1712.

Catagrafiile îl descriu astfel:

«... un foișor înalt de zid în doisprezece stilpi iarăși de zid toată învelită cu șindrilă de brad veche». (Acad. R.P.R. ms. 720, catagrafia 1809, fila 305. Idem în catagrafia 1823, fila 304 rv.). «Un foișor vechiu de zid... cu boltă pe dedesubt pe 4 stilpi...» (Arh. St. Buc., F.M.I., Catagrafia 1834 /8867, fila 6). «... un foișor vechi de zid, cu bolți pe dedesubt pã unde intrã în tîrg» < la descrierea clopotniței se făcuse mențiunea «pã unde intrã în mănăstire» > «invelitoarea proastă de șindrilă și prăpădită» (Arh. St. Buc. F.M.I. Catagrafia 1837/6723, fila 5).

Turnul este pomenit și de o serie de călători:

«Biserica de mir... Negru II... o înconjoară cu muri și turlle de cetate, a cărora ruine există pînă astăzi... Poarta era spre gîrlă, unde e turnul de deasupra porții...» (C. D. ARICESCU, *Istoria Cîmpulungului...*, p. 96). «Fortificațiile și în special turnul poartă (gate-tower) care domină riul este însă în bună stare» (J. H. SKEENE, *Frontier Lands of the Christian and the Turk*, Londra, 1853, II, p. 81). «Două turele crenelate mai arată locul vechiului castel a lui Radu Negru la Cîmpulung...» (M. A. UBICINI, *Provinces d'origine roumaine*, Paris, 1856, f. 201. «... mai multe linii formau ulițele tîrgului pe lîngă murul mănăstirii și care se întinde pînă afară din poarta cea mare de către riu...» (A. PELIMON, *Impresiuni de călătorie în România*, București, 1859, p. 32).

Turnul se ruinează nu multă vreme după vizita lui A. Pelimon. I. PAPAZOGLU apucă să mai vadă în 1872 «... un balcon pe ziduri» (*Excursiune...*, p. 58).

Monumentul poate fi văzut în desenul lui M. Bouquet (nota 3, p. 214), în desenele lui C. Begenau (nota 4, p. 214) (unde erori de perspectivă permit artistului să vadă simultan latura sudică

## C. CLĂDIRILE MĂNĂSTIRII

### «Casa domnească»

Casa de la nordul turnului, numită în documentele din prima jumătate a sec. al XIX-lea «domnească»<sup>4</sup>, ridică problema dacă a preexistat clopotniței, dacă a fost ridicată o dată cu ea sau mai tîrziu. De asemenea, se pune întrebarea dacă parterul și etajul au fost construite în aceeași vreme.

Planul etajelor a fost asemănător cu cel al parterului — două încăperi mari (5,70×6,00 m și 6,70×6,00 m) între trei camere mici înspre sud și una mică spre nord. Încăperile mari de la etaj au tavanele boltite cu bolți de penetrație.

și cea vestică a incintei), precum și într-un desen inedit, remarcabil de C. Isler.

<sup>1</sup> Acești butoni de ceramică se disting pe desenul detaliat al pictorului C. Isler. Cei existenți încă în clopotniță prezintă un smalț lucitor, de o bună calitate, și caneluri circulare, spre deosebire de cei din turnul Bărăției, din același oraș, vizibil mai tîrziu, de o formă sferoidă mai aplatizată, cu un smalț mai întunecat și cu caneluri în zig-zag. Acest ornament de ceramică dovedește odată mai mult că clopotnița a fost zidită în anul 1647. Atît bisericile Stelea din Tîrgoviște și Golești Muscel, cu ornamente similare, sînt ridicate respectiv în anii 1645 și 1646.

<sup>2</sup> La rămășița de zid încă în picioare a acestui monument (la actuala extremitate nordică a zidului de incintă vestic), constatăm cărămizi de 0,145×0,04 m; 0,28×0,035 m; 0,14×0,035 m; 0,28×0,04×0,14 m. La turnul-clopotniță (încăperea clopotelor), de 0,28×0,035 m, 0,28×0,04 m; 0,14×0,035 m.

<sup>3</sup> Vezi nota 3, p. 209.

<sup>4</sup> Catagrafiile menționate în nota 1, p. 208. Această denumire din catagrafii ne lasă să înțelegem că, pe același loc, a mai existat o construcție, ridicată poate de egumenul Mihail în 1712. Această presupunere este încurajată de existența pe aria mănăstirii — lîngă actuala intrare a «Casei domnești» — a unui capitel mai vechi (cu volutele mediane contopite), de aceleași dimensiuni cu altele mai recente (dar tot din prima jumătate a sec. al XVIII-lea), descrise în parte de M. A. ZAGORITZ (*Pietre pãrăsite*, în B.C.M.I. 1912, p. 35), și de absența, la mijlocul sec. XIX-lea, a leului de piatră, încadrat probabil în 1712 în fața vestică a «Casei domnești» (la nordul clopotniței) și desprins o dată cu distrugerea casei în 1737. De aceea, Gr. Musceleanu menționează în 1861 doar leul de la nordul clopotniței (vezi nota 7, p. 212—213).

În prezent, un ceardac pe toată lungimea fațadei, terminat înspre sud cu un foișor, permite accesul la camerele etajului.

În privința datării actualei case, putem afirma, datorită portretului «năstavnicului» egumen Nicodim (1737—1762) de pe timpanul unei bolți de penetrație din

chilii. Această presupunere este încurajată și de faptul că spre nord, etajul I al clopotniței nu prezintă metereze ca spre sud, unde nu exista nici o construcție<sup>4</sup>.

Încăperea sau încăperile nu au avut însă beci sau pivniță (deci erau de o mărime redusă), deoarece pe de o parte, la



Fig. 4. — M. Bouquet (1840): «Casa domnească».

nordul camerei mari sudice de la etaj<sup>1</sup>, precum și mențiunii din pomelnicul mănăstirii<sup>2</sup>, că ea a fost ridicată cîtăva vreme înainte de mijlocul sec. al XVIII-lea<sup>3</sup>.

Au existat aci pe timpul lui Matei Basarab construcții anterioare «casei domnești»? Putem răspunde afirmativ la această întrebare, deoarece planul încăperii lipite de zidul nordic al turnului ne permite să deducem că aci a fost o încăpere mai mică (3,00 × 2,80 m) cu o nișă pentru icoane către răsărit (care nu avea ce căuta în beciul casei de mai târziu) și care pare a fi fost o chilie așezată probabil lîngă alte

etajul II, tot către nord, la aproximativ 3 m de acoperișul actualei clădiri, clopotnița are un meterez<sup>5</sup>, care ar fi fost inutil dacă o construcție contemporană s-ar fi ridicat atît de sus, iar pe de alta ciubucele și ornamentele fațadei nordice ale clopotniței și micului turn de acces se continuă sub dușumelele podului actualei case.

Actualul parter al «casei domnești» este în realitate, așa cum îl consemnează catagrafiile de la începutul sec. al XIX-lea, beciul casei, etajul I fiind casa propriu-zisă<sup>6</sup>.

cărămidă... și dedesubt denainte doi stilpi din piatră și tot sub aceste case două beciuri pustii... » (Catagrafia, 1809, Acad. R.P.R., ms. 720, fila 254).

În catagrafia citată cuvîntul «beci» este utilizat pentru încăperi la nivelul parterului, dar destinate depozitării materialelor sau alimentelor, cum este denumit la începutul sec. al XIX-lea cel de sub «casele egumenești». Pentru încăperile

<sup>1</sup> I. RĂUȚESCU, *Cimpulung...*, p. 61, nota 3.

<sup>2</sup> Vezi nota 4, p. 213.

<sup>3</sup> Vezi nota 3, p. 213.

<sup>4</sup> VEZI GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii...* III, pl. CCCII și CCCIII.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> «Două camere mari boltite cu două cămări și umblătoare înăuntru. La una cu trei ferestre și la alta cu patru fără de geamuri, pardosit cu



Intrarea la etaj se făcea printr-un foișor cu coloane și capitelluri de piatră<sup>1</sup>.

Inițial clădirea a avut nouă ferestre, așa cum consemnează catagrafiile, cum se poate vedea în desenul lui M. Bouquet care redă fațada estică și cum indică cele patru sprincene de stuc, care se pot constata încă pe fațada vestică. La una din restaurările de după 1850, încăperea mare dinspre sud a parterului a fost despărțită prin ziduri, într-un culoar și două camere mai mici.

### « Casa egumenească »

« Casa egumenească » prezintă o pivniță adâncă cu boltă în plin cintru, sprijinită pe arcuri dublouri, unde se pătrunde printr-un gîrlici, un beci în unghi drept, cu o ieșire spre nord și alta spre vest, precum și un ceardac cu stîlpi de zid și o « săliță » sfîrșind cu o ușă.

Clădirea în forma ei originală din sec. al XVII-lea era mai mică, nedepășind zidurile pivniței boltite în semicilindru. Faptul că dimensiunile cărămizilor din această pivniță sînt aceleași ca și la turnul-clopotniță<sup>2</sup> și că găsim în zidire blocuri de piatră de aceeași înălțime cu cele din paramentul bisericii (0,33 m), ne îndeamnă să credem că ea a fost construită după

prima dărimare a bisericii, adică nu mult după 1634, presupunere încurajată și de aspectul stilistic al stîlpilor foișorului.

Într-o epocă mai apropiată, s-au adăugat fundațiile vest și sud, creîndu-se beciul în unghi drept și actualul zid de susținere al scării — care închide complet una dintre ferestrele pivniței — și alături o nouă temelie cu o arcadă, care închide lumina altei ferestre<sup>3</sup>.

Este evident că ferestrele sudice (cu chenare de stuc care se leagă stilistic de ornamentele de stuc la meterezele și ferestrele « casei domnești ») au fost tăiate după răzmerița din 1737.

Pe de altă parte, zidul străpuns de o poartă, care unește fațada estică a turnului de zidul vestic al casei domnești cu care este țesut, a fost adăugat mai tîrziu lîngă zidul clopotniței, așa cum se poate constata la temelia lui în pivnița actualei locuințe.

Între aceste două evenimente, înființarea mănăstirii și răzmerița din 1737, trebuie să considerăm că locuința « egumenească » a fost lărgită.

Lucrările importante ce au avut loc în 1712<sup>4</sup> ne îndeamnă să credem că reconstrucția, care a păstrat numai vechiul beci din timpul lui Matei Basarab, a avut loc în 1712<sup>5</sup>.

sub nivelul solului era utilizat termenul « pivniță », ca de pildă pentru cele din sudul turnului-clopotniță.

Beciul casei domnești este transformat în încăperi de locuit la mijlocul sec. al XIX-lea. În catagrafia din 1847/1331, F.M.I., Arh. St. Buc., fila 2, se precizează: « la odaia de sub casele domnești s-au făcut tavan de tinichea... <de scinduri subțiri>. La a doua odaie, tot sub case tavan de tinichea... Sus în casele cele mari numite domnești... ».

<sup>1</sup> Catagrafiile din 1809 și 1810 îl descriu « cu cinci stîlpi de piatră cu coroanele lor sus și jos, cu scară de piatră infundată... lipit de clopotniță... » (Acad. R.P.R., ms. 720, f. 253 rv. și 262).

Foișorul este dărimat de cutremurul din 1819 — care deteriorează și biserica (catagrafia din 1834 descrie « scara cu foișorul de deasupra căzute la cutremur... ») și este refăcut în 1837, « însă prost... » (catagrafia din 1837).

În această stare îl desenează în 1840 M. Bouquet (reprodus în *Album valaque*, Paris, 1843, pl. II și intitulat *Dans la cour du monastère Kimpo Longo*). Exactitatea cu care sînt redată detaliile ce se pot încă vedea la turnul-clopotniță ne îndeamnă să considerăm verosimil acest desen. El este fragmentar copiat de gravorul Lemaître în

cartea lui M. A. UBICINI, *Provinces d'origine roumaine...*, pl. 27 (foișorul detașat de restul clădirii, ca un monument aparte și intitulat *Monument du monastère (sic!) de Kimpo Longo*).

Între 1840 și 1845, foișorul se dărimă din nou, probabil din cauza proastei construcții. Cezar Bolliac constată în 1845 « pilaștrii capitelluri sculptate, trepte și plăci deosebite pietre surpate și aruncate în toată preajma... » (*Itinerariul...*, p. 343), situație confirmată de catagrafia din 1850, care menționează că « scara și foișorul ce au fost sînt căzute... ».

<sup>2</sup> La pivniță și la turn (soclu și încăperea clopotelor) cărămizi de: 0,25×0,04 m; 0,26×0,04 m; 0,27×0,035 m; 0,22×0,04 m; 0,24×0,04 m; 0,16×0,04 m; 0,18×0,04 m.

<sup>3</sup> Aceste relații în legătură cu reconstrucția « caselor egumenești » ne-au fost date de prof. arh. Horia Teodoru, care a condus lucrările de restaurare a acestui monument în 1943. Îi aducem aici mulțumirile noastre.

<sup>4</sup> Vezi p. 212 și 213.

<sup>5</sup> Iată cum descrie « casa egumenească » catagrafiile din 1809 și 1810 (Acad. R.P.R., ms. 720, p. 253 și 262): « 1 chilie boltită cu cămară... i altă chilie alătura ei iarăși boltită cu sobe... pardosită cu piatră lespezi... ».

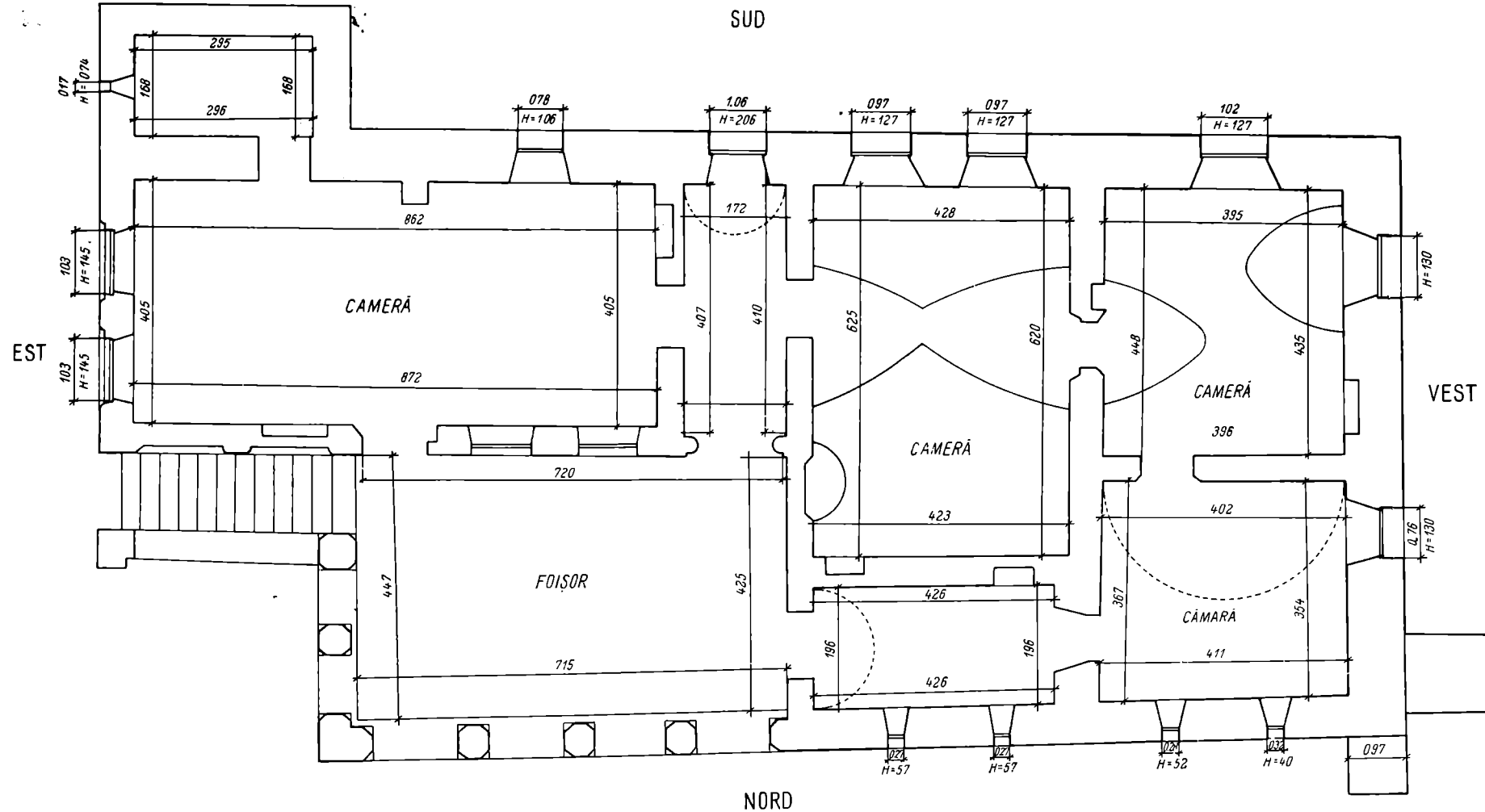


Fig. 6. — Planul « casei egumenești » (planul nr. 1939, arh. Ion Mincu, București). Locuința.

La începutul secolului al XX-lea, « casa egumenească » prezenta alte două chilii sud-estice cu o cămară<sup>1</sup>. La restaurarea din 1943, aceste chilii au fost desființate, redându-se foisorului aspectul inițial.

### *Restul clădirilor*

În prezent două corpuri de clădiri, afară de cele descrise mai sus, se pot constata în incinta mănăstirii; cele nouă camere din nordul bisericii care au lângă calcan « zidul despărțitor de târgul sf. Ilie » și construcția de la sudul turnului-clopotniță, cu foisor și beci<sup>2</sup>.

Dar în afară de aceste corpuri de clădiri, mănăstirea a mai avut înainte de sec. al XIX-lea, la sud de « casele egumenești », un șir de încăperi care delimitau în sec. al XVIII-lea curtea bisericii spre sud și spre est: cuhne (bucătărie), celărie, « sofragerie », terminate cu două beciuri<sup>3</sup>, precum și, spre nord de « porțiță », două grajduri; un corp de case la nordul bolniței și altul la est, cu ceardac pe stâlpi de lemn.

Probabil după răzmerița din 1737, s-au ridicat în curtea hanului și prăvăliilor zece chilii lipite de zidul care o despărțea de cea a bolniței, iar mai târziu, după reînființarea târgului, câteva « șandramale »<sup>4</sup>.

PAVEL CHIHAIĂ

## AUTORII ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA DRAGOMIRNA

**I**n cursul unor cercetări pe care le-am întreprins în vara anului 1960, am descoperit în biserica mare a mănăstirii Dragomirna o inscripție a zugravilor care au decorat această vestită ctitorie a mitro-

politului Anastasie Crimca<sup>5</sup>. Inscripția, zugrăvită în culoare alb-cenușie, pe partea de nord a nișei ce încadrează fereastra centrală a altarului, e amplasată în che-narul de jos al bandoului ornamental de

1 chilie ce-i zic casă egumenească cu o cămară mică cu sobă oarbă cu trei ferestre, cu un dulap în zid. I altă chilie alătura ei, cu două ferestre scoase în curte și cu alta în grădină cu sobă și cu pat... Dinaintea acestor chilii este foisor în stâlpi de zid pardosit cu cărămidă cu scară de piatră așezată în zid și cu un stâlp mare de zid, dinainte, tot sub înveliș de șindrilă mai înalt... Tot subt casele acestea este pivnița cea mare unde se pune vinurile mănăstirii și alături un beci mic ce-i zic vârzărie, cu ușa de scinduri... » (În catagrafia 1810, la fila 290 se menționează « casele arhieresti pe pivniță i beciuri », deci este vorba de actualul beci în unghi drept).

În catagrafia din 1836 (Arh. St. Buc, F.M.I. 1837/6723) se menționează: « ... trei odăi două, boltite și una cu tavan i două cămări și o plimbătoare... »

În catagrafia din 1850 (Arh. St. Buc., F.M.I., 1850/2775) « ... patru odăi și două cămăruțe. Două odăi din acestea ce sînt deasupra gîrliciului pivniței cu cămăruța sînt tăvănite cu scinduri de brad... În odaia cea mare un dulap în zid... odăile despre apus tavan boltit de zid... patru ferestre cu cercevele... ușile casei de brad cu broască, iar la ușa din față cu clanță... »

<sup>1</sup> Fotografia monumentului înainte de restaurarea din 1943 în GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii...*, III, 1932, pl. CCCVIII.

<sup>2</sup> Menționată în cataografiile mănăstirii încă din 1809 cu foisor pe stâlpi de lemn de jurîmprejur, așa cum se vede în fotografia din N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii...*, 1933, pl. CCCIV, fig. 466.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pl. CCCVII, fig. 474. Temeliile din aceste construcții se văd încă la nivelul solului.

<sup>4</sup> Vezi nota 2, p. 209. « Patru chilii într-un rînd cu cite o fereastră... lipite de un zid, care chilii caută cu fața spre biserica acestei bolnițe și în dosul acestui zid sînt acestea iarăși lipite de zid, însă zece chilii cu un foisor de zid... » (Acad. R.P.R., ms. 720 (Catagrafia 1810) f. 263). Șandramalele au fost ridicate după 1772, dată la care egumenul mănăstirii a cerut Divanului reînființarea târgului (I. RĂUȚESCU, *Cîmpulung...*, p. 93). Ele erau utilizate numai cîteva săptămîni pe an în preajma zilei de sf. Ilie. Restul anului, vechea curte a hanului era deci populată în sec. al XIX-lea de călugări.

<sup>5</sup> Nu cunoaștem data exactă a construirii bisericii mari a mănăstirii Dragomirna. În orice caz, această lucrare a avut loc la numai cîteva ani după zidirea, în 1602, a bisericii mici a mănăstirii Dragomirna, căci în septembrie 1609, ctitorul dăruia bisericii mari — pe care o numește în inscripțiile respective « nou zidită » — două tetraevanghele cu miniaturi. (Vezi E. KOZAK, *Inscripfen aus der Bucovina*, Viena, 1903, p. 16—17. Vezi și traducerea — date recent de D. BOGDAN — ale inscripțiilor celor două tetraevanghele, la T. VOINESCU, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1955, nr. 1—2, p. 109 și 110). Este de presupus că zugrăvirea bisericii nu a întîrziat mult după construirea ei.



sub registrul episcopilor<sup>1</sup>. Formată din litere de circa 2 cm înălțime și relativ bine păstrată, cu excepția primului cuvânt, această inscripție are următorul cuprins: „⟨попа⟩ Кръчюн и Мѣтиеш и попа Игнать и Глигоріе”, adică: popa Crăciun și Mătieș și popa Ignat și Gligorie.

SORIN ULEA

## BISERICANII — CTITORIE A EPOCII LUI ȘTEFAN CEL MARE?

Recentul și cuprinzătorul repertoriu al monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare stabilește numărul bisericilor ridicate de voievod la 32; dintre acestea, 23 au păstrat chiar pisană domnească, în timp ce nouă sînt atribuite prin tradiție<sup>3</sup>. Lista monumentelor analizate în repertoriu nu cuprinde însă și mănăstirea Bisericanii, deși unele scrieri anterioare o socotesc începută în ultimii ani ai cîrmuirii marelui Ștefan. Rîndurile de mai jos cercetează, pe baza mărturiilor scrise, temeiul unei asemenea datări și vechimea primei ctitorii, azi complet refăcută.

Inscripția pusă la restaurarea integrală din 1786 precizează că vechea biserică a fost zidită de « Ștefan vodă sin Bogdan vodă », în anul « 7020 » (1511–1512), deci — după nume și filiație — de Ștefan cel Mare sau de nepotul său Ștefăniță; în ambele cazuri, data este greșită<sup>4</sup>. Într-un istoric al Bisericanilor, alcătuit în 1821–1822, pe temeiul unor acte mai vechi, fondatorul este un ieromonah Iosif care, în timpul lui Ștefan cel Mare, pune temeliile monumentului; el termină lăcașul mai tîrziu, cu sprijinul lui Ștefăniță. În hrisovul datat 1519–1520 (7028)

Toate aceste nume — dintre care două<sup>2</sup> reflectă, în ortografia lor, un fonetism specific moldovenesc — dovedesc originea romînească a autorilor ansamblului de pictură de la Dragomirna.

voievodul, pe lângă cărți și odăjdii, întărește și stăpînirea asupra braniștei din jur. Al doilea ctitor, spune același istoric, a fost Petru Rareș: daniile sale se leagă de întîmplările anului 1538 cînd domnul, rămas singur în fața invaziei otomane și urmărit de boierime, a primit la Bisericanii ajutorul și cuvintele de încurajare ale starețului Iosif. La întoarcerea în țară, Rareș, amintindu-și de sprijinul aflat în ceas de mare cumpănă, a răsplătit mănăstirea. Ctitoria a rămas apoi în această stare mai mult timp. O dată cu ultimii ani ai secolului al XVI-lea și la începutul celui următor, mănăstirea primește din nou danii numeroase; sub Miron Barnovschi se înalță zidurile de incintă flancate de turnuri puternice, iar Bisericanii « din schit s-au făcut mănăstire » larg înzestrată, sporindu-și apoi avuția de-a lungul anilor<sup>5</sup>.

