

326



REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
SI FOLCLOR

Tomul 9

BUCUREȘTI

Nr. 3

1964

7982

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMINE

COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție*.

Prețul unui abonament este de 72 lei.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, căsuța poștală 134-135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor“.

Apare de 6 ori pe an.

Adresa redacției:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

SUMAR

STUDII	<u>Pag.</u>
R. VULCĂNESCU, Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă	213
E. DOLINESCU, Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular	261
P. H. STAHL, Din istoricul cercetărilor de arhitectură populară romînească	275
 MATERIALE	
A. VICOL, Un constructor muscelan de fluiere	293
 NOTE ȘI RECENZII	
N. AL. MIRONESCU și R. O. MAIER, Semnalarea unor manuscrise din fondul Andrei Birseanu	309
A. GIURCHESCU, Două lucrări maghiare privind studiul dansului popular	312
A. FOCHI, В. М. Сидельников, Русская народная песня	315

pledează împotriva ipotezei migraționiste a motivului, enunțate mai de mult de Fr. Cumont în câteva lucrări asupra originii asiatice a complexului ornamental al reprezentării mîinii în relație cu alte reprezentări. Materialul arheologic și etnografic românesc ne îndrituiește să susținem ipoteza unei plurigeneze a motivului și complexului ornamental al figurării mîinii. În regiunea istorico-etnografică, carpato-balcanică, motivul apare încă din neolitic și se dezvoltă pînă în vremea noastră.

În *Concluzii finale* vom urmări ce a devenit, cu timpul, motivul ornamental al figurării mîinii în perspectiva evoluției lui artistice. Cu această ocazie, vom sublinia contribuția la studiul etnogenezei române a figurării ornamentale a mîinii, prin tratarea exhaustivă a unor aspecte particulare ale problemei.

I. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Înainte de a trece la studiul propriu-zis al figurării mîinii pe teritoriul patriei noastre ne propunem să urmărim cum a fost tratată, pe plan general, problema care ne preocupă.

În literatura universală de specialitate, problema figurării mîinii a fost privită mai mult și mai cuprinzător de istorici. În dicționarele de antichități europene (greco-romane, asiatice, indiene, chineze, arabe etc., în enciclopedii de artă, în monografii de arheologie, în studii de metodologie, de istoria religiilor și a artei, problema figurării mîinii a fost mereu reluată, dezbătută și completată. Cei care au adus o contribuție esențială la depistarea, sistematizarea și prezentarea materialului au fost arheologii și etnografii.

Situația din literatura universală a problemei se repetă și pe planul literaturii naționale de specialitate. Tot arheologii sînt aceia care au depistat, sistematizat și descris o bună parte din materialul documentar autohton de care ne vom ocupa în expunerea noastră. În ordinea cronologică: Al. Odobescu, Gr. Tocilescu, C. Nicolaescu-Plopșor, T. Sauciu-Săveanu, D. M. Pippidi, Dinu Rosetti, Gh. Cantacuzino, Vlad Zirra etc., reiau mereu problema. Dintre aceștia, unii au descris și explicat figurarea mîinii (incizate, gravate, sculptate etc.) ca un semn al tehnicii magice a muncii omului primitiv din neolitic, perioada bronzului, a fierului și aceea sclavagistă, ca un motiv care reflectă plastic anumite categorii de producători de bunuri istoricește determinate, vînători, crescători de vite, meșteșugari etc. Alții au descris și explicat figurarea mîinii ca o reprezentare mai evoluată ce s-a născut din semnul mai sus pomenit și s-a dezvoltat în perioada sclavagistă, paralel cu aceasta, ca un fel de imagine manuală a unui „erou civilizator” legat tot de ocupația de bază sau de unele meșteșuguri pretimpurii (olăritul, medicina empirică etc.).

Cum se va vedea, din punct de vedere arheologic s-a încercat o interpretare incompletă a figurării mîinii numai pe resturile unor piese artistice ce au parvenit pînă în vremea noastră. Interpretarea aceasta va trebui completată și pusă de acord cu aceea prilejuită de datele etnografice ale problemei.

Pornind de la documentele arheologice, în general cunoscute, vom urmări pe plan etnografic, nu atât reprezentările magico-religioase ale mîinii, care în fond nu constituie decît un aspect particular al problemei, cît mai ales figurarea artistică a „mîinii omenestei”, redată în procesul reflectării muncii concrete a ocupațiilor și meșteșugurilor și încadrarea acestor figurări într-un sistem ornamental specific culturii populare romînești.

Pînă în prezent, literatura etnografică romînească a neglijat această problemă. Cele cîteva date sumare referitoare la diferite sesizări ale figurării mîinii au fost insuficiente pentru un studiu special de etnografie. Materialul etnografic utilizat de autor, în majoritatea lui inedit, merge pe urmele materialului arheologic cu aceeași temă. Cum se va putea constata, nu este vorba de un paralelism între figurările descoperite de arheologi și cele descoperite de etnografi referitoare la mîină. Un fond cultural comun, în plină evoluție străbate din neolitic pînă în vremea noastră. Motivele ornamentale ale acestui fond cultural comun, pe măsură ce evoluează se eliberează de resturile culturii primitive și capătă semnificații artistice noi.



Dintre motivele artistice antropomorfe, reductive, denumite astfel pentru că reduc figura sau silueta umană la unul din elementele ei constitutive sau ilustrative, conform principiului „pars pro toto”, figurarea mîinii pare a fi cea mai frecventă. Atît în trecutul îndepărtat sau apropiat, cît și uneori în prezent, întîlnim figurarea mîinii mai des și mai variată decît a celorlalte părți sau membre ale corpului uman (piciorul, capul cu părțile lui morfologice: ochii, urechile, nasul și gura; șoldurile, sîinii, ombilicul, phallusul, cteisul)¹.

Ce a determinat apariția, dezvoltarea și utilizarea aproape în toate societățile arhaice a figurării mîinii, față de celelalte elemente ale corpului omenesc? În alți termeni, care sînt rădăcinile sociale și gnoseologice ce stau la baza acestei largi și complexe utilizări și răspîndiri a motivului artistic și decorativ al mîinii?

Trecerea de la maimuță la om s-a făcut prin perfectarea unor organe și funcțiuni biologice. „Omul se trage dintr-o maimuță care a început să umble pe pămînt”², ceea ce înseamnă că din cele patru membre ale maimuței, cele anterioare s-au „eliberat de funcțiunea lor de locomoție și susținere, putînd (astfel) să servească altor țeluri... să-și caute hrana, să se apere în contra vrășmașilor și să atace, aruncînd diverse obiecte: bețe, pietre... Pasul hotărîtor (deci) procesul de transformare a maimuței în om a fost eliberarea mîinilor, prin realizarea mersului biped...”³. Membrele superioare se transformă cu timpul în organe de căutat, prins,

¹ Emilio R. Wagner y Duncan L. Wagner, *La civilisation chacosantianguena*, tom. I. Buenos-Aires, 1834; „Apulum”, nr. III, 1947 — 1948. *Despre reprezentarea piciorului divin în plastica neoneolitică carpato-dunăreană.*

² Vasile Mirza, *Originea și evoluția omului*, București, 1951, p. 23.

³ Olga Necrasov, *Strămoșii omului*, București, 1959, p. 36—37.

apărat și atac, în instrumente biopsihice de muncă; această transformare le schimbă nu numai funcția, ci și morfologia.

« Mișcările tot mai variate pe care le execută mina în timpul activității ei multiple și în special în procesul muncii, au influențat structura ei, modelînd forma oaselor, articulațiile, musculatura, tegumentul. În această privință, Engels scrie: „Mina nu este numai organul muncii. Ea este totdeauna și produsul ei”. Modificările apărute în structura mîinii pot fi bine urmărite pe scheletele străvechi de oameni, iar complicările activității ei, în mărirea centrilor cerebrali motori, pe care îi putem identifica pe mularje endocraniene »⁴.

O dată cu procesul muncii se dezvoltă și conștiința umană, ceea ce înseamnă că o dată cu procesul muncii se dezvoltă și procesul gîndirii și al comunicării conținutului acesteia. În tratatele de psihologie actuală se arată „cît de mare este suprafața pe care o ocupă în creierul omului proiecțiile organelor de mișcare, a căror funcție s-a dezvoltat și s-a restructurat în legătură cu munca lui. Înainte de toate se observă suprafața foarte mare a proiecției cerebrale a articulațiilor mîinii și a degetului mare, a cărui opozabilitate față de celelalte degete a apărut numai la om”⁵.

Mina devine cu timpul un organ de făurire rațională a uneltelor de muncă. „Nici o maimuță n-a făcut vreodată fie și cel mai grosolan cuțit de piatră... Munca începe o dată cu făurirea uneltelor”⁶. Demn de remarcat este însă faptul că în făurirea primelor unelte de muncă omul a recurs la „imaginea propriilor sale mîini... și a făcut instrumente de piatră asemănătoare cu ele”. Astfel, cele mai vechi instrumente de piatră de silex din epoca cheleană au forma pumnului mîinii, fiind perfect adaptate la dimensiunile acesteia. De aceea, arheologii francezi au denumit acest instrument „coup de poing”⁷.

În aceste condiții, omul își perfectează și stilizează mișcările mîinii în procesul muncii; produce mai perfect, grație unei experiențe sociale și a deprinderilor noi dobîndite de mîină prin muncă.

„Activitatea crescîndă și tot mai multilaterală a mîinii” face să crească importanța ei în ochii omului, paralel și sincron cu evoluția și dezvoltarea conștiinței sociale. Din indiferent față de propriile lui instrumente biopsihice de producție, începînd din epoca paleolitică, omul devine tot mai atent față de acestea, astfel încît în epoca neolitică, a bronzului și a fierului, considerația lui față de propriile mîinii crește uneori pînă la adulație și fetișism. În condițiile social-economice ale comunei primitive începe să apară reprezentarea mîinii și să pătrundă astfel de timpuriu în domeniul magiei, religiei primitive și artei. M. O. Kosven exprimă un punct de vedere general recunoscut cînd susține că influența magiei și a religiei se „manifestă în special în etapele mai tîrzii ale dezvoltării

⁴ Olga Necrasov, *Strămoșii omului*, București, 1959, p. 37.

⁵ K. I. Kornilov, A. A. Smirnov și B. Teplov, *Psihologia* (trad. din limba rusă), București, 1950, p. 41, fig. 12 și text.

⁶ Karl Marx și Fr. Engels, *Opere alese*, vol. II, ed. a II-a, București, p. 80.

⁷ C. Gheorghiu, *Originile magice ale minciunii și geneza gîndirii*, București, 1938, p. 67.

artei primitive și mai ales în sculptură și ornament”⁸. Ceea ce înseamnă că în procesul de reflectare plastică a muncii tot mai complicate a mîinii, figurarea acesteia poate fi urmărită, din perspectiva istoriei, sub forma reflectării mîinii ca instrument de producție și ca produs al muncii. „Mîna nu mai este un organ al muncii, ci un produs al ei, care a avut un rol foarte important în formarea omului”⁹.

Această reflectare prilejuiește în fond crearea mai multor categorii de motive ornamentale indisolubil legate între ele, ale unuia și aceluiași mod de figurare plastică.

La baza fiecărei figurări a mîinii stau deci forme precise și concrete de muncă. Formațiunilor social-culturale bazate pe clase antagoniste le corespund istoricește două tipuri de figurări ale mîinii, cu motivele și variantele lor morfologice, în conformitate cu valoarea proprie pe care clasele sociale componente au acordat-o acestui instrument de producție în cultura de clasă respectivă. Figurările mîinii au în consecință un caracter social-istoric bine determinat în timp și spațiu.

Fiecare popor creează motivele lui ornamentale preferate. Tipurile și formele acestor motive reflectă pe lângă situația reală a obiectului figurat și gustul particular al epocii care le produce. De aceea, nu numai după formele de cultură artistică, ci și după forma reprezentărilor ornamentale ale produselor artei populare putem sesiza atât treapta de evoluție a societății al cărei mod de producție se reflectă în aceste reprezentări, cât și tipul de muncă manuală caracteristic și esențial treptei de evoluție în cauză.

În această privință, S. I. Ivanov, într-un recent „studiu de metodică etnografică” prezintă și descrie, în mod critic, „ornamentul popular ca izvor istoric”¹⁰. Cercetînd formele motivelor izolate și complexelor ornamentale, cu ajutorul unor metode juste (evoluționistă etc.) și contestînd unele metode (naraționistă etc.) S. I. Ivanov susține că se pot astfel căpăta unele informații etnografice despre poporul care le-a propus. Procesul de modificare progresivă a unui motiv ornamental este înainte de toate un proces istoric, destul de complicat, care deși greu, poate fi identificat în timp și spațiu. Cele mai multe cercetări ale formelor și variantelor motivelor și complexelor ornamentale întreprinse pînă în prezent au avut un caracter strict morfologic și formalist. Pe baza unor asemenea cercetări nu s-au putut face juste investigații istorice. Pentru ca ornamentul popular să poată fi considerat un izvor material de informație istorică, este necesar să se întreprindă cercetări metodice și asupra particularităților genurilor ornamentale, a simbolurilor ornamentale și a tehnicii execuției. Numai în asemenea condiții se pot obține deci lămuriri suplimentare, care scapă de obicei cercetărilor istorice de etnogeneză a unui popor.

⁸ M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive* (trad. din limba rusă de Eugen Comșa), București, 1957, p. 146.

⁹ *Manual de economie politică* (traducere din limba rusă), București, 1955, p. 15–16.

¹⁰ S. I. Ivanov, *Народный орнамент как исторический источник (К методике изучения)*, în „Советская Этнография”, Moscova, 1958, nr. 2, p. 3–23.

În consecință, unele din motivele ornamentale și anume cele mai vechi, printr-un studiu complex, ne pot furniza informații istorice prețioase și asupra trecutului celor ce le-au alcătuit. Într-o oarecare măsură, acesta este și scopul cercetării noastre în legătură cu figurarea mîinii la poporul român, în procesul etnogenezei lui culturale.

II. PRINCIPALELE ETAPE ÎN EVOLUȚIA MOTIVULUI

Există un consens unanim, după care ornamentica este un gen de activitate artistică extrem de veche. La baza ei, esteticienii materialişti pun „primele începuturi de înflorire ale meșteșugurilor, trecerea omenirii la lucratul pămîntului și la creșterea animalelor”¹¹. În aceste perioade, unele elemente esențiale ale ornamentului au fost „nemijlocit legate de însăși cadența muncii”, altele nemijlocit legate „de anumite sensuri figurate”, de „o semnificație tematică bine stabilită”, de „exprimarea simbolică a unor reprezentări importante și complexe”¹².

În general, s-a afirmat că ornamentele străvechi reflectă, prin prisma unei anumite concepții despre lume și viață, realități și idealuri sociale și estetice care, în fond, alcătuiesc laolaltă „conținutul lor istoric”. De aceea, prin noțiunea de conținut ornamental se înțelege „un sens concret narativ”, „un subiect oarecare”, „în mod simbolic o poveste despre anumite fenomene concrete” bine determinate istoricește în timp și spațiu.

Conținutul istoric al unui ornament popular se schimbă de la o perioadă istorică la alta, o dată cu conținutul material și spiritual al culturii care-l promovează. În societatea premergătoare apariției claselor sociale, ornamentul exprima un anumit conținut de idei, o tematică simplistă și proprie; în societatea împărțită în clase antagoniste, alte conținuturi de idei ceva mai evoluat în esența lor și în societatea fără clase un conținut cu totul nou. O dată cu schimbarea conținutului de idei se schimbă și funcțiunea socială a ornamentului; acesta dintr-un instrument de exprimare magico-religioasă devine un mijloc de simbolizare a unor anumite stări de fapt, apoi unul de împodobire și delectare artistică. Paralel cu aceasta au loc și schimbări în particularitățile artistice ale ornamentului.

A. — Primele și cele mai simple prefigurări ale motivului mîinii sînt cele prilejuite în răstimpul comunei primitive de modalități proprii de a reflecta magic acest instrument perfectabil de muncă. În cea mai lungă perioadă din istoria omenirii, reprezentările mîinii (gravate treptat pe pereții grotelor, pe vasele de cult, pe idoli etc.) se aseamănă în ansamblul lor, prin unele trăsături tipice comune, de conținut și formă.

La baza prefigurărilor magico-religioase ale mîinii din comuna primitivă stă modul de viață social-culturală: vînătoarea, creșterea animalelor și începuturile agriculturii. În legătură cu aceste activități se ivesc

¹¹ *Основы марксистско — ленинской эстетики*, p. 478.

¹² *Idem*, p. 478.

de fapt primele reprezentări ale mîinii. În ansamblul lor, aceste reprezentări sînt zoomorifice, simetrice și în relație cu alte motive ce le profilează într-un complex ornamental. Acesta este cazul mîinilor umane solitare, sîgriate sau gravate în grote, sub forma „labelor de animale”, cu degetele egale și uniforme, sub forma „ghiarelor de păsări” tridactilice. Reprezentarea zoomorfică a mîinii stilizate sub forma „labei de patrupe” sau „ghiarei de pasăre”, începe să se precizeze ca atare o dată cu unele rituri de vînătoare, în ceremoniile preliminare, concomitente sau ulterioare vînatului primitiv. Pînă în prezent, nu s-a determinat riguros științific în ce constă conținutul magic al reprezentării ornamentale a gravurilor parietale de la sfîrșitul perioadei paleolitice și din perioada neolitică. Toate aceste motive ornamentale reductive ale mîinii din paleoliticul superior și mai ales din neolitic au fost considerate, prin analogie cu reprezentările ornamentale ale manifestărilor similare la popoarele succesoare de mai tîrziu ca simple reflexe ale tehnicii artistice a magiei vînătoare. Nu știm în ce măsură aserțiunea e valabilă pentru trecutul îndepărtat, dat fiind că unele determinări sînt mereu depășite de cercetări și descoperiri noi.

Printre primele figurări paleolitice europene ale mîinii, cele mai numeroase și mai variate din punct de vedere artistic sînt cele din regiunea istorico-etnografică, franco-cantabrică. Celelalte regiuni istorico-etnografice din Europa, ca regiunea munților Alpi, regiunea carpato-balcanică etc., sînt încă insuficient explorate. A. R. Verbrügge susține printre altele, referitor la regiunea noastră, că „cercetările în Carpați și Balcani, în care există destule districte cu caverne, care ar putea să conțină (figurări de mîini) n-au dat încă nimic substanțial”¹³. Una din sarcinile lucrării de față va fi și aceea de a repune în discuție, a prezenta materialul nou, a sublinia și revalorifica contribuțiile mai vechi ale cercetărilor de teren carpato-balcanic în problema figurării mîinii.

Studiul „straniilor reprezentări fără context”, cum le numește A. R. Verbrügge, le-a întreprins pe baza monografiilor de arheologie speologice consacrate grotelor din regiunea franco-cantabrică (peșterile de la Altamira, Castillo-Santander, La Pasiega, Gargas, Trois Frères, Ariège, Peche-Merle etc.). În mai toate aceste grote se remarcă, la intrările lor, pe culoarele întortochiate, în incintele retrase și în fundul lor, figurate, nenumărate „mîini umane”, unele clar reprezentate, altele îndoielnice și în fine altele schematic sau stilizate. Cele clar reprezentate sînt în general amprente negative sau pozitive, simple sau aureolate, în culoarea roșie sau neagră, de mîini stîngi (de bărbați, femei sau copii). Se întîlnesc și amprente de „mîini diforme” (malformate sau cu degete mutilate). De cele mai multe ori aceste mîini se reduc la imaginea unei amprente de palmă, rar se întîlnesc mîini cu avant-brațe și cu brațe. Schematizările și stilizările mîinii merg uneori pînă la confundarea imaginii lor cu unele „semne pectiniforme”¹⁴ sau „dactiliforme”, de simple urme de degete, asemenea unor virgule.

¹³ A. R. Verbrügge, *Le symbole de la main dans la préhistoire*, Bonn, 1958, p. 164.

¹⁴ *Ibidem*, p. 164.

Cercetînd atent „releveele mîinilor preistorice” din regiunea franco-cantabrică, A. R. Verbrügge ajunge la concluzia că figurările simple sau aureolate cromatic nu sînt totdeauna concomitente cu scenele artistice de vînătoare sau elevaj, din care fac parte. În gravurile din grote, multe figurări de mîini, prin locul lor consacrat, prin culoarea lor, prin aspectul lor particular, pot fi reprezentări accidentale sau simboluri tîrzii, suprapuse peste scenele gravate pe pereții grotelor.

Datarea acestor figurări de mîini s-a încercat prin C¹⁴, examen microscopic, analiza superpoziției figurilor și a comparării stilurilor. Avînd în vedere structura lor morfologică, gradul de malformare sau mutilare, dimensiunea lor, caracterul lor pozitiv sau negativ, culoarea lor de bază, R. A. Verbrügge admite ipoteza că „aceste mîini au fost produse de oameni ai rasei Cro-Magnon, de-o parte și de cei ai rasei Grimaldi, de altă parte”¹⁵.

Figurarea mîinilor în grotele paleolitice și neolitice apare însă de cele mai multe ori asociată fie cu unele „puncte roșii”, fie cu unele scene complexe, reprezentînd animale de vînătoare. Asocierea mîinilor cu animalele de vînătoare pare să colaboreze totuși la o interpretare magică a acestor figurări. „Astfel de mîini evocă posesia magică (la main mise magique) a vînătorilor asupra pradei simbolice”, susține A. R. Verbrügge, mergînd pe urmele lui Salomon Reinach¹⁶, care susținea că „ampretele mîinilor” erau aplicate de vînătorii din epoca renului pe „animalele dezirabile” grupului social primitiv.

Tot în această categorie de fapte, arheologii au descoperit în ritualul de înhumare neolitică unele poziții ale mîinilor la scheletele exhumate care par că reflectă o anumită considerație magico-religioasă încă necunoscută nouă. În unele morminte de movile, cu sau fără ocră, scheletele aveau mîinile ridicate în dreptul feței. De asemenea, s-au descoperit morminte cu „mîini mutilate” și îngropate alături de schelet sau de alte obiecte rituale din inventarul mormîntului. Cei mai mulți arheologi au susținut, în general, că aceste poziții și gesturi sepulcrale ale mîinii arată, probabil, importanța ce se acorda post-mortem anumitor părți ale corpului. Pozițiile și gesturile sepulcrale ale mîinilor de cadavre „în situ”, integrate în corp sau mutilate și așezate alături, nu au fost deocamdată explicate în mod suficient. Totuși s-ar putea presupune, mergînd pe linia comparațiilor etnografice, că atitudinea lor sepulcrală nu este întîmplătoare și anume că a ținut de unele practici magice sau rituri funerare mai răspîndite. Ipotetic vorbind, ridicarea mîinilor în dreptul feței ar putea fi pusă în legătură cu superstiția acoperirii feței mortului în fața tentațiilor vieții pe care o părăsește. Ritul funerar de împiedecare a mortului ca nu cumva să revină la viață, mai ales cînd acesta a sucombat în mod violent, e mult mai complex; pe lîngă acoperirea feței, sau mai bine spus a organului vederii, urmărește și astuparea urechilor ca să nu audă chemările celor vii, îndurerăți sau dușmani, înfundarea nărilor ca să nu miroase urmele lor, legarea picioarelor ca să nu poată cumva merge, înfigerea

¹⁵ A. R. Verbrügge, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶ Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, tom. I, Paris, 1922, p. 126.

unui par în inimă ca eventual aceasta să nu mai bată etc. În această privință pot fi coroborate cu unele analogii etnografice ale riturilor funereare de împiedicare a oamenilor bănuți în timpul vieții ca necurați, spre a nu deveni după moarte strigoi.

E posibil totuși ca peste gestul funerar al acestui rit de împiedicare, imprimat cadavrului prin ridicarea mîinii în dreptul feței, să se fi suprapus cu timpul și un gest ulterior de adorare legat de transformarea cultului fecundității și fertilității, cunoscut încă din neolitic, într-un cult mai evoluat. Paralel cu „mîinile ridicate” au fost descoperite în mormintele neolitice și „mîinile mutilate”. Avînd în vedere analogiile etnografice, putem bănui că și în cazul acesta poate fi vorba tot de un rit de împiedicare a mortului de a face rău celor vii. Tăierea totală sau parțială, reală sau simbolică a mîinii drepte sau a ambelor mîini, ca și mutilarea unor degete¹⁷, s-a practicat milenii întregi pentru a împiedica pe cei ce se credea că pot deveni strigoi și face rău după moarte. Cum se va vedea în altă parte a acestui stadiu, obiceiul acesta s-a practicat în trecut și în regiunea carpato-balcanică.

Paralel cu figurarea mîinii gravate în peșteri și cu gestul funerar al ridicării mîinii în morminte de inhumație, se dezvoltă în germene unele reprezentări noi, în care mîna devine cînd totem, cînd simplu fetiș.

Motivul figurării mîinii ca totem se mai întîlnea în practica tribală a tatuajului pe față, pe piept și chiar pe partea dorsală a mîinii¹⁸, în exornamentările de interior și mai ales în cele de exterior ale colibelor, gravat pe unele unelte de muncă etc. Iar reprezentarea mîinii cu fetiș se ivește într-o epocă ulterioară și mai evoluată. În această privință sînt interesante unele forme derivate din „mîinile fetiș”, așa-zisele „mîini talismane”, care la vechii egipteni închipuiau uneori și gesturi obscene. „Mîinile talismane” s-au menținut ca podoabe magice la unele popoare pînă aproape în vremea noastră, sub forma părților reale detașate din corpul omenesc, uscate, afumate și purtate la git¹⁹.

În general, se poate afirma că, în perioada bronzului, figurarea mîinii se generalizează. De astădată mîna devine asimetrică, intră în relație cu alte motive și începe să fie profilată într-un cadru ornamental restrîns. Acum întîlnim două categorii de reprezentări ale mîinii, unele integrate în corpul unei imagini principale (de animal, om, plantă, obiect etc.) și altele detașate de corpul uman (din umăr, din cot, de la încheietură etc.). Prima categorie de figurări a fost din plin studiată în cîteva lucrări de specialitate, dintre care pomenim deocamdată pe aceea a lui Gustav Schwantes „Die Vorgeschichte Schleswig-Holsteine (Stein und Bronzezeit)”. Acesta trece în revistă figurarea mîinilor, alături de alte semne, pe așa-zisele „pietre sfinte”²⁰ legate de începuturile adorării soa-

¹⁷ Căluza *ateistului*, trad. din rusă, București, 1961, p. 19.

¹⁸ Gh. Montandon, *La civilisation Arnou et les cultes artistiques*, Paris, 1937, p. 141.

¹⁹ W. Willamson, *Melanezia*, cap. în Народы в нравах и обычаях (trad. din engleză în rusă), Petrograd, 1916, p. 153.

²⁰ Gustav Schwantes, *Die Vorgeschichte Schleswig-Holstein (Stein-und Bronzezeit)*, Neumunster, 1939, p. 256, 266, 484, 505, 507, 512, 535, I. M. Megrelide, *Археологические находки в дидо*, în „Советская археология”, XVI, 1951.

relui în Europa Centrală. Unele imagini de oameni sînt redade cu mîinile excesiv de mari ridicate în sus și degetele resfirate. Gustav Schwantes își pune întrebarea dacă „în imaginea acestor mîini exagerate este vorba de reprezentarea soarelui, de adorarea sa, sau de cultul său”. Figurări asemănătoare întîlnim și în alte regiuni arheologice, în America Centrală, la azteci, în Asia la unele popoare siberiene etc. În aceste regiuni istorico-etnografice se închipuia corpul soarelui în palma mîinii și razele solare în degetele răsfirate. De altfel, la concluzii asemănătoare ajung unii arheologi care descriind un cerc solar cu figuri pe marginea lui, susțin că acestea sînt „mîinile cu degetele răsfirate ce înfățișează razele soarelui”... ²¹.

Tot printre elementele artistice proprii perioadei bronzului pot fi trecute și unele figurări ale mîinii în forme fitomorfe ²². Dintre aceste figurări manuale fitomorfe, două sînt mai frecvente: mîna închipuind o rădăcină de arbore sau o coroană arborescentă.

Cultul soarelui se dezvoltă tot mai mult cu cît popoarele trec de la forme de ocupație legate de nomadism, la forme de ocupație stabile și sedentare; adică o dată cu dezvoltarea și extinderea agriculturii primitive, fapt care denotă că cele mai frecvente reprezentări ale mîinii în legătură cu un presupus cult al soarelui se întîlnesc la popoarele agricole (din văile Indului, Mesopotamiei, a Nilului, a Dunării etc.).

Etapa cea mai dezvoltată din evoluția ornamentice primitive ține deci de perioada bronzului și a fierului în care apare și se fixează un nou tip de figurare a mîinii, tipul reprezentării magico-mitice.

B. — Odată cu apariția orînduirilor sociale împărțite pe clase, în cadrul și condițiile istorice ale fiecărei orînduiri constatăm o dublă figurare a mîinii, una proprie clasei dominante și alta claselor dominate. Fiecare din aceste două forme-perechi de figurare exprimă un conținut deosebit de idei și sentimente, reflectă o comprehensiune estetică diferită prin natura și scopul ei. Între aceste figurări-perechi există contradicții care se oglindesc în produsele contemporane ale artei oficiale și ale celei populare, în forme artistice proprii. Cu toate acestea, figurările-perechi sînt corelate între ele prin conflictul de idei și sentimente care le stă la bază, astfel încît privesc împreună alcătuiesc o unitate ornamentală bine determinată structural.

În arta claselor dominate din societatea sclavagistă, mîna a fost figurată în mod precis, concret și real, ca „mîna umană”, în aceea a clasei dominante într-un mod imprecis, abstract și ideal, ca „mîna divină”.

La baza reprezentării mîinii umane a stat cînd mîna celor ce munceau în condiții inumane, cînd mîna unui erou civilizator care și-a pus inteligența și bravura în slujba celor oprimați și cu această ocazie a realizat fapte importante sau excepționale prin caracterul lor obștesc. Însă mîna umană, ca și mîna divină, cum vom constata îndată, reflectă uneori și simboluri ale aservirii spirituale, cînd închipuia atît pentru

²¹ Gustav Schwantes, *op. cit.*, p. 512; Herbert Kuhn, *Die Feldsbilder Europas*, Stuttgart, 1952.

²² G. Schwantes, *op. cit.*, p. 535, fig. 873.

sclavi, cît și pentru stăpîinii de sclavi, rugăciunea, adularea, imprecăția, siluirea.

Printre cele mai reprezentative categorii de „mîini-umane” sînt cele legate direct de ocupația de bază sau meșteșugurile esențiale: „mîna simbol” a obștilor de agricultori nord-africani²³, „mîna mînușe”²⁴ de pe stelele gladiatorilor gali, „mîna pecetie”²⁵ ca semn meșteșugăresc în colonia romană de la Dunăre, „mîna ieroglifă”²⁶ din alfabetul cretan etc. Întîlnim însă figurarea mîinii umane legate și de aservirea spirituală. Din această categorie, mai importante sînt figurările „mîinilor amulete”²⁷, realizate din mîini reale de mort, îmbălsămate și mîini realizate din material lemnos moale. Ambele soiuri de figurări presupuneau prezervarea pe această cale împotriva duhurilor rele ale maladiilor umane. Tot simboluri ale aservirii sînt și „masca-mînă”²⁸, un apotropeu medical zugrăvit pe obraji sau podul palmei, și „mîna-acoperemînt”²⁹, un capac alcătuit din lemn vopsit în roșu, cu care se acoperea mîna stîngă a mortului pentru a o împiedica astfel ca să producă presupuse nenorociri post-mortem.

Tot din această categorie fac parte și „mîinile reductive” în poziție ridicată, ca un act de jertfă umană adus unui zeu sîngeros, ca și mîinile reductive în poziție dreaptă, asociate uneori cu un simbol solar etc.

Reprezentarea mîinilor reductive în poziția ridicată („deux mains supines”) începe să devină frecventă pe coloanele și stelele funerare simple sau ornamentate uneori cu motivul „banchetului funerar”. Regiunea istorico-etnografică în care motivul poate fi bine cartografiat este bazinul est-mediteranean. De jur împrejurul acestei mări interne, pe țărmul african, întîlnim monumente cu motivul mîinii implorînd protecția (stelele închinat zeitei Tanit)³⁰, pe țărmul asiatic (stelele funerare închinat zeului Baal), pe țărmul european în partea grecească a Peninsulei Balcanice³¹ (stelele închinat lui Helios), în munții Carpați și Peninsula Crimeea („pietre votive”). În toate aceste reprezentări ale mîinii în legătură cu stelele funerare deosebim două variante plastice mai importante: una în care motivul mîinii umane este subordonat motivului solar și alta în care motivul solar este presupus prezent alături de mîna umană.