Datele de mai sus au fost reproduse și într-o istorie romanțată a mănăstirii, scrisă în 1863, de un egumen al său, Partenie: îmbinînd legenda cu tradiția și cu unele informații documentare, acesta fixează începuturile ctitoriei sub Ștefan cel Mare, iar terminarea și înzestrarea ei, sub Ștefăniță și Petru Rareș<sup>6</sup>. Lucrările ulterioare, cu o excepție, au adoptat această datare<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Este de observat că cele două chenare ale bandoului ornamental sînt trase în aceeași culoare alb-cenușie, în care e zugrăvită și inscripția.

<sup>2</sup> Diminutivul « Mătieș » (similar lui « Niculăieș », « Mihăieș ») și forma antirotacizată « Gligorie ».

<sup>3</sup> Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958, p. 49–215. Din cele nouă ctitorii ale grupeii a doua, una — Dolheștii Mari —, se datorește cumnatului domnului, Șendrea.

<sup>4</sup> N. IORGA, *Inscripții din bisericile Romîniei. Studii și documente*, XV, 1, nr. XXI, p. 42–43. În 1511–1512 (7020) domn este Bogdan al III-lea, fiul lui Ștefan cel Mare și tatăl lui Ștefăniță.

<sup>5</sup> Istoricul precede Pomelnicul romînesc al mănăstirii Bisericanii, tradus în 1821–1822 după

unul slovenesc din 1761–1762 și publicat de N. IORGA, în *Studii și documente*, XVI, p. 233–249 (îndeosebi p. 233–239).

<sup>6</sup> ARHIMANDRITUL PARTENIE, *Ochire istorică asupra fondării (originii) monastirei Bisericanii*, București, 1863.

<sup>7</sup> MELCHISEDEC, *Notițe istorice și arheologice adunate de pe la 48 monastiri și biserici antice din Moldova*, București, 1885, p. 77–89. GR. T. TOCILESCU, *Raporturi asupra citorva mănăstiri, schituri și biserici din țară*, în *Analele Academiei Romîne, memoriile secției istorice*, seria II, tomul VIII, București 1888, p. 235–237. *Marele dicționar geografic al Romîniei*, I, București, 1898, sub voce. DR. C. ISTRATI, *Biserica și podul de la Borzești zidite de Ștefan cel Mare, precum și o ochire relativă la bisericile zidite de Ștefan cel*

Documentele existente îngăduie însă să reexaminăm data construcției mănăstirii Bisericiani. Primele două acte cunoscute sînt de la Ștefan cel Tânăr și Petru Rareș. Cel dintîi, din 24 aprilie 1520 (7028), arată că egumenul Iosif a început zidirea sub Ștefan cel Mare, terminînd-o doar cu ajutorul lui Ștefăniță; domnul i-a acordat «multă bogăție», întărindu-i totodată braniștea din jur, cu următoarele hotare: «de la rîul Bistrița, de la gura pîrîului lui Anatodie, în susul acestui pîriu pînă la izvor și iarăși în sus, culmea muntelui pînă la oarecare poiană; și de acolo iarăși în sus culmea, pînă la muntele ce se cheamă a lui Simon și iarăși în sus, pe vîrfurile muntelui lui Simon, dinspre apus pînă la un munte ce se numește Ploci și de acolo în vale, pînă la pîrîul Pingărați și în josul pîrîului pînă la rîul Bistrița și iarăși în josul Bistriței pînă la gura pîrîului lui Anatodie, care este tot hotarul împreunat...» al mănăstirii<sup>1</sup>. Autenticitatea actului a fost însă contestată atît de Mihai Costăchescu, cît și în colecția *Documente privitoare la istoria Romîniei*<sup>2</sup>.

Al doilea document, dat la 9 martie 1535 (7043), din Vaslui, precizează că și Petru Rareș «a zidit» și «înfrumusețat» mănăstirea, ținîndu-și astfel făgăduința dată cînd fugară, trecînd prin aceste locuri,

a aflat cuvintele de îmbărbătare ale duhovnicului «chir Iosif». Actul nu arată în ce constau daniile și zidirile; dar, deși este datat 9 martie 1535, el amintește de fuga domnului din septembrie 1538, deci de un eveniment petrecut trei ani mai tîrziu! Avem de-a face cu un fals — probabil chiar din secolele XVI—XVII, alcătuit în scopul de a întări drepturile asupra braniștei sus-amintite; de altfel, delimitarea terenului este — cu unele deosebiri de redactare — similară actului din 1520<sup>3</sup>.

Dar, deși primele două mărturii despre Bisericiani sînt — după toate probabilitățile — falsuri, totuși unele informații din cuprinsul lor sînt exacte, confirmate prin alte izvoare. Astfel, existența lui Iosif, ca întemeietor al lăcașului de zid, se dovedește prin documentele ulterioare unde Bisericianii apar cu numele de biserică sau schitul lui Iosif<sup>4</sup>. De asemenea, întîlnirea lui Petru Rareș din septembrie 1538 este astfel relatată și de letopisețul lui Nicolae Costin: «au nemerit la un săhastru duhovnic, unde iaste acum mînăstirea Besăricanii și i-au arătat calea spre Țara Ungurească...»<sup>5</sup>. Trebuie deopotrivă observat că proprietatea asupra vechii braniști, delimitată prin actul din 1520, nu a fost de fel știrbită în secolele XVI—XVIII; încercările de încălcare ale hota-

Mare, *ibidem*, tomul XXVI, București, 1904, p. 290—291. N. IORGA, *Sate și biserici din România*, București, 1905, p. 138. VLADIMIR S.T. MIRONESCU, *Mănăstirile și bisericile întemeiate de Ștefan cel Mare voievod, domn al Țării Moldovei (1457—1504)*, Cernăuți, 1908, p. 14—15, nr. 35. DR. N. D. CHIRIAC, *Ctitoriile lui Ștefan cel Mare, domnul Moldovei (1457—1504)*, Cimpulung Muscel, 1924, p. 64—65. N. IORGA, *Istoria bisericii romînești*, I, ediția a 2-a, București, 1928, p. 102—103. C. MĂTASĂ, *Călduza județului Neamț*, București, 1929, p. 79—80. G. BALȘ, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 278—281. C. A. STOIDE în *Contribuții la istoricul mănăstirii Bisericiani* (extras din *Arhiva*), propune pentru zidirea bisericii de către Iosif, anii între 1540 și 1550. Vezi mai jos, p. 227 și nota 4.

<sup>1</sup> Arhivele Statului București, Peciți, nr. 152. Text slavon și o traducere în Mihai Costăchescu, *Documente moldovenești de la Ștefăniță voievod (1517—1527)*, p. 186—190. Traducere în DIR, XVI, A, Moldova, 1, p. 595—596 (nr. 2).

<sup>2</sup> După Mihai Costăchescu, documentul este «cam suspect», scrisul pisarului Oanța din actul în discuție deosebindu-se prin unele detalii grafice și de limbă față de celelalte hrisoave scrise tot de acest

diac. M. Costăchescu observă însă că la 24 aprilie 1524 — data actului dat Bisericanilor — Oanța se afla în Iași (vezi DIR, XVI, A, 1, p. 161—164), ceea ce poate duce și la presupunerea că actul este autentic, dar a fost scris de unul din călugării mănăstirii, în numele lui Oanța. În DIR, p. 596, actul este socotit «după scris, fals din veacul XVIII» cu o pecetie de la Ștefan cel Mare desprinsă de la un alt hrisov și adăugită falsului.

<sup>3</sup> Traducerea în DIR, XVI, A, 1, p. 603—609 (nr. 9) (documente îndoielnice). Originalul la Arhivele Statului, București, Peciți, nr. 158. Diferențe de redacție: pîrîul lui Anatodie devine al lui «Metodie», iar muntele Ploci «Plotun».

<sup>4</sup> Actul din 2 octombrie 1586, DIR, XVI, A, 3, p. 334 (nr. 406). Originalul la Arhivele Statului București, m-reă Bisericiani XII/5. Idem, în actul din 24 noiembrie 1620, DIR, XVII, A, 4, p. 509 (nr. 646). Idem, actul din <1626—1629> a frunțașilor ținutului Neamț către Miron Barnovschi, Arhivele Statului, București, m-reă Bisericiani, XIII/9; din 8 ianuarie 1629, *ibidem*, m-reă Bisericiani XII/21, 22; din 25 mai 1632, *ibidem*, m-reă Bisericiani II/16 bis.

<sup>5</sup> NICOLAE COSTIN, *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601*, ed. Ioan Șt. Petre, București, 1942, p. 366.

rului au fost de îndată înlăturate de însăși autoritatea domnească care nu a contestat nici un moment drepturile Bisericanilor asupra terenului<sup>1</sup>.

Dacă actele analizate nu pot oferi o mărturie autentică, în schimb pomelnicul din mai 1661 îngăduie a stabili vechimea Bisericanilor<sup>2</sup>. El începe cu: «Alexandru voevod cel Bătrîn, Ștefan voevod cel Bătrîn și fiii săi Petru voevod, Bogdan voevod, Ștefan voevod cel Tânăr, Petru voevod și doamna lui Maria și doamna lui Elena, Io Ștefan voevod cel Tânăr, Io Alexandru voevod și doamna lui Ruxandra și fiul său Bogdan...». Sint menționați așadar Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare cu fiii săi Petru și Bogdan<sup>3</sup>, Ștefan cel Tânăr (Ștefăniță), Petru Rareș cu prima și a doua soție<sup>4</sup>, Ștefan Rareș, Alexandru Lăpușneanu cu doamna Ruxandra și fiul lor Bogdan<sup>5</sup>. Pomelnicul din luna mai 1661 transcrie însă unele anterioare; la fiecare înnoire, potrivit obiceiului, pomelnicul vechi era scos din uz sau chiar se distrugea. Astfel, pentru Bisericiani, se cunosc alte două, unul slavon din 1761-1762, al doilea, romînesc, din 1821-1822<sup>6</sup>; acesta din urmă a fost alcătuit, potrivit unei însemnări de la începutul lui, întrucît «cartea» dinainte era foarte învechită și stricată<sup>7</sup>. Valoarea istorică a unor asemenea pomelnice a fost nu o dată subliniată. Cel mai cunoscut este cel de la Bistrița cu date

foarte importante privind șirul celor dintii domni ai Moldovei, boierimea moldoveană din domnia lui Alexandru cel Bun, numele celor căzuți în lupta de la Vaslui (1475) și rudele din Kiev, Moscova și Bizanț, ale lui Ștefan cel Mare, prin soția sa Evdochia din Kiev. Valoarea acestui important «document» a fost de repetate ori subliniată de cercetătorii romîni și străini<sup>8</sup>. Tot astfel, pomelnicul Bisericanilor, din 1661, este, după acela de la Bistrița, dintre cele mai vechi păstrate pînă în prezent; numeroasele pomelnice rămase azi sint copii de la finele secolului al XVII-lea și mai ales dintr-al XVIII-lea<sup>9</sup>. Ele cuprind numele tuturor celor care au sporit în vreun fel averea lăcașului sau, pentru a cita însuși pomelnicul Codmenei, «numele domnilor, arhireilor și a celor de bună rudă boiari mari cu neamul lor și a celor din ceata boierească și a celor din ceata mirenească, carii... vor milui această sfîntă mănăstire, cineș după puțința sa...»<sup>10</sup>. Mai mult, identificarea donatorilor arată totodată și vechimea ctitoriei — mai ales începuturile ei, de obicei nementionate în documente. Astfel, biserica lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș s-a înălțat pe locul unei mănăstiri datînd — potrivit pomelnicului — din domnia marelui Basarab (1310-1352): aci a fost primul sediu al mitropoliei Țării Romînești. De asemenea, pomelnicul episcopiei Rîmniceului

<sup>1</sup> Vezi mai jos, actele de la p. 226 notele 2-3, care confirmă toate hotărârile braniștei. Vezi, de asemenea, actul din 13 iunie 1601 — de la Ieremia Movilă — (DIR, XVII, A, 1, p. 13-14, nr. 19) și cel din 12 ianuarie 1629 (Arhivele Statului București, m-reă Bisericiani nr. XII/21, 22), cînd s-au produs două încercări neizbutite ale m-rii Bistrița de a ocupa o parte din braniștea aparținînd Bisericanilor.

<sup>2</sup> Publicat de TH. CODRESCU, *Uricariul*, XXIII, p. 309-375 (îndeosebi p. 309-310).

<sup>3</sup> Petru mort în 1480 și Bogdan în 1479 — I. URSU, *Ștefan cel Mare*, București, 1925, p. 429-431.

<sup>4</sup> Maria, prima soție a lui Rareș, moartă la 28 martie 1529 și înmormîntată la Putna; a doua soție Caterina-Elena, fiica despotului sîrb Iovan Brancovici.

<sup>5</sup> Ruxandra, fiică a lui Rareș; Bogdan Lăpușneanu — domn între 1569 și 1572. După aceste nume, în pomelnic urmează la lista domnilor: «Ion voievod cu doamna lui Teodosia și copiii lor» (Ion Vodă cel Viteaz?), Eremia Movilă și fiul său Constantin, Simion Movilă, Ștefan Tomșa, Miron Barnovschî, Constantin Cantemir și fiii

săi Antioh și Dimitrie, Duca vodă, Nicolae și Constantin Mavrocordat.

<sup>6</sup> Cel romînesc (din 1821-1822) publicat de N. IORGA, *Studii și Documente*, XVI, p. 233-249 (îndeosebi p. 243-244 și 247). Aci se amintește și de pomelnicul slavon din 1761-1762.

<sup>7</sup> N. IORGA, *op. cit.*, p. 244.

<sup>8</sup> DAMIAN P. BOGDAN, *Pomelnicul mănăstirii Bistrița*, București, 1941, p. 6-9 și 24-26.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 22, nota 1, citează următoarele pomelnice, din biblioteca Academiei, care au fost înnoite la următoarele date: m-reă Argeș, sub Matei Basarab; sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, la 1665; mitropolia din Tirgoviște, 1697; m-reă Cîmpulung 1710; m-reă Dobrușa 1777; m-reă Codmeana 1781; m-reă Dintr-un Lemn 1783; schitul Polovraci 1785; m-reă Tismana 1798; mitropolia Moldovei 1754; m-reă Moldovița 1775.

<sup>10</sup> Academia R.P.R., *Mss romînesc nr. 2603*, f. 21 v. și CONSTANTIN C. GIURESCU, *Intemeierea mitropoliei Ungrovlahiei, în Biserica ortodoxă romîină*, an. LXXVII, nr. 7-10, iulie-octombrie, 1959, p. 673-697, îndeosebi p. 691, nota 152.

Vilcea începe cu « Io Basarab voievod » urmat de Nicolae Alexandru, Vladislav I, Radu, Dan și Mircea cel Bătrîn; episcopia a fost înființată deci într-o mănăstire existând din prima jumătate a secolului al XIV-lea<sup>1</sup>. Tot astfel, înscrierea în pomelnicul Bisericanilor, din 1661, a lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Ștefăniță, Petru Rareș, Ștefan Rareș și Alexandru Lăpușneanu se leagă, fără îndoială, de daniile făcute lăcașului de acești domni. Bisericanii au existat — probabil sub forma unui schit avînd o biserică de lemn — în timpul domniei lui Alexandru cel Bun. Vechimea sa, de la începutul secolului al XV-lea, pe aceste locuri de veche tradiție monahală, nu este surprinzătoare: mănăstirile Bistrița și Neamț situate în apropiere sînt atestate documentar din a doua jumătate a secolului al XIV-lea<sup>2</sup>, ele existînd, după toate probabilitățile, înainte de întemeierea statului moldovean. În plus, delimitarea însăși a braniștei Bisericanilor prin: pîriul lui Anatodie, muntele Simon, muntele

Plotun (Ploci), pîriul Pîngărați, arată că însăși toponimia a fost determinată de așezările monahale foarte vechi în aceste locuri<sup>3</sup>. De altfel, ținutul Neamț a fost cel dintîi din Moldova și Țara Romînească prin numărul schiturilor și al mănăstirilor: de-a lungul evului mediu sînt constatate — după o sumară evaluare — peste cincizeci de asemenea lăcașuri<sup>4</sup>, iar la sfîrșitul epocii feudale — în 1835 — harta notează 21 de mănăstiri, schituri și sihăstirii — afară de cele din ȧrguri —, cel mai mare număr între toate ținuturile celor două țări<sup>5</sup>. Nu trebuie să surprindă faptul că Bisericanii nu apar în documente decît cîtăre finele secolului al XVI-lea, mai exact în 1586: menționarea în acte a unei asemenea ctitorii se făcea — în cazul cînd nu era o nouă construcție domnească sau boierească — fie cu prilejul unor vînzări sau schimbări de proprietate, fie cînd ea începea să se dezvolte și ca atare să joace un rol mai important în viața bisericească și să-și sporească domeniile<sup>6</sup>. Bisericanii,

<sup>1</sup> CONSTANTIN C. GIURESCU, *loc. cit.*, p. 690—692.

<sup>2</sup> AL. I. GONȚA, *Domeniile feudale și privilegiile mănăstirilor moldovenești în timpul domniei lui Ștefan cel Mare*, în *Biserica ortodoxă romînă*, an. LXXV, nr. 5, mai 1957, p. 439 și *Documente privind istoria Romîniei*, A, Moldova, veacurile XIV—XV, 1, p. 15, documentul din 7 ianuarie 1407.

<sup>3</sup> Vezi și M. COSTĂCHESCU, *Documente moldovenești de la Ștefăniță voievod (1517—1527)*, p. 189—190.

<sup>4</sup> I. D. ȘTEFĂNESCU, *Timpla și icoanele împărătești din Vinătorii-Pietrii*, în *Revista istorică romînă*, vol. XV, p. 495—498.

<sup>5</sup> CONSTANTIN C. GIURESCU, *Principatele romîne la începutul secolului al XIX-lea*, București, 1957, p. 140—142.

<sup>6</sup> Astfel de mănăstiri sînt des amintite în actele de vînzare-cumpărare sau de întărire din secolul al XV-lea, nefiind cunoscute din alte izvoare. Dintre acestea amintim: *M-rea de la Bohotin*, pusă la 6 ianuarie 1411 sub ascultarea m-rii Bistrița (DIR, XIV—XV, A, Moldova, vol. 1, p. 23—24, nr. 28 și MIHAI COSTĂCHESCU, *Documente moldovenești de la Ștefăniță voievod*, p. 236—237, notele 16 și 17); *M-rea sf. Nicolae « unde a fost Huba »*, cu satul și cu seliștea, pe Neichid, întărită tot m-rii Bistrița la 6 februarie 1431 (DIR, *ibidem*, p. 91—92, nr. 103); *m-rea din satul Călinești* întărită la 7 februarie 1437 lui Dragomir și Simeon, de Ilie și Ștefan voievozi, cu mențiunea semnificativă: « Iar hotarul acestui sat și al mănăstirii

și al viei cu toate hotarele lor vechi, pe unde din veac au folosit » (sublinierea noastră, — DIR, *ibidem*, p. 140—141, nr. 170; cf. actul din 4 iunie 1521 MIHAI COSTĂCHESCU, *Documente Ștefăniță*, p. 475—477); *m-rea lui Ciunca Stan*, trecută la 5 aprilie 1445 între proprietățile confirmate logofătului Mihu (DIR, *ibidem*, p. 208—209, nr. 247 și MIHAI COSTĂCHESCU, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, II, p. 218—222 și *Documente moldovenești de la Ștefăniță voievod*, p. 12); *m-rea din satul Boziani*, la obîrșia Albinei, cumpărată odată cu satul cu același nume, de Dragomir Oșel, la 5 martie 1446 (DIR, *ibidem*, p. 217—218, nr. 259; MIHAI COSTĂCHESCU, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, II, p. 247—250; cf. și MIHAI COSTĂCHESCU, *Documente Ștefăniță* (citare mai sus), p. 472—475); *m-rea de la Gura Bîrlădeșului « unde-i Agapie »* — întărită între proprietățile lui Cernat ploscarul și ale fratelui său Șteful la 15 iulie 1448 (DIR, *ibidem*, p. 229—230, nr. 273; MIHAI COSTĂCHESCU, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 323—326 și 337—339). În sfîrșit — pentru a încheia seria celor menționate numai în prima jumătate a secolului al XV-lea, *m-rea Boiștea*, întărită la 21 februarie 1449 de Alexandru voievod, Marușcăi a lui Stroe, împreună « cu poiana ce este supt ascultare acei mănăstiri și cu tot vinitul » — deci cu proprietatea din jur, și unde fusese mai înainte, precizează un alt act din 6 iunie 1446 « chilia vlădicăi Iosif ». Satul este foarte vechi, din secolul al XIV-lea, probabil dinainte de întemeiere. Cazul m-rii Boiștea este tipic: dintr-un



Rareș ce apare în actele sec. XVI-XVII: « Petru voievod cel Bătrîn »<sup>1</sup>.

Actele analizate se referă deci atât la dreptul de proprietate asupra braniștei, cât și la zidirea mănăstirii, de fapt, pe temeiul celor arătate mai înainte, la înălțarea unui lăcaș de zid, în locul celui de lemn existent din secolul al XV-lea. Două fapte se pot desprinde din documentele citate: 1) *construcția unei noi biserici*; 2) *întărirea prin acte a braniștei* cuprinzând o suprafață de teren apreciabilă. Confirmarea scrisă devenise necesară; creșterea Bisericanilor în secolul al XVI-lea și începutul celui următor impunea o atare întărire, curmînd totodată și litigiile ivite cu alte mănăstiri din apropiere, stăpînind și ele pămînturi în hotar cu acelea ale Bisericanilor<sup>2</sup>.

O dată mai precisă pentru zidirea noii biserici (aceea dinainte de 1786) ar rezulta dintr-un act din anii 1626—1629. « Mai marii » ținutului Neamț fac cunoscut lui Miron Barnovschi că starețul « Iosip » a dat unor poslușnici « nește urice a sfintei mănăstiri »; după moartea lui Iosif, ei

n-au mai restituit uricele; « cînd au fost acmu, continuă actul, nește strănepoți acelor poslușnici bătrîni și le-au aflat și le-au dat părinților, denaintea noastră... »<sup>3</sup>. Documentul este autentic și se referă la fapte petrecute cu patru generații în urmă, adică un secol mai înainte, deci totmai sub cîrmuirea lui Ștefan cel Tânăr (1517—1527)<sup>4</sup>. Starețul « Iosip », întemeietorul mănăstirii, a trăit în timpul acestei domnii, Bisericanii avînd, la acea vreme — potrivit mărturiei — și unele danii întărite prin documente. S-ar obiecta că actul, deși autentic ca dată și loc, nu cuprinde totuși informații reale; povestirea cu « uricele » ascunse mai bine de 100 de ani va fi servit, în fond, pentru a justifica apariția unor acte plătuite între timp de călugări cu scopul de a-și legitima oarecare drepturi de proprietate<sup>5</sup>. Chiar admitînd însă și acest punct de vedere, totuși dovada eliberată de frunțașii ținutului Neamț cuprinde o informație exactă — aceea privind pe starețul Iosif care a trăit — potrivit acestei informații — în primele două-trei decenii ale secolului al XVI-lea. El a

<sup>1</sup> Documentele din 23 iunie 1589, în *DIR*, XVI, A, 3, p. 435 (nr. 523); 18 mai 1601, 30 iunie 1602, 20 decembrie 1602, 11 ianuarie 1603, 18 aprilie 1603 etc., în *DIR*, XVII, A, 1, p. 9 (nr. 14), p. 52 (nr. 78), p. 65 (nr. 97), p. 68—69 (nr. 103), p. 91 (nr. 131).

<sup>2</sup> Vezi mai sus, p. 224 nota 1, litigiile cu mănăstirea Bistrița din 1601 și 1629; idem mai jos p. 227 nota 5 cu falsurile făcute în 1630—1631, împotriva proprietăților Bisericanilor.

<sup>3</sup> Arhivele Statului București, m-reă Bisericiani, XIII/9.

<sup>4</sup> C. A. STOIDE, *Contribuții la istoricul mănăstirii Bisericiani*, utilizînd același document, din 1626—1629, socotește numai trei generații în urmă și ajunge la data 1540—1550 pentru construirea bisericii de către Iosif. Mărturia frunțașilor ținutului Neamț arată însă că niște strănepoți ai poslușnicilor din vremea lui Iosif au restituit călugărilor de la Bisericiani anume acte ce le aveau în păstrare de la poslușnicii amintiți — străbunicii lor. Ca atare, avem, în cazul de față, patru generații: strănepoți, nepoți, părinți și bunici. Media unei generații este dată chiar de actele secolului al XVI-lea. Astfel sînt actele din 15 mai 1589 unde se obțin 38 de ani de fiecare generație (chiar dacă presupunem că pisarul a omis să menționeze o generație, deci considerăm cinci în loc de patru generații, tot obținem o medie de 31 ani), în *DIR*, XVI, A, 3, p. 421 (nr. 512); 23 iunie 1589, 25 iunie 1589, 28 ianuarie 1590, 6 mai 1590, dau, toate circa 90 ani diferență la trei gene-

rații, deci o medie de 30 ani; în *DIR*, XVI, A, 3, p. 435 (nr. 523); p. 435—436 (nr. 524); p. 450 (nr. 545); p. 455—456 (nr. 553). Aceeași medie rezultă din documentele date 5 martie 1591, în *DIR*, XVI, A, 4, p. 8—9 (nr. 9). O durată și mai mare este dată de actul din 25 aprilie 1591 — ibidem, p. 15—16 (nr. 18), care confirmă vînzarea satului Miclăușani. Printre vînzători sînt și « nepoții lui Roman spătar »; or, satul Miclăușani fusese întărit de Ștefan cel Mare lui Roman spătărelul la 5 iunie 1472, cu 119 ani în urmă. La trei generații deci, obținem o medie de 40 ani aproape. În cazul actului din 1626—1629, am socotit, pentru fiecare generație, circa 25 ani, dat fiind că atât cei ce scriau la 1626—1629, cit și înaintașii lor, din timpul starețului Iosif, nu reprezintă ciclul complet al unei generații.

<sup>5</sup> Cum ar fi, de exemplu, actele din 24 aprilie 1520 și 9 martie 1535 (analizate mai sus), probabil falsuri din secolele XVI—XVII. Asemenea falsuri erau uneori folosite de părțile interesate. Astfel, popa Pavel din Conțești mărturisește la 1630—1631 că a întocmit, cu ani în urmă, un fals în favoarea m-rii Pingărați și împotriva Bisericanilor (Arhivele Statului București, m-reă Bisericiani XIII/25). Pentru aceeași chestiune vezi actele din 8, 12 și 14 mai 1631, <mai 1631>, 15 ianuarie 1633 — toate la Arhivele Statului București, m-reă Bisericiani XIII/27, XIII/28, XIII/24; m-reă Pingărați III/36; m-reă Bisericiani XIII/10; m-reă Pingărați III/42. Un alt fals este întocmit de popa Bilăi din tîrgul Șchei, în favoarea m-rii Bistrița și tot împotriva



avut un rol important în zidirea noului lăcaș care la început s-a numit chiar biserica sau schitul lui Iosif<sup>1</sup>.

Recapitularea știrilor analizate îngăduie deci stabilirea următoarelor faze în istoria Bisericanilor:

a) Un modest schit de lemn datează din timpul lui Alexandru cel Bun și a beneficiat de dania domnului.

b) Ștefan cel Mare, Ștefăniță, Petru Rareș și fiul său Ștefan și Alexandru Lăpușeanu sînt și ei donatori-ctitori în secolele XV—XVI. Construcția unei noi biserici de zid, în locul schitului de lemn,

se face în prima jumătate a secolului al XVI-lea, mai precis sub Ștefan cel Tânăr (1517—1527), prin strădania stareșului Iosif.

c) Avuția mănăstirii începe să sporească în ultimii ani ai secolului al XVI-lea și începutul celui următor, cînd se înalță și zidurile de incintă ale mănăstirii prevăzute cu turnuri de apărare. O dată cu aceasta, importanța culturală a așezămîntului sporește. Evoluția sa este tipică pentru istoria multor mănăstiri de-a lungul epocii feudale.

DINU C. GIURESCU

## UN ACOPERĂMÎNT DE MORMÎNT MUNTENESC (1704)

**O** broderie brîncovenească din patrimoniul sectorului de artă feudală al Muzeului de Artă al R.P.R.<sup>2</sup> trezește un interes deosebit, atît sub aspect istoric, cît și din punct de vedere artistic și al rostului ei funcțional. Piesa nu este cu totul necunoscută; un inventar al «odoarelor» mitropoliei din București<sup>3</sup> amintește printre altele: «o perdea (zveră) avînd cusute, cu fir, aceste cuvinte: Radu Iliașcu Vodă 7212(1704)». Adăpostită la Moscova în timpul primului război mondial, broderia ne-a revenit împreună cu tezaurul istoric și artistic în vara anului 1956 și a figurat în expoziția organizată cu această ocazie în sala destinată operelor de artă feudală moldovenească. Tot cu această împrejurare, ea a fost menționată într-un articol de către M. A. Musicescu<sup>4</sup>, care o caracterizează pe bună dreptate ca «un exemplar caracteristic pentru sfîrșitul artei medievale romînești», adăugînd o bună reproducere.

Broderia se aseamănă în ceea ce privește dimensiunile și compoziția cu dverele muntene de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor, deși se deosebește de acestea, așa cum vom arăta mai departe, prin rostul ei funcțional. Dimen-

siunile ei sînt de 1,912/1,17 m. Materialul subiacent, catifea verde închisă asemănătoare cu aceea folosită la unele epitrahile brîncovenești, este realizat prin îmbinarea a trei fișii verticale, potrivite în așa fel ca porțiunile brodate să mascheze înăditura. Lățimea fișiei din mijloc — 57,5 cm — indică în același timp pe aceea a valului de material din care a fost croită piesa.

Un chenar dreptunghiular, lat de 15 cm, determinînd pe de-o parte un cîmp central și lăsînd pe de-altă parte în exterior un cadru de catifea, este decorat cu motivele ornamentale de inspirație vegetală, caracteristice repertoriului ornamental al artei brîncovenești. Un vrej subțire, cu numeroase ramificații din care se desprind frunzulițe, străbate întreg chenarul, determinînd în șerpuirea lui spații egale ocupate de mari flori stilizate, greu de identificat tocmai din această cauză, dar lăsînd posibilitatea de a se recunoaște bujorul, macul, laleaua și trandafirul. Florile sînt două cîte două identice, dispuse simetric pe ambele laturi ale chenarului. Flori mai mici completează spațiile rămase goale ale motivului, cu fantezie și simț decorativ remarcabil<sup>5</sup>. Spre exterior, motivul central al chenarului este mărginit de o bandă

Bisericanilor: vezi actele din 13 ianuarie 1631 și 15 septembrie 1635. Arhivele Statului București, m-reă Bisericanii XII/35 și XII/46. Cf. Documentul din 12 ianuarie 1629, ibidem, XII/23, 24.

<sup>1</sup> Vezi mai sus, p. 223, nota 4.

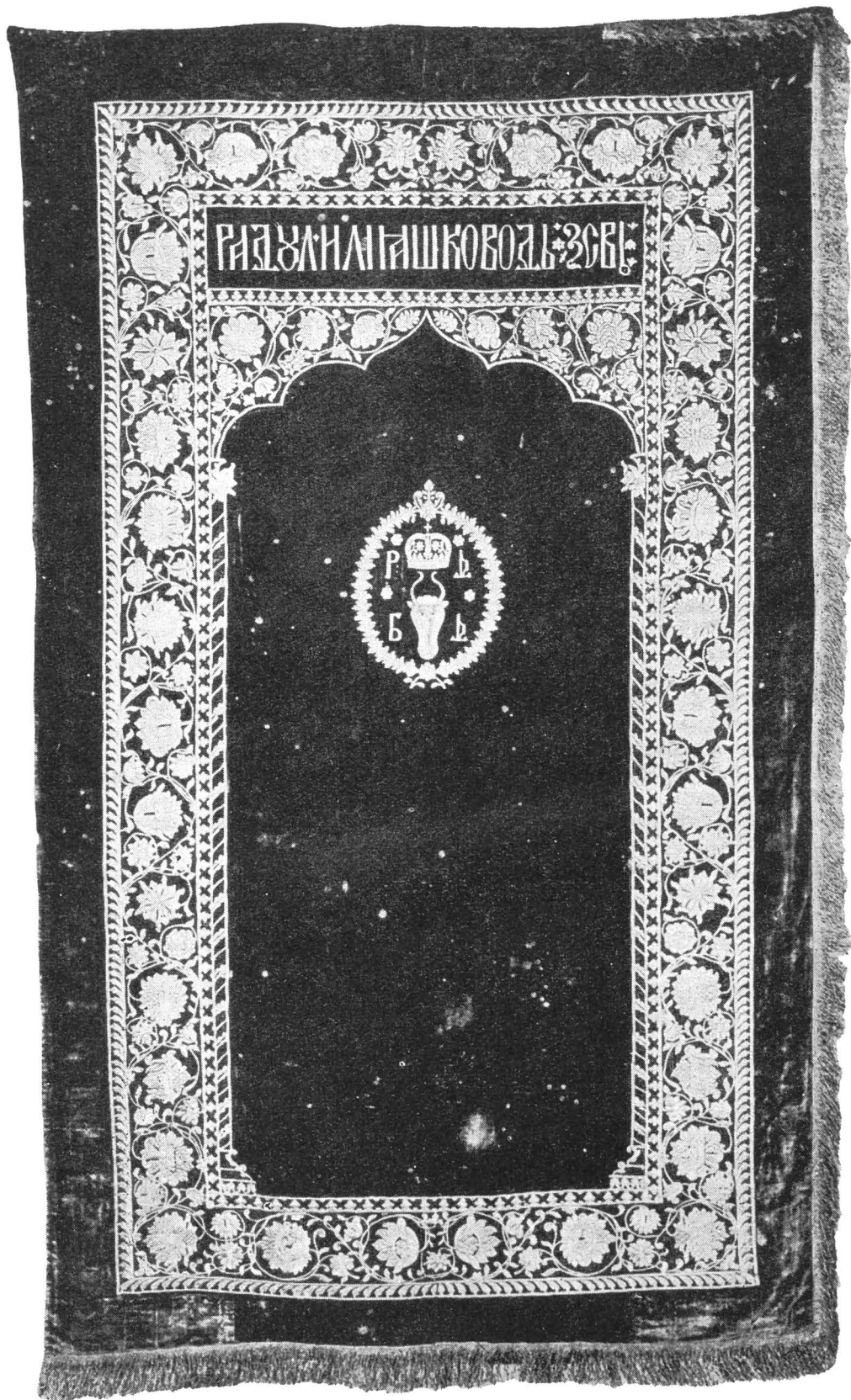
<sup>2</sup> Nr. de inventar 1025; 6987/1054 tezaur; pe căptușeala albastră din pînză de in, un număr de inventar vechi — 256.

<sup>3</sup> Publicat de G. GIBESCU în *Istoricul Mitropoliei Ungro-Vlahiei și mitropoliții Țării Munte-*

*nești*, Buc., 1907, p. 46 și urm.

<sup>4</sup> M. A. MUSICESCU, *Broderia din Moldova în veacurile XV—XVII*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Buc., 1958, nr. 1, p. 170 și fig. 21, p. 169.

<sup>5</sup> Motivul brodat dens, cu flori mari, alături această piesă aproape pînă la identitate epitrahilului dăruit în 1708 de marele vornic Șerban Cantacuzino patriarhiei din Constantinopol, vădînd amîndouă aceeași mină. Epitrahilul a fost



îngustă realizată din frunze de acant între două linii paralele, iar spre interior, între alte două linii brodate, mici frunze de trifoi determină pe suprafața de catifea o succesiune de x-uri.

În interiorul acestui chenar, în partea lui superioară, un spațiu rectangular dispus pe orizontală, mărginit pe cele patru laturi de frunzele de trifoi amintite, cuprinde o inscripție brodată: РАДА-НАИМИКО РОДА-ЗСКИ: (7212=1703-1704). Un al doilea rând de elemente ornamentale, de astă dată cu caracter arhitectural, restrâng suprafața cîmpului central. Este vorba de două coloane angajate, al căror fus este decorat cu caneluri în spirală. Bazele lor, ușor lățite, realizate din frunze oblice, se sprijină pe cîte trei frunze de acant, în timp ce capitelele, tratate în formă de floare, susțin o arcadă în acoladă, compusă din cinci lobi. Spațiul dintre arcadă și inscripție este decorat cu vreji și flori identice cu acelea din chenar. În partea superioară a cîmpului central astfel determinat, două ramuri înfrunzite încrucișate, unite sus și jos prin cîte o rozetă, înscriu un mic medalion oval ce conține stema Moldovei — capul de bour — deasupra coarnelor căruia o coroană decorată cu două flori seamănă mai mult cu o mitră arhierască. În stînga și în dreapta stemei, patru litere amintesc pe acela despre care este vorba și în inscripție: РАДА-НАИМИКО РОДА-ЗСКИ. O bordură aplicată de franjuri din fir aurit înconjură la origine întreaga broderie, păstrîndu-se azi doar pe trei laturi.

Atît ca loc de execuție și destinație, cît și ca stil artistic, broderia aparține artei feudale din Țara Romînească. Se pune în mod firesc întrebarea: ce caută stema Moldovei pe această piesă și cine este « Radul Iliiașco Vodă »?

Dintre cele șapte fiice ale lui Constantin Brîncoveanu, cea mai vîrstnică, Stanca, s-a măritat cu « Radul beizadea, feciorul lui Iliiaș Vodă carele mai înainte au fost Domn la Moldova »<sup>1</sup>. Căsătoria s-a încheiat la 6 noiembrie 1692 la București, naș fiind însuși Dositei, patriarhul Ierusalimului<sup>2</sup>. Radu Iliiaș, născut prin 1671 la Constantinopol, se trăgea dintr-o familie grecească, ai cărei reprezentanți domniseră în țările romîne în repetate rînduri. Astfel străbunicul său, Iliiaș, este menționat ca pretendent la scaunul domnesc pe la 1590; bunicul său Alexandru Iliiaș domnește în patru rînduri, de două ori în Țara Romînească și de două ori în Moldova, între 1616 și 1633, iar tatăl său, Radu Iliiaș Alexandru, domn neînsăunat al Țării Romînești la 1632 cînd a fost învins de Matei Basarab la Plumbuita, a domnit și el mai apoi în Moldova în anii 1666-1668<sup>3</sup>. După mamă, era nepot al vestitului Curt Celebi, capuchehaia la Poartă și « eminența cenușie » a țărilor romîne la jumătatea secolului al XVII-lea<sup>4</sup>. Venit în țară după moartea părintelui său, în toamna anului 1692<sup>5</sup>, Radu Iliiaș a fost cunoscut în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu sub numele de Radu Beizadea, jucînd diferite roluri oficiale la curtea domnului Țării Romînești. Îl întîlnim astfel ca sol trimis la vizirul în trecere prin părțile noastre în 1693<sup>6</sup> sau în întîmpinarea ambasadorului englez William Paget în 1702<sup>7</sup>. Cu același nume iscălește el o însemnare de pe o evanghelie greco-romînă tipărită la București în 1693 care i-a aparținut și pe care a dăruit-o bisericii din Tunari unde stăpînea o moșie<sup>8</sup>. O cronică a vremii vorbește despre el ca fiind « frumos și de treabă, sărac dar înțelept », însă mai apoi « foarte rău și crud și tiran, atît cît însuși cu miinile sale

publicat cu o reproducere de MARCU BEZA, în *Urme romînești în răsăritul ortodox*, Buc., 1935, p. 91. Corespondența despre acest « patrafir de catifea roșie cu fir ales, împreună cu șase nasturi de mîrgăritar » și despre « un sacos de aur greu, fondul alb și desenul galben, brodat împrejur. . . », dăruit de același Șerban Cantacuzino vel vornic, patriarhiei din Constantinopol, în Hurmuzaki, XIV-1, p. 762, doc. DCCXLIX și urm.

<sup>1</sup> *Istoria Țării Romînești. 1290-1690. Letopiseșul Cantacuzinesc*, ed. C. Grecescu, Buc., 1959, p. 34.

<sup>2</sup> HURMUZAKI, *Documente privitoare la istoria romînilor*, vol. XIV-1, p. 287, nr. CCCXLIX.

<sup>3</sup> N. IORGA, *Istoria romînilor*, vol. V, p. 406, vol. VI, p. 34, 267.

<sup>4</sup> C. C. GIURESCU, *Istoria romînilor*, vol. III, p. 26.

<sup>5</sup> O scrisoare inedită a lui Constantin Vodă Brîncoveanu către Ioan Cariofil din 29 iulie 1692 îl arată pe Radu Iliiaș ca locuind la Constantinopol în casa pe care Domnul o avea acolo; cf. P. Ș. NĂSTUREL, *Contribuții la viața lui Ioan Cariofil în legătură cu biserica romînească*, în *Mitropolia Olteniei*, X, nr. 7-8, 1958, p. 518-519.

<sup>6</sup> RADU LOG. GRECIANU, *Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, Buc., 1906, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>8</sup> Evanghelia menționată de E. VÎRTOSU, *Foietul Novel*, p. 192, care transcrie în notă și însemnarea de pe pagina de titlu. Pe ultima pagină a cărții o altă însemnare: « Această sfîntă și dumne-

pe mulți oameni i-au omorât, pentru care Dumnezeu i-au scurtat viața și s-au mîntuit mulți de nevoi »<sup>1</sup>. El moare la București în 19 martie 1704 și a fost îngropat în biserica mitropoliei. Se mai găsește aici, depusă azi în muzeul Patriarhiei, piatra lui de mormînt, spartă și incompletă, a cărei inscripție îi amintește numele, data morții și ascendența: « Radu Iliș Beizadea, fecior lui Iliș Vodă, nepot lui Alexandru Vodă ». Săpată în marmură albă, cu un bogat decor vegetal în relief înalt și capete de îngeri în stil baroc, piatra de mormînt reprezintă una dintre cele mai reușite creații de acest gen ale epocii brîncovenești. Dimensiunile ei inițiale au fost de 2,50/0,90 m. Cîmpul ei central cuprinde aceeași stemă a Moldovei într-un scut suprapus de o mare coroană domnească, cu inițialele: РѦДѦСѦ БѦИЗѦДѦ. Într-o epocă ulterioară, capul de bour a fost martelat, deși incomplet, de o mînă necunoscută.

Aceasta fiind pe scurt biografia personajului<sup>2</sup>, titulatura de «vodă» din inscripție atribuită concomitent cu aceea de «beizadea» poate fi o reminiscență a titlului de «voevod» pe care îl aveau feciorii de domn într-o epocă anterioară, titlu înlocuit treptat începînd cu sfîrșitul sec. al XVII-lea cu acela de «beizadea». În același timp prezența stemei Moldovei, ca și cuvîntul «Vodă», ne obligă să ne gîndim la faptul că Radu Iliș a fost considerat la București ca un pretendent la scaunul principatului vecin, cu drepturi legitime asupra lui datorită ascendenței sale. Persoana lui și-a avut desigur bine stabilit

locul în planurile ambițiosului domn muntean, mai ales după mazilirea lui Constantin Duca, soțul Mariei, a doua fiică a lui Constantin Brîncoveanu.

În ceea ce privește funcția pe care a îndeplinit-o această broderie, credem că ea nu a fost o dveră, deși ca dimensiuni și compoziție se aseamănă cu dverele brîncovenești. Aceste dvere, brodate sau țesute cu fir de mătase și argint, se lucrau în garnituri complete pentru împodobirea ușilor tîmplei și a spațiilor de sub icoanele împărătești. O astfel de garnitură cuprindea, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, trei dvere și patru poale de icoană, așa cum ne-au rămas unele ansambluri de la mănăstirile Hurezi, Dintr-un Lemn și Văcărești. Broderia noastră este însă un exemplar izolat și tot izolat era și acum cincizeci de ani, cînd este amintită prima oară existența ei. Argumentul nu este desigur decisiv deoarece s-ar putea ca celelalte exemplare ale unei eventuale garnituri să se fi pierdut înainte de 1907. Remarcăm de aceea că felul cum e lucrat vîlul nu are alt scop decît să cîntească un nume și o stemă care-l simbolizează pe Radu Beizadea, anul fiind tocmai acela al morții lui.

Broderia, prin chenarul ei vegetal, stema centrală și dimensiunile aproximative, repetă oarecum piatra de mormînt a beizadelei, iar petele de ceară de pe catifea confirmă faptul că ea a fost întinsă peste lespedeza lui Radu Iliș. De altfel, numai așa se înțelege rostul franjurilor la cele patru laturi ale vîlului. Ne aflăm deci în fața unui exemplar unic<sup>3</sup>, un vîl de mormînt

zeiască evanghelie iaste a mării sale Radului Beizadea, fecior bunului creștin Io Iliș Voevod — care s-au dat la sfînta biserică la Tunari(i) la satul mării sale. Radul Beizadea ». Cartea a ajuns mai apoi la biserica Zlătari din București, iar azi se află în patrimoniul sectorului de artă feudală al Muzeului de Artă al R.P.R. (nr. inv. 686). Fecătura ei, lucrată în 1698 și dăruită de «căpitan chir Hristodulo împreună cu soția sa Irina» mănăstirii Segarcea, prezintă interesul de a fi una din puținele fecături de carte brîncovenești lucrate de meșteri locali după modele transilvănene. Atît biserica Zlătari, cit și mănăstirea Segarcea erau închinăte patriarhiei din Alexandria (M. POPESCU-SPINENI, *Procesul mănăstirilor închinăte*, Buc., 1936, p. 134). În legătură cu biserica din Tunari, un zăpis inedit din 20 ianuarie 1700 amintește că Iorga, fiul răposatului staroste Duca, fiind scutit de bir prin mijlocirea lui Radu Beizadea, dăruiește acestuia partea lui de moșie la Tătărani, precizînd că această ocină «iaste pe lingă hotarul

moșiei ce să numeaște Tunarii care sintu a Mării Sale ». Tătărani și Tunarii se aflau la marginea Bucureștilor lingă Pipera, al cărei nume amintește de Dima Piperea, moșul acestui Iorga (document inedit din arhiva Lahovary, semnalat nouă de P. I. Cernovodeanu).

<sup>1</sup> *Cronica bălăcenească*, Șincai, III, p. 254—255, după IORGA, *Viața lui Constantin Brîncoveanu*, Buc., 1907, p. 153.

<sup>2</sup> Alte date despre el la RADU log. GRECIANU, *op. cit.*, p. 48, 55, 112, 143, precum și la ȘT. D. GRECIANU, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, III, fasc. XXI, Buc., 1916, p. 131.

<sup>3</sup> În afară de cazul în care s-ar dovedi că «vîlurile de stofe țesute cu fir», care împodobeau «bolțile de marmură albă» de deasupra mormintelor domnești din mănăstirea Radu Vodă din București, au fost tot vîluri de mormînt. Vezi PAUL DE ALEP, *Calătoriile patriarhului Macarie...*, trad. E. Cioran, Buc. 1900, p. 208. Amintim de asemenea mențiunea dintr-un inventar al bunurilor

din Țara Românească, imitând funcțional, într-o formă mult mai modestă dar cu mijloacele tehnice și viziunea artistică caracteristice epocii respective, splendidele vâluri de mormînt pe care le-au produs atelierele moldovenești în secolele XV—XVII din vremea lui Ștefan cel Mare și pînă în aceea a lui Vasile Lupu. Nu atît relațiile artistice dintre Țara Românească și Moldova, strînse, în tot cursul secolului al XVII-lea, în arhitectură, pictură, ca și în artele decorative, cît obîrșia domnească din Moldova a lui Radu Iliaș ar explica acest fenomen<sup>1</sup>.