În perioada de ascensiune a culturii eline, mîna și elementele ei esențiale, degetele, încep să fie considerate ca „instrumentul care înlocuiește toate instrumentele”³². În conștiința socială a elinului prețuirea

²³ V. I. Avdiev, *Istoria orientului antic*, trad. din rusă, București, 1951, pl. XLVIII.

²⁴ Daremberg et Saglio, III, 3, M, p. 1576.

²⁵ *Ibidem*, p. 1313.

²⁶ *Istoria universală*, trad. din rusă, vol. I, București, 1959, p. 403.

²⁷ Daremberg et Saglio, *op. cit.*, I, 1, p. 257.

²⁸ D. Wagner y Em. R. Wagner, *op. cit.*, p. 370.

²⁹ Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 2, p. 1389.

³⁰ L. Delaporte, *Mythologie phénicienne*, în F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 73-74; V. I. Avdiev, *Istoria orientului antic*, trad. din rusă, București, 1951, planșa XLVII, p. 217.

³¹ Gustav Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinople, vol. III, 1914, Constantinople, III (1914), p. 185, 296, 310, 383.

³² Aristotel, *Opera Omnia*, Didot, 1848, *Traité des parties des animaux*, Cartea IV, cap. X, p. 15-16, p. 199.

mîinii crește o dată cu dezvoltarea procesului muncii manuale tot mai complicate și a cugetării asupra muncii și rostului ei în viață. Aristotel susține că „mîna devine rînd pe rînd ghiară, clește, ciocan, lance, sabie sau orice altă armă și orice alt instrument”...³³. Din instrumentul instrumentelor, în mod inevitabil, acesta se transformă într-o unitate de măsură a muncii ei proprii, adică a muncii manuale. De aceea, în această perioadă istorică, cantificarea mîinii într-o reprezentare ornamentală nu este un simplu procedeu artistic de împodobire sau multiplicare a unui element formal plăcut al corpului omenesc, ci mai ales un mijloc de exprimare a ceea ce în termeni moderni am putea numi puterea de muncă a figurii reprezentate, în consecință, a mîinii privity colectiv. Dacă cîntărim cu mîna puterea de muncă a unui om, atunci „mîna” devine o unitate de măsură a capacității de producție, a facerii și prefacerii omenești. Multă vreme omul și-a măsurat munca cu „mîna-putere”. Cum vom vedea în partea finală a studiului, folclorul românesc exprimă uneori din acest punct de vedere foarte precis concepția manuală a puterii de muncă.

În arta clasei dominante a societății sclavagiste mîna a fost figurată într-un chip rafinat-disimulat, idealist, „ca mîna divină”. Această „mîna-divină” concepută cînd ca mîna unui zeu, cînd a unui reformator religios, cînd a unui conducător militar, exprimă interesele teocrației și ale aristocrației sclavagiste. De aceea, „mîna-divină” a fost în arta stăpînilor de sclavi o imagine, o reprezentare sau un simbol al exploatării materiale a omului și aservirii spirituale a poporului.

Această „mîna-divină” se credea că împarte dreptatea în lume pe considerente de clasă socială. Ea începe să simbolizeze așa-zisa „putere eternă și imuabilă” care nu-și justifică rosturile față de omul de rînd, însă care obladuiește pe cel nobil sus pus, pe sacerdot și bazileu.

În mitologia sacerdorală sclavagistă întîlnim mai multe forme de figurare a „mîinii divine” dependent de caracterul obiectului figurat. Printre primele figurări, mai importante prin structura lor magico-religioasă sînt, pe de o parte, „mîinile solarizate” și, pe de altă parte, „mîinile cantificate”. Prin „mîinile solarizate” se înțelege de fapt două soiuri de imagini : a) soarele redus la elementele unei mîini (pumnul, palma deschisă, degetul) sau b) mîna concepută ca un soare, cu degetele răsfirate drept raze. Iar prin „mîinile cantificate” se înțelege multiplicarea unor elemente constitutive ale mîinii (brațul, degetele etc.) pînă la saturarea cîmpului ornamental, sau reducerea mîinii la un element care exprimă linia ei de forță motrice (o virgule, un semn dactiliform etc.).

Din prima categorie face parte chipul zeului Horus. Uneori acest erou egiptean divinizat a fost reprezentat printr-un singur element al mîinii lui drepte : „degetul arătător”. Reprezentarea reductivă a mîinii drepte printr-un deget închipuia în acea perioadă întruparea razei solare înfipite în pămînt pentru a-l fecunda și fertiliza. Ceea ce înseamnă că imaginea mîinii din cultul mai vechi al fecundității și fertilității agricole din perioada bronzului și a fierului a supraviețuit și în unele forme noi

³³ Aristotel, *op. cit.*, p. 199.

de cult agrar sclavagist, iar obeliscul ca monument mitologic al soarelui manualizat a devenit atunci numai o formă artistică nouă a unor reminiscențe istorice străvechi³⁴.

Din a doua categorie de figurări fac parte „mîinile divine” ale zeului solar abstract, Aton, închipuit în secolul al XV-lea înaintea erei noastre de faraonul Amenhotep al IV-lea, pentru a se elibera prin el de influența dăunătoare a preoților și a nobililor. În fond, figurarea mîinilor lui Aton redă mîinile reformatorului religios care era însăși faraonul. Se cunosc mai multe asemenea imagini ale mîinilor divine din Ahetaton, „orașul soarelui”, în care noul zeu, travestiul lui Amenhotep al IV-lea, numit și Ehnaton, era „discul solar din care coborau în evantai lungi raze terminate în mîini”³⁵.

Mai important din acest punct de vedere este basorelieful lui Ehnaton în care faraonul este redat cu soția și fiicele lui așezați într-un balcon sub ploaia de raze-mîini a lui Aton, împărțind favoriților lor podoabe de aur. Celălalt basorelief important care redă imaginea zeului Aton figurează soarele cu mîini care obləduiesc bucatele, depozitele, locuințele și templele Ahetatonului. În ambele basoreliefuri, cantificarea mîinii apare ca un simbol evident al unei concepții magico-religioase despre caracterul și rostul muncii manuale sclavagiste.

Reprezentări similare de multiplicare a imaginii mîinii, ca rezonanțe tirzii de cult al fecundității și fertilității se întîlnesc și în mitologia brahmană și hindustană : Vișnu, Çiva și alte divinități subsecvente acestora sînt figurate cu mai multe perechi de mîini (Vișnu din Hampi, din Madura și din Angakor-Vat cu cîte două perechi ; Vișnu din Mahlipapuram cu patru perechi, Vișnu din Nara-Simba cu cinci perechi etc.³⁶. Numărul perechilor de mîini crește indefinit la Vișnu, cu cît ne apropiem în timp de vremea noastră. „Vișnu cel cu o mie de mîini” este expresia alegorică a acestei cantificări hiperbolice a puterii manuale a unui mare bhakti devenit zeu solar. În cazul lui Vișnu, numărul mare de mîini cu care este închipuit a semnatificat un dublu simbol : pe de o parte indefinitatea razelor solare care alcătuiau aureola puterii lui, iar pe de altă parte omnipotența materială a soarelui (fiecare „mîină-rază” îndeplinind în mod separat un act izolat de muncă în economia ansamblului și toate laolaltă o acțiune cosmică comună și dirijată). Aceeași semnificație o au și reprezentările ornamentale ale mîinilor zeului Çiva. Çiva din Lingodhava, are două perechi de mîini, Çiva din Gahasamhariamurto, patru perechi de mîini, Çiva sub înfățișarea lui Nataraja, opt perechi de mîini³⁷ etc. Dintre zeii de rang inferior trebuie reamintit Avalokitecsvara cu șase perechi de mîini și Yamantaka cu nouă perechi de mîini.

Opusă iconografiei plurale a mîinii este iconografia singulară a mîinii. În mitologia eschimoșilor din Canada, dintre toate forțele considerate susținătoare și păzitoare ale speței umane, adică dintre semizeii

³⁴ G. Maspero, *Egypte*, Paris, 1911, p. 49.

³⁵ G. Prampolini, *Mitologia nella vita dei popoli*, Milano, 1937, p. 20.

³⁶ Felix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 335-345.

³⁷ P. Masson-Ourssel et Louise Morin, *Mythologie de l'Inde*, cap. din Felix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1035.

luminii numiți Torngakski, cel mai puternic a fost Torngaksoak. Acest demon închipuit omnipotent și ridicat la rangul de zeu primordial, denumit și „spiritul cel bun”, a fost figurat de eschimoși într-una din multele lui ipostaze mitice „ca un om de o talie înaltă, care nu avea decât o mână”³⁸, pentru că era suficient ca să zidească cu ea lumea și să împartă dreptatea între oameni. Semizeul fără o mână, Torngaksoak, își trage originea de fapt dintr-o figurare anterioară a unui mag-sacerdot ciung, transformat de imaginația evhemeristă populară când în demonul, când în zeul pomenit.

Concepției manuale a puterii solare îi corespunde deci în arta sclavagistă figurarea manuală a soarelui. Din grupa reprezentărilor mîinii ca simbol solar fac parte pe lângă mîinile integrate în corp și mîinile detașate de corp. Unele din aceste „mîini divine” sînt „mîini ex-voto” concepute ca ofrande magico-religioase. Acesta e cazul „mîinilor lui Sabazioș”, care în unele practici medicale empirice serveau totodată și de „mîini-magice forceps”³⁹.

Din categoria unor acoliți ai zeilor solari, deveniți mai apoi zei ai medicinei, fac parte Asclepios și Hygeea. „Mîinile lui Asclepios și ale Hygeei” erau apostate pe obiecte de cult funerar pentru apărarea mormîntului împotriva unor presupuse genii rele.

În arta sclavagistă a marilor și micilor mitologii agricole, alături de cele două figurări ale mîinii legate de cultul soarelui ca izvor de viață și muncă, apar și se dezvoltă paralel și unele reprezentări ale mîinii legate de organizarea instrumentelor de opresiune socială: armata, gărzile etc. Din această categorie fac parte mîinile simboluri ale puterii imperiale, regale sau princiară. Remarcabile sînt în această privință „mîna-ghioagă”⁴⁰ a luptătorilor teocrației asiriene, „mîna-sceptru”⁴¹ a unor teocrați din America precolumbiană, „mîna lictorială”⁴² a justiției romane purtată în triumfuri pe umeri de magistrați etc.

C. — În ordine istorică se constată și în ornamentica orînduirii feudale o dublă figurare a mîinii, una care reflectă condițiile materiale ale iobagilor și alta pe acelea ale seniorilor.

Figurarea mîinii iobagilor se întîlnește ca motiv ornamental mai mult în faza de mijloc a feudalismului, asociată cu figurarea mîinii meșteșugarilor-aserviți, ca un semn particular de muncă productivă. Mina alături de un topor era semnul unui pădurar-iobag, mîna alături de un compas, semnul unui dulgher-iobag etc. Cu timpul, aceste semne particulare de muncă productivă ale meșteșugarilor-iobagi devin însemne ale asociațiilor de tipul breslelor meșteșugărești. Pe stemele, steagurile și insignele breslelor medievale europene figurarea mîinii capătă o extindere impresionantă. Mina cu unealta proprie fiecărei ramuri meșteșugărești, devine acum un „simbol de branșe”. Acesta e cazul „Handtren”-ului sau „Handsclag”-ului (un fel de legămînt sau convenție meșteșugărească)

³⁸ Max Fauconnet, *Mythologie des Esquimaux*, cap. din Félix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 384.

³⁹ Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 2, p. 1241.

⁴⁰ Emilio R. Wagner y Duncan Wagner, *op. cit.*, p. 452.

⁴¹ *Ibidem*, p. 452.

⁴² *Ibidem*, p. 370.

închiptuit printr-o mînă uriașe de lemn purtată în vîrfurile unui băț, alături de simbolul mîinilor ce încep să fraternizeze într-o cunună de lauri pe stemele breslașilor, purtate în procesiunile sărbătorești ale meșteșugarilor din Dresda în secolul al XVI-lea⁴³. O dată cu dezvoltarea modului de producție capitalist, figurarea mîinii decade ca simbol de breaslă și capătă treptat un conținut de idei noi și o formă artistică deosebită.

În opoziție cu figurarea mîinii iobagilor și meșteșugarilor aserviți și liberi, se întîlnește în arta medievală figurarea „mîinii seniorale”, în care accentul cade îndeosebi pe caracterul confesional al acestei figurări.

Marile confesiuni mondiale sînt îmbrățișate în feudalism de clasa dominantă și transformate în instrumente de exploatare de clasă. Pentru cele mai multe din aceste confesiuni (mozaism, creștinism, mahomedanism etc.) munca a fost considerată efectul unui blestem divin, iar mîna ca instrumentul și simbolul acestui blestem. În fond, figurarea mîinii ca simbol al blestemului („mîinile imprecatorii”) e un motiv ornamental moștenit din perioada sclavagistă. În ornamentica succesorală acest motiv devenit reprezentarea mîinilor seniorale constituie un privilegiu artistic. „Mîinile înmănușate” ale întregii ierarhii nobiliare de sînge sau de spadă și a ierarhiei ecleziastice corespunzătoare trec ca motiv de pe steme și blazoane pe decorații și produsele artei culte ermetice, din heraldică în ornamentica de curte domeniială.

Marii artiști ai evului mediu european pun accentul în pictura lor pe jocul rafinat al gesturilor savante, chiar atunci cînd redau scene puțin importante din punct de vedere artistic. Din această perioadă datează idealul mîinilor alungite, cioturoase, fremătătoare pe care le ticluiesc în operele lor artiștii turmentați de viziunile mistice, de extaze onirice și divinații chiromantice. Chiromancia și chironomia ca presupuse și rentabile „meserii psihologice”; prima, denumită pompos în această vreme „știința divinatorie” și a doua aida „știința caracterologică”, deși s-au născut în perioada și cultura sclavagistă, ajung la maturitate speculativă abia în perioada feudală⁴⁴. Chiromancia, ca aberație științifică, este fiica mezină a astrologiei, din care cauză devine, cum susține N. Vaschide, „o aplicație imediată a astrologiei”. Cele mai importante semne pentru astrologi se legau acum de degetele mîinii; fiecare deget se considera a cădea direct sub protecția unui astru și a acționa în consecință; „degetul mijlociu era dirijat de Saturn, indicatorul de Jupiter, inelarul de Soare, cel gros de Venus... și degetul mic de Mercur⁴⁵. Deci prin chiromancie se continua pe un alt plan și sub o altă formă superstiții magico-religioase mai vechi, moștenite, prin cultura sclavagistă, din comuna primitivă.

Reprezentările profesionale ale acestui tip de mînă în ornamentică au fost antropomorfe, asimetrice, izolate, neîncadrate într-un cîmp ornamental și neprofilate în complexe ornamentale sau rețele de motive. Formele istorice cele mai obișnuite în ornamentica ecleziastică se reduc la figurarea

⁴³ Sieber Friederich, *Volk und volkstümliche motivik im Festwerk des Barocks Darstellt an dresden Bildquellen*, Berlin, 1960, p. 65—67.

⁴⁴ N. Vaschide, *Essai sur la psychologie de la main*, Paris, 1909, p. 27 ș. u.

⁴⁵ N. Vaschide, *op. cit.*, p. 42.

mâinilor singulare sau împreunate în posturi diferite sau schițând unele gesturi culturale.

Din prima categorie de reprezentări confesionale ale mâinii reductive merită să fie pomenite unele stilizări artistice mai mult sau mai puțin reușite. În iconografia mozaică „menorahul” sau candelabru cu șase brațe, care se aprinde de Hanuca, este redat sau printr-o mână heptactilică sau prin șapte mâini ca suporturi îngeminate de luminări.

În iconografia budistă și șintoistă, divinitățile superioare sînt distinse nu atît după fizionomia lor particulară, cît mai ales după poziția mâinilor în jocul delicat al degetelor. Degetele capătă astfel individualitate dramatică proprie. Jocul lor subtil și definit își are normele lui artistice, atît în pictură și sculptură cît și în dansurile rituale. Printre „regulile mai amănunțite” ale picturii indiene medievale „un rol de seamă îl joacă *Mudra*, alică poziția și mișcarea mâinilor și degetelor care ajută la apariția unei rase (emoții) corespunzătoare”⁴⁶. Canoanele mudrei au fost aplicate cu scrupulozitate surprinzătoare în picturile murale din Adjanta (sec. V—VII e.n.)⁴⁷. În iconografia creștină, reprezentarea mâinii pătrunde devreme în eprinsul ornamenticii bazilicale, cît și al superstițiilor legate de cult. În unele biserici medievale din Germania⁴⁸, ornamentarea unor frontoane de uși se făcea prin zgîrierea sau mularea de mâini. Mîinile jucau aici un rol apotropaic în superstițiile locale. Atitudinea mai arată și o exorcizare prin mînă a unor motive auxiliare, fie a unei capre (considerată ca reversul negativ al mielușelului domnului), fie a unui cap uman (în general apolinic). Cum vom constata mai tirziu, motivul mînii se întîlnește pe catapetesmele și stîlpii unor vechi biserici sau capele ortodoxe. În iconografia musulmană sectară a husiților, motivul mînii alături de simbolul soarelui și al lunii străjuiește pe unele turle de mecețe. De astă dată e vorba de înfățișarea unei mîini concrete, cu palma deschisă spre cer și cu „cele cinci degete ce reprezintă în credința băștinașilor pe cei cinci sfinți sau prooroci la Ușiți: Mahomed, Fatima, Ali, Hussein și Hasan”⁴⁹. Tot la mahomedani întîlnim și exorcizarea sexului feminin de pe unele gravuri parietale străvechi, prin apostarea alături și a motivului mînii cu palma deschisă și degetele răsfirate. Exorcizarea sexului feminin ca motiv magico-religios ancestral stă la baza unui motiv mahomedan asemănător, însă recent⁵⁰.

D. — Figurările artistice ale motivului ornamental al mînii încep să fie promovate într-un mod deosebit și de arta burgheză. Unele aspecte ornamentale moștenite din trecut sub formă de rămășițe magice se șterg încetul cu încetul și sînt eliminate din complexul ornamental, trec pe plan secundar.

La orașe proletariatul introduce în arta lui o figurare realistă a mînii. În această figurare este redată alături de mîna meșteșugarului

⁴⁶ și

⁴⁷ Bazele estetice marxist-leniniste, trad. din rusă, București, 1961, p. 55.

⁴⁸ Karl Teodor Weigl, *Beitrag zur Symbolenvorschung*, Berlin, 1934, p. 36—37.

⁴⁹ Ghilarii din Mazandaran în Советская Этнография 1946, I. p. 222.

⁵⁰ V. Marcovici, *Наскальные изображения в предгорьях северо-восточного Дагестана*, în „Советская археология”, nr. 1, 1958, p. 149.

din burguri, mîna muncitorului industrial. Începînd din secolul al XIX-lea mîna muncitorului industrial devine simbolul luptei de clasă și apoi al unității de luptă socială a clasei muncitoare.

Conținutul istoric al motivului se schimbă; forma artistică, în ansamblul ei, rămîne aceeași. Mina asociată cu unele simboluri străvechi o întîlnim din ce în ce mai rar. Rostul acestei asociații nu se mai cunoaște. El poate fi reconstituit numai prin cercetări analitice de etnografie și folclor comparativ-istoric.

Procesul de idealizare plastică a anumitor forme și gesturi ale mîinii (teratologice, patologice, fantastice, realiste etc.) de către artiștii reprezentanți ai burghoziei în ascensiune, ajunge acum la apogeu. Meșteșugarul înstărit, ca și marele artist burghez, își fac cu timpul un ideal artistic din reprezentarea plastică a mîinilor idealizate, deținătoare de presupuse frumuseți interioare. Noțiunea de „psihologie a mîinii” începe să se generalizeze și să preocupe nu numai pe artiștii plastici, dar și pe ornamentişti. Fiecare caută să exprime ceva din și prin fizionomia, morfologia, atitudinea, poziția, mobilitatea mîinii. În această perioadă, figurarea „mîinii psihice” devine o necesitate creatoare și o modă artistică.

În *prefața* la lucrarea lui N. Vaschide, intitulată *Essai sur la psychologie de la main*, publicată în 1909, marele psiholog burghez Charles Richet deși susține că „mîna e un aparat de execuție și (că) lipsa de îndemnare manuală este o adevărată defectozitate cerebrală”, manifestă preferințe clare pentru „mîini ca aparate de seducție” de o „eleganță proverbială”, idealizate în structura lor formală și în gestică lor. Charles Richet descrie „mîinile” care trădează originea socială și rangul posesorilor. E în această declarație de preferință, în aparență inocentă, o declarație de principii estetice care stă la baza nu numai a gustului artistic al acestui psiholog, ci și la baza artei ornamentale burgheze.

Studiul figurării mîinii din perspectiva artei burgheze este reluat într-o lucrare recentă de Hanna și Ilse Jursch⁵¹. Deși ambele autoare susțin că obiectul predilect al cercetării lor este „mîna omenească, fără ajutorul căreia nici nu putem închipui existența noastră omenească”, totuși insistă în prezentarea „mîinilor invizibile, devenite vizibile în artă”, care nu sînt altceva decît „mîinile de îngeri ca soli și unelte divine”. Subordonînd tematica generală a figurării mîinii simbolismului religios și apologeticii creștine, autoarele introduc în expunerea materialului despre mîna un punct de vedere depășit, al esteticii teologal-burgheze. Mîinile detașate de muncă sînt idealizate în structura lor formală, de astădată pe criterii de ordin mistic (sensul mîinii nu stă în „vita activa”, ci în „răspunsul la ceea ce fac mîinile lui Dumnezeu”).

E. — Tipul figurării artistice a motivului mîinii ajunge la maximum de expresivitate în ornamentica socialistă. De astă dată nu mai întîlnim un dublu motiv ornamental, care reflectă o structură de clasă antagonică și în luptă socială, ci un singur motiv ornamental care reflectă alianța dintre cele două clase muncitoare ale societății noi.

⁵¹ Hanna und Ilse Jursch, *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlin, 1959, 195 p.

III. FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICĂ DUPĂ DATELE ARHEOLOGIEI ROMÎNE

Studiul reprezentării ornamentale a mîinii în cultura romînă, trebuie să înceapă, cum este și firesc, de la materialul documentar descoperit și valorificat în primul rînd de arheologia romînă. Cercetările de arheologie au urmărit apariția și evoluția acestei reprezentări pe teritoriul patriei noastre și în regiunea carpato-balcanică.

După datele arheologiei romîne se constată pe teritoriul Romîniei trei categorii de reprezentări ale mîinii.

a) reprezentări ale mîinii ca semne ale ocupațiilor de bază (vîna-toarea, creșterea animalelor, agricultura) sau a unor meșteșuguri principale (olăria etc.);

b) reprezentări ale mîinii ca simboluri culturale ale fecundității și fertilității agricole. În această a doua formă, reprezentările mîinii se diferențiază 1. în semne de supunere, adorare și ocrotire; 2. în semne funerare: de imprecăție sau blestem și 3. în apotropee;

c) și reprezentările mîinii ca simboluri ale medicinei magice primitive (legate odinioară de cultul unor zei vindecători, locali sau naturali-zați), sau ca semne ale tămăduirii prin intervenția mîinii.

Aceste trei categorii de reprezentări ale mîinii, documentate arheologic, reflectă trei considerații social-culturale care s-au acordat succesiv sau paralel reprezentării concrete și practice a acestei părți a corpului omenesc.

A. Diferențierea motivului mîinii în trei categorii de reprezentări ornamentale este un proces istoric relativ lung. Procesul de diferențiere și specializare a mîinii începe și la băștinași din paleolitic și se perfectează după primele două mari diviziuni sociale ale muncii. În această lungă perioadă istorică, reflectarea diferențiată a mîinii poate fi urmărită în figurile tot mai diferite ale artei primitive.

Prima reprezentare plastică a mîinii, pe care o găsim în faza incipientă a artei rupestre, este aceea a unei „mîini-labe” și „mîini-ghiare”. Aceste două închipuiri zoomorfe, legate de unele rituri ale vînaătorii primitive, se modifică cu timpul pînă capătă o fizionomie morfologică umană. Reprezentările antropomorfe ale mîinii, legate întîi de un cult al fecundității și fertilității agricole, devin cu timpul semne ale unui cult agrar al lui. La rîndul ei, reprezentarea mîinii ca simbol solar înlesnește reprezentarea mîinii ca simbol al medicinei magice atribuite zeilor vindecători. Ceea ce înseamnă că o categorie de reprezentări ornamentale ale mîinii derivă genealogic dintr-o alta, ca rezultat firesc al evoluției reflectării plastice a muncii, din forme tot mai diferențiate și specializate de muncă. Procesul acestei evoluții pornește de la reprezentarea concretă (chiar mîna celui ce muncește), se ridică la abstracție (mîna ca simbol al muncii) și revine din nou la concret (reprezentarea unei munci pe o treaptă superioară a specializării tot prin mînă).

I. Primele sesizări artistice ale reprezentării mîinii, abia diferențiate și specializate, sînt prilejuite de cercetările și studiile de arheologie primitivă ale gravurilor parietale din peșterile Carpaților meridionali.

Cîteva semne speologice au fost descoperite în 1923 de Marton Roska pe pereții grotei de la Cioclovina, însă marea lor majoritate au fost scoase la iveală de C. Nicolaescu-Plopșor în grottele Băii de Fier pe râul Galben, la Vaideei pe râul Gușița, la Runcu pe râul Sohodol și la Polovraci în defileul Oltețului (fig. 1). Cronologia acestor manifestări de

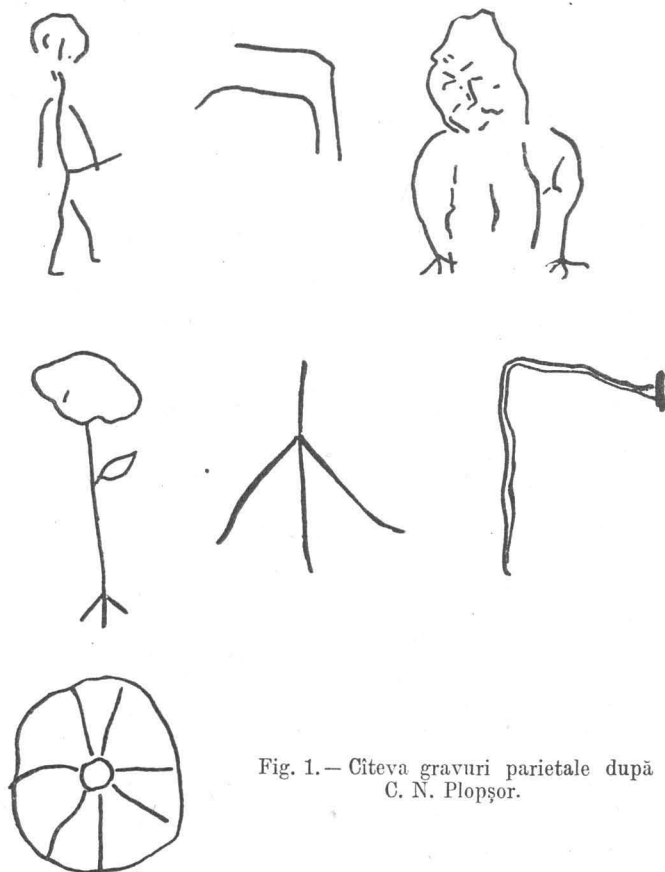


Fig. 1. — Cîteva gravuri parietale după C. N. Plopșor.

artă rupestră este incompletă. Asupra locuirii și gravării peșterilor din Oltenia, arheologii și speologii români nu au ajuns încă la un acord unanim. S-a susținut că majoritatea gravurilor parietale sînt de proveniență paleolitică, neolitică sau eneolitică.

Cele mai reușite dintre aceste gravuri sînt alcătuite din „figuri umane”, „figuri de animale”, „reprezentări solare” etc. Printre imaginile gravate, reproduse și comentate de C. Nicolaescu-Plopșor, întîlnim alături de „mîna integrată în corp” și „mîna detașată de corp” în forma monodactilică (așa numita „figură serpentiformă” de la Polovraci); „mîna ghiară” sau „tridactilică” (așa-zisa „figură umană” de la Polovraci) și

„mîna pluridactilică” (în formă fitomorfă, de rădăcină). Cîteva din aceste desene rupestre au fost puse de C. Nicolaescu-Plopşor, în legătură cu cultul soarelui. « Cei doi oameni sînt în picioare, în poziția de adorare în fața soarelui. Figura 11 e însuși soarele, și figura 12 nu lasă nici o îndoială că e soarele umanizat. Toate aceste desene aparțin grotei Pircălau. Excepție făcînd de aceste reprezentări, ceea ce mă face să cred într-un cult al soarelui practicat în această grotă, este grotă însuși... atît prin forma, cît și prin poziția ei... situată deasupra unei prăpăstii ⁵² » etc.

Privite în ansamblul lor, se poate susține că nu toate desenele rupestre descoperite în grotetele oltene aparțin aceleiași epoci: unele sînt mai vechi, ce țin de magia vîntoarei, altele ceva mai noi, ce țin de cultul fecundității, iar altele și mai noi, ce țin de un cult pastoral-agricol al soarelui.

Cercetările întreprinse de C. Nicolaescu-Plopşor au valorificat deci pe lîngă alte motive artistice și pe acela al reprezentării mîinii, motiv care se prezintă mai încheșat în gravurile legate de riturile vîntoarii primitive și de unele începuturi pretimpurii ale cultului solar.

Cu timpul, în gravurile și picturile rupestre apare alături de mîna corelat și simbolul soarelui. Aceasta se întîmplă și în peșterile din Carpați, locuite din epoca bronzului: « Majoritatea lor s-au descoperit în peștera Pircălabului, care ar fi putut servi ca un sanctuar al vremurilor de atunci unde se practica poate și unele rituri de caracter magic. Reprezentările ithyphallice s-ar datora probabil unui cult al phallusului și al procreației. Restul figurilor omeneste poate reprezenta divinități și personaje diferite. Alte scene ar putea avea și o semnificație istorico-narativă sau comemorativă, din viața tribală de atunci... unde erau reprezentate faptele mai de seamă ale conducătorilor de trib ⁵³. »

II. Alte sesizări arheologice ale problemei reflectării mîinii încă nediferențiate în figurările artei primitive par a fi prilejuite de „ritualurile de înmormîntare”. În unele „culturi arheologice” definite pînă acum pe baza riturilor funerare și pe cunoașterea concretă a inventariului descoperit în morminte, s-a încercat o explicare a cauzelor materiale și condițiilor istorice care au dus la poziția sepulcrală a mîinilor de schelete exhumate: „mîini ridicate” și „mîini mutilate”.

În perioada de formare a unor „culturi arheologice” din epoca bronzului, pe teritoriul patriei noastre întîlnim așa-zisele „morminte cu ocră în movile” ale unor triburi de păstori protoeuropeni. Zonele predilecte pentru acest tip de morminte au fost regiunile de stepă și silvo-stepă. După mărirea mormîntului și tehnica înmormîntării, în regiunile extracarpătice, s-a stabilit „un singur sistem de înmormîntare cu ocră” cu două variante: una a „mormintelor simple, săpate sub nivelul movilelor, în cuprinsul tumulilor sau în apropierea lor” (care corespund întregii

⁵² C. Nicolaescu-Plopşor, *Desenuri paleolitice în Oltenia*, în ADV (1926), p. 49-50; *Cu privire la desenele preistorice din peșterile Gorjului*, An. V (1926), p. 130-134; *Travaux sur les peintures rupestres d'Oltenie*, An. VI (1928), nr. 35, Craiova; Un desen paleolitic în Oltenia, An. VIII (1929); *Desene rupestre de la Polovraci-Gorj*, Craiova, 1928; *L'art rupestre carpatho-balcanique*, Paris, 1931.

⁵³ D. Berciu, *Arheologia preistorică a Olteniei*, Craiova, 1939, p. 19-20.

durate de timp a culturii monumentelor cu ocră de la noi) și alta a „mormintelor acoperite cu construcții de lemn, cu o singură înhumare”⁵⁴.