Este posibil ca vâlul de mormînt să fi ținut un timp locul lespedei. Aceasta ar explica diferența de lungime dintre lespeze și vâl, meșterul care l-a brodat neștiind dinainte dimensiunile exacte ale pietrei. Credem aceasta deoarece deși în Țara Românească lucrau la începutul secolului al XVIII-lea sculptori în piatră iscusiți, unele pietre de mormînt erau aduse totuși din afara granițelor țării, mai ales acelea de marmură, carierele pentru extragerea ei aflîndu-se în «țară turcească». Așa s-a întîmplat cu lespedea funerară din marmură a lui Ioan Mavrocordat de la biserica sf. Gheorghe Nou din București, adusă cu mari dificultăți de la Constantinopol<sup>2</sup>, într-o vreme în care la București lucrau meșteri sculptori în piatră care au decorat monumente ca Antim sau Văcărești. Dar indiferent de faptul că piatra a fost lucrată în țară sau peste hotare, este sigur că execuția ei a luat mai mult timp decît brodarea vâlului funerar, ieșit din productivele ateliere de acest fel ale epocii. S-ar

putea astfel presupune că vâlul a ținut locul pietrei de mormînt pînă la aducerea ei, iar ulterior a fost folosit pentru înfrumusețarea mormîntului în anumite ocazii, sau chiar atîrnat mai tîrziu pe perete, cum par a indica cîteva găuri grosolane de cuie din partea lui superioară.

În încheiere, tehnica broderiei ca și compoziția ei mai necesită anumite precizări. Ca și în cazul mării majorități a pieselor de acest gen, produse în atelierele din Țara Românească la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor, broderia noastră este realizată cu mijloace artistice modeste<sup>3</sup>. Folosirea suvițelor de piele sub porțiunile brodate pentru obținerea reliefului, efectul compozițional și de culoare realizat prin utilizarea fondului de catifea, firul de aur și argint destul de grosolan, lăsînd să se vadă tehnica răsucirii lui în jurul suportului de mătase, aplicarea cu rost decorativ a franjurilor marginali executați ca atare în vreun atelier străin, ne obligă să considerăm pe autor mai mult ca meșter iscusit decît ca artist în sensul propriu al cuvîntului. De altfel, nici sub aspectul compoziției, executantul nu aduce trăsături originale. Chenarul lat, decorat cu motive florale, și mai ales elementele de inspirație arhitectonică — coloanele cu caneluri în spirală și arcadă în acoladă — le regăsim pe dverele și poalele de icoană țesute cu fir de mătase și de argint pentru m-reă Hurezi în 1692 și 1694 și care au fost foarte probabil executate într-un atelier străin, poate la Constantinopol<sup>4</sup>.

RADU POPA și PETRE Ș. NĂSTUREL

mănăstirii Hurezi din 21 mai 1791: «Un covor de atlas roș, florile cu fir galben cusute și pă margini ciucuri de matase verde pe mormîntul domniței». Este vorba de mormîntul Ancuței Ruset, fiica lui Constantin Brîncoveanu, moartă la 1730; cf. I. IONAȘCU, *Contribuții la istoricul mănăstirii Hurezi*, Craiova 1935, p. 23, 75 și nota 114.

<sup>1</sup> Un fenomen asemănător care rămîne de asemenea izolat se constată cu două veacuri înainte în cazul acoperămîntului de mormînt al Doamnei Maria a voievodului Țării Românești Radu cel Frumos, îngropată la Putna în 1500, care, spre deosebire de vâlurile funerare moldovenești contemporane, este decorat cu o cruce mare, identică în formă cu crucile de pe lespezile de mormînt din Țara Românească din aceeași vreme. Cf. P. Ș. NĂSTUREL, *Date noi asupra unor odoare de la m-reă Putna (II)*, în *Romanoslavica*, IV, 1960, p. 269—270.

<sup>2</sup> HURMUZAKI, vol. XIV<sup>2</sup>, p. 851—852, nr. DCCCXXXII și p. 855—856, nr. DCCCXXXV.

<sup>3</sup> Fac excepție de la această caracterizare generală a broderiei brîncovenești unele exemplare care mai păstrează parțial tradiția școlii vechi de broderie românească de origine bizantină, ca cele trei epitafe din vremea lui Șerban Cantacuzino, precum și unele piese de veșmînt liturgic, cum sînt minecuțele și epitrahilul brodate de Despineta în 1695 și 1696; acestea din urmă însă vădesc o viziune artistică influențată de arta occidentală, diferită de aceea tradițională.

<sup>4</sup> Ridicăm întrebarea dacă asemenea dvere și poale de icoană nu se înrudesesc întrucitva stilistic cu covoarele turcești de rugăciune (care la rîndul lor se trag din covoarele armene cu motive de altar); cf. despre acestea din urmă S. KAŞKANIAN, *L'origine des motifs d'autel sur les tapis orientaux*, în *Studia et acta orientalia*, I, Buc., 1958, p. 233—238.

# UN PIONIER AL MUZICII DE CAMERĂ ROMÎNEȘTI: CONSTANTIN DIMITRESCU

În cultura artistică românească genurile superioare simfonice și de cameră apar în veacul al XIX-lea. Această întârziere este determinată de condițiile istorice de dezvoltare ale țărilor române, unde abia în secolul al XIX-lea se stabilesc relațiile economice capitaliste care au imprimat un nou avânt întregii culturi, prilejuind în același timp contactul cu cultura și arta țărilor din apusul Europei. Totodată însă, arta națională întâmpină mari greutăți în dezvoltarea ei, datorită atitudinii de preferință față de arta europeană, a claselor dominante. În pofida acestui fapt se înfiripă — prin lupta oamenilor înaintați — o artă cu vădite legături cu izvoarele populare.

Contactul cu arta europeană a prilejuit introducerea muzicii clasice instrumentale, de cameră și simfonică, în viața muzicală românească. În ce privește interpretarea muzicii instrumentale și de cameră, multă vreme manifestările de acest fel au rămas în cercuri restrinse. Legată de practica familială, această muzică a fost susținută cu precădere de amatorii din clasele avute, în ale căror saloane se organizau primele manifestări muzicale cu artiști străini, premergătoare concertelor publice. Într-o perioadă în care nu existau orchestre, școli muzicale sau cadre specializate proprii, nu putea fi vorba nici de existența unor formații muzicale competente, organizate. De aceea, cele dintii forme ale practicii muzicii de cameră, ca și primele ansambluri de acest tip, pot fi considerate cele improvizate — la începutul secolului trecut — în saloanele<sup>1</sup> în care se făcea «muzică aleasă».

Lărgirea acestei restrinse practici s-a putut înfăptui datorită dezvoltării profesionalismului muzical, care apare o dată cu

înjghebarea primelor orchestre și mai cu seamă cu organizarea învățămîntului de specialitate. Înființarea Conservatoarelor are, din acest punct de vedere, o importanță deosebită, fiind unul din factorii de bază ce au contribuit la consolidarea firavelor mlădite ale artei muzicale originale ivite în veacul trecut. O adevărată pleiadă de artiști ridicați în școala românească au determinat un avânt al vieții și creației naționale în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În acest fel s-a putut ajunge, în aceeași perioadă, la încetățenirea unei practici permanente a muzicii instrumentale și la nașterea creației originale de acest gen.

În realizarea acestor progrese însemnate ale muzicii noastre un rol de seamă a avut Constantin Dimitrescu<sup>2</sup>, violoncelistul, pedagogul și creatorul a cărui activitate marchează un moment ascendent în viața artistică românească, atît sub raportul lărgirii practicii muzicale, cît și cu privire la apariția creației originale de muzică de cameră. Printre cei dintii și mai dotați muzicieni, ridicați din sînul tinerei școli românești, Constantin Dimitrescu a fost acela care a alcătuit primele formații profesionale permanente de muzică de cameră. Astfel el scoate de fapt această muzică din cadrul restrîns particular, încetățenind executarea ei în concertele publice dedicate unui auditoriu larg<sup>3</sup>. Chiar dacă nu a izbutit să formeze un ansamblu permanent<sup>4</sup>, este tot atît de meritoriu faptul că a reușit să inițieze numeroase formații de acest fel, care, deși n-au avut pe parcurs o alcătuire fixă privind interpreții, și-au păstrat continuitatea din punctul de vedere al promovării unui bogat repertoriu de muzică de cameră. Unul din cele mai valoroase ansambluri organizate de C. Dimi-

dintre care doi s-au preocupat de muzică. Astfel Maria a fost o cunoscută pianistă concertistă, iar Mihail, de asemenea pianist, bursier la Berlin unde a fost elevul prof. Schulze și M. Bruch, a fost profesor la Conservatorul din București.

<sup>3</sup> Printre primele formații de cvartet inițiate de C. Dimitrescu se numără aceea alcătuită împreună cu L. Wiest, F. Wiest și S. Reith încă în anul 1870. (*Journal de Bukarest*, 1870, nr. 20, oct. 15, p. 4).

<sup>4</sup> Dezideratul acesta a fost realizat de către elevul său D. Dinicu în anul 1897.

<sup>1</sup> Seratele din saloanele ieșene de pe la 1812 se numără printre primele forme ale practicii muzicii de cameră în Principatele române.

<sup>2</sup> Născut la Bleajoi (Jud. Prahova) la 7 martie 1847. Mama sa a fost născută Pétain, familie de origine franceză stabilită la Brăila. C. Dimitrescu și-a făcut primele studii la Institutul corpului coral, iar apoi la Școala de muzică și declamație din București. Fiind unul din cele mai valoroase elemente ale școlii, a fost trimis, după absolvire, la specializare în străinătate (doi ani la Viena și unul la Paris). C. Dimitrescu a avut trei copii



trescu este cvartetul format împreună cu frații Schipeck în anul 1880, așa-numitul «Cvartet matinal instrumental», a cărui apariție a fost călduros salutată atât de publicul, cât și de presa vremii. «Este un mare merit pentru oameni tineri de a se consacra interpretării capodoperelor muzicii clasice și a cultiva gustul publicului pentru această muzică»<sup>1</sup>, sublinia cronicarul celui de-al doilea concert dat de această formație. Trebuie menționat faptul că acele concerte inițiate de Dimitrescu au fost primele al căror program era alcătuit exclusiv din lucrări de muzică de cameră. Căci, dacă muzica instrumentală și de cameră începuse într-adevăr a fi executată, ea era însă totdeauna inclusă timid într-un program foarte variat de lucrări vocale, declamații, scenete etc. Chiar și după înființarea acestor mici ansambluri de cameră, C. Dimitrescu a rămas angrenat într-o largă și variată activitate de manifestări concertistice, îmbinând muzica de cameră cu cea simfonică sau vocală, cu concerte pentru soliști sau diverse monologuri, după vechea tradiție amintită mai sus. O intensă activitate de propagare a muzicii de cameră și simfonice a dus C. Dimitrescu și în calitatea de conducător al Societății «Buciumul» (1884), în cadrul «concertelor populare» ce se adresau unui public larg. În decursul anilor el a programat în nenumărate concerte pagini din creația de cameră a celor mai reprezentativi compozitori clasici și romantici, având meritul de a fi promovat și lucrări originale ale compozitorilor români. Astfel, a prezentat publicului un variat repertoriu alcătuit din lucrări de Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann ș.a., alături de care se găseau incluse și timidele încercări ale lui G. Stephănescu, C. Dimitrescu, F. Schipeck. Creația originală în această ramură se afla doar la începuturile ei, astfel încât nu numai concertele organizate de C. Dimitrescu au contribuit la încetățenirea practicii muzicii de cameră, dar înseși piesele sale au format primul repertoriu de nivel mai înalt al muzicii instrumentale și de cameră românești. În activitatea violoncelistului Dimitrescu acțiunea de propagare a muzicii

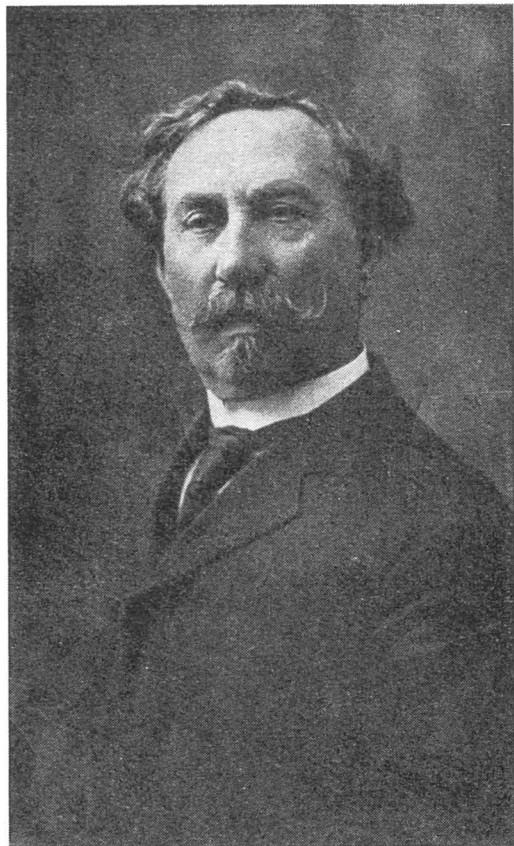


Fig. 1. — Constantin Dimitrescu (1847 — 1928).

de cameră a căpătat un caracter permanent. Printre colaboratorii săi cei mai apropiați cităm pe L. Wiest, F. Wiest, R. Klenk, Scholtis, Ed. Hübsch, Ed. Wachmann, E. Carini, F. Ferlendis și soliștii cunoscuți ai vremii R. Feldau, E. Narice, C. Flesch ș.a.

Într-un cuvânt, prezența lui C. Dimitrescu la toate manifestările muzicale din capitală<sup>2</sup> și la cele din provincie permitte făurirea unei imagini sugestive privitoare la rolul activ al violoncelistului român în viața concertistică a epocii. El s-a impus ca un muzician de valoare, fiind apreciat ca un interpret de talent, cu putere de a emoționa, înzestrat cu calități de virtuos, reușind să entuziasmeze auditoriul și aducând în acest fel o prețioasă contribuție în educarea muzicală a publicului româ-

<sup>1</sup> *L'Indépendance Roumaine*, 1880, nr. 786, martie 20 (aprilie 7).

<sup>2</sup> El însuși spune: «... nu era concert sau reprezentație de binefacere pe al cărui program să nu figureze numele meu, nu era vreo serată muzicală în saloanele înaltei noastre societăți la

care să nu fiu invitat a lua parte; nu se deschidea ședințele vechiului Ateneu fără a lua parte la aceste ședințe... în fine, ...nu era nici un loc unde se făcea muzică și să nu fiu și eu...» (Arh. St. Buc., T. N. dos. 1/1894, fila 30, Memoriul lui C. Dimitrescu către Comitetul teatral).

nesc. În presa vremii i s-au consacrat numeroase cronici<sup>1</sup>, în care se relevă calitățile sale de solist, considerându-se că «Dimitrescu a reușit să se impună ca o figură printre puținii muzicanți români»<sup>2</sup>.

De aceste lăudabile începuturi este legată și creația lui Constantin Dimitrescu, care a rămas o mărturie plină de interes a primelor realizări ale literaturii noastre de muzică de cameră. Dezvoltându-se — așa cum ne arată istoria muzicii universale — întotdeauna în urma genurilor vocale, muzica de cameră (ca și cea simfonică) apare și în creația românească abia după ce muzica corală, de scenă, vodevilul, opereta și muzica de operă cuceresc o primă etapă în evoluția lor.

În cel de-al șaptelea deceniu al secolului trecut, când C. Dimitrescu își începe activitatea creatoare, domeniul principal de manifestare muzicală era teatrul. Există de asemenea și unele încercări în ramura muzicii de cameră<sup>3</sup>, care însă nu reprezintă decât rodul unor preocupări sporadice. Înscriind creația instrumentală și de cameră ca o preocupare permanentă în munca sa, Dimitrescu a pus bazele acestui gen în muzica românească. Lucrările sale alcătuiesc primul repertoriu încheiat în care se întrevăd contururile artei naționale, deschizând perspectivele de dezvoltare ale muzicii de cameră. Aceasta avea să ajungă la maturizare într-o fază ulterioară a evoluției ei, impusă prin opera reprezentativă a lui G. Enescu, care a însemnat cristalizarea, la un nivel superior de artă, a tuturor încercărilor înaintașilor săi. Iată cum, la rădăcina muzicii de cameră din zilele noastre — aflată într-un stadiu superior recunoscut de dezvoltare — stă și opera modestă a muzicianului secolului trecut, al cărui efort creator merită a fi prețuit în lumina procesului istoric al evoluției artei muzicale românești.

<sup>1</sup> Iată unele aprecieri: «Mai trebuie să vorbim de D. C. Dimitrescu? Cred de prisos; lumea toată îl știe și acei ce l-au ascultat vreodată, cred că nu l-au uitat și că ar vrea să-l mai audă încă» (*Telegraful*, 1877, sept. 1); «... Dimitrescu a fost strălucit în special în andante unde violoncelul său avea ceva uman: plîngea, suspina în miinile excelentului artist» (*Gazette de Roumanie*, 1881, an I, nov. 25 dec. 7); «... violoncelul lui Dimitrescu vibrează în concertele cu duioșia celui mai agreabil glas de om. Arcușul lui e sigur, ținuta elegantă dar modestă ca a unui adevărat maestru» (LEAR, *Siluețele noastre. C. Dimitrescu violoncelistul*, în *Revista theatrelor*, 1893, nr. 4, p. 55).

<sup>2</sup> LEAR, *art. cit.*

Lucrările sale dovedesc în primul rînd seriozitatea cu care Dimitrescu posedă meșteșugul componistic. Aceasta nu i-a fost suficient însă pentru a reuși să depășească o anumită limită, rămînînd la o insuficientă aprofundare, o lipsă de originalitate în prelucrarea materialului sonor utilizat. Melodicitatea și lirismul creației sale certifică influența liedului german, manifestă în cea mai mare parte a lucrărilor, care, în genere, se mențin într-un cadru poetic oarecum intim. Este de asemenea evidentă destinația didactică a pieselor sale. Aceste trăsături ale operelor lui C. Dimitrescu trebuie desigur puse în legătură și cu influența educației artistice primită de el la Viena<sup>4</sup>, unde a avut prilejul să cunoască și să aprecieze muzica compozitorilor clasici și romantici.

Este de asemenea de relevat încercarea creatorului de a da un caracter românesc muzicii, ceea ce se traduce în fapt prin efortul artistului de a introduce intonațiile specifice cîntecului popular în lucrările sale. Este desigur vorba de aducerea în creația cultă a cîntecului popular orășenesc, singurul izvor folcloric aflat în uzul compozitorilor din acea vreme, necunosători ai cîntecului popular țărănesc. În acest sens vorbim și despre încercările lui C. Dimitrescu de a folosi folclorul în muzica instrumentală și de cameră. Dacă în piesele pentru violoncel se poate deosebi destul de frecvent această tendință, ea este mai rar întîlnită în muzica de cameră (cvartete). Este un fapt care pare să se situeze pe linia concepției aristocrate, destul de răspîdită în acea perioadă, care susținea că muzica simfonică și mai cu seamă cea de cameră nu ar admite folosirea unor elemente ale cîntecului popular, incompatibil cu aceste genuri superioare. Este necesar a se sublinia că dacă piesele lui Dimitrescu au reușit să

<sup>3</sup> În ce privește lucrările instrumentale și mai cu seamă cele pentru ansambluri de cameră, trebuie amintite pentru epoca respectivă încercările lui L. Wiest (*Fantezie concertantă pentru vioară și pian, numeroase piese pentru vioară solo ș.a.*), Ed. Caudella (*Cvintet pentru pian și instrumente de coarde, Cvartet pentru pian, două violine și violoncel, piese pentru vioară și pian etc.*), G. Stephănescu (*Octet în sol major, sonate pentru pian și pentru pian și violoncel, lucrări pentru vioară și pian etc.*).

<sup>4</sup> Între anii 1867 și 1869 Dimitrescu a fost elevul prof. C. Schlesinger de la Conservatorul din Viena, unde fusese trimis pentru a se perfecționa.

ciștige aprecierea ascultătorilor, faptul este în primul rînd o consecință a tendinței de utilizare a elementelor populare în

pildă, dacă « Dansul țărănesc » este cea mai răspîdită lucrare a compozitorului, aceasta se datorește în mare parte melodice

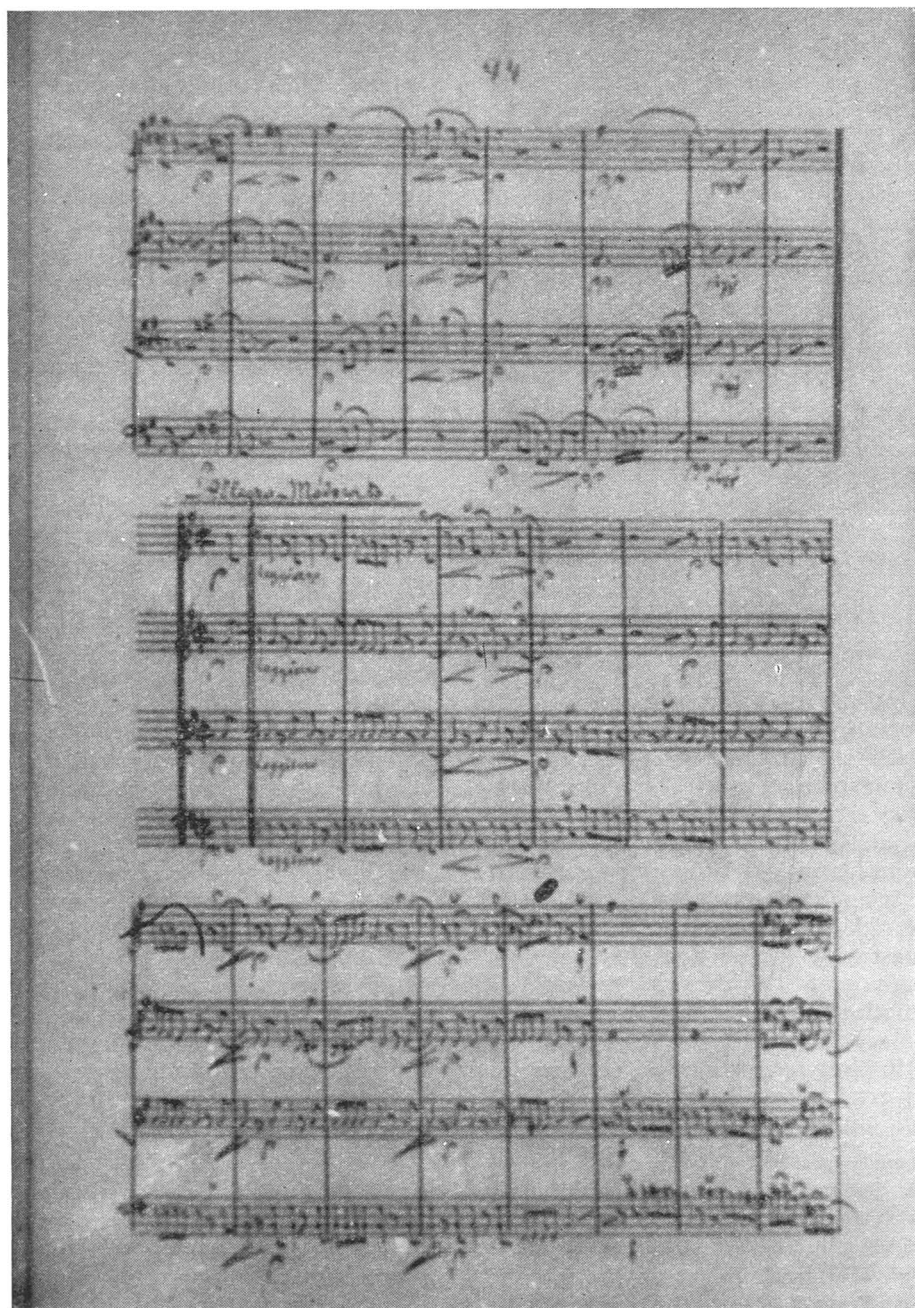


Fig. 2. — Pagină manuscris din Cvartetul nr. 6 de C. Dimitrescu.

muzica sa. Aceste elemente au creat un climat apropiat ascultătorului, înlesnind înțelegerea muzicii de către un public mai larg și asigurând astfel caracterul accesibil al pieselor scrise în acest spirit. Așa de

și ritmice populare întrebuințate în lucrarea citată. Desigur la reușita creației lui C. Dimitrescu în genul instrumental și de cameră au contribuit, într-o importantă măsură, îndelungata sa practică în forma-

țiile de cameră și simfonice<sup>1</sup>, ca și neobosita sa activitate ca profesor de violoncel<sup>2</sup>. În cadrul acestor preocupări compozitorul

și-a însușit tehnica de utilizare a instrumentelor, de conducere a lor în limitele cele mai adecvate, ca și aceea a tratării



Fig. 3. — Pagină manuscris din Cvartetul nr. 7 de C. Dimitrescu.

<sup>1</sup> Este de menționat participarea sa activă în cadrul orchestrei « Filarmonice » condusă de Ed. Wachmann. De asemenea, în cadrul orchestrei Teatrului Național, unde a fost timp de 24 de ani violoncelist (1870—1894), iar apoi a devenit conducătorul ei.

<sup>2</sup> Timp de 46 de ani C. Dimitrescu a depus o

susținută muncă didactică ca profesor de violoncel la Conservatorul din București (1873—1916), organizând și prima clasă de muzică de cameră în învățământul superior (Arh. St. Buc., M.I.P.C., dos. 262/1904, nr. 3, fila 62 și Revista muzicală și teatrală, 1905, nr. 10, iulie 1, p. 154).

armonice și contrapunctice a materialului tematic folosit.

Creația de muzică de cameră a lui C. Dimitrescu cuprinde șapte cvartete care, deși concepute pe o distanță mare în timp — Cvartetul nr. 1<sup>1</sup> fiind scris în 1883–1884, iar ultimul Cvartet nr. 7, în 1923 —, nu marchează între ele prea mari diferențe stilistice sau de formă. Deși ultimul cvartet este scris în plin secol XX — după apariția Cvartetului în mi bemol major (1921) al lui G. Enescu și a Cvartetului în fa major (1923) de Th. Rogalski, deci în perioada în care noua școală muzicală românească înscrie o fază superioară în dezvoltarea genului — C. Dimitrescu rămâne legat, prin întreaga sa operă, de ciclul anterior, de creația muzicală a compozitorilor români din veacul al XIX-lea. Căci C. Dimitrescu — supraviețuind generației sale — se situează prin concepție, cât și prin posibilități tehnice, alături de înaintașii muzicii românești Ed. Caudella, G. Stephănescu și de cei-

lalți deschizători de drumuri din veacul trecut.

Am arătat că stilul lui C. Dimitrescu se recunoaște prin tendința către expresivitatea melodiei. Pe această linie se situează influențele clasice ale lui Haydn și Mozart și romantice ale lui Mendelssohn, Schumann, Schubert, Chopin, ce se resimt în melodica sa. Caracteristic pentru muzica lui Dimitrescu este împletirea de frază muzicală clară, ponderată, de structură clasică, cu elanurile lirice ale frazelor de factură romantică. Temele utilizate de compozitor aduc de cele mai multe ori rezonanțe de transparență mozartiană, pline de seninătate<sup>2</sup>. Iată, de pildă, câteva din cele mai reprezentative teme create în acest spirit, care mărturisesc intenția compozitorului de a urma exemplul marilor clasici ai secolului al XVIII-lea.

În Cvartetul nr. 3, op. 33 în si bemol major, partea I, Allegro moderato, tema I din expoziție, de o conciziune și puritate de tip clasic:



În Cvartetul nr. 4, op. 38 în sol minor, partea a III-a, Menuet, temă dansantă de

factură clasică:



sau tema I din Finale, Allegro-vivo, a

Cvartetului nr. 7:



De asemenea, compozitorul creează uneori ideea principală a unei mișcări din mai multe secțiuni, procedeu propriu

lucrărilor lui Mozart. Astfel de teme utilizează el mai cu seamă în Cvartetul nr. 4 și 5. În partea a IV-a a Cvartetului nr. 4,

<sup>1</sup> Cvartetul nr. 1, op. 21 în sol major, a fost executat fragmentar la examenele de la Conservatorul din București în anul 1883, iar prima audiție integrală a avut loc abia în anul 1884, 27 nov., în cadrul celui de-al doilea concert al societății «Buciumul».

<sup>2</sup> Astfel de teme se pot deosebi în partea I Allegro, a Cvartetului nr. 1, în partea I Allegro moderato, a Cvartetului nr. 3, în partea a III-a Menuet și în partea a IV-a Allegro un poco agit. din Cvartetul nr. 4 și în Cvartetul nr. 7 mai ales în părțile I și a IV-a.



Allegro un poco agitato, prima temă, de pildă, este alcătuită din trei grupuri

distincte. Primul și al treilea grup sînt create în același stil clasic, mozartian:



Alteori cantabilitatea, lirismul frazelor muzicale din cvartetele lui Dimitrescu apropie stilul său melodic de larga respirație a romanticilor. În acest sens, modelul său preferat se pare că a fost Mendelssohn-Bartholdy. De asemenea, deseori întîlnim teme construite în stil de studii tehnice,

sau purtînd trăsăturile proprii liedului german. Este de semnalat și faptul că uneori se remarcă o influență intonațională slavă. Iată, de pildă, cîteva sugestive motive rusești întîlnite în Cvartetul nr. 1, op. 21 în sol major, partea a II-a Adagio:



În Cvartetul nr. 7, partea a II-a Scherzo,

o temă în stilul dansurilor slave:



Aceste influențe dovedesc apropierea autorului de cultura muzicală răsăriteană și mărturisesc în același timp aprecierea pe care o acorda muzicianul român acestei arte.

În general cvartetele lui Dimitrescu au un conținut liric, rareori relevîndu-se și unele intenții de adîncire a expresiei. Compozitorul nu atinge marile profunzimi pe care clasicii ne-au învățat a le pretinde acestui gen. Cvartetul la marii clasici a ajuns o formă muzicală cu mari posibilități de exprimare a sentimentelor umane. Cvartetele lui C. Dimitrescu nu ajung la acest stadiu înaintat, în ansamblul lor ele se apropie mai curînd de « divertismente ». Creațiile sale, interesante pentru

epoca respectivă cînd aveau semnificația unor lucrări de pionierat, rămîn în limitele modeste ale începuturilor școlii muzicale romînești din secolul al XIX-lea.

Valoroasă este încercarea lui C. Dimitrescu de a utiliza elemente populare în muzica de cameră. Acest interes, deși manifestat destul de rar în cvartete, începe a se întrevădea în ultimele trei. Astfel, de pildă, în Cvartetul nr. 5, op. 42, în fa major, în partea a III-a Scherzo, compozitorul introduce unele intonații ale cîntecului popular în tematica folosită, aducînd mult știuta secundă mărită, sau unele formule ritmice populare (♪ ♪ ♪) și expune chiar un motiv melodic doinit ce se succede la viori:



Prezența elementelor populare este mai substanțială în ultimele două cvartete.

Compozitorul a creat astfel, în prima parte a Cvartetului nr. 6, o temă cu un



caracter modal provenit din faptul că a utilizat un sol major-minor. Atît ritmica imprimată temeii, cît și acest caracter

modal, accentuează apropierea ei de intonațiile populare:



Tot în prima parte a Cvartetului, în completarea temeii de mai sus, găsim unele idei

ritmico-melodice cunoscute din « Dansul țărănesc » pentru violoncel:



Cu și mai mare vigoare apare caracterul popular în ultima parte a Cvartetului nr. 6, Allegro moderato, unde tema principală este construită pe un motiv de joc popular, dînd o trăsătură caracteristică acestei părți a Cvartetului. Deși compozi-

torul nu a utilizat autenticul cîntec popular pe care să-l prelucereze sau să-l introducă sub formă de citat folcloric, totuși prin intonațiile și ritmul specific de joc el a reușit să imprime acestei lucrări un pregnant caracter românesc.

### *Tema de joc din Allegro moderato – Cvartetul nr. 6*



În general, în muzica lui C. Dimitrescu planul tonal se menține în limite înguste, armonia simplă desfășurîndu-se între treptele fundamentale ale tonalității. Chiar cînd

folosește teme cu caracter modal, compozitorul le dă o armonizare tonală, clasică. Astfel, în prima parte a Cvartetului nr. 6 răsună o temă decisă, energică, ce se desfășoară

șoară pe fondul unui acompaniament dens și ritmat la violina a II-a și la violă, temă care nu cuprinde sensibilă în structura ei. Faptul creează impresia utilizării unei game

pentatonice, imprimându-se melodiei un caracter modal. Armonia rămâne însă în cadrul funcționalismului tonal:

Datorită acestei armonizări tonale chiar și pe un fond melodic modal, deseori C. Dimitrescu umbrește caracterul popular

pe care încearcă să-l dea muzicii sale. De pildă, în Scherzo-ul din același cvartet, tema trio-ului este construită pe motivul:

care are o linie melodică cu rezonanțe populare, ce rămân însă neaprofundate, deoarece armonia respectă din nou cadrul tonal. Același lucru se poate remarca de altfel și în ultima parte a Cvartetului nr. 6, unde cu toată pregnanța intonațională populară datorită tematicii creată în spiritul

jocului popular, tratarea armonică tonală a materialului face ca tendința de a da muzicii un caracter românesc să rămână la suprafață (v. exemplul de la p. 240).

Și în ultimul Cvartet, nr. 7, a încercat compozitorul să aducă unele elemente populare, în partea I și în partea a IV-a,

dar din acest punct de vedere Cvartetul nr. 6 este cel mai izbutit. Dacă în primele cvartete temele create erau mai puțin caracteristice, fiind asemănătoare unele cu altele, în cele din urmă tematica devine mai pregnantă, mai bogată tocmai prin această apropiere de specificul popular. Meritul lui C. Dimitrescu de a aduce în viață al cântecului popular și în muzica de cameră trebuie subliniat, mai cu seamă pentru epoca respectivă, în care acest lucru însemna într-adevăr un progres în dezvoltarea artei naționale.

Se poate vorbi despre o polifonie a muzicii lui C. Dimitrescu în lucrările sale de cameră, care adesea solicită auzul polifonic prin aceea că melodia se respiră în mai multe linii, conduse cu destulă logică. În prelucrarea temelor, compozitorul folosește tehnica fugato-ului, varierea motivică, ornamentarea, dialogul instrumental, tehnica progresiilor sau a canonului. Lucrările sale au

o scriitură clară, simplă, respectând normele clasice, potrivită instrumentelor de coarde, evitând probleme complexe de execuție. Un principiu important al stilului componistic al lui C. Dimitrescu este acela al unității de fond, de conținut, realizat și prin unitatea tematică. Fie prin înrudiri pe plan tematic, fie prin conducerea modulațiilor pe plan tonal, fie prin utilizarea unor formule ritmico-melodice caracteristice în diversele părți ale lucrării, compozitorul reușește să păstreze această unitate care determină și structura ciclică a creației sale de cameră. Mai cu seamă în Cvartetele nr. 4 și 7 sudura între părțile componente sporește expresivitatea lucrărilor. Compozitorului îi reușesc deseori mișcările mai dinamice. Cităm ca unele din cele mai izbutite: partea a IV-a din Cvartetul nr. 2, op. 26 în re minor, care este construită pe [tema] <sup>1</sup>energetică, <sup>2</sup>avîntată :



ce vine în contrast cu o a doua temă descriptivă, delicată, adusă de violă, contrast care generează o vibrație proprie ultimei părți a acestui cvartet. Sau, partea I a Cvarte-

tului nr. 3 care se reliefează în ansamblul celor patru mișcări ale lucrării, ca și Scherzo-ul, care este plin de expresivitate, urzit pe clocotul temei :



În aceeași ordine de idei se poate exemplifica prima parte din Cvartetul nr. 6 (Allegro agitato), ca și partea a II-a din Cvartetul nr. 7 (Scherzo).

În discursul muzical, compozitorul acordă un rol important fiecăruia din instrumentele componente ale ansamblului de coarde, obținând un colorit instrumental sugestiv. Chiar dacă pentru zilele noastre lucrările lui C. Dimitrescu păstrează caracteristicile unei oarecare simplități componistice, ele au valoarea unora din primele realizări ale muzicii de cameră

românești. La vremea aceea, compozitorul a obținut un premiu la un concurs internațional de muzică din Italia<sup>1</sup> pentru creația în acest domeniu, succes care i-a înlesnit consacrarea și față de publicul românesc.

Constantin Dimitrescu a adus un aport substanțial și în ramura muzicii instrumentale solistice, îndeosebi prin piesele scrise pentru violoncel. Demonstrând cunoștințe bogate în privința resurselor instrumentului, lucrările sale vădesc și realele calități de violoncelist ale compozitorului.

<sup>1</sup> Revista teatrelor, 1898, nr. 11-12, p. 153 și România muzicală, 1898, nr. 12.

În muzica instrumentală a lui C. Dimitrescu întâlnim, în numeroase cazuri, acea influență a liedului occidental pe care am

Lucrările pentru violoncel au fost scrise fie cu acompaniament de orchestră, fie cu acompaniament de pian. Cele nouă piese



Fig. 4. — Pagină manuscris din « Dansul țărănesc ».

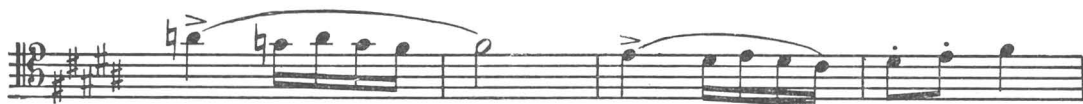
arătat că o comportă creația sa. De asemenea, în genul instrumental, se evidențiază cu cea mai mare frecvență tendința artistului de a introduce elemente populare în muzica cultă, reușind să imprime deseori un autentic caracter popular pieselor sale.

editate în anul 1893, deși scrise pentru violoncel și orchestră, au apărut în reducții pentru pian, desigur din pricina greutăților materiale de editare din acea vreme. Între aceste lucrări, la loc de frunte se situează cunoscutul « Dans țărănesc » op. 15,

cea mai populară dintre compozițiile lui C. Dimitrescu. Fie prelucrată pentru diverse formații sau instrumente, fie ca piesă de violoncel, această lucrare s-a bucurat și se bucură și în zilele noastre de o largă apreciere, atât în țară cât și peste hotare. Astfel, este demn de amintit faptul că celebra formație «Borodin» din U.R.S.S. care ne-a vizitat țara în anii 1956 și 1957<sup>1</sup> a interpretat «Dans țărănesc» în transcrierea făcută pentru cvartet instrumental de primul violonist al ansam-

blului, R. Dubinski. Prelucrarea piesei pentru formația de cameră și executarea ei de către acest renumit cvartet este un omagiu adus compozitorului C. Dimitrescu și prin el creației muzicale românești.

Scriș în formă de Scherzo, «Dansul țărănesc», prin melodica sa, are un pronunțat caracter popular. În trio, rezonanțele populare sînt mai pregnante, mai accentuate, prin armonizarea modală pe care o dă compozitorul temei utilizate:



Prima audiție a acestei piese a avut loc la 7 iunie 1891, în interpretarea compozitorului. Cu același prilej, Dimitrescu a executat, tot în primă audiție, «Romanța» op. 14 pentru violoncel și pian, editată în aprilie 1893, una din cele mai reușite lucrări ale repertoriului său instrumental.

Influența liedului occidental este deosebit de puternică în concepția melodică a temelor componente ale piesei. Astfel, în prima parte, se relevă o temă plină de lirism care este întregită de un acompaniament schumannian:



Tematica din partea a II-a a «Romanței» vedește în special influența mendels-

sohniană («Visul unei nopți de vară»):



<sup>1</sup> În concertele din 27. I. 1956 și 21. I. 1957 cvartetul «Borodin» a executat prelucrarea

«Dansului țărănesc» de C. Dimitrescu pentru cvartet instrumental.



Atmosfera puțin dulceagă, sentimentală, proprie « Romanței » este creată prin utilizarea frecventă a glisandelor și a formulei dinamice tipice crescendo-descrescendo.

O lucrare pentru violoncel, interesantă ca expresie a caracterului lăutăresc popular pe care a încercat să-l dea C. Dimitrescu unor pagini ale muzicii sale instrumentale,

este « Serenada română » op. 9, ce face parte din același grup de nouă piese apărute în anul 1893. « Serenada română » se caracterizează printr-o tematică de tipul romanței lăutărești maghiare, iar în partea a II-a a lucrării prin structura intonațională populară, realizată de un joc al cărui acompaniament imită cimpoiul:



Una din piesele pentru violoncel care se distinge din punctul de vedere al scriiturii cu tendințe spre virtuositate este « Mazurca de concert » op. 13. Lucrarea se bazează pe o alternanță de fraze muzicale de tipul romanței cu aspect de potpouri, deși acesta nu totdeauna izbutit.

Mai cităm o serie de lucrări pentru violoncel, piese lirice de întindere destul de redusă scrise mai toate într-un stil salonard, romanțat, propriu muzicii instrumentale a epocii. În unele din ele se remarcă aceeași încercare a compozitorului de a da un caracter românesc muzicii sale, deseori printr-o structură pentatonică a gamei, alteori prin acea notă ținută deasupra căreia se desfășoară figuri ritmice mai dinamice, acorduri etc., îmbinări ce dau rezonanțe asemănătoare cimpoiului. Dintre aceste lucrări o parte și-a câștigat

o mai largă popularitate, ca de pildă: « Berceuse » nr. 1, op. 12, lucrare interpretată în diferite prelucrări printre care și una pentru oboi și pian; « Reverie », op. 11; « Serenada tristă », « La Romanesca » ș.a.

Majoritatea pieselor pentru violoncel au fost transcrise pentru vioară de către R. Klenk, colaborator și prieten al compozitorului, ajungând la o mai mare răspândire și contribuind în același timp la îmbogățirea literaturii violonistice nu prea dezvoltate a vremii. În ansamblul creației lui C. Dimitrescu, lucrările pentru violoncel ocupă un loc principal, alcătuind unele din cele mai reprezentative pagini compunistice ale sale. Ele au căpătat un loc valoros în dezvoltarea genului instrumental în țara noastră fiind printre primele piese ce au format literatura muzicală românească pentru violoncel.



În concluzie, referitor la creația instrumentală și de cameră a muzicianului din veacul trecut, desprindem unele linii directoare, unele trăsături fundamentale. Expresivitatea discursului muzical, construcția logică și firească a formelor — inspirată de minunatele pagini mozartiene —, arată nu numai admirația compozitorului față de clasici, dar și efortul său de a-și făuri un stil propriu. Faptul că în muzica lui Dimitrescu se întâlnesc teme de structură clasică, sau de largă respirație — proprie romanticii —, altele în stil de studii tehnice sau de virtuositate, arată lipsa de unitate stilistică, eclectismul creației sale, deși compozitorul ar fi putut sintetiza toate aceste elemente într-un limbaj muzical unitar, personal. Genurile în care s-a manifestat fiind înrîurite de mari modele, el a rămas mai apropiat în cele șapte cvartete de clasicii secolului al XVIII-lea, iar în grupul

pieselor pentru violoncel de compozitorii romantici din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Încercările compozitorului de a introduce intonațiile populare în muzica sa îmbogățesc semnificația creației de cameră și instrumentale, în sensul atribuirii unui caracter realist, accesibil, pieselor în care sînt prezente.

Această încercare de a lămuri rolul important al lui Constantin Dimitrescu în istoria muzicii românești — deși nu cuprinde în puținele pagini prezente aspectele diverse ale activității multilaterale<sup>1</sup> depuse de acest muzician — arată că latura principală a activității sale rămîne aceea din sfera muzicii instrumentale, în care C. Dimitrescu a adus un aport substanțial, situîndu-se printre personalitățile de seamă ale trecutului artistic al țării, ca un pionier al muzicii de cameră românești.

FERNANDA FONI

<sup>1</sup> Celelalte aspecte privind vasta sa muncă pedagogică, aceea dusă în cadrul Teatrului Național și mai cu seamă activitatea creatoare în

ramura muzicii simfonice, vocale și scenice, rămînd a fi înfățișate într-un studiu ulterior.

# RECENZII

CORINA NICOLESCU

*La céramique roumaine émaillée du moyen-âge à la lumière des dernières recherches, în Byzantino-slavica, XXI (1960), 2, p. 260 - 273.*

**P**e linia unor preocupări mai vechi, Corina Nicolescu publică în bine-cunoscutul periodic de specialitate de la Praga un documentat articol, în care adună rezultatele ultimelor săpături într-o încercare de viziune sintetică asupra formării artei vechi românești, urmărind această problemă în legătură cu ceramica smălțuită.

După o introducere în care, arătând importanța problemei și cantitatea relativ mare de noi descoperiri — ceea ce face necesară o reconsiderare, de pe noi poziții, a materialului —, autoarea precizează că « scopul este de a surprinde marile linii ale procesului artei românești, ale cărei origini par să urce pînă în secolul X », autoarea se oprește asupra vremii și condițiilor apariției tehnicii smălțuirii pe teritoriul patriei noastre, precizînd că olăria smălțuită apare — sau mai precis reappare — în secolul al X-lea e.n. și că producția ei se localizează în cursul secolului al XI-lea, așadar în cadrul culturii materiale străromânești ilustrată atît de bine prin descoperirile de la Dridu.

Grupînd apoi materialul, autoarea încearcă să definească tipurile principale, scoțînd în evidență pe cele caracteristice și stabilind legăturile lor istorice; totodată se încearcă definirea formelor de bază, a tipurilor generale, incluzîndu-se în analiză atît exemplare smălțuite cît și piese nesmălțuite. Autoarea insistă asupra exem-

plarelor care reprezintă și o valoare artistică, urmărește ornamentica, motivele și tehnica, pentru a surprinde originea diferitelor forme și motive decorative, ajungînd, pe această cale, să precizeze influențele, circulația formelor și, în sfîrșit, elementele care au jucat un rol definitoriu în procesul de formare al ceramicii românești. În concluzii se precizează, pe de o parte, filiația bizantină a ceramicii smălțuite din Țara Romînească și aspectul oriental al celei din Moldova; pe de alta, etapele de pătrundere a ceramicii smălțuite pe teritoriul românesc, fixînd apariția producției locale a smălțului și pătrunderea acestuia în spațiul dintre Carpați și Dunăre în secolele X - XI; extensiunea ceramicii smălțuite pe malul stîng al Dunării pînă la Curtea de Argeș și Tîrgoviște în secolele XII - XIV și, în sfîrșit, generalizarea smălțului în Țara Romînească și Moldova în secolele XIV - XV.

Încercarea de sinteză a Corinei Nicolescu utilizează un material bogat cu referire la o importantă perioadă a istoriei noastre. Ea precizează stadiul la care a ajuns știința arheologică romînească în problema ceramicii smălțuite medievale românești, arătînd și progresele făcute din punctul de vedere al istoriei artelor în ceea ce privește acest produs al meșteșugurilor artistice.

Articolul este un punct de plecare pentru studii mai ample și mai aprofundate.

Dacă pînă acum atenția specialiștilor a fost îndreptată mai ales către încadrarea cronologică precisă a materialelor descoperite, va trebui, de acum înainte, să se treacă, plecînd de la ipoteze de lucru — ca aceasta atît de clar schițată de C. Nicolescu —, la cercetarea problemelor fundamentale pe care le ridică ultimele descoperiri arheologice din domeniul ce ne preocupă. În această ordine de idei este necesar, în primul rînd, să se precizeze tipologia, cuprinzîndu-se toate descoperirile, limitîndu-se analiza cu strictețe numai la exemplarele smălțuite și diferențiîndu-se tipurile stringent, după cele trei criterii clasice: tehnică, formă, decor. Abia după asemenea precizări va fi posibilă o clasificare pe tipuri, după origini, ca și stabilirea datei — sau vremii — apariției acestui tip de ceramică pe teritoriul țării noastre;

abia atunci se vor putea preciza data și condițiile pătrunderii ceramicii smălțuite în repertoriul olarilor locali, criteriile de adaptare la gustul local, în sfîrșit, principiile de dezvoltare a fiecărui tip o dată localizat.

Rezolvarea acestor probleme va deschide noi orizonturi pentru studiile de istoria artei, lămurînd curenți și influențe, precizînd — pe baza unor cercetări comparative — trăsături de stil și coordonate de dezvoltare, putînd să pună în lumină — în măsura în care produsele meșteșugarilor de artă sînt mai legate de producție — rădăcinile adînci sociale ale acestor fenomene.

În articolul prezentat trebuie să vedem un punct de plecare pentru cercetarea unei probleme aflată încă în stadiul premiselor.

RADU FLORESCU

### TIBERIU ALEXANDRU

*Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în rev. *Muzica*, nr. 3/1959, 10/1959, 12/1959, 3/1960, 9/1960, 10/1960.

Autor al remarcabilei lucrări *Instrumentele muzicale ale poporului român*, precum și a numeroase alte studii de specialitate, folcloristul Tiberiu Alexandru și-a încheiat seria de șase articole consacrate armoniei și polifoniei în cîntecul popular românesc și tipărite, cu intermitență, în decurs de peste un an, în paginile revistei *Muzica*. Abordarea unui asemenea subiect, încă insuficient tratat, este de natură să intereseze, în egală măsură, pe oamenii de știință folclorică, pe compozitorii care se inspiră din cîntecul popular, pe muzicologii care cercetează sursele populare ale creației culte.