Caracteristic în aceste morminte cu ocră, pe lângă inventar, sînt pozițiile rituale ale mîinilor de schelet (fig. 2). Cea mai frapantă atitudine este aceea a mîinilor ridicate în față. În legătură cu această atitudine, arheologii au emis mai multe ipoteze. Ridicarea mîinilor la cadavre e sau „întîmplătoare” (o „poziție odihnitoare echivalentă dormitului”, o „poziție de acomodare a cadavrului la conformația gropii”) sau „rituală”. Cum am mai relatat în partea introductivă, înclinăm să credem că mîinile cadavrelor erau ridicate în dreptul ochilor ca să acopere vederea, care în eventualitatea unei închipuite „revifieri” a mortului l-ar fi împiedecat să vadă și astfel să-și regăsească rudele și să le facă rău.

Cert este însă că „mîinile de schelete ridicate în dreptul feței” pot reprezenta și un gest dependent sau independent de prezența ocrului în mormînt. Faptul că ocrul „acoperea” inițial întregul cadavru înhumat ne face să credem că între poziția mîinilor ridicate și prezența ocrului nu-i o relație strictă. Însă faptul că în unele morminte exhumate ocrul se găsește numai în formă de bulgăraș, „în fața mîinilor ridicate” sau chiar „în mîinile ridicate”, denotă o relație de dependență. Încercarea de a se deduce prezența bulgărașilor de ocră în fața mîinilor sau în mîini, din lipsa unei cantități suficiente de ocră pentru ungerea întregului corp, nu este nici justă nici convingătoare. Unele nedumeriri arheologice pot fi explicate prin paralelisme etnografice care sugerează soluții ce nu trebuie desconsiderate. Ungerea cu roșu a cadavrului în lipsa de ocră se putea face la triburile de păstori cu „sînge de animal”, dacă totul se reducea numai la simbolismul culorii roșii. Grăitoare în această privință sînt o serie de practici rituale de decorare, cunoscute bine de arheologi, din cele mai renumite peșteri din perioada neolitică, și anume pictarea cu roșu a „mîinilor mutilate”. Caracterul magic și sensul religios al acestor mîini pictate cu roșu, reiese pe de o parte și din credințele și superstițiile legate de materia colorantă. Analizele chimice efectuate asupra acestor colo-



Fig. 2. — Fotografie de schelet cu mîinile ridicate după Vl. Zirra.

⁵⁴ Vlad Zirra, *Cultura mormintelor cu ocră din regiunile extracarpătice ale R.P.R.*

ranți au demonstrat că în Spania, la Altamira, „s-a pictat cu sînge”, iar în Franța la Lescaux și Gargas, „cu oceru roșu”⁵⁵.

Din perspectiva etnografiei, tot atîta de grăitoare sînt și unele „ceremonii ale regenerării”, în care persoana care transfigura pe cel mort jucînd o dramă funerară, cu imitarea unor episoade din viața mortului conceput tînăr, își masca fața și mîinile cu „măști de lemn” colorate în roșu⁵⁶.

În privința absenței sau prezenței mîinilor mutilate în morminte, situația nu este mai clară. Și în cazul acesta s-a susținut că mutilarea ar fi putut fi accidentală, punitivă sau rituală. S-au găsit argumente care să justifice fiecare ipoteză și să susțină fiecare piesă de inventar. Fapt este că practica obiceiului s-a întins pe teritoriul patriei noastre din perioada neolitică pînă în perioada fierului, cînd îl întîlnim în necropola tumulară de la Histria⁵⁷. În partea etnografică a studiului nostru vom urmări obiceiul care persistă pînă aproape în vremea noastră.

Înmormîntarea și îngroparea extrasepulcrală a mîinilor tăiate, dovedică arheologic, este susținută în parte și de documente istorice. Înaintea erei noastre, o ramură a sciților din Dacia practicau tăierea rituală a mîinilor ca sacrificiu adus zeului războiului. Jertfele pomenite în această privință de Herodot nu sînt cu nimic mai prejos de cele consemnate în tăblițele de lut ale asirienilor pentru zeii : Așșar și Iștar. „Cînd (la război) prind inamicii de vii, la o sută de oameni jertfesc unul, dar nu în chipul cumucid animalele, ci altfel: după ce toarnă libații de vin pe capul victimelor, înjunghie oamenii deasupra unui vas și pe urmă, suind vasul pe mormanul de crengi, vîrșă sîngele peste pumnal. În timp ce acestea se petrec sus, iată ce se întîmpla jos lîngă sanctuar. Tăind toți umerii dreپți cu mîini cu tot, ale victimelor înjunghiate, le aruncă în văzduh și cînd au isprăvit de făcut sacrificiul, se îndepărtează din acel loc. Mîna zace pe unde s-a nimerit să cadă, iar trupul în altă parte”⁵⁸.

III. Procesul de figurare antropomorfă în arta primitivă din neolitic și eneolitic se desfășoară paralel într-un dublu sens : 1) de figurare antropomorfă fără mîini și 2) de figurare antropomorfă cu mîini. Ambele figurări prezintă un interes deosebit pentru studiul culturii primitive a băștinașilor.

În general, figurinele umane alcătuite din lut ars sau cizelate din oase de animale domestice și sălbatice, caracteristice diferitelor „culturi arheologice” din neolitic, sînt reprezentate fără brațe și mîini. Acesta este cazul statuțelor feminine cu „gît-coloană” și „fără cap” aparținînd „culturii Hamangia”; a figurinelor tatuante și în formă de vioară aparținînd „culturii Sălcuța”, și-a figurinelor simple din os aparținînd „culturii Gumelnița”. Aceași constatare se poate face și în privința unor figu-

⁵⁵ Louise René Nougier, Jean Beanjeu et Michel Mollat, *Histoire universelle des exploitations, de la préhistoire à la fin du moyen age*, tom. I, Paris, 1955, pl. I.

⁵⁶ A. D. Avdeev, *Происхождение театра*, Moscova, 1959 cap. II.

⁵⁷ Petre Alexandrescu și Victoria Eftimie, *Morminte trace din epoca arhaică în necropola tumulară de la Histria*, București, „Dacia”, III, 1959, p. 156 ș. u.

⁵⁸ Herodot, *Istoriî*, trad. rom., vol. I, București, 1961, cartea IV, 62, p. 332—333.

rine antropomorfe fără miini caracteristice perioadei de tranziție spre epoca bronzului aparținând „culturii Cernavodă” (fig. 3)⁵⁹.

Lipsa membrelor superioare, „simbol al acțiunii și posesiei umane” la toate aceste figurine antropomorfe, din epoca neolitică, ca și a celor din răstimpul de tranziție la epoca bronzului, a fost interpretată de unii arheologi ca un procedeu elementar de stilizare plastică întrebuițat de artiștii primitivi.

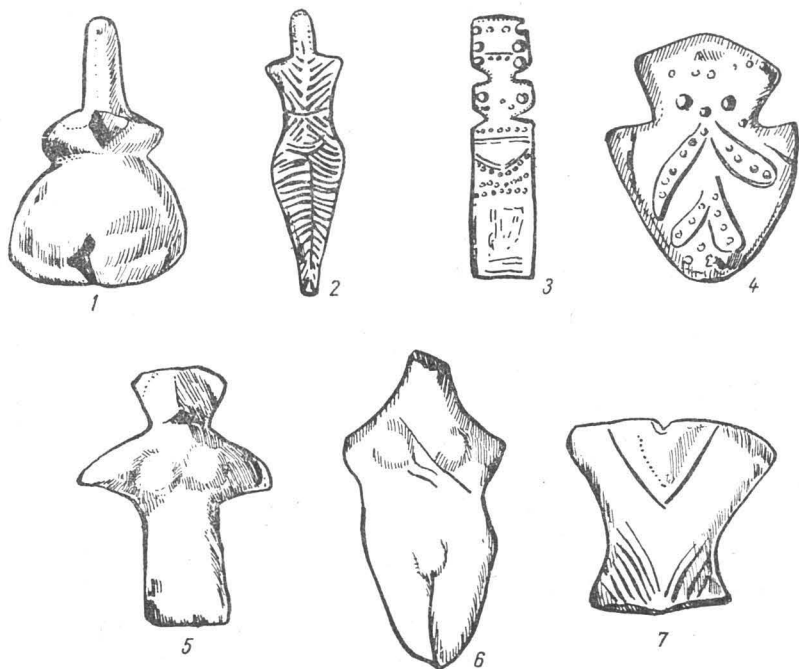


Fig. 3. — Statuete fără miini din perioada bronzului, după *Istoria României*, vol. I, București.

Așa cum se va putea constata și din expunerea materialului etnografic sîntem nevoiți să atribuim lipsei mîinilor, ca și altor membre sau organe din figurația antropomorfică primitivă locală o semnificație particulară magico-religioasă, care în esența ei originară astăzi ne scapă, dar a cărei presupunere ne-o sugerează unele analogii etnografice. Corelația între aceste reprezentări ornamentale primitive și credința mai generală a sacrificării mîinilor unui zeu local, pare a fi deci străveche și în jurul Mării Negre.

În asemenea condiții istorice, se poate închipui că aceste statuete fără miini serveau la disimularea sacrificiului uman. În locul omului o

⁵⁹ *Istoria României*, vol. I, Editura Academiei R.P.R., București, 1960, p. 76; Em. Condurachi, *Monuments archéologiques*, Bucarest, 1960, Avant propos.

figurină mutilată era jertfită zeului războiului la băstinași. Lămurind problema semnificației acestor statuete „fără mâini” și a corelației lor cu vreun zeu local, am putea sesiza mai bine unele aspecte mai vechi ale evoluției figurării mâinilor în arta primitivă la autohtoni. Cu această ocazie s-ar arunca o rază de lumină și asupra problemei originii și evoluției mai târzii a zeului Marte al sciților pontici, descris de Herodot (cărei sferă de cultură aparține acest zeu: celei iraniene, celei mongole sau europene?).

Pe unele statuete de lut aparținând vârstei de bronz, descoperite la Cîrna, se pot constata figurări naiv-realiste ale mîinii: mîna redată în profil și mîna redată prin trei linii paralele⁶⁰ (fig. 4).

În aceste cîteva reprezentări realist-naive se întrevăd, cum spune L. Leroi-

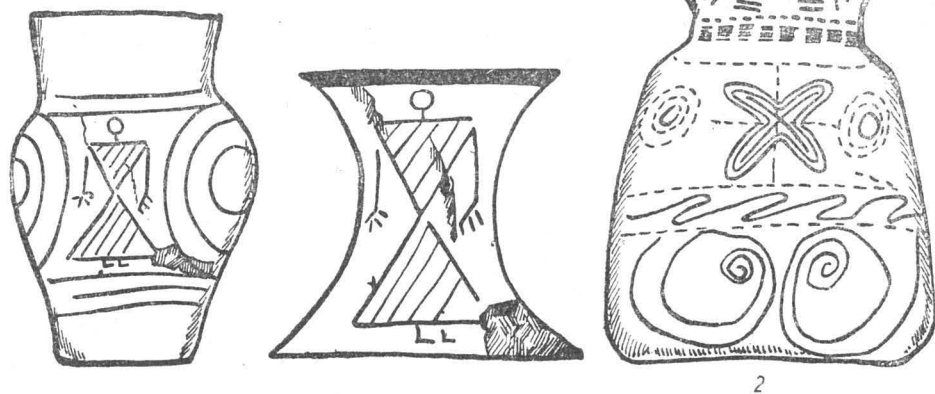


Fig. 4. — Obiecte figurate cu mâini, perioada bronzului.

Gourhen, inițiativa și ingeniozitatea artistică a lui homo faber care reflectă adaptarea mijloacelor la scopurile propuse, datorită în mare parte acomodării mîinii la economia psihicului⁶¹.

B. Figurările mîinii încep în perioada bronzului să se diferențieze astfel încît ornamentele care reflectă ocupațiile de bază să fie tot mai legate de cultul fertilității și de practica medicală tot mai dezvoltată. Cele mai multe descoperiri arheologice referitoare la studiul ornamenticii rituale pe teritoriul Daciei dinaintea erei noastre se concentrează spre sfîrșitul perioadei bronzului.

I. În ultimii ani, cercetările și studiile de arheologie geto-dacă au scos în evidență un material bogat în legătură cu reprezentarea mîinii

⁶⁰ Em. Condurachi, *Monuments archéologiques*, Bucarest, 1960, pl. 5,14.

⁶¹ A. Leroi-Gourhan, *L'homme faber, la main sizième semaine de synthèse, à la recherche de la mentalité préhistorique*, Paris, 1.

ca motiv ornamental în cultul agrar al soarelui. Amintim în primul rând ceramica rituală și ceremonială, apoi gliptica miniaturală.

a. Din a doua vîrstă a fierului, Dinu Rosetti, în cîteva săpături arheologice efectuate din 1935 încoace în stațiunea Tei-Snagov ⁶², a descoperit printre altele o ștampilă de meșteșugar olar și două urme de vase ștampilate cu reprezentarea mîinilor asociate cu discul solar (fig. 5—6).

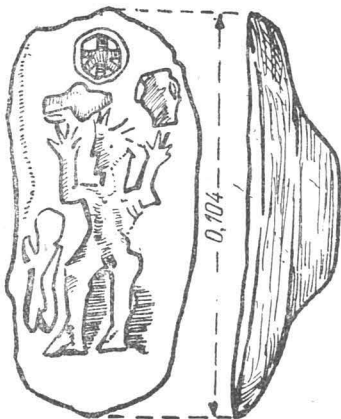


Fig. 5. — Ștampilă de olar dac după Dinu V. Rosetti.

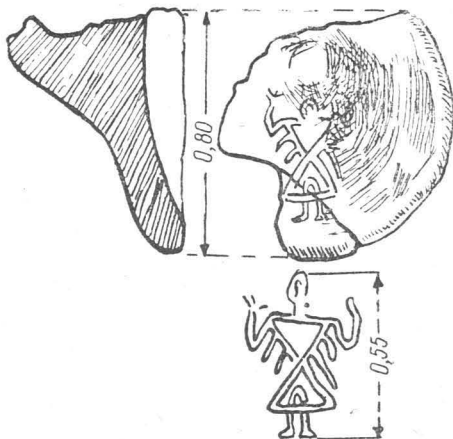


Fig. 6. — Ștampilă de olar dac după Dinu V. Rosetti.

Pentru studiul temei noastre, ștampila de olar este un document arheologic important. Ea „reprezintă o figură umană în picioare, cu brațele deschise, în prelungirea umerilor, cu avant-brațele ridicate și degetele mîinilor desfăcute. Deasupra fiecărei mîini ridicate se găsește un vas și cu ceva mai sus o roată cu șase raze, poate nu simbol solar. La stînga principalului personaj, în al doilea plan, se află o a doua figură umană, mult mai mică, cu mîinile ridicate”.

b. În ordinea descoperirilor urmează cîteva resturi de vase ștampilate, dintre care unul chiar cu urma ștampilei descrise mai sus și altul cu urma altei ștampile „care purta incizată o figurină umană cu mîinile ridicate, geometric tratată” ⁶³. Dinu Rosetti susține că „scene cu asemenea figuri în ceramică de la sfîrșitul epocii fierului geto-dac sînt rare... și cu analogii de stil cu reprezentările mai vechi ale vîrstei fierului, în Ungaria la Odemburg, în Transcaucazia la Helendorf”.

Motivul descris poate fi interpretat și ca semnul pios al olarului care invocă puterea divină a focului, potențializat la maximum prin soare (poate o reminiscență mitică anterioară descoperirii focului, cînd

⁶² Dinu V. Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, în *Miscellanea*. Din publicațiile muzeului Municipiului București, București, 1935, nr. 2, p. 69 — 72.

⁶³ Dinu V. Rosetti, *op. cit.*, p. 70.

olăria se cocea numai la soare); reprezentarea corespunzătoare stadiului de evoluție social-culturală proprie, începînd din secolul I î.e.n. și pînă în secolul II al e.n.

e. Motivul ornamental geto-dac al mîinilor ridicate spre un simbol de tipul roatei, revine și în descoperirile arheologice efectuate în 1958



Fig. 7. — Fragment de vas ritual după Vl. Zirra.

volută. Pe cel de-al doilea fragment se repetă discul solar, peștele și pătratele arătate; dar mai apar și alte ștampile formate din cercuri concentrice” (fig. 7).

Vlad Zirra datează descoperirile din comuna Militari, în comparație cu cele de la Fundeni-Snagov, în veacul al III-lea al e.n. Și aceste materiale arheologice solicită o interpretare etnografică, care ar putea să pornească de la ornamentele de bază ale mitologiilor agrare locale. După

⁶⁴ Vlad Zirra, *Raport preliminar al săpăturilor din comuna Militari, punctul Boju, regiunea București*, București, 1958.