Subliniînd de la început existența unor precare și răzlețe cunoștințe despre veșmîntul polifonic îmbrăcat uneori de cîntecul popular, autorul își propune să sistematizeze cercetările întreprinse pînă acum și să stabilească un punct de vedere științific, necesar fazei de început de drum în care se află studiul acestei probleme. Folcloristul nu se mărginește însă numai la

ordonarea datelor expuse în propriile sale studii anterioare<sup>1</sup> sau în lucrările altor cercetători<sup>2</sup>, ci aduce contribuții noi, deosebit de prețioase, reprezentînd o primă și importantă sinteză a cunoștințelor despre polifonia muzicii noastre populare.

Este cunoscut faptul că în folclor creația muzicală se exprimă, în majoritatea cazurilor, numai printr-o singură linie melodică, uneori dublată la unison sau la octavă de alte linii paralele, dar fără a mai avea nevoie, pentru îmbogățirea expresiei, de o înveșmîntare armonică sau contrapunctică. Melodia populară este un organism perfect coerent în sine, care satisface pe deplin, în forma exclusiv monodică în care apare, deci numai prin sinteza complexă dintre ritm (extrem de dezvoltat la cîntărețul popular) și intonație, simțul nostru estetic. Universul monodic, comun tuturor culturilor folclorice și datînd din comuna primitivă, nu exclude însă apariția unor rudimente de polifonie, tot atît de străvechi, după cum constată ultimele

<sup>1</sup> *Vioara ca instrument muzical popular*, în *Revista de folclor*, 1957, nr. 3; *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, 1956.

<sup>2</sup> ZENO VANCEA, *Contribuții la studiul armoniei muzicii noastre populare*. Cu privire la armonia muzicii lăutărești, în *Muzica*, 1953, nr. 4, p. 12—17; GEORGE MARCU, *Cîntece polifonice aromîne*, în

*Revista de folclor*, 1958, nr. 2, p. 79—100; PASCAL BENTOIU, *Muzica lăutărească din Ardeal*, Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.P.R. ms. F.M. 732, 41 p.; EUGENIA CERNEA, *Sistemul popular al cîntecului cu acompaniament vocal*, Biblioteca Institutului de folclor, ms.

cercetări ale etnomuzicologiei. Din aceste suprapuneri polifonice arhaice (eterofonia, diversele forme de bordunare, paralelisme la diferite intervale și chiar mișcările contrare) s-a născut probabil ideea cercetării și aplicării conștiente a legilor polifoniei, la compozitorii europeni culti din preajma secolului al IX-lea. Astfel, noile date ale folcloristicii explică științific una din cele mai dificile probleme ale istoriei muzicii: nașterea polifoniei europene culte<sup>1</sup>, care devine acum mai ușor de înțeles prin evidențierea identității dintre primele experiențe conștiente de simultaneitate sonoră și unele forme polifonice populare arhaice. În dezvoltarea ei, muzica europeană cultă nu a integrat însă decât anumite aspecte din polifonia primitivă, corespunzătoare evoluției sale ulterioare către tonalitate și, deci, către funcționalismul raporturilor dintre agregatele sonore verticale. De aici rezultă că polifonia cultă se desfășoară după cu totul alte legi decât străvechea polifonie populară. Iată ce scrie, în acest sens, Tiberiu Alexandru: «Studierea polifoniei populare ridică din capul locului o chestiune deosebit de importantă. Este cu totul greșit să se judece realitatea ei cu principiile armoniei și polifoniei din muzica cultă și de pe pozițiile acesteia. Concepția despre consonant și disonant, bunăoară, trebuie fundamental revizuită. În muzica polifonică din Bosnia și Herțegovina, de pildă, intervalul armonic de secundă mare încheie adesea cîntecele, iar șiruri întregi de asemenea intervale, ori de septime mici, cînd melodia este cîntată de instrumente de înălțimi diferite, sînt curente. Și asemenea cazuri, oricît de ciudat ar părea, nu sînt rezultatul unor întîmplări cum credea Guido Adler, după care în muzica populară nu poate fi vorba de polifonie, ci doar de eterofonie, ci ele aparțin unui sistem codificat de o îndelungată practică muzicală.

Obirșia formelor polifonice populare din bazinul inferior al Dunării, Balcani și Caucaz se pierde în negura trecutului »<sup>2</sup>.

Aceste constatări impun, de pildă pentru compoziția noastră, îmbogățirea formelor polifoniei culte cu elemente noi, de obirșie populară, care evident corespund

în cel mai înalt grad structurii melodice modale, inspirate din același inepeizabil tezaur folcloric. Studiul lui T. Alexandru, care descrie în amănunt și gradat, de la simplu la complex, elementele polifoniei populare românești, deschide astfel nebănuite perspective creației muzicale culte.

Formele polifonice străvechi ale folclorului nostru sînt bazate pe eterofonie și ison, sau, așa cum menționează T. Alexandru, pe o combinație între eterofonie și ison. Analizînd cîteva exemple de eterofonie, unde apar în embrion procedee ca imitația de pildă, autorul constată în execuția antifonică a cîntecelor rituale din Banat (ceremoniale funebre, de nuntă etc.) apariția periodică a isonului. De asemenea, de un deosebit interes sînt descrierile cîntării polifonice vocale ale dialectului muzical macedo-romîn, unde se deslușesc două sisteme bine diferențiate: sistemul grupului aromînilor de nord, caracterizat printr-o execuție pe două-trei voci care, pornind de la unison, se întîlnesc pe parcurs și întotdeauna la sfîrșitul cîntecului cu melodia principală, și sistemul grupului aromînilor de sud, al firșeroților, caracterizat de asemenea printr-o execuție pe trei voci, dintre care însă una realizează un ison, iar celelalte două o îmbinare contrapunctică de o uimitoare individualizare și libertate de conducere a liniilor melodice. Desigur, studiile dedicate pînă acum polifoniei aromînilor, — cel semnat de George Marcu trebuie relevat îndeosebi —, se cuvine să fie completate cu o culegere, notare și publicare cît mai completă a exemplurilor acestui mod de a cînta, înrudit cu al grecilor din Epirul de nord și al gruzinilor, și care prezintă un excepțional interes artistic și științific<sup>3</sup>.

Cu excepția dialectului muzical macedo-romîn, muzica noastră populară vocală oferă puține cazuri de polifonie. În schimb, în muzica instrumentală rudimentele de polifonie sînt frecvente și determinate de însăși construcția instrumentelor folosite. T. Alexandru reia succint, în această parte a studiului său, descrierea instrumentelor capabile de o execuție polifonică, expusă pe larg în lucrarea aceluiași autor: *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*. Astfel,

aromînă și polifonia din ultimele creații ale lui George Enescu, care, conformîndu-se pe deplin structurii modale intime a melodiei de inspirație folclorică, și deci primatului acesteia asupra celorlalte mijloace de expresie, ajunge, pe planul creației culte, la rezultate analoge polifoniei populare aromîne, fără să cunoască însă această muzică.

<sup>1</sup> PAUL COLLAER, *Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne*, în *Acta muzicologica*, 1960, vol. XXXII, Fasc. II/III, p. 51—52.

<sup>2</sup> *Muzica*, 1959, nr. 3, p. 19.

<sup>3</sup> Surprinzătoare sînt, în acest sens, corespondențele de principiu între polifonia populară

melodia propriu-zisă este întovărășită de un ison simplu și constant, în cazul drîmbei sau fluierului gemănat, variabil, în cazul emisiei lui de către organul vocal al cîntărețului din fluier (isonul gutural « gemut ») și simplu sau dublu, în cazul cîmpoiului cu caraba simplă ori dublă. În special muzica executată la cîmpoi a înrîurit puternic dezvoltarea polifoniei și armoniei noastre populare, ale cărei începuturi se bazează pe principiul unor pedale armonice, înrudite cu hangul cîmpoiului. « Alături de eterofonie, isonul invariabil ori variabil, simplu sau dublu, stă la temelie cîntării pe mai multe voci în folclorul românesc »<sup>1</sup>.

Continuînd descrierea polifoniei populare instrumentale, T. Alexandru arată că muzica lăutărească profesională, spre deosebire de muzica instrumentală arhaică, executată din fluier sau cîmpoi, a apărut mult mai recent, datînd de aproximativ 100 de ani și dezvoltîndu-se sub înrîurirea « muzicii evropenești », introdusă în Principate încă de pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Prețioase date pentru istoria artei muzicale romînești sînt culese de autor din diferite surse autentice, pentru a explica înrîurirea pe care concepția armonică occidentală a exercitat-o asupra tarafurilor noastre de profesioniști. Totodată însă, autorul arată că limbajul armonic propriu muzicii profesionale lăutărești s-a încheat prin imbinarea dintre formele tradiționale de bordunare, specifice polifoniei arhaice, cu procedee armonice de obîrșie europeană cultă. Astfel, străvechiul ison îl întîlnim și în muzica noastră lăutărească: de pildă pedalele armonice executate de cobză, sau de acele « zongora », viorile din Maramureș etc.

Dezbătînd ultimele cercetări folclorice, T. Alexandru se ridică împotriva celor care susțin că omofonia reprezintă un stadiu primar al muzicii, din care s-a dezvoltat ulterior polifonia, că formele polifonice populare nu sînt altceva decît urmele degenerate ale unei polifonii europene culte. Autorul se alătură astfel cercetătorilor care au demonstrat că diafoniile instrumentale de cvinte sau cvarte paralele sînt proprii satelor și au o obîrșie arhaică.

Plină de interes este descrierea evoluției isonului în muzica tarafurilor profesionale de la stadiul simplu și invariabil către cel dublu ori triplu și variabil. De asemenea, foarte caracteristică este și împletirea iso-

nului cu eterofonia, întregită pe alocuri de contramelodii, care ajung uneori adevărate linii contrapunctice ale melodiei principale. Într-o asemenea concepție polifonică, mer-sul liniar în conducerea vocilor, în care abundă paralelismele de tot felul, este frecvent. Cu toate că nu se cunoaște încă rolul jucat de rezonanța naturală asupra cîntării pe mai multe voci în folclorul nostru, T. Alexandru subliniază un fapt deosebit de important: predilecția pe care o au lăutarii sătești din toate colțurile țării pentru armoniile majore. Analiza în-lănțuirilor acordice pe care autorul o face jocului « De-a lungul » cules de Bella Bartok din Reghin este o contribuție pre-țioasă pentru elucidarea concepției armonice specifice muzicii noastre lăutărești sătești. De asemenea, reluarea concluziilor din importantul studiu despre muzica tarafu-rilor din Ardeal de Pascal Bentoiu con-turează în și mai mare măsură cunoștințele pe care le avem pînă în prezent despre procedeele populare de armonizare bazate pe funcționalism și în care mai stăruie încă predilecția pentru armoniile majore, primul stadiu al gîndirii armonice lăutărești.

Ultima parte a lucrării lui T. Alexandru este dedicată limbajului armonic folosit de lăutarii de la orașe — puternic influențat de funcționalismul artei occidentale culte—, cît și unor forme noi de polifonie populară, apărute recent în activitatea mișcării artis-tice de amatori și în muzica orchestrelor populare de concert.

La capătul lecturii celor șase articole ce alcătuiesc studiul despre armonia și poli-fonia din cîntecul popular românesc, citi-torul constată cu satisfacție că T. Alexandru a continuat cu succes seria lucrărilor prin care folcloristica noastră a înfăptuit trecerea de la stadiul de culegere, transcriere și inventariere științifică a muzicii populare, situație ce se menține totuși datorită imen-sității materialului folcloric rămas încă necercetat și aflat într-un continuu proces de transformare, la cel superior, de elabo-rare a studiilor de sinteză. Deosebit de prețioase, articolele lui T. Alexandru s-ar cuveni înmănunchiate și tipărite într-un volum aparte, special dedicat problemei armoniei și polifoniei populare, în care autorul ar putea întregi expunerea teoretică printr-un număr mult mai amplu de exem-ple muzicale, așa cum a realizat în lucrarea sa mai veche, *Instrumentele muzicale ale poporului român*.

ȘTEFAN NICULESCU

<sup>1</sup> *Muzica*, 1959, nr. 10. p. 25.

**C**artea lui Alfred Hoffman *Drumul operei de la începuturi pînă la Beethoven* este o reușită lucrare de popularizare a valorilor muzicii. Autorul reușește ca, într-o formă simplă și directă să prezinte un material vast, cuprinzînd istoria muzicii dramatice în toată complexitatea evoluției ei de la operele lui Peri și Caccini pînă la Beethoven.

Lucrarea dovedește o serioasă documentare și o judicioasă alegere a materialului expus. Ceea ce constituie calitatea principală a cărții este perfectă echilibrare între considerațiile asupra condițiilor istorice care au determinat apariția operei, datele biografice — atît de utile într-o asemenea carte — și observațiile pe marginea stilului muzical al diferiților compozitori. Simplitatea în redarea unui material atît de complex dovedește o apreciabilă forță de sinteză din partea autorului.

Judicios împărțit în capitole, materialul prezentat stîrnește interesul cititorilor și datorită stilului vioi, antrenant, în care este expus. Cuprinzînd numeroase date asupra dezvoltării operei în diferite țări în care această artă a înflorit de-a lungul secolelor XVII și XVIII, cartea lui A. Hoffman prezintă interes și pentru specialiști.

Prezentarea fenomenului muzical în strînsă legătură cu caracteristicile de bază ale gîndirii și sensibilității oamenilor din epoca respectivă — pe scurt, încadrarea operei de artă în contextul de cultură în care înflorește — este bine realizată. Astfel, este reușită explicarea procesului de cristalizare a formelor « recitativ » și « aria da capo » în legătură cu anumite tendințe ale artei barocului tîrziu, sau înseși legăturile dintre Camerata florentină și ideile umaniste ale secolului al XVI-lea.

Există și unele deficiențe de amănunt, care nu pot umbri valoarea cărții, și care la o reeditare ar putea fi ameliorate. Astfel, credem că nu se poate trece cu ușurință asupra lui Giulio Caccini, al cărui stil în tratarea vocală se deosebește de cel al lui Jacopo Peri printr-o tendință de a utiliza elementul melismatic care va juca un rol important în formarea bel canto-ului. De asemenea, ar trebui lărgit capitolul Monteverdi cu lămuriri mai precise în ceea ce privește limbajul său muzical, care, situîndu-se între melodia organizată și recitativ, reușește să comunice cu forță nuanțele cele mai fine ale psihologiei personajelor, dovedind astfel o adîncă cunoaștere a sufletului omenesc.

În fine, credem că și creația lui Alessandro Scarlatti ar fi necesitat o tratare mai largă și eventual mai concretă, pornindu-se de la o operă anumită (cu toate că rolul istoric al lui A. Scarlatti în conturarea « formelor închise » de operă este precizat în lucrarea lui Hoffman).

Trecînd peste aceste mici lipsuri, sintem datori să remarcăm unele capitole bine alcătuite cum ar fi « Începuturile operei în Germania », dar mai ales pe cele privitoare la Mozart, în care se simte profunda iubire și înțelegere a autorului cărții pentru muzica marelui compozitor. Deseori, aceste pagini depășesc caracterul unei lucrări adresate unui cerc larg de cititori. Se cuvine evidențiată și prezentarea volumului, care beneficiază de un bogat material iconografic, ușurînd apropierea cititorului de ambianța epocii respective. De asemenea, indexul alfabetic al numelor și al lucrărilor este binevenit.

AUREL STROE





# NOTE DE LECTURĂ

M. ILIN

*Les Arts decoratifs populaires en Russie*, Editions en langues étrangères,  
Moscou, 1959, 134 p.+97 il.+7 color.

Lucrarea lui M. Ilin conține — după afirmația autorului — «scurte eseuri asupra artelor decorative ruse», și anume asupra celor mai importante și mai reprezentative arte decorative. În primul eseu, în «introducere», se arată că «arta decorativă populară rusă» începe să se dezvolte de timpuriu, din sec. al IX—XI. Perioada ei de înflorire urcă între sec. XI și XVII, când «munca țăranilor și artizanilor orașelor atinge un nivel artistic superior». În sec. al XVIII-lea, paralel cu aceasta, se dezvoltă, sub influența Occidentului, o artă decorativă profesională nouă, pusă în slujba nobilimii ruse. În secolele XIX—XX, dezvoltarea capitalismului industrial în Rusia țaristă dă o lovitură puternică artelor decorative populare ruse. Înainte de revoluția sovietică, cu ajutorul unor intelectuali progresiști și a unor artizani generoși se încearcă o renaștere a artelor decorative populare ruse prin alcătuirea unor centre de producție artizanală și prin dirijarea acestei producții. Însă numai sub puterea sovietică și paralel cu crearea culturii socialiste, dezvoltarea artelor decorative populare ruse ia un nou avânt. Acum se creează «institute de artă populară», «arteluri de arte decorative» în care moștenirea artistică a trecutului începe să fie valorificată în spiritul exigențelor vieții noi, a satisfacerii nevoilor crescînde și a gusturilor variate ale poporului. În alți termeni,

«introducerea» schițează numai problema dezvoltării istorice a artelor decorative populare ruse privite în ansamblul lor.

Celelalte «eseuri» expun fiecare categorie de artă decorativă populară rusă, luată în parte, pentru a scoate în evidență: baza materială a prelucrării artistice, materia primă (lemn, os, metal, fibre etc.), centrele mai importante de prelucrare (cu cartografierea descriptivă a lor efectuată pe linia marilor artere de circulație economică), produsele cele mai reprezentative ale genului, caracterele esențiale ale tehnicii decorative (imitația, inovația etc.), stilul decorativ (arhaic, modern etc.) și unele prezentări de meșteri populari, creatori sau înnoitori de artă.

Într-o țară cu păduri nemărginite, cu o abundență excepțională de esențe lemnoase, s-au dezvoltat încă din vechime mai toate genurile de prelucrări artistice ale lemnului (dulgheria, tâmplăria, strungăria, sculptura artistică etc.), care au ajuns pînă în vremea noastră la forme de o măiestrie proprie și la «realizări de o virtuozitate prodigioasă».

Între toate realizările în legătură cu prelucrarea artistică a lemnului, mai deosebite prin tehnica lor specială sînt obiectele de uz domestic (mobiliierul, vesela, ustensilele), jucăriile (păpuși fixe sau articulate, colorate viu sau împodobite), sculpturile de miniaturi etc. Eseurile referitoare

la « decupajul în scoartă de mesteacăn de Kemogodsk » (cu ornamente colorate sau ajurate) și la « obiecte de rădăcini și coajă de mesteacăn » scot în evidență unele produse decorative populare ruse de o frumusețe deosebită. Cu această ocazie autorul subliniază « o particularitate fundamentală a artelor decorative populare ruse: cunoașterea și respectul față de materia de prelucrat », calitate strict esențială pentru un artizan realist.

Legată direct de prelucrarea lemnului este « pictura decorativă pe lemn ». Îndeo-sebi obiectele uzuale (vasele de lemn, farfurii, căni, linguri etc.) au fost și mai sînt încă împodobite cu flori roșii și negre pictate pe un fond galben-auriu. Patina aceasta aurită și gama tradițională de culori (tip « pictură de Kohloma ») se modifică sub influența cromatică a producției industriale capitaliste, la sfîrșitul sec. al XIX-lea (o dată cu fabricarea pe scară mare a faianței, porțelanului și sticlei).

În ordinea importanței, după lemn, autorul expune « prelucrarea artistică a metalelor » (prețioase, semi-prețioase sau feroase). Cu această ocazie trece în revistă diferitele tehnici de prelucrare a unor unelte de muncă sau obiecte de podoabă: cizelarea, gravarea, poleirea, filigranarea, emailarea și încrustarea. Și de data aceasta, autorul acordă o atenție deosebită unor surse de netăgăduită inspirație populară (în filigranare, imitarea broderiei populare; în emailare, uneori imitarea picturii pe porțelan; în încrustare, influența ilustrațiilor de carte etc.).

În eseurile referitor la « prelucrarea artistică a osului » se demonstrează că acest străvechi meșteșug devine chiar din sec. al X-lea pentru străini o adevărată « sculptură rusă ». Fildșul de mamut, colții de morsă, osul de bou etc. sînt prelucrate din ce în ce mai liber. În această privință piesele ilustrative expuse în lucrare sînt de o frumusețe excepțională. Cu această ocazie se prezintă și o inovație tehnică, « utilizarea frezei dentistului » în cizelarea osului; procedeu care a mărit nu numai viteza de producție, ci și finețea execuției altfel destul de dificilă.

« Prelucrarea pietrelor semi-prețioase » (a onixului, a agatei, malachitei, jaspului etc.), a « ghipsului » și a « sticlei » preocupă de asemenea pe autor, care insistă mai

mult asupra caracterului istoric al produselor respective. « Jucăriile de lut » din argilă de Dymkovo atrag atenția prin formele lor schematizate și prin culoarea lor strălucitoare.

Deși « lacurile rusești » sînt cunoscute încă din sec. al XVIII-lea, ele au ajuns la un renume mondial abia în sec. al XX-lea. Experiența tehnică a picturii feudale ruse (« stilul icoanelor din sec. al XVII-lea al așa-zisei școli Stroganov ») a fost valorificată recent. Sursele de inspirație de natură populară (epopeile, bilinele, poveștile ruse etc.) au modificat compoziția decorativă, aspectul exterior și o dată cu acestea și valoarea produselor artistice.

Cu « prelucrarea fibrelor » (metalice, textile sau animale) autorul se ocupă în două « eseuri »: unul referitor la « dantele » și altul la « broderii ». Renumitele « dantele metalice » (în fir de aur și argint) au fost confecționate paralel cu « dantelele textile » (de mătase și lînă) de către șerbii moșiilor și ai mănăstirilor. Broderia rusă, de străveche tradiție, evocă uneori în motivele ei ornamentale scene și figuri din vechea mitologie slavă. Cu această ocazie autorul face o clasificare a broderiilor, atît după procedeele caracteristice de brodat, cît și mai ales după structura formală a motivelor ornamentale (motive vegetale, animale, geometrice, geometrizzate etc.).

Lucrarea se încheie cu constatarea generală că influența artelor industriale se exercită în vremea noastră tot mai puternic asupra artelor decorative și că în condițiile noi de viață « asistăm la fuzionarea artelor populare cu artele profesionale ».

Deși scurte, « eseurile » lui M. I. Ilin asupra artelor decorative populare ruse sînt explicate, se leagă organic între ele și dau o impresie de ansamblu unitar problemei studiate. Stilul cursiv prezintă materialul artistic la un nivel accesibil tuturor categoriilor de cititori. De aceea lucrarea lui M. I. Ilin nu este numai un instrument cultural de informare științifică pentru străini, ci și un obiect de delectare artistică pentru iubitorii de artă. La această delectare mai contribuie și condițiile superioare de tipărire și ilustrare a lucrării, cu reproduceri de o valoare documentară și artistică deosebită.

ROMULUS VULCĂNESCU

*Wycinanka Ludowa (Decupaje țărănești din hîrtie)*, Warszawa, 1959, 184 p. 132 il. alb-negru, 76 pl. colorate. Rezumate în limbile rusă, franceză, germană, engleză, cehă.

Subiectul lucrării îl constituie un domeniu de artă străin poporului român, dar obișnuit în Polonia, decupajele. Tăiate în hîrtie cu ajutorul foarfecii, erau apoi lipite în interioare, de pereți și plafon. Împodobirea avea un caracter periodic, efectuîndu-se la pași și mai rar la crăciun. Obiceiul, răspîndit în întreaga Polonie, nu avea, după părerea autorului, un caracter religios.

Istoricii artei populare nu au reușit să determine momentul și nici motivul apariției acestui mod de decorație. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea existența lui este cert stabilită. Este vorba deci de un moment cînd « o întreagă serie de cauze de ordin economic și social îmbogățise viața țaranului polonez și în acest mod provocase o dezvoltare fără precedent în arta populară » (p. 147).

Decupajele se efectuau pe o hîrtie împăturită. În momentul decupării se taie dintr-odată mai multe figuri, care apar astfel cu aspecte identice, așezate simetric, ritmic, unele lîngă altele. Printre cele mai vechi motive se observă arbele, cocoșul și găina (cele două din urmă socotite ca simboluri ale primăverii, întrucît se așezau primăvara pe case). Frecvente erau vîrfurile de săgeată, franjurile, ghirlandele, liniile paralele orizontale sau verticale, spirala, dinții — acestea din urmă amintind uneori creștăturile în lemn. Foarte des apar cercul, poligonul, steaua, numite în general stele. Mai rare sînt scenele. Se întîlnesc și motive unice, oameni, animale, păsări.