Vlad Zirra, cele două fragmente fac parte dintr-un vas ritual, de tipul celor denumite „Krausanfeferin”, care la începutul erei noastre erau caracteristice culturii geto-dace.

d. În cultura sclavagistă europeană, reprezentarea mîinii izolate și mai ales asociate cu un simbol astral poate fi remarcată în întreaga Europă de sud-est. Această reprezentare e dependentă de două mitologii : una a tracilor sud-danubieni și alta a tracilor nord-danubieni. Ambele mitologii trace prilejuiesc dezvoltarea unei gliptici miniaturale cu motivul mîinii : „mîinile sacre” ale lui Sabazios⁶⁵ și „mîinile votive” ale oamenilor⁶⁶ (fig. 8).

Cu studiul „mîinilor votive” de tip trac s-au ocupat toți oamenii de știință care au făcut inventarul materialelor arheologice în sudul și nordul Dunării. Probabil că, la începutul erei noastre, cultul mîinilor sacre a fost destul de răspîndit în Dacia, pentru ca după ocupația romană să constituie încă un motiv de inspirație locală, daco-romană.

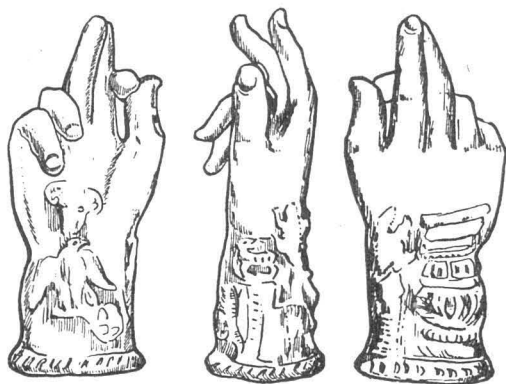


Fig. 8. — Mîină votivă a lui Sabazios după M. Macrea.

Printre monumentele de artă plastică descoperite pe teritoriul patriei noastre, în legătură cu cultul lui Sabazios, cea mai caracteristică piesă pare a fi așa-zisa „mîină votivă de bronz” scoasă la iveală cu prilejul unor săpături de utilitate publică, în regiunea Banat, între satele Jena și Gvojdia, în anul 1876. Piesa în discuție este un document artistic bine conservat. Ea se găsește depozitată în Muzeul Național din Budapesta. În legătură cu structura și valoarea ei s-au scris din 1880 încoace multe studii⁶⁷, unele numai descriptive, altele interpretative și s-au enunțat diverse ipoteze. În ansamblul ei, „mîina votivă de bronz” descoperită în Banat reprezintă o copie relativ redusă a mîinii drepte. Degetul mare, arătătorul și mijlociul sînt ridicate în poziție liberă, iar degetele inelar și mic lăsate ușor în jos. După poziția degetelor se poate susține că mîna schițează un gest ritual, definit de arheologi ca o „benedictio”, tipic și în celelalte reprezentări antropomorfe reductive ale lui Sabazios. Gestul ritual al mîinii lui Sabazios poate fi anterior asimilărilor zeului

⁶⁵ Frantz Cumont, *Sabazios*, articol în Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grèques et romaines*, Paris.

⁶⁶ I. Becker, *Die Hedecrheimer Votiv-hand*, Franckfurt am Mein, 1861; H. Meyer, *Die rumänischen Alpenstrassen der Schweiz*, in *Mitteilungen der Antiquer Gesellschaft in Zürich*, XIII, 1864; O. Jahn, *Berichte der Sachsichen Gesellschaft der Wissenschaften*, Berlin, 1883; W. Dilthey, *Drei votiv-Hände aus bronze*, Berlin, 1910.

⁶⁷ M. Macrea, *Le culte de Sabazios en Dacie*, în „Dacia” (Nouvelle Série), III, 1959, p. 325—339.

trac cu unii zei orientali, dar poate fi și posterior acestor asimilări. Fapt cert este însă că îl întâlnim și în religia ebraică (Sabaath, omonimul lui Sabazios, este figurat cu trei degete ridicare), gest preluat mai apoi de religia creștină (sacerdoții dau astfel benedictio latina)⁶⁸. În vârful degetului mare se sprijină „o bulă”, o „ghindă sau un con de pin”. De la jumătatea mâinii în jos, recte de la mijlocul palmei și a feței mâinii, de jur împrejur, într-un fel de manșetă ornamentală, mîna votivă este împodobită în relief cu figuri simbolice de animale și obiecte legate de cultul lui Sabazios. Sub linia vieții, în palmă se distinge un cap de berbec cu coarnele răsucite sub care, pe partea încheieturii mâinii se vede un vultur cu aripile deschise în jos, ce ține în ghiare un fel de „bucet de flori” sau „arbore stilizat”. Pe partea laterală a mîinii, sub degetul mare, sînt scoase în relief imaginea unui șarpe, alături de un caduceu în vârful căreia doi șerpi mici se încolăcesc în opt; o „stelă” sau un „likon” deasupra căreia stă în poziție de odihnă o broască țestoasă. Pe fața mîinii se află în relief un „coș” sau un „vas” de ofrande și libațiuni care flanchează o șopîrlă în mers (fig. 8).

Explicația tuturor acestor motive ornamentale de pe mîna votivă de bronz din Banat, legată de cultul local nord-dunărean al lui Sabazios, încă nu a fost dată, deși s-au emis multe ipoteze. De altfel, aceasta se datorește și faptului că în general cultul lui Sabazios a fost în cele din urmă confundat cu cel al lui Dionisos, care la rîndul lui s-a contaminat de cultul altor divinități similare (cel al lui Bassareus Lydianul și Zagreus cretanul).

La origine Sabazios a fost un zeu solar al Traciei helespontice, figurat cu coarne și avînd drept emblemă un șarpe. Considerat cînd tată, cînd fiu al lui Dionisos, Sabazios era cinstit ca și Dionisos prin „sărbători nocturne de caracter orgiastic”. Se pare că Sabazios a fost totodată și un zeu al medicinei magice, atribut pe care de altfel, în această perioadă, îl au mulți alți zei solari. Așa se explică de altfel și utilizarea unor mîini votive drept forcepse cu care vracii moșeau în cazuri excepționale.

Motivul ornamental de pe mîna votivă în bronz al lui Sabazios pot fi atribuite pe de o parte cultului solar al zeului (după berbec, vultur, arbore) și pe de altă parte cultului chtonic al zeului (după șarpe, caduceu, șopîrlă, broască). Dar toate acestea sînt deocamdată ipoteze.

Întrucîtva asemănătoare mîinilor lui Sabazios sînt „mîinile votive” sau „mîinile ofrande” ale oamenilor, oferite aceluiași zeu pentru vindecarea unei boli de mină. Cele mai multe din aceste mîini figurează deci membrele vindecate. Ele trec din sanctuarul lui Sabazios în sanctuarele altor zei vindecători, încă de la începutul erei noastre. „Credincioșii, neputînd să sacrifice mîna însăși, ofereau imaginea acesteia”. În mod curent mîinile ofrande erau însoțite de texte cu inscripții care puteau fi gravate chiar pe ele sau pe unele plăcuțe votive anexe.

⁶⁸ M. Macrea, *op. cit.*, p. 333.

„Mîinile sacre”, cît și „mîinile votive”, în secolul al II-lea — al III-lea al erei noastre au fost preluate din cultul lui Sabazios de cultul lui Aesculap (un acolit trac al lui Apollon).

Din secolul al III-lea dinaintea erei noastre, cultul mîinilor votive s-a continuat la autohtoni pînă aproape în vremea noastră sub diferite forme etnografice.

e. Pe teritoriul patriei noastre s-a întîlnit de asemenea reprezentată mîna gravată pe mînerile unor amfore de lut (fig. 9), descoperită la



Fig. 9. — Sigilii de amfore după G. Cantacuzino.

Mangalia (Callatis) de G. Cantacuzino. Aceste sigilii reprezintă „mîna dreaptă deschisă, cu trei degete... repliate în gestul ritual caracteristic lui Sabazios”. „Cele trei sigilii thasiene de la Callatis (A, B, C) redau divinitatea în care poate fi recunoscut Sabazios. Gestul pe care îl face personajul figurat pe aceste sigilii, întinzînd mîna dreaptă deschisă, cu excepția a trei degete care nu se văd, însă care sînt îndoite în palmă, este un gest ritual caracteristic cultului lui Sabazios, zeul traco-frigean... Gestul ritual gravat pe aceste mînerse se întîlnește de asemenea pe stelele funerare și pe ex-votouri. Acesta nu consta numai în poziția degetelor ci era de asemenea un gest de binecuvîntare sau de protecție”⁶⁹. Același gest ritual al mîinii drepte revine pe unele monumente religioase de tipul cavalerului trac, cum ar fi stela din Thasos⁷⁰.

II. Peste fondul primar al reprezentării mîinii în legătură cu simbolul agrar al soarelui la geto-daci sau tracii nord-dunăreni, scos în evidență de materialul arheologic prezentat, s-au suprapus în cultura sclavagistă motive similare aduse de mitologia elenistică și romană și de religiunile orientale în expansiunea lor balcanică. Aceste motive similare au subliniat și retușat uneori motivul autohton al reprezentării ornamentale, întărind și mai mult relația mîna-soare în produsele artei locale daco-romane.

Tot acest material străin naturalizat a adus un aport particular nou în ornamentica geto-dacă complicînd reprezentarea autohtonă străveche. De aceea considerăm util să zăbovim puțin și asupra contribuției

⁶⁹ C. Cantacuzino, *Trois sceaux thasiens inédits de Callatis concernant les cultes de Thasos*, în „Dacia”, VII—VIII, București, 1937—40, p. 286—287.

⁷⁰ Fernand Benoit, *L'héroïsation equestre*, Aix en Provence, 1954, pl. 12.

externe aduse la reprezentarea ornamentală a „mîinii reductive” la geto-daci :

a. Materialul funerar aflător în țară, de proveniență elenistică din perioada sclavagistă, sugerează unele precizări de amănunt în documentarea istorică a problemei. În această privință, ne rețin atenția două stele funerare cu motivul ornamental al palmelor ridicate și cu inscripții grecești, aflate pe teritoriul patriei noastre : una a Heracleei din Delos și alta a lui Asclepides din Tomis.

Al. Odobescu, în *Istoria arheologiei*, subliniind zelul pe care părintele Pauceudi din Parma l-a depus în descrierea „antichităților glip-tice și epigrafice ale Elladei” prezintă motivul palmelor deschise și înălțate în sus „care a fost descoperit pe mai multe stele funerare italiene”. „Două din stele fuseseră descoperite, spune Al. Odobescu, cu 20 de ani înainte (deci pe la 1550) de Ficoroni, într-o cameră sepulcrală de lângă poarta Appia din Roma, unde sub o frumoasă pictură parietală reprezentînd pe Appolon cu capul ornat de raze, stînd în picioare pe carul său și mîinînd patru mîndrii telegari negri, erau încrustate trei plăci de marmură și pe cîteși trele se vedeau sculptate cele două mîini ridicate în sus, parcă invocînd pe zeul soarelui și al luminii”⁷¹. „Aceste texte epigrafice care însoțesc și explică semnificația mîinilor ridicate . . . (redau) obiceiul funerar al celor vechi de a sculpta pe mormîntul oricărui june omorît de un ucigaș necunoscut, două palme înălțate spre rugăciune și de a scrie alături o invocatie către zeul soarelui, carele toate le vede, ca să-i pîrască lui pe culpabili și să ceară de la dînsul răzbunarea”.

Al. Odobescu consideră că stelele funerare cu motivele palmelor deschise ridicate în sus sînt „epitafe cominatorii, adică amenințări după vindicta divină”. Aceeași importanță o acordă Al. Odobescu altor 13 stele funerare cu aceleași motive descoperite de Ludof Stephani din Petersburg, la 1849.

După un excurs didactic, referitor la motivul mîinii, Al. Odobescu ajunge la prezentarea stelei donate de fondatorul Muzeului de antichități din București, generalul N. Mavros, cu textul și simbolul mîinilor. Ca și stelele mai înainte analizate, aceasta este o „antică invocatie cominatorie în care . . . dumnezeu și îngerii creștinilor au luat locul de curînd părăsît de către divinitățile păgîne, de zeul soarelui atotvăzătorul și de neîmblînzitele Erinii. Chiar și mîinile înălțate în sus spre rugă păstrează pe monument poziția lor tradițională”. Deosebirea constă numai în unele formule culturale pe care, spune Al. Odobescu, le regăsim în alte epitafe de prin secolul al VI-lea (fig. 10).

Tema motivului ornamental al mîinii ridicate preocupă și pe Gr. Tocilescu, care în *Monumentele epigrafice și sculpturale ale Muzeului național de antichități din București* consideră această stelă o piesă extrem de importantă, pentru ceea ce am numi în termeni actuali determinarea unui aspect al suprastructurii epocii care a creat-o. Gr. Tocilescu prezintă din nou stela funerară de la Rhenia-Delos cu inscripția afuriseniei și reprezentarea mîinilor (ambele figurate pe verso-ul și reverso-ul ei), susținînd că

⁷¹ Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 296.

această piesă are o geamănă în stela funerară din Muzeul de antichități de la Atena. Tipul de monument, forma arhitectonică, motivele ornamentale și conținutul epigrafic al celor două stele sînt prezentate și comentate paralel după lucrări publicate de la 1874 pînă la 1902, de la Otto Hirschfeld și pînă la Gr. Tocilescu.

Nu atît considerațiile morfologice și epigrafice ale celor două stele funerare, depozitate una la București și alta la Atena, ambele de proveniență elenistică, interesează deocamdată, cît mai ales conținutul lor social-cultural sau cum ar spune mitologul A. F. Losev „dezvăluirea realității sociale în conținutul central” al reprezentării funerare, „nucleul” sau „sîmburele” istoric al reprezentării ornamentale a mîinii ⁷².

Gr. Tocilescu mai susține că stelele de la București și Atena cu palmele ridicate sînt monumente ale potențailor creștini din sec. I sau II al e.n., lăsînd totodată să se înțeleagă că ar putea fi și monumente ale unei puterice și bogate colonii evreiești din Delos. Ambele piese au fost „găsite împreună” și izolate numai de pasiunea unor colecționari de antichități din secolul al XIX-lea. Gr. Tocilescu emite această părere în conformitate cu opinia lui Phillipie de Bas, Otto Hirschfeld, Al. Odobescu și W. Diettenberger, orientîndu-se mai ales după conținutul și limba inscripțiilor. Teza originii evreiești a motivului ornamental a fost reluată și susținută de Fr. Cumont. De curînd, Jean Baptiste Frey în *Corpus inscriptionum judaicarum* ⁷³ (o culegere de inscripții evreiești de pe teritoriul imperiului roman, din sec. II în. e.n. pînă în sec. al VII-lea al e.n.) prezintă momentul funerar al Heracleei aflat la Muzeul de antichități din București, și pe cel similar al Martineei din Athena, ca pe două produse funerare tipic evreiești din zona est-mediteraneană. În epigrafia celor două stele funerare se invocă răzburarea lui Dumnezeu, conceput ca θεός ὄψιστος o divinitate de origine evreo-păgînă sau de o grecitate ebraică.

De altfel, caracterul asiatic al religiei triburilor de agricultori din Fenicia și Siria este scos în evidență, tot în această perioadă, mai ales de monumentele votive ale zeiței Tanit, pe frontoanele cărora se află

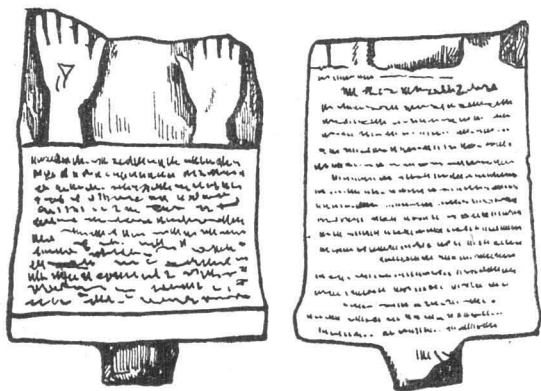


Fig. 10. — Stelă elenistică după Al. Odobescu și Gr. Tocilescu.

⁷² A. F. Losev, *Античная мифология в её историческом развитии*, Moscova, 1957, p. 18.

⁷³ Jean Baptiste de Frey, *Corpus inscriptionum judaicarum*, Paris, Roma, 1963, p. 524—525.

sculptată o mână deschisă. V. I. Avdeev, în *Istoria Orientului antic*, descrie simbolul lui Tanit" (discul, trunchiul și mâna), ca al unei divinități cerești „caelestis dea”, după „poemele mitologice a căror texte au fost descoperite cu prilejul săpăturilor de la Ras-Samra”⁷⁴.

Reținem deocamdată acest amănunt asupra originii celor două stele funerare, schițat de Gr. Tocilescu. Istoricul însă nu se oprește aici ci mergînd mai departe prezintă „obiceiul de a chema mâna răzbunătoare a unuia sau mai multor divinități asupra unei persoane cunoscute sau necunoscute care a săvîrșit o crimă”, ca fiind foarte vechi la grecii antici și la neamurile italice. Cei în cauză se adresează „zeilor infernali” (di inferri) cărora le revenea în special sarcina răzbunării nedreptății. O asemenea imprecție era o ara (ἀρά) care se pronunța și se scria ritual, adică anagramatic, pe tăblițele de plumb străpuse cu cuie de fier ce se puneau în mormintele aristocrației sclavagiste. Toate aceste imprecții aveau la bază credința străveche că sufletele celor uciși rătăceau în preajma mormintelor și nu se odihneau decît după răzbunarea legiuită. Credința s-a transmis pînă aproape în vremea noastră și la poporul român.

Uneori aceste „tăblițe cominatorii” prin conținutul lor epigrafic coborau din lumea aristocratică și potentată, în mijlocul vieții meșteșugarilor care le-au scris, scoțînd în evidență pasiunile și răzbunările personale, acțiunile cu caracter colectiv și unele momente de luptă socială. Cînd asemenea tăblițe cominatorii se expuneau în piețele publice, textul lor invoca pe lingă puterea răzbunătoare a unui zeu (inscripția găsită la Antrepolis în Egipt, astăzi la Louvre, invoca răzbunarea zeului Serapis) și puterea răzbunării omenеști.

Gr. Tocilescu atribuie, după cum vedem originea simbolului mîinilor ridicate, pe monumente și inscripții funerare, cînd zonei „feniciano-asiaticе”, cînd zonei „italo-grecești”; iar unele forme ale obiceiului le consideră ca intrate în tradiția popoarelor succesoare și ca atare străbătînd prin evul mediu, « în devoțiuni, descîntece și exorcisme... în formulele abjuratorii sau de afurisenie obișnuite (nu numai în Occident și Orient, ci și în țara noastră, pînă în timpii dincoace, prin hrisoavele domnești, prin cărțile de blestem ale mitropoliților și patriarhilor; pre cărți, pre manuscrise »).

Gr. Tocilescu intuiește astfel în perspectiva problemei pe lingă unele aspecte particulare ale evoluției motivului și cîteva legături reale cu folclorul funerar românesc.

T. Sauciuc-Săveanu, în două lucrări, din care prima constituie punctul de plecare al secunde, reia problema reprezentării mîinilor și a relației acesteia cu cultul solar, în legătură cu o altă stelă funerară descoperită la Tomis. Prima lucrare este o comunicare intitulată *Semnificația mîinilor ridicate în reliefurile greco-romane* ținută în 1924 la Congresul național de arheologie și numismatică din Craiova, iar a doua, un studiu intitulat *O stelă funerară cu inscripția și cu palmele deschise în relief, din Tomis-Constanța*. În ultimul studiu, T. Sauciuc-Săveanu, trece în revistă lucrările care la data publicării au putut sta la baza interpretării palmelor

⁷⁴ V. I. Avdeev, *op. cit.*, p. 207.

redate pe stelă ca un motiv ornamental auxiliar altui motiv și după ce face un excurs bibliografic al problemei, conchide că între reprezentarea palmelor deschise și un zeu solar există o relație confirmată pînă acum de mai toți cercetătorii anteriori ai problemei. Cînd însă trece la analiza conținutului mitologic al motivului ornamental funerar, T. Sauciuc-Săveanu susține că acesta poate fi în general sau o „rugăciune-plîngere” (stela funerară din Madytus a cărei inscripție începe cu Κύριε „ Ηλιε ” sau un „apotropœu împotriva violatorilor de morminte” („formula interdicției referitoare la folosirea locului de mormînt de către străin... influența asiatică... în cele trei tipuri de perinthos”) sau „o imprecăție, o invocare a răzbunării divine în contra cuiva” (în contra unui om, a unei semi-divinități etc.). Iar ceva mai departe „mîinile ridicate au o însemnătate cominatorie... ele imploră ajutorul unei divinități pentru descoperirea și pedepsirea ucigașului, care a făcut să piară prin nedreptate un om, mai ales în vîrstă tînăra” (stela Heracleei și a Martineei din Delos-Rhenia) (fig. 11).

În toate aceste împrejurări, apelul se făcea la zeul solar, iar mai tîrziu, cum vom vedea în partea etnografică a studiului nostru la substituttele lui. Simbolul mîinilor pe asemenea stele este redat într-o formă artistică, frecventă în Orient, în care nu este exclusă o influență străveche ebraică. T. Sauciuc-Săveanu conchide ca și Gr. Tocilescu că pentru a epuiza obiectul cercetării ar fi nevoie să se abordeze tema folclorică a mîinilor ridicate cu palmele înainte și deschise. Pentru aceasta sugerează studiul „folclorului grec”.

În legătură cu articolul lui T. Sauciuc-Săveanu, D. M. Pippidi publică un studiu *În jurul stelei lui Ascleioides din Tomis*, în care prezintă o nouă interpretare a mîinilor ridicate în reliefurile greco-romane; interpretare derivată din unele premise deja enunțate. „Gîndul care a dus la săparea mîinilor ridicate pe atîtea pietre de mormînt n-a fost întotdeauna același și, a fi adoptată o singură interpretare, ar însemna ignorarea arbitrară a nesfîrșitelor nuanțe pe care sentimentul religios

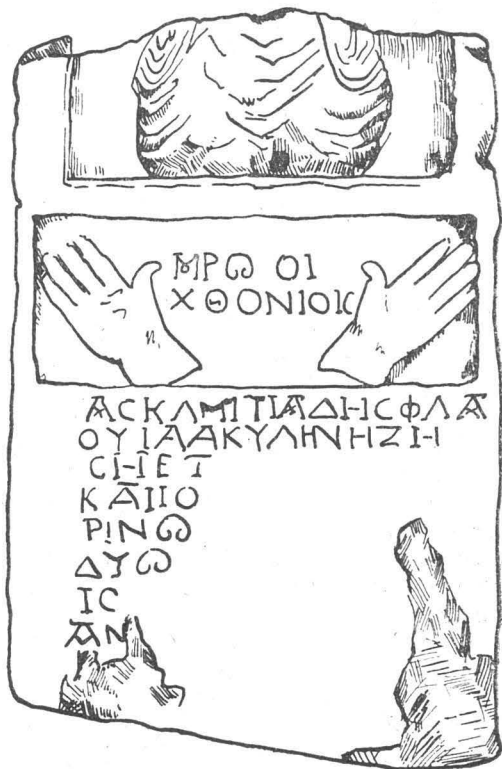


Fig. 11. — Stelă elenistică din Tomis după T. Sauciuc-Săveanu.

le putea înfățișa, după sufletul individului în care se resfringe”⁷⁶ motivul.

Miinile rediate sub formă de palme deschise, după D. Pippidi nu invocau atît protecția presupusei divinități a soarelui, metaforizat sau simbolizat pe monument (pe partea superioară a stelei se vede sculpat un bust de femeie), cît protestul în fața soarelui, divinitate presupusă ocrotitoare prin excelență a omului nevoiaș, împotriva zeilor vrăjmași ai luminii. E, cum s-ar spune în alți termeni, o substituție a semnificației mitologice greco-romane, cu una asiatică, inspirată din dualismul iranian: învoacția sau protestul uman către zeul binelui împotriva zeului răului sau împotriva succesorilor acestora „Antiteii (ἀντίθεοι) se trudesă să zădărnicească opera duhurilor bune, unelte și vestitorii (ἄγγελοι) ai divinității supreme...”⁷⁶

Lucrarea lui Fr. Cumont *Il sole vindice dei delitti et il simbole delle mani alzate* invocată ca esențială, stă probabil la baza acestei interpretări. Cealaltă lucrare a lui Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romaine*⁷⁷, republicată ulterior, reia în unitatea de gîndire și în ansamblul problematicii de specialitate a lucrărilor lui de pînă atunci, unele aspecte tematice enunțate încă din 1923. În asemenea condiții, teomachia justifică apelul din tabelele cominatorii, pe care oamenii le fac la zeii buni împotriva zeilor răi. „Dualismul iranian... face (în perioada de care vorbim) sensibilă mulțimilor pricina relelor de care lumea este plină”, care pricină nu este altceva, în fond, decît continuarea luptei dintre antiteii și pe plan uman. La această teomachie participă nu numai întreaga ierarhie de zei și semi-zei ci și lumea fizică întreagă. De aceea se socotea că omul, principal și faptic, poate și trebuie să ridice mîna contra zeului potrivnic, avînd toată acoperirea morală din partea zeului protector.

b. Pentru că materialul arheologic românesc este punctul de plecare al studiului nostru etnografic, se impune, cu toate rezervele necesare, să redăm și unele constatări mai recente ale problemei care ne preocupă. În 1963, Jean Baptiste Frey în *Corpus inscriptionum judaicarum* prezintă stela Heracleei descrisă de Gr. Tocilescu și pe aceea similară a Martienei din Rhenia-Delos ca două monumente funerare tipice evreiești. Ambele piese de mormînt, în epigrafiă cărora se invocă răzbunarea divină asupra ucigașilor unor fecioare ebraice, reprezintă două cazuri comune dintr-o serie de multe alte asemănătoare. Aserțiunea lui Jean Baptiste Frey se oprește însă aici. Mergînd pe linia trasată de el se poate constata și pe alte monumente funerare evreiești, descoperite mai recent, aceeași figurare, pe cînd pe stelele funerare evreiești care urcă în timp pînă în secolul nostru, mîinile sînt gravate de-a dreapta și de-a stînga unui ornament central (o cunună, o coroană, o floare) al cărui simbolism nu a putut fi precizat întotdeauna. Dată fiind legătura străveche euro-asiatică a mîinilor

⁷⁶ D. M. Pippidi, *În jurul stelei lui Ascleiōides din Tomis*, în „Revista clasică”, tom VI—VII, București, 1934—1935, p. 169.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 174.

⁷⁷ Fr. Cumont, *op. cit.*, Paris, 1929.

cu soarele, nu este exclus ca unele din aceste motive centrale să utilizeze și un atribut complementar (cunună-cercul soarelui; cunună-lumină). Reprezentarea mîinilor pe stelele evreiești de dată mai recentă se face în două feluri : 1) sub formă de palme deschise cu degetele mijlocii desfă-



Fig. 12. — Stelă evreiască modernă din Moldova (după Paul Petrescu).

cute și 2) sub formă de palme deschise cu degetele lipite. Palmele ridicate deschise și cu degetele lipite se sculptau numai pe stelele atribuite unor persoane de sex feminin. Pe mormîntul de fecioară se grava motivul palmei cu degetele lipite, iar pe mormîntul de femeie măritată, motivul palmei cu degetele mici dezlipite. Palmele cu degetele deschise la mijloc se sculptau numai pe stelele mormintelor atribuite bărbaților care se trăgeau din neam de rabin și numai pentru binecuvîntarea și apărarea mormîntului. Atît prima, cît și cea de a doua figurare a mîinii cu degetele deschise o întîlnim și pe unele morminte evreiești din patria noastră (fig. 12).

Teza originii asiatice a motivului ornamental al mâinilor ridicate, în relație cu motivul agrar al soarelui, pare a fi infirmată de două motive puternice: unul că există o tradiție europeană mai veche, alături de o tradiție carpato-balcanică mai nouă; ambele însă anterioare ritului asiatic al ridicării mâinilor și al reprezentării lor, și al doilea că mulți cercetători au omis din analiza materialului european figurările mâinilor de pe stele cu exornamentarea „banchetelor funerare” de tip greco-roman.

III. La începutul erei noastre figurarea mâinii revine în preocupările meșteșugarilor locali pe una din liniile tradiției geto-dace, aceea a integrării mâinilor în corpul figurii umane.



Fig. 13. — Cavalerul trac după Fernand Benoit.

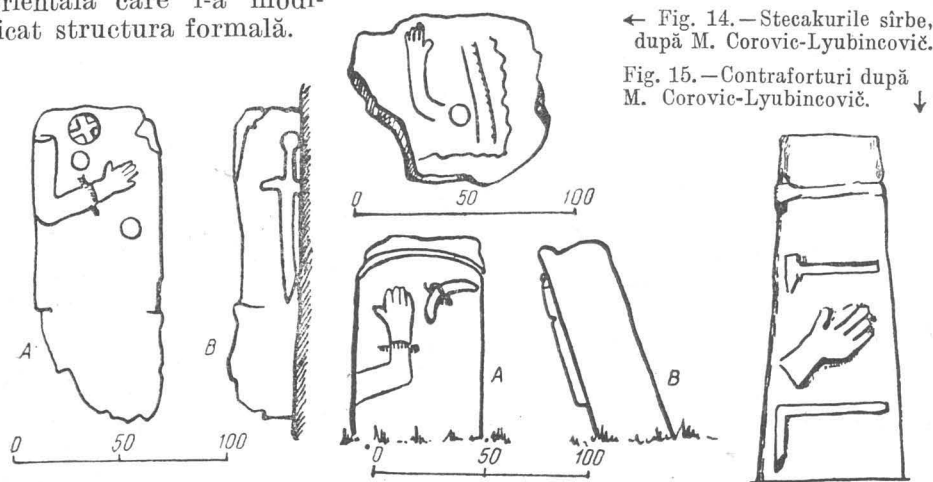
Acesta este cazul plăcilor votive sau al monumentelor funerare cu imaginea „cavalerului trac” sau a „cavalerilor danubieni”. Câteva sculpturi ale cavalerului trac reprezintă imaginea zeului ridicând mâna dreaptă sus și schițând gestul presupus de „benedictio”. Gestul acesta care se găsește reprezentat pe multe materiale descoperite în regiunea carpato-balcanică, poate fi pus în legătură cu gestul închipuit mai înainte de „mâna lui Sabazios”. Se punea întrebarea: e aceasta o reluare tîrzie a gesticei sacre în glictica provincială romană sau o continuitate a motivului pentru a cărei interpolări avem suficiente materiale de interpretat?

Reprezentarea cavalerului trac a fost permanent legată de cercetătorii acestei teme de cultul agrar al soarelui. Calul este un animal solar care îndeplinește după F. Benoit o funcțiune psihopompă în ritual funerar. Iar „cavalerul trac” este socotit când un acolit solar care conduce pe mort pe cealaltă lume, când chiar transfigurarea mortului transportat în imperiul umbrelor, când întruchiparea unui zeu funerar local (fig. 13).

Reprezentarea mâinii drepte ridicate o mai constatăm și în sculpturi consacrate cavalerilor danubieni. Din cauza deteriorării pieselor sculptate nu se poate preciza dacă este vorba de un gest ritual sau de un salut. Dat fiind că, mâna dreaptă ridicată la cavalerul trac reprezenta un presupus gest ritual, înclinăm să credem că și în cazul similar al cavalerilor danubieni s-ar putea atribui aceeași semnificație.

IV. Demn de remarcat este însă și faptul că în plină perioadă feudală, în sudul zonei istorico-etnografice carpato-balcanice, în regiunea succesoare mitologiei trace sud-dunărene, întâlnim printre materialele descoperite acolo și reprezentarea mâinii de tip trac, nord-dunărean. Cum se explică această situație de fapt? Ce a determinat pe localnici să înlocuiască o reprezentare cu alta? Pe de-o parte, simpla circulație a motivelor ornamentale în aceeași regiune istorico-etnografică, fapt de altfel curent și notoriu și înăuntrul altor regiuni; pe de altă parte, faptul că reprezentarea artistică a mâinii atribuită mitologiei sud-dunărene nu a

fost o formă cunoscută, generală și caracteristică decît regiunii în care circula motivul, iar reprezentarea atribuită mitologiei nord-dunărene a fost generală și populară și, am spune, anterioară restului lumii tracice, indiferent de grupurile etnice care o colportau și de situația lor teritorială. Reprezentarea sud-dunăreană a suferit mai tîrziu influența orientală care i-a modificat structura formală.