În decursul vremii se constată o evidentă schimbare mai ales a conținutului scenelor. În trecut dominau cele ce reprezentau nunți țărănești, înlocuite azi prin subiecte legate de transformări sociale și economice contemporane. Dispar parte din motivele secundare, geometrice, ale decorului. Porumbelul păcii capătă o răspîndire mereu mai mare.

Autorul crede că cele mai multe motive își au originea în regiunea din jurul Varșoviei. Aceasta nu înseamnă însă că variațiile regionale sînt excluse. În zona Kurpie, un motiv unic (denumit « leluja ») era executat cu o singură culoare. Dimpotrivă, în jurul orașului Lowicz, formele și culorile sînt bogate.

Avînd ca moment de maximă înflorire sfîrșitul secolului al XIX-lea, decupajele tind să dispară între cele două războaie mondiale. Ca urmare însă a încurajării primite din partea statului, a concursurilor, expozițiilor, această ramură cunoaște o nouă înflorire. Este interesant că astăzi în orașe lucrează adevărați specialiști care împodobesc nu numai casele particulare, ci și clădirile publice.

Expunerea clară, bazată pe un material bogat, asigură lucrării un interes deosebit. Prezența elementelor în trecut legate totuși de credințe (steaua, pomul vieții cu păsări în vîrf, decorarea la anume sărbători o dovedesc), pierderea lor treptată și înlocuirea cu subiecte de actualitate, încadrează evoluția acestei ramuri de artă în evoluția generală obișnuită în arta populară.

PAUL H. STAHL

## ZAHARI DIMITROV

*Дърворезбената украса в къщата на Руси чорбаджи, с. Жеравна, Котленски* [*Sculpturile în lemn de pe casa notabilului Rusi din satul Jeravna, r. Kotel*], Sofia, 1956; 100 p., 63 il. alb-negru și 32 tab. colorate; rezumate în limbile rusă și franceză.

Tema menționată în titlu sînt sculpturile în lemn de pe casa ciorbăgiului (notabilului) Rusi din satul Jeravna, regiunea Kotel. Autorul studiază însă o problemă mult mai largă, anume construcțiile noi apărute în vremea renașterii bulgare (petrecută în secolele XVIII și XIX). În acea perioadă se ridică un număr însemnat de biserici, ceea ce permite să se formeze un corp specializat de meșteri și artiști. Prin îmbogățirea unora din meșteșugari, a

comercianților și altora, apare și posibilitatea ridicării unor locuințe mai bune. Astfel se formează un tip de casă orășenească decorată la interior și exterior cu picturi sau creștături în lemn (la Plovdiv, Karlovo, Drianovo, Elena, Kotel, Jeravna etc.).

Autorul distinge trei « tipuri » și anume:  
a) Casa cu etaj, alcătuită din birne și avînd un « saivan », terasă de obicei deschisă, corespunzătoare prispei românești. Lumina pătrunde în casă prin mici ferestre

apărate de grătare din lemn, acoperite iarna cu bășici de rumegătoare sau pînă albă subțire. Apărută în secolul al XVIII-lea, ea este puțin decorată.

b) Casa cu două caturi alcătuită tot din birne (o variantă a acestui tip este construită din zidărie). Cadrele ușilor sînt arcuite în partea de sus. Ferestrele, apărate de grilajuri de lemn, au la exterior obloane. Locul în care se doarme pe țeșături așternute pe podea (« minsofa ») este ceva mai înalt ca restul podelei. Momentul de apariție este fixat la începutul secolului al XIX-lea. Casele, bogat decorate cu creștături în lemn, aparțin unor « ciorbagii » (notabili).

c) Casa cu două caturi, alcătuită din birne, cu un « saivan » închis și scara uneori apărată de un perete exterior. Fațada cuprinde elemente decorative baroce. Creștături în lemn și picturi formează decorul. Momentul ei de apariție este tot secolul al XIX-lea.

Casa lui Rusi din Jeravna este probabil ridicată înainte de 1800 și are spre stradă o prăvălie lipită de ea. La parter se află « saivanul », o « căști » (numire ce desemnează încăperea cu vatra în casele bulgărești), și un « posrecinic » (salon). În saivan închis pe laturi, lumina pătrunde prin obloane. La extremitatea sudică a saivanului există un podium formînd un « chioșc », ușor înălțat față de podeaua restului etajului. Clădirea este din stejar; se folosesc cuie de lemn. În interior, mobilierul din nuc, stejar, fag, păr este colorat și lucrat mai atent decît pereții casei. Creștăturile se observă pe uși, ferestre, mobilier. Se recunosc cu ușurință elemente obișnuite curenților europene de artă și în același timp elemente tradiționale locale, comune cu cele ale artei populare (mai ales geometrice).

O serie de caracteristici ale casei lui Rusi sau de la casele altora interesează în bună măsură studiul arhitecturii românești. Astfel, se recunosc acoperișurile cu olane și pantă lină, obișnuite înainte vreme în orașele Olteniei și Munteniei și mai ales

în Dobrogea. Saivanul, în forma lui deschisă, amintește prispa românească. « Chioșcul », aflat în prelungirea saivanului de la etaj, deși închis uneori cu scînduri, seamănă cu foișorul românesc. Funcția lui era de altfel aceeași ca la foișor, loc de repaus sau de lucru în lunile călduroase.

Interiorul, cu mobilele din lemn, scunde, cu perne și covoare puse pe podea, caracteristic oriental, era întilnit în casele din multe orașe balcanice, după cum era obișnuit și în Constantinopol. În țara noastră acest fel de interior era în folosința orașenilor (boieri, negustori) din regiunile unde înfriurirea turcească se făcuse simțită mai puternic. Dulapurile, care acopereau chiar și un perete întreg, erau singurele mobile înalte. Vatra largă, deschisă, rotunjită, era și ea spre partea vizibilă acoperită în parte cu lemn. În plafon, birna centrală aparentă purta elemente decorative obișnuite și în țara noastră: cercul cu raze drepte sau curbate, triunghiul, frînghia, dintele.

În organizarea interiorului se remarcă apoi și un alt element caracteristic oriental, dovedind o viață închisă de familie. Vizitatorii erau primiți la parter, unde era și pivnița. Încăperile rezervate familiei erau situate la etaj. Chiar și « chioșcul » era ferit de privirile străinilor printr-un perete subțire de lemn, care lăsa totuși să pătrundă aerul în interior.

Răspîndirea în Bulgaria secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea mai ales a unor locuințe orașenești cu etaj, folosite de notabili orașelor și satelor, ne duce din nou cu gîndul la locuințele cu etaj care se răspîndeau cam în aceeași vreme în țara noastră. Avînd elemente deosebitoare, ele prezintă în același timp aspecte comune de mare însemnătate, întrucît ridică problema unei evoluții în anume privințe comune regiunilor balcanice și regiunilor sudice românești. Lucrarea valoroasă a lui Zahari Dimitrov, întemeiată pe un material inedit și întovărit de ilustrații bogate, este deci de mare folos și cercetătorului culturii românești.

PAUL H. STAHL

SONIA GEORGIEVA și VELIZAR VELKOV

*Bibliografia arheologiei bulgare (1879–1955)*, Academia bulgară de Științe, Sofia, 1957, 384 p.

Această bibliografie este de un neprețuit ajutor pentru studiile de arheologie și istorie de artă privitoare nu numai la Bulgaria, ci și la întreaga Peninsulă Balcanică, constituind totodată o

importantă contribuție a științei bulgare în dezvoltarea disciplinelor istorice.

Lucrarea cuprinde titlurile studiilor scrise de specialiștii bulgari și străini asupra arheologiei bulgare, precum și arti-

cole scrise de specialiști bulgari privind alte regiuni decît țara lor. Întreg materialul este clasat în 14 capitole, dintre care 11 sînt denumite după epocile istorice și după principalele ramuri ale disciplinei arheologice (epigrafie, numismatică, arheologie). Această organizare este completată cu un capitol de « Materiale pentru harta arheologică a Bulgariei », altele privind activitatea societăților și muzeelor de arheologie și ultimul cuprinzînd articolele care nu privesc arheologia bulgară, dar sînt scrise de arheologi bulgari. Cinci indici întregesc cartea și înlesnesc consultarea ei. Prefața scrisă de acad. Kr. Mijatev constituie un interesant scurt istoric al arheologiei bulgare. Nota explicativă a redactorilor, clară și sistematică, ajută la folosirea bibliografiei.

Așa cum o recunosc și redactorii, bibliografia nu este completă. Credem util să semnalăm totuși unele lacune importante, cum ar fi, de pildă: N. Bănescu, *Le duché byzantin de Paristrion et de Bulgarie*, lacune pe care o nouă ediție ar fi de dorit să le remedieze. Trebuie de asemenea remarcat că nici criteriul după care unele lucrări au fost sau nu cuprinse în listele bibliografice nu este totdeauna

clar. Adesea problemele — cum ar fi, de pildă, cele privind istoria tracilor — impuneau o tratare mai largă, depășind teritoriul bulgar ca atare. Evident, se putea concepe lucrarea într-o formă mai restrînsă, dar în acest caz era necesară o consecvență mai riguroasă în limitarea strictă la teritoriul Bulgariei.

În sfîrșit, în ciuda punctului de vedere exprimat categoric de conducerea Institutului în prefață, nu putem să nu regretăm lipsa adnotațiilor, cel puțin a acelor de natură a lămurii titlului prin localizarea lui sau prin indicarea formei. Poate că aceste adnotații ar fi putut fi înlocuite, în mare parte, prin utilizarea clasificării zecimale. În acest sens, se poate pune întrebarea de ce redactorii nu au adoptat-o.

Oricum, lăsînd la o parte lipsurile, lucrarea rămîne un auxiliar indispensabil oricărui specialist, avînd a se ocupa de probleme legate de arheologia bulgară. Totodată trebuie semnalată anunțarea « Hărții arheologice a Bulgariei ». Apariția unei asemenea lucrări va constitui un eveniment științific de seamă, completînd o importantă lacună și întregind în mod esențial lucrarea aci prezentată.

RADU FLORESCU

## I. V. AKRABOVA-JANDOVA

*Бояната църков* [Biserica Boiana], Sofia, 1960, 51 p., 45 il. și bibliografie.

**P**e drept cuvînt, poporul bulgar a dat sărbătoririi a 800 de ani (1259—1959) de la zugrăvirea celui mai important și totodată mai specific ansamblu de pictură veche bulgară — acela de la Boiana — amploarea și semnificația unui eveniment de cultură. Printre numeroasele articole — ocazionale și științifice — care completează o bogată bibliografie mai veche, cartea Akrabovei-Jandova (cercetătoare la Institutul de arheologie al Academiei R. P. Bulgaria) merită o mențiune deosebită. Avînd forma și structura unui « ghid » științific, cu toate calitățile de sistematizare și stringență de expresie pe care acest gen îl cere, lucrarea dă o imagine completă, atît pentru cercetătorii de specialitate, cît și pentru amatorii de artă, a trăsăturilor caracteristice picturii de la Boiana.

După o scurtă introducere istorică și o prezentare a complexului arhitectural, autoarea descrie, în capitole mici, cu indicația precisă a locului unde ele se află, scenele și personajele care alcătuiesc ansam-

blul pictural. În paginile de încheiere, pictura de la Boiana, încadrată în epocă și în cultura bulgară a vremii, este analizată atît în cadrul picturii bizantine, cît și în legătură cu pictura bulgară, accentul analizei căzînd asupra trăsăturilor specifice artei de la Boiana. Ansamblul păstrează, atît în iconografie, cît și în unele trăsături stilistice arhaizante — laconismul narațiunii, simplitatea peisajului — elemente ale picturii bizantine din secolul al XII-lea, dar vădește, în linii și mișcare, primele trăsături ale stilului care se va desăvîrși în secolul al XIV-lea, sub Paleologi. Concluzia la care ajunge autoarea, în urma analizei ansamblului pictat, este că maestrul care a executat-o a fost un foarte mare pictor bulgar.

Un interes deosebit — deoarece face posibilă urmărirea repartiției scenelor și personajelor pe pereții monumentului — îl prezintă schemele de detaliu ale arhitecturii interiorului, pe care sînt indicate, prin numere (care trimit la text și la tabla



ilustrațiilor), fiecare figură și scenă. Ilustrația este clară și bine aleasă, accentul punându-se, pe drept cuvânt, pe varietatea figurilor, din care reiese clar nu numai interferența dintre tipurile bizantine și cele bulgăre, ci și faptul că autorul fres-

celor de la Boiana este unul din cei mai remarcabili portrețiști ai epocii.

Este regretabil doar faptul că acest excelent mic ghid nu are un rezumat în limbi străine, sau că nu i s-a făcut și o ediție în alte limbi.

MARIA ANA MUSICESCU

*Annuario bibliografico di storia dell'arte* (anno V—VI) a cura di Maria Luisa Garroni, Roma, 1960, 985 p. (I—II). (Publicazioni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte).

C reșterea continuă a literaturii de specialitate, ca și nevoia de a asigura cercetătorilor un mijloc rapid de informare, a făcut ca în ultimii ani întocmirea și publicarea de bibliografii să devină o preocupare de prim ordin.

Biblioteca Institutului național de arheologie și istoria artei din Roma publică două bibliografii curente, una privind domeniul arheologiei și cealaltă, aceea de care ne ocupăm, consacrată exclusiv artelor plastice și intitulată *Annuario bibliografico di storia dell'arte*.

Cele șase volume al acestui Anuar, apărute pînă în prezent, sub îngrijirea Mariei Luisa Garroni, primul în 1954 și ultimul în 1960, cuprind material — cărți și reviste — intrat în bibliotecă între anii 1952 și 1957. În afară de cărți, marea majoritate a titlurilor o constituie articolele din periodicele de specialitate pe care biblioteca le primește din toate orașele italiene și din 39 țări din întreaga lume. O listă a periodicelor cercetate, așezate în ordine alfabetică, se află la începutul fiecărui volum și un sistem practic de prescurtare a titlurilor periodicelor înlesnește folosirea lucrării.

Numărul revistelor, ca și al țărilor cu care se întrețin relații, a crescut de la an la an: în 1952 figurează 17 țări și 130 de reviste, iar în 1957, 39 țări și 436 reviste; și în timp ce în primul volum lipsește Uniunea Sovietică și din țările de democrație populară nu figurează decît Polonia și Ungaria, în ultimul volum lipsește numai China. Numărul total al titlurilor s-a dublat din 1952 pînă în 1955, ajungînd de la 2 202 pînă la 4 048, iar cele două volume apărute în 1960 pentru anii 1956—1957 cuprind 7 655 de titluri. Ceea ce constituie însă importanța acestei bibliografii este faptul că fiecare titlu este însoțit de o adnotare care pentru cărți, aproape întotdeauna, reproduce tabla de materii, iar

pentru articole dă un rezumat destul de dezvoltat. După cum se afirmă în prefață, datele bibliografice sînt de cea mai mare exactitate, iar rezumatul, în care claritatea și concizia expresiei sînt însoțite de o deplină competență, încearcă să fie foarte obiectiv. Lucrul acesta însă nu se realizează întotdeauna. Uneori adnotarea nu este decît o repetare a titlului, de exemplu: la Kramár V., *O realismu i formalismu*. *Vytvarné Umění*, IV (1954), 45—48, adnotarea este: Sul realismo e il formalismo; la Venturi L., *Methody sončasné Kritiky*, *Vytvarné Umění*, VII (1957), 393—397, adnotarea este: Metodi della critica contemporanea. Alteori tocmai lipsa unei aprecieri nu ne permite informarea precisă asupra conținutului lucrării, asupra problemelor, concluziilor sau a elementelor noi pe care le aduce, de exemplu: Rossi A., *Astrattismo e neorealismo*. *Ulisce*, XIX (1953), 32—40; 2 tt.

Dar valoarea unei bibliografii constă mai ales în metoda după care se sistematizează întregul material și după felul cum este adaptat la necesitățile specifice domeniului în care va fi folosit.

În lucrarea de care ne ocupăm sistematizarea se face după o schemă destul de simplă, expusă și analizată la începutul fiecărui volum, cuprinzînd trei mari capitole: I. Artă; II. Artiști; III. Țări.

Primul capitol « Artă », avînd următoarele subdiviziuni: 1. Estetica și istoria criticii; 2. Istoria artei; 3. Iconografia; 4. Generalități (bibliografie, învățămînt, legislație, muzeografie, protecția și restaurarea operelor de artă, tehnica), cuprinde lucrări cu caracter general și teoretic.

În capitolul despre « Artiști » sînt grupate, la numele fiecărui artist, lucrările care se referă la viața și opera lui, inclusiv cataloagele și cronicile de expoziții.

Capitolul III, intitulat la început « Națiuni » și apoi « Țări », are următoarele

subdiviziuni: 1. Artă (istoria artei, generalități, arhitectură și urbanism, desen și gravură, pictură, sculptură); 2. Arte minore (tapiserii și țesături, arme și armurărie, fildeș și emailuri, ceramică, pietre prețioase, legături, miniaturi, mobilier și decorarea interiorului, monede, medalii și sigilii, mozaicuri, orfevrărie, sticlărie, diverse); 3. Ghiduri și descrieri de monumente; 4. Biblioteci, colecții și muzee; 5. Congrese, expoziții și vânzări. În cadrul fiecărei țări, așezate în ordine alfabetică și după subdiviziunile indicate mai sus, se grupează lucrările, schema căpătînd amploare sau reducîndu-se după materialul existent. Ultimele trei subdiviziuni urmează ordinea alfabetică a localităților. Această sistematizare după criteriul geografic are fără îndoială avantajul de a aduna la numele țării respective tot ce s-a publicat în decursul unui an referitor la arta unei țări. Dar renunțarea la criteriul clasic cronologic face ca să se piardă privirea de ansamblu pe care ne-o oferă marile perioade din istoria artei.

Un indice alfabetic, așezat la sfîrșitul fiecărui volum, ne dă indicații nu numai despre numele autorilor, dar și al artiștilor, colecționarilor și altor personalități importante, ca și despre localitățile incluse în lucrare.

*Annuario bibliografico di storia dell'arte* este una din cele mai însemnate bibliografii curente de specialitate, prin informațiile bogate și prețioase pe care ni le pune la îndemînă, mai ales din revistele italiene, dar și din cele mai cunoscute periodice de artă plastică din întreaga lume, constituind un instrument de orientare și de lucru. Se constată însă și unele lipsuri. Deoarece se semnalează numai lucrările intrate în bibliotecă, nu putem avea o imagine reală a publicațiilor din diferitele țări, apărute în decursul unui an. De exemplu, pentru țara noastră se menționează numai cîteva cărți și nu cele mai importante: Muzeul de artă al R.P.R., București, *Expoziția retrospectivă a pictorului Marius Bănescu*. . ., București, 1956;

*Arhitectura populară romînească. Regiunea Ploiești*, București, 1957; Ionescu G., *Arhitectura populară romînească*, București, 1957; *Rumanian Architecture*, București, Foreign Languages Publishing House, 1956; *La Peinture Roumaine au XX<sup>e</sup> siècle*, Bucarest, Editions en langues étrangères, 1956; Bielz I., *L'art des orfèvres saxons de Transylvanie*, Bucarest, Editions en langues étrangères, 1957; Florescu F., *Portul popular din Moldova de nord*, București, 1956 și Muzeul de artă al R.P.R., București — *Galeria universală, catalog*, București f. a., cînd în realitate în această perioadă au apărut foarte multe lucrări de artă de cea mai mare importanță.

Pentru reviste situația este îmbunătățită mult față de anii anteriori cînd se primea o singură revistă: *Studii și cercetări de istorie veche*. În anii 1956–1957 s-au primit șase reviste romînești și anume: *Arta plastică*, *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, *Dacia*, *Studii și cercetări de istorie veche*, *Materiale și cercetări arheologice*, *Studii și comunicări*. Muzeul Brukenthal Sibiu, din care se extrag aproape 100 de titluri.

În cele două volume apărute în 1960 cuprinzînd material din anii 1956–1957, arta romînească este mult mai bine reprezentată; la capitolul « Artiști » sînt menționați următorii artiști romîni: Theodor Aman, Constantin Brîncuși, Marius Bănescu, Ion Georgescu, Nicolae Grigorescu, Gheorghe Ionescu, Iosif Iser, Ion Jalea, Eugen Ispir, Ștefan Luchian, Pan Ioanid, Dimitrie Paciurea, Theodor Pallady și Nicolae Tonitza; iar la capitolul « Țări » — România, viața artistică din R.P.R. se oglindește mult mai bine decît în anii anteriori.

În viitor situația se va îmbunătăți și mai mult, deoarece începînd din anul 1957 biblioteca Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. este în relații de schimb cu Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte din Roma.

ERCA SPERANȚA



# CRONICĂ

## CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN R. S. CEHOSLOVACĂ

Călătoria de studii efectuată în R. S. Cehoslovacă între 25 iunie și 12 iulie 1961 a avut ca scop cercetarea relațiilor, influențelor reciproce și interferențelor între artele din această țară și țara noastră, în Transilvania în special, în epoca feudală. Complexitatea problemelor, pe de o parte, timpul scurt pe de alta, nu au îngăduit decât o rapidă cercetare a muzeelor și monumentelor din diferitele localități vizitate, și aceasta numai pentru arta romanică și gotică. Programul judicios întocmit de Dr. Kotrba de la Institutul de istoria artei din Praga și care, în urma unei vizite făcute în țara noastră în vara anului 1960, cunoaște problemele romanicii și goticii din Transilvania, ne-a fost de un mare folos în sensul că, cu tot timpul limitat, am putut vedea, deși uneori numai în treacăt, monumentele cele mai reprezentative din arta romanică și gotică. Am vizitat următoarele localități: Praga, Karlstein, Zbraslav, Kutna-Hora, Sazava, Rovne, Brno, Mikulčice, Košice, Presov, Levoča, Dravce, Spisska-Capitola, Jehra, Bratislava și Binia.

Lăsînd la o parte problemele privind începuturile artei creștine pe teritoriul Cehoslovaciei (pe care le pun rezultatele săpăturilor de la Mikulčice), interesante și pentru studiul răspîndirii formelor bizantine în epoca feudalismului timpuriu, problemele cele mai importante, în vederea unei viitoare colaborări la care tovarășii din R. S. Cehoslovacă se arată deosebit de interesați sînt, privind arta medievală, următoarele:

1. *Elemente de pictură bizantină în pictura romanică și gotică.* Problema a fost foarte puțin studiată pînă acum. Cercetătorii romîni ar putea aduce o importantă contribuție la stabilirea influenței bizantine, vizibilă în iconografie, stil și decorație, în ansambluri de pictură ca cele de la Sazava, Rovne, Dravce, Spisska-Capitola, Jehra, Binia, din Slovacia în special. Ar merita totodată să se facă un studiu comparativ în ceea ce privește interferențele dintre elementele de pictură bizantină și gotică în cele două țări.

2. *Probleme de iconografie apuseană în pictura din Transilvania, studiate comparativ cu pictura cehoslovacă* (ca, de pildă, răspîndirea legendei sf. Ladislau ș.a.), care trebuie cercetate în legătură cu influențe, atît la noi cît și în R. S. Cehoslovacă, venite prin Ungaria.

3. *Problema influențelor italiene în pictura boemă și slovacă* este și ea puțin studiată; cercetarea ei mai aprofundată poate aduce importante contribuții la verificarea unor ipoteze propuse mai de mult la noi în ceea ce privește prezența unor asemenea influențe în pictura medievală din Transilvania și din Moldova de nord.

4. *Problema decorației pictate și sculptate de stil romanic și gotic*, cu referire în special la țara noastră. În această privință specialiștii din R. S. Cehoslovacă ne-ar putea da un ajutor extrem de prețios pentru rezolvarea unor probleme privind prezența unor ornamente de vădită influență occidentală în arta medievală romînească.

5. *Problema picturii gotice în ambele țări* este, poate, una dintre cele mai complexe și în care o colaborare între specialiști poate fi utilă și pozitivă, chiar în cazul în care nu se poate vorbi de influențe directe reciproce. Problema este cu atât mai interesantă, cu cât materialul din R. S. Cehoslovacă este deosebit de bogat, el cuprinzând în diferite epoci, diferite școli naționale sau de directă influență străină: frescă, pictură de panou, altare etc. Este vorba de unul din aspectele cele mai caracteristice atât pentru arta cehoslovacă, cât și pentru cea transilvană.

6. *Problema sculpturii figurative în piatră* (monumentală și a pietrelor funerare). Similitudinile cu arta transilvană sînt frecvente și importante. O cercetare comparativă ar putea duce la rezultate prețioase în ce privește originea și evoluția stilului acestor două arte. În special trebuie urmărită școala Parler-ilor, atât de importantă în Boemia sec. al XIV-lea și ale cărei influențe se resimt în Transilvania.

7. *Problema arhitecturii romanice și gotice* trebuie studiată comparativ de către

specialiștii ambelor țări, în detalii stilistice și tehnice. O bogată literatură cehă de specialitate, puțin sau deloc cunoscută la noi, ar trebui să facă obiectul unor cercetări din partea specialiștilor noștri.

Nu am indicat aci decît problemele cele mai generale ce merită a face obiectul cercetărilor viitoare ale specialiștilor din R. S. Cehoslovacă și de la noi. Mai sînt și numeroase alte probleme, prea diferite și prea speciale pentru a fi enumerate cu folos într-o simplă cronică informativă. Cîteva dintre acestea sînt: problema picturii de altare, problema portalurilor gotice, problema pătrunderii formelor boeme în Moldova prin mijlocirea refugiaților husiți, problema arhitecturii bisericilor de lemn din Slovacia etc.

În concluzie: o colaborare strînsă și continuă între specialiștii în arta medievală a ambelor țări este foarte necesară și ar putea duce la rezultate de o mare importanță în ceea ce privește relațiile și interferențele reciproce.

MARIA ANA MUSICESCU

## CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN REPUBLICA POPULARĂ POLONĂ

A. Scopul principal al călătoriei efectuate în cursul lunii iulie 1961 în R.P. Polonă a fost cunoașterea modului în care se studiază în această țară viața și opera unui mare compozitor. Bogatele informații pe care le-am primit în acest sens de la Institutul de istoria artei de pe lângă Academia R.P. Polone, de la Editura muzicală poloneză din Cracovia, din convorbirile avute cu cei mai de seamă muzicologi polonezi sau din lecturile personale efectuate în bibliotecile de specialitate, vor fi expuse concentrat și numai în legătură cu doi mari compozitori: Frederic Chopin, reprezentantul cel mai de seamă al creației muzicale poloneze din secolul trecut, și Karol Szymanowski, reprezentantul cel mai de seamă al creației muzicale poloneze din prima jumătate a secolului nostru.

Cercetarea vieții și operei lui Fr. Chopin este actualmente condusă de Societatea Frederic Chopin. Activitatea și țelurile societății sînt vaste și antrenează colaborarea nu numai a celor mai buni muzicologi polonezi, dar și a multor muzicologi străini proeminenți. Iată cîteva puncte din planul global de activitate al societății:

— organizarea concursurilor internaționale Chopin, a festivalurilor Chopin, a congreselor naționale și internaționale de muzicologie și a conferințelor consacrate lui Chopin, a cursurilor de interpretare a operelor lui Chopin pentru pianiștii străini etc.;

— organizarea unui atelier științific prin crearea unui muzeu central, a unei arhive, a unei biblioteci, a unei discoteci și a unei fonoteci necesare ca bază pentru studiile științifice;

— publicarea *Analelor Chopin*, organul Consiliului științific.

— prepararea și editarea Catalogului tematic al operelor lui Chopin și a ediției naționale a operelor lui Chopin;

— publicarea lucrărilor ce constituie fructul activității centrelor științifice Chopin etc.

Societatea Chopin a creat patru secții pentru realizarea acestui plan:

1. *Centrul din Cracovia*: se ocupă cu studierea documentelor relative la viața și opera lui Chopin în timpul șederii sale în Varșovia. Iată cîteva din titlurile planului propus: analiza situației culturii muzicale din Polonia în timpul primilor

30 de ani ai secolului al XIX-lea; lucrările pentru pian, operă, muzică de cameră și vocală din acea perioadă; concertele și publicațiile muzicale din Varșovia în acea perioadă; Varșovia ca centru literar în acea perioadă; studiul estetic al operei celor mai de seamă compozitori polonezi ai epocii; studiul folclorului muzical polonez cu care Chopin a venit în contact în timpul șederii sale în Polonia; studiul talentelor artistice secundare ale lui Chopin: literatura și desenul etc. Până acum au apărut mai multe volume editate de Editura muzicală poloneză, dintre care am consultat următoarele: Gabrys – Cybulska, *Din istoria liedurilor poloneze între 1800 și 1830*, 397 p.; German F., *Chopin și literații varșovieni*, 293 p.; Rylowicz T., *Considerații asupra compozitorilor polonezi anteriori lui Chopin*: Oginski, Elsner, Kurpinski, 194 p.

2. Centrul din Varșovia, aflat sub direcția prof. dr. Zofia Lissa și prof. dr. Josef M. Chominski, se ocupă de: a. studiul bibliografic preparator pentru întocmirea Catalogului tematic al operelor lui Chopin, ce va apare în 8 volume, și b. studiul și analiza tehnicii de compoziție a lui Chopin, realizarea de analize-monografii a tuturor operelor compozitorului. În cadrul acestui ultim punct sînt prevăzute să apară 26 de volume cu titlurile: *Monografia Studiilor lui Chopin*, *Monografia Nocturnelor lui Chopin*, *Monografia Scherzo-urilor lui Chopin*, *Monografia Fanteziilor lui Chopin* etc. Până în prezent au apărut trei volume substanțiale: Ianusz Miketta, *Mazurcile lui Chopin*, 470 p.; Josef M. Chominski, *Preludiile lui Chopin*, 347 p.; Josef M. Chominski, *Sonatele lui Chopin*, 340 p. Dacă în prima lucrare se pune accentul pe analiza armonică și morfologică, în următoarele două lucrări se adaugă acestora și analiza ritmului, a tempo-ului etc., adică a tuturor elementelor limbajului muzical. Trebuie semnalat, de asemenea, faptul că muzicologii polonezi și în special Josef M. Chominski își sprijină criteriile de analiză armonică pe teoria lui Hermann Erpf, apărută în lucrarea *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik*, Leipzig, 1927, care depășește tradiționalul sistem armonic, predat încă în școlile de muzică, al lui Louis și Thuille. În acest sens, în articolul *Armonia lui Chopin privită din punctul de vedere al tehnicii sonore din secolul al XX-lea* de Zofia Lissa, publicat în *Analele Chopin*, vol. IV, autoarea se plasează pe un punct de vedere și mai avansat, sprijinit pe cunos-

cute lucrări teoretice ca: *Unterweisung im Tonsatz* de Paul Hindemith, *Technique de mon langage musical* de Olivier Messiaen etc. Deși rezultatul acestor investigații poate fi neconcludent, Chopin fiind un compozitor care s-a folosit de tehnica de compoziție tipică primei jumătăți a secolului al XIX-lea, totuși asemenea analize au un punct de sprijin ce nu poate fi neglijat: influența exercitată de muzica populară poloneză asupra lui Chopin i-a modificat compozitorului tehnica armonică tonală, curentă în epoca sa, și i-a sugerat numeroase soluții inovatoare, de ordin modal, care au fost dezvoltate mult mai târziu în arta europeană cultă.

3. *Analele Chopin*, organul Consiliului științific al Societății Fr. Chopin, este o publicație la care colaborează proeminenți muzicologi polonezi și străini, avînd scopul de a tipări studii, dizertații, schimburi de păreri asupra operei lui Chopin. Nivelul este strict științific. Până acum au apărut cinci volume: nr. 1, în limba polonă, nr. 2, o traducere în diferite limbi străine (rusă, franceză, germană) a nr. 1, și nr. 3 4-5, de asemenea în diferite limbi străine, inclusiv poloneza. Iată cîteva titluri de articole: Stefania Lobaczewska, *Aportul lui Chopin în romantismul european*; Zofia Lissa, *Stilul național al operelor lui Chopin*; Josef M. Chominski, *Măiestria lui Chopin compozitorul*; Ludwig Bronarski, *Chopin, Cherubini și contrapunctul*; Igor Belza, *Chopin și cultura muzicală rusă*; Emile Bosquet, *Chopin precursorul* etc. Astfel, în *Analele Chopin*, în raport cu seria de publicații destinate analizei integrale a operei lui Chopin, se tipăresc nu numai diferite noi puncte de vedere analitice asupra creației compozitorului, dar și articole estetice sau studii istorice, care nu-și puteau găsi locul în seria acelor analize. De asemenea, prin *Analele Chopin* se stimulează aprofundarea operei compozitorului nu numai de către muzicologii polonezi, dar și de cei străini, realizîndu-se în acest fel o colaborare științifică pe plan internațional.

4. *Ediția națională a operelor lui Fr. Chopin*, redactată de prof. Jan Ekier, prevede realizarea unei noi ediții critice a operelor lui Chopin în afara ediției *Operelor complete* de sub redacția lui Paderewski, Bronarski și Turczynski, publicată în 28 volume –, bazată pe autografele și primele ediții accesibile, cu scopul de a regăsi versiunea originală a textului lui Chopin. Această publicație va apare în două serii: una cu comentarii critice, cealaltă, populară.



De asemenea, se prevede și publicarea unei ediții cu reproducerea manuscriselor existente de Fr. Chopin, care, evident, au o mare valoare istorică.

Toate aceste publicații au nu numai rolul de a răspîndi printre interpreți ediții care să restabilească intențiile autentice ale lui Chopin, deformate uneori de editori, dar și pe acela de a sprijini cercetările muzicologice, descrise mai sus, pe un text fidel concepției compozitorului.

Alte sarcini ale Societății Fr. Chopin: conducerea Muzeului Chopin, care adună din lumea întreagă autografele operelor și scrisorile lui Chopin, materiale fundamentale pentru lucrările științifice; conducerea Arhivelor Chopin, care concentrează toate materialele Chopin (pînă acum în număr de 20 000), precum sînt fotocoopiile autografe ale primelor ediții imposibil de achiziționat, microfilmele operelor lui Oginski, Mirecki, Hummel, Field, compozitori contemporani sau predecesori ai lui Chopin etc.; organizarea Bibliotecii Chopin, bază centrală de documentație în domeniul imprimărilor operelor lui Chopin și a literaturii chopiniene; organizarea documentării sonore, absolut indispensabilă unor studii muzicologice ce se vor de un înalt nivel științific, și anume a unei discotecii și a unei fonotecii care să conțină toate înregistrările pe discuri sau benzi de magnetofon ale operelor lui Chopin etc.

Toată această activitate multilaterală a Societății Fr. Chopin este considerată o muncă premergătoare unei exhaustive *Monografii Chopin*, prevăzută să fie publicată în 10 volume și aproximativ peste 10 ani.

În atara publicațiilor Societății Chopin, revistele *Muzyka*, editată de Institutul de istoria artei de pe lângă Academia R.P. Polone, *Mișcarea muzicală* sau *Studii muzicologice* tipăresc curent articole sau studii consacrate creației lui Chopin.

Despre Karol Szymanowski au apărut pînă acum, în afara extrem de numeroaselor studii și articole publicate în revistele de specialitate din lumea întreagă, două cărți principale și anume: *Monografia Karol Szymanowski* de Ștefania Lobacsewska (1950) și volumul *Despre viața și opera lui Karol Szymanowski*, editat de Institutul de istoria artei de pe lângă Academia R. P. Polone (1960). Dacă în prima lucrare, de cca. 700 p., se pune accentul mai mult pe literaturizarea vieții și operei compozitorului și mai puțin pe cercetarea științifică, de pildă a stilului său,

a importanței lui Szymanowski în cultura muzicală europeană etc., cea de-a doua lucrare se îndreaptă cu precădere către asemenea analize și obține interesante generalizări estetice. Publicația din urmă, de 405 p., a fost elaborată de un colectiv alcătuit din eminenți muzicologi polonezi și redactată de prof. dr. Josef M. Chominski, șeful Secției muzicale de la Institutul de istoria artei de pe lângă Academia R. P. Polone. Concepția care stă la baza lucrării constă în reducerea secțiunii biografice la o cronologie, plasată la sfîrșitul cărții, și în dezvoltarea unor articole și studii analitico-estetice asupra diferitelor aspecte ale artei lui Szymanowski, care alcătuiesc substanța propriu-zisă a publicației.

Iată, pe scurt, capitolele lucrării: Zofia Lissa, *Reflecții asupra stilului național al lui K.S.* (p. 7 – 73); Josef M. Chominski, *Studiul impresionismului la K.S.* (p. 73 – 117); Tadeusz Zielinski, *Mazurcile lui K.S.* (p. 117 – 153); Isabella Gorczycki, *Tendințe arhaizante în Stabat Mater-ul lui K.S.* (p. 153 – 187); Bozena Motylewska, *Elemente modale în opera lui K.S.* (p. 187 – 217); Stanislas Golachowski, *Tabele cronologice ale vieții și operei lui K.S.* (p. 217 – 319); Kornel Michalowski, *Bibliografia K.S. 1906–1958* (p. 319 – 395); index de nume proprii etc.

B. În timpul călătoriei de studii în R. P. Polonă am putut discuta problemele de muzicologie ce se pun în elaborarea monografiilor și alte probleme științifice cu prof. dr. Josef M. Chominski și prof. dr. Zofia Lissa, cei mai de seamă reprezentanți ai muzicologiei poloneze de astăzi.

De asemenea, am discutat diferite probleme de creație cu următorii compozitori: A. Dobrowolski, secretarul Uniunii Compozitorilor din R. P. Polonă, T. Baird, W. Kotonski, B. Schäffer, M. Walacinska etc., și cu dirijorul S. Wislocki.

La Universitatea de muzicologie din Varșovia, am avut ocazia să frecventez biblioteca, dotată cu o vastă colecție a operelor compozitorilor din secolele XII-XVI.

Totodată, la Radiodifuziunea poloneză, la Laboratorul experimental din Varșovia și la Uniunea Compozitorilor din R. P. Polonă am ascultat o mare parte din producția compozitorilor polonezi și multe din cele mai interesante opere muzicale executate în concertele, recitalele sau festivalele din Polonia, imprimate pe benzi de magnetofon sau discuri.

ȘTEFAN NICULESCU

# DIN SUMARUL REVISTELOR STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

## ИСКУССТВО

- A. CEKALOV, *Живые традиции в народном искусстве*, nr. 1/1961, p. 16–25.  
 I. BOREV, *Заметки о IV Международном конгрессе по эстетике*, nr. 1/1961, p. 50–54.  
 A. TIHOMIROV, *Отто Нагел, художник-борец*, nr. 2/1961, p. 47–50.  
 I. SUSLOV, *Петербургская миниатюра на эмали XVIII века*, nr. 4 /1961, p. 51–53.  
 V. VOLSKAIA, *Театральные персонажи в рисунках Рембрандта*, nr. 4/1961, p. 54–60.  
 I. ROMAS, *Развивать богатые традиции прошлого*, nr. 5/1961, p. 37–41.  
 V. KALITINA, *Les salons artistiques de Paris*, nr. 5/1961, p. 49–53.  
 R. KRIUKOV, *Мастер сатирической графики*, nr. 6/1961, p. 16–23.

## ХУДОЖНИК

- I. NEHOROSHEV, *В поисках национального своеобразия*, nr. 1/1961, p. 8–14.  
 V. KALININ, E. LAZAREV, *Эстетика и промышленность*, nr. 7/1961, p. 24–27.

## ТВОРЧЕСТВО

- I. GOLOMŠTOK, *Ясная цель (Работа Роквелла Кента)*, nr. 2/1961, p. 14–16.  
 A. GONCEAROV, V. ELKONIN, *Некоторые проблемы монументальной живописи*, nr. 4/1961, p. 15–16.  
 TADASIGHE ONO, *В борьбе за реализм*, nr. 6/1961, p. 18–20.

## ИЗКУСТВО

- ILIA PETROV, *Художник на мълните поетични переживания*, nr. 1/1961, p. 6–9.  
 H. TUHOLSKI, *Как работеше Кете Колвиц*, nr. 1/1961, p. 28–32.  
 ATANAS STOIKOV, *Класическо и съвременно изкуство (Някои размишления по повод IV международен Конгрес по естетика в Атина (1–6 септ. 1960))*, nr. 3/1961, p. 3–7 și nr. 4/1961, p. 21–25.

## ACTA HISTORIAE ARTIUM

- KLARA GARAS, *Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko*, 1961, tomus VII, fasc. 3–4, p. 229–246.

## BILDENDE KUNST

- HANS MERZ, *Von der Notwendigkeit der Formgestaltung in der keramischen Industrie*, nr. 1/1961, p. 43–48.  
 ILSE RAUHUT, *Zur Problematik des bürgerlichen Gruppenbildnisses*, nr. 2/1961, p. 82–88.  
 GERHARD STRAUSS, *Käthe Kollwitz*, nr. 2/1961, p. 89–97.  
 ALFRED LANGER, *Ich male den Menschen, wie er ist (Zur Gestalt des Bauern in der Kunst Wilhelm Leibls)*, nr. 3/1961, p. 153–159.  
 ULLRICH KUHIRT, *Zur Geschichte der revolutionären Kunst der zwanziger Jahre*, nr. 4/1961, p. 224–232.  
 KARL-HEINZ KLINGENBURG, *Ein Meister der Menschendarstellung*, nr. 5/1961, p. 327–332.

## STUDIO

- MICHAEL AYRTON, *The Nature of Drawing*,  
ianuarie 1961, p. 32–39.  
GEORGE SAVAGE, *How Modern is Modern Art*,  
martie 1961, p. 110–113.  
W. J. STRACHAN, *Derain, illustrator*, martie  
1961, p. 114–117.

## ART NEWS

- MARK ROSKILL, *Ingres: master of the modern  
crisis*, aprilie 1961, p. 27–28 și 57–59.

## GAZETTE DES BEAUX-ARTS

- A. P. de MIRIMONDE, *Les sujets musicaux chez  
Vermeer de Delft*, ianuarie 1961, p. 29–50.  
JOSÉ GUIDOL, *Les peintures de Goya dans La  
Chartreuse de l'Aula Dei à Saragosse*, februarie  
1961, p. 83–94.  
GEORGES WILDENSTEIN, *David, la Comtesse  
Daru et Stendhal*, februarie 1961, p. 117–122.  
FRANÇOIS FOSCA, *Jules Laforgue et la Gazette  
des Beaux-Arts*, februarie 1961, p. 123–125.  
ANNE PRACHE, *Contribution à l'étude des con-  
tacts et des échanges établis entre les sculpteurs  
du XIII-e siècle*, martie 1961, p. 129–141.  
P. LAUBRIET, *Balzac et la sculpture*, mai-iunie  
1961, p. 331–355.  
GEORGE BOAS, *Joshua Reynolds as arbiter of  
taste*, iulie-august 1961, p. 92–107.

## EMPORIUM

- GIULIA VERONESI, *Le arti in Europa dal  
1884 al 1914*, ianuarie 1961, p. 3–11.  
GIULIA VERONESI, *Henri Rousseau*, aprilie  
1961, p. 147–152.  
JULES MASSARD, *Il paesaggio nei Paesi Bassi  
da Bruegel à Rubens*, mai 1961, p. 195–198.

## MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS IN FLORENZ

- MARGRIT LISNER, *Deutsche Holzkruzifixe des  
15. Jahrhunderts in Italien*, noembrie 1960,  
p. 159–206.  
RUTH GRÖNWOLDT, *Florentiner Stickereien in  
dem Inventar des Herzogs von Berry und der  
Herzoge von Burgund*, mai 1961, p. 33–58.

## THE BURLINGTON MAGAZINE

- GERHARD SCHMIDT, *Two unknown English  
Horae from the Fifteenth Century*, februarie  
1961, p. 47–54.  
X. DE SALAS, *The Velasquez Exhibition in Madrid*,  
februarie 1961, p. 54–57.  
OTTO BENESCH, *The Reconstruction of the  
Dresden Gemäldegalerie*, martie 1961, p.  
106–109.

- L. D. ETTLINGER, *Reflections on German Paint-  
ing*, aprilie 1961, p. 132–138.  
E. H. GOMBRICH, *Tradition and Expression in  
Western Still Life*, martie 1961, p. 175–180.

## TEATR

- E. BOGUSLAVSKAIA, *Тема диспута «Жизнь»*,  
nr. 1/1961, p. 89–93.  
K. KRIVITKI, *Современность и драматургия*,  
nr. 1/1961, p. 93–96.  
ILIA EHRENBURG, *Воспоминания о Мейер-  
хольде*, nr. 2/1961, p. 107–112.  
*Актерское искусство сегодня*, nr. 3/1961,  
p. 36–66; nr. 4/1961, p. 37–51; nr. 5/1961,  
p. 51–69; nr. 6/1961, p. 114–126; nr. 7/1961,  
p. 71–93.  
GHEORGHI TOVSTONOGOV, *Классик и  
современник*, nr. 6/1961, p. 97–102.  
E. BALATOVA, *Горький на сцене сегодня*,  
nr. 6/1961, p. 103–110.

## THEATER DER ZEIT

- KÄTHE RÜLICHE, *Zu Brechts «Die heilige  
Johanna der Schlachthöfe»*, nr. 1/1961,  
p. 22–39.  
WERNER MITTENZWEI, *Politische Verantwor-  
tung und künstlerische Meisterschaft*, nr. 3/1961,  
p. 38–49.  
JÜRGEN KUCZYNSKI, *Coriolanus: Plutarch –  
Shakespeare – Brecht*, nr. 4/1961, p. 43–52.

## REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

- MARIE FRANÇOISE CHRISTOUT, *Les Ballets  
– Mascarades des Fées de la Forêt de Saint-Ger-  
main et de la Douairière de Billebahaut et  
l'œuvre de Daniel Rabel*, nr. 1/1961, p. 7–24.  
ANDRÉ BOSSUAT, *Le Théâtre à Clermont-  
Ferrand aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, nr. 2/1961,  
p. 105–161.

## THEATRE ARTS

- KENNETH MACGOWAN, *The Leonardo of Our  
Theatre*, ianuarie 1961, p. 63–65, 71.

## СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

- S. SLIFȘTEIN, *С. Прокофьев и его опера  
«Повесть о настоящем человеке»*, 1961,  
nr. 1, p. 23–37.  
S. SKREBKOV, *Теория музыки и современный  
слушатель*, 1961, nr. 1., p. 56–63.  
A. ALȘANG, *Место Скрябина в истории  
русской музыки*, 1961, nr. 1, p. 56–65.  
M. VENEVITINOV, *Глинка и Мейерbeer*,  
1961, nr. 2, p. 63–68.  
A. SREER-ТКАЧЕНКО, *Тарас Шевченко и  
музыка*, 1961, nr. 3, p. 87–91.  
D. KABALEVSKI, *Чудесная дружба*, 1961,  
nr. 4, p. 10–29.

- M. TARAKANOV, *O симфонизме Н. Мясковского*, 1961, nr. 4, p. 81—86.
- M. PROKOFIEVA, *Из воспоминаний*, 1961, nr. 4, p. 91—104.
- S. SAMOSUD, *Вспоминая встречи с С. Прокофьевым*, 1961, nr. 4, p. 115—122.

#### MUZUKA

- ADAM SUTKOWSKI, *Początki polifonii średnio-wiecznej w Polsce w świetle nowych źródeł*, 1961, nr. 1, p. 3—22.
- TERESA DALILO TURLO, *Formotwórcza rola dynamiki w utworach Chopina*, 1961, nr. 2, p. 3—25.
- ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokально-instrumentalnej późnego baroku*, 1961, nr. 2, p. 53 — 78.

#### ACTA MUSICOLOGICA

- HANS HICKMANN, *Ein neuentdecktes Dokument zum Problem der altägyptischen Notation*, 1961, fasc. 1, p. 15—18.
- IMOGENE HORSLEY, *The Solo Ricercar in Diminution Manuals: New Light on Early Wind and String Techniques*, 1961, fasc. 1, p. 29—39.
- RUDOLF BOCKHOLDT, *Notizen zur Handschrift Trient «93» und zu Dufays frühen Messensätzen*, 1961, fasc. 1, p. 40—46.

#### LA RASSEGNA MUSICALE

- GUIDO PANNAIN, *Studi monteverdiani XII*, 1961, nr. 1, p. 14—26.
- ENRICO FUBINI, *Notazione musicale e interpretazione*, 1961, nr. 1, p. 27—36.

**LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.  
ÎN ANUL 1961**

**I S T O R I A   A R T E I**

NICOLAE STOICESCU, Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București,  
364 p., 35,60 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani (ediția a II-a,  
revăzută și adăugită), 148 p. + 7 pl., 75 lei.

\* \* \* Jean Alexandru Steriadi desenator, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

\* \* \* Omagiu lui George Oprescu, cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 610 p. + 8 pl.,  
93,50 lei.