← Fig. 14. — Stecakurile sirbe, după M. Corovic-Lyubincovič.

Fig. 15. — Contraforturi după M. Corovic-Lyubincovič. ↓

Într-un studiu recent, referitor la *Necropolele și monumentele funereare* din Serbia, în secolele al XI-lea — al XIII-lea, publicat la Belgrad în 1953, M. Corovic-Lyubincovič, constată că deși în ansamblul lor „stecakurile din Serbia occidentală reprezintă rar figuri omenesti” redau „foarte frecvent” reprezentările mâinilor (la Lipenovic, Rogacica, Dokmir etc.). În aceste sculpturi foarte frumoase, mîna detașată de corp cu brațul și antebrațul în unghi obtuz, cu palma deschisă este flancată de o parte și de alta de două cercuri simetrice, simbolizînd soarele și luna (fig. 14).

Unele din figurările mâinilor de cavaleri de pe monumentele funereare sirbești din această perioadă (arcurile, săbiile luptătorilor sau ornamentele laterale, în formă de funie, de pe lespezile de mormînt), prezintă tăieturi transversale în materie plastică, făcute ulterior, probabil cu scopuri vădit magice. La baza acestor tăieturi în mîinile exornamentate bănuim că stă credința că puterea magică închipuită în simbolul manual poate fi astfel anulată, întocmai ca în ritul tăierii mîinii sau a unui deget ce trebuia înhumat după ritul funerar *humatio* la latini.

Tot în această vreme întîlnim figurarea mîinii meșteșugarilor-iobagi, alături de uneltele muncii simbolizînd astfel o meserie sătească sau urbană. Închipuirea mîinii lîngă compas, triunghi, ciocan, simboliza meșteșugul zidăriei. Cîteva biserici din Serbia⁷⁸ pe contraforturile lor mai păstrează încă asemenea însemne vechi de meșteșugari (tesla și toporișca dulgherului) (fig. 15). În heraldica breslelor din Transilvania, Moldova și

⁷⁸ M. Corovic-Lyubincovič, *Necropoles et monuments funéraires*, în „Matériaux”, t. IX, Institut archéologique, Beograd, 1953, p. 175; fig. 162.

de Béla Cserni în 1901⁸⁰ și republicată în 1902 în CIL⁸¹. Béla Cserni a făcut unele erori de transcripție corectate de autorii CIL-ului, în felul următor :

«ESCV_ A
PEO
ET Y
GIE
TVTA

Jung misit Hirschfeldio ; idem exemplum accepi a Cserni ».

În ansamblul ei, placa votivă pare a fi fost mult mai mare decît fragmentul păstrat. Înclinăm să credem că datorită degradării gresiei partea care lipsește nu mai cuprindea decît puțin din figurarea mîinilor reductive, și restul inscripției care ar fi mult mai cuprinzătoare (spunem aceasta avînd în vedere inscripțiile asemănătoare de pe alte plăci cu reprezentarea mîinii reductive).

Fragmentul de placă votivă din „piatră de nisip” are o formă dreptunghiulară relativ regulată. Partea superioară e ruptă în stînga iar latura inferioară neregulată ; pe linia celui de-al șaselea rînd din text s-a produs scizura adinc. Pe trei laturi ale ei placa are o bordură, înăuntrul căreia se află sculptate două mîini deschise, cu palmele spre privitor, cu degetele răsfirate și policarele îndreptate spre mijlocul plăcii. Mîna din dreapta plăcii, din colțul nealterat, este foarte bine executată ; mîna din stînga, din colțul deteriorat este ceva mai neglijent lucrată. Pe ambele palme se văd liniile chiromantice clar trasate. După finețea degetelor și linia elegantă a conturului mîinile par a fi de fecioară (fig. 17). Între mîinile sculptate se află gravată inscripția care este scrisă cu „litere apicate”. După ortografia și grafia acestei inscripții se poate fixa cu aproximație timpul cînd a fost scrisă : secolul II — III e.n. Textul e redactat în latină vulgară, alterată de pronunția și grafia locală din Dacia romană (*ea* e transcrisă *e* : în loc de Aesculapeo = Esculapeo ; *ee* e transcrisă *ie* : în loc de Ygee = Ygie etc.).

Prezența unei plăci votive cu reprezentarea mîinilor reductive ridică, în numele zeilor Aesculap și Hygeea la Apulum, în sec. II—III e.n. ne dezvăluie pe lîngă un document mitologic de cult medical local și un document arheologic de artă gliptică daco-romană. Transmigrarea motivului mîinilor deschise din categoria de reprezentări consacrate zeului agrar al soarelui, în grupa reprezentărilor consacrate acoliților acestui zeu, Aesclepios și Hygeea, este totodată o deplasare de interes magico-mitic și una de formă ornamentală a motivului.

Numeroasele descoperiri arheologice la Apulum, referitoare la cultul generalizat al lui Esculap și al Hygeei au făcut pe unii istorici să considere acest cuplu divin ca patronul cetății Apulum. La această considerație duc și studiile de mitologie comparată întreprinse în această privință

⁸⁰ Béla Cserni, *Alsófeher vármegye történelme a rómani Korban*, partea a II-a în cap. „Alsófeher vármegye történelme”, Nagy-Enyed, 1901, p. 384, nr. 145.

⁸¹ Theodorus Mommsen, Otto Birschfeld, Alfredus Damaszewski, *Inscriptionum orientis et Illyrici latinarum, supplementu, Berliani*, MCMII, p. 2110, 12 558.

în 1925 de D. Decey, care prezintă pe „Asclepsios ca zeu traco-grecesc” și de I. I. Russu care în *Aesculapius — Contribuție la preistoria medicinei*⁸² reia tema originii traco-grecești a lui Esculap. Ceea ce înseamnă că peste fondul traco-grec al unor zei locali, taumaturgi și vindecători, s-a suprapus, prin mitologia latină, o variantă mai nouă a aceluiași cult, adusă de cuceritori și coloni, întărind și îngroșând astfel reprezentarea mitică locală.

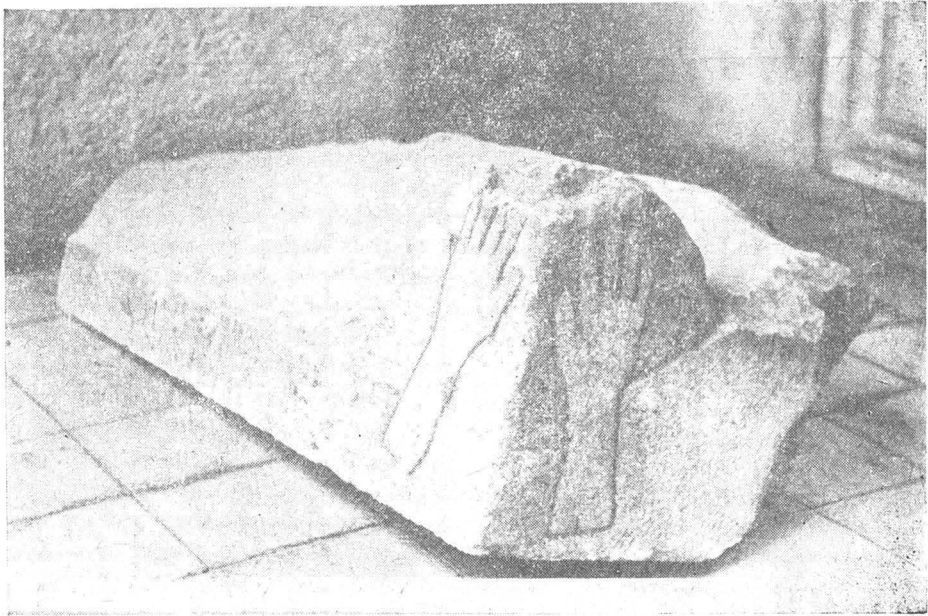


Fig. 17.—Sarcofag din Apulum cu miini în acroterii angulare sec. al II-lea — al III-lea.

În asemenea condiții, transmigrarea motivului mâinilor reductive ridicare, cu palmele deschise și degetele răsfirate își găsește una din explicațiile lui și în genealogia lui Esculap. După cele mai vechi relatări mitografice, Esculap (imaginat ca un om în vîrstă, ca o divinitate arhaică și „barbară”) era fiul lui Apollo (închipuit ca un tînăr superb, cult și „civilizat”). El preia cu timpul atribuțiile terapeutice ale presupusului său tată și devine astfel „patronul medicinei sacerdotale”⁸³. Deci o parte din calitățile unui zeu aristocrat trec asupra fiului său considerat plebeian. Dar trecerea acestor calități de pe un plan al considerației social-culturale pe altul, nu se face și fără trecerea emblemelor și simbolurilor corespunzătoare. Transmiterea de funcții este însoțită de transmiterea de simboluri.

⁸² I. I. Russu, *Aesculapius — Contribuție la preistoria medicinei*, în *Istoria medicinei, Studii și cercetări*, 1957, p. 9—24.

⁸³ I. I. Russu, *op. cit.*, p. 20.

De aceea admitem că figurarea mîinilor reductive pe placa votivă închinată cuplului Esculap-Hygeea, poate fi considerată ca un document arheologic local, legat prin cultul popular al zeilor medicinei traco-grecești, de cultul sacerdotal daco-roman al soarelui în Dacia Apulensis. Esculap și Hygeea nefiind pentru geto-daci niște zei peregrini (xenikoi theoi), ci niște zei statornici, care au primit în provinciile romane numai o „interpretatio romana” și prin aceasta o nouă consacrare.

III. Motivul reprezentării mîinii reductive, deschise, cu degetele răs-firate revine în secolele II—III e.n. și în arta cioplitului în piatră a sarcofagiilor patricienilor de pe teritoriul Daciei romane.

Tot în lapidarul Muzeului regional din Alba Iulia se află un fragment de capac de sarcofag daco-roman pe a cărui acroteră angulară conservată se gă-sese frumos sculptate două mîini cu palmele deschise. Din fișa de inventar a muzeului reiese că acest fragment de capac a fost descoperit la Apulum înainte de primul război mondial. Celelalte date materiale asupra fragmentului lipsesc cu totul. Fragmentul de capac de sarcofag cu acroterie angulară sculptată cu motivul mîinii reductive reprezintă cam o treime din întregul capac distrus. Înălțimea acroterei este egală cu înălțimea coamei capacului ceea ce dă capacului reconstituit un aspect turtit. Pe cele două fațete ale acroterei angulare păstrate se află sculptate clar mîinile în mărime naturală, cu palmele deschise, pe care se văd trasate liniile vieții, norocului și cu degetele răs-firate. Policarele ambelor mîini cad spre colțul din afară al acroterei.

Din întregirea capacului prin reconstrucție se obține un releveu de capac prevăzut cu patru acroterii angulare. Nu știm dacă toate acroteriile angulare au fost sculptate cu emblema mîinilor ridicate, pentru că nu avem elemente suficiente să stabilim dacă sarcofagul a fost construit pentru un cavou cu cele patru laturi ale lui expuse privirilor sau dacă a fost construit pentru o nișă cu o singură față expusă. Dat fiind însă că



Fig. 18. — Piatră recipient de la Mogoșoaia.

acrotera conservată are sculptate pe cele două fațete ale ei motivul mâinii, putem presupune că sculptarea s-a repetat pe cel puțin încă o acroteră angulară simetrică.

Emblema mâinilor ridicate, cu semnificația ei pe stelele funerare⁶⁴ contemporane sarcofagului de la Apulum, ne fac să ne gândim și de data aceasta la trecerea motivului ornamental al mâinilor ridicate în sus, de pe stele-coloane pe acroterii de sarcofage. Cum ne lipsesc date comparative (inscripții sau embleme) sîntem deocamdată nevoiți să considerăm și în acest caz imaginea mâinilor deschise pe un obiect funerar ca fiind legată de una din cele trei întreprinderi amintite. Prima ipoteză a reprezentării mâinilor ca simbol al muncii nu poate fi susținută în acest caz, pentru că în această perioadă cei săraci nu se înmormîntau în sarcofage și pentru că pe sarcofage ca și pe stele nu se prea gravau semnele profesiei mortului. Cea de a doua ipoteză a reprezentării mâinilor ca simbol al imprecăției împotriva unui ucigaș sau zeu vrășmaș și apotropeu pentru prezentarea mortului ar putea fi susținută de figurările asemănătoare închipuite pe stele. Cea de a treia ipoteză a reprezentării mâinilor ca simbol al medicinei curative, atribuite lui Asclepios și Hygeei, zei patrimoniali ai Apulumului, ar putea fi de asemenea susținută. În aceste două cazuri, simbolul mâinilor înălțate se referă la contaminarea unui zeu uranic cu unul chtonice, zeul agrar al soarelui cu Asclepios și Hygeea ca zei vindecători ai oamenilor.

IV. Către aceleași considerații ne îndreaptă și alte piese de artă medievală descoperite pe teritoriul patriei noastre.

În plin sec. al XIV-lea—al XV-lea s-au scos la iveală din pămînt, în Dobrogea, fragmente de ceramică zmălțuită de tip bizantin cu motivul mâinilor ridicate, care se presupune că aparțin unor produse ceramice de import balcanic. „În nivelurile feudale (sec. al X-lea—al XI-lea și mai ales al XIV-lea—al XV-lea) apar foarte frecvent strachinile smălțuite în diferite culori și cu diferite motive geometrice, florale... figuri umane”⁶⁵. O asemenea imagine umană prezintă două mâini tridactilice ridicate în sus în semn de adorare. Fragmentul descoperit fiind prea mic nu putem analiza pe el și restul motivelor asociate figurării mâinii.

Piesa cea mai importantă din perioada feudală este însă blocul-recipient sau piatra-soclu din colecția Martei Bibescu, de la Potlogi, care acum se găsește la Muzeul de artă medievală de la Mogoșoaia.

Date referitoare la locul, modul și timpul unde piatra a fost descoperită lipsesc cu totul. Expusă în aer liber, în curtea interioară a muzeului, piatra de calcar e relativ deteriorată. Baza superioară este prevăzută cu un orificiu dreptunghiular, iar baza inferioară, mai mică, este de formă neregulată. Înălțimea medie a piesei este redusă. Pe una din fațetele laterale, care ar putea fi frontală, se află sculptate, imediat sub nivelul bazei superioare, două mâini în poziție descendentă, cu degetele ușor răsfirate în evantai și policarele în atingere. Mîinile ocupă ceva mai mult decît o treime din întreaga fațetă. Celelalte fațete ale pietrei sînt

⁶⁴ Alexander Conze, *Die Attischen Grabreliefe*. Herausgegend im Auftrage der Kaiserlich Akademie der Wissenschaften zu Wien, Berlin, Band, I (1893), Band IV (1911—1922).

⁶⁵ Petre Diaconu, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, în *Materiale și cercetări arheologice*. București, 1959, p. 664.

în forme neregulate și cioplite brut (fig. 18). Piatra nu prezintă alte semne și ornamente distincte și nici urme de inscripții. Se pune întrebarea : ce rol îndeplinea această piesă cu motivul mîinii sculptate în poziție descendentă în glicptica feudală ?

După forma și sculptura ștearsă a celor două mîini deschise în poziție descendentă, s-ar putea presupune că piatra a îndeplinit unul din aceste trei rosturi : 1) fie că a fost un bloc-recipient sau vas de piatră, întrebuințat pentru acte de devoțiune, deocamdată necunoscute ; în cazul acesta, singurul element mai îngrijit al vasului este reprezentarea celor două mîini redată în evantai ; restul elementelor sînt tratate asimetric, neglijent și cioplite cu ciocanul ; 2) fie că a fost un suport sau soclu al unei piese suprapuse ; în cazul acesta, orificiul rectangular ar fi putut fixa piesa suprapusă, iar partea de sub sculptură, corpul soclului neșlefuit, s-ar fi putut încadra în sol, în zid sau în padiment ; fața interioară a pietrei paralelipipedice e însă prea mică pentru a da piesei suprapuse stabilitatea necesară ; 3) fie că a fost un capitol neterminat ; în cazul acesta orificiul rectangular ar fi servit pentru fixarea piesei în corpul unei construcții arhitectonice.

Nu putem concepe piesa paralelipipedică ca partea inferioară a unei stele înfipte prin orificiile ei într-un soclu. După tehnica construcției și simbolul mîinilor în poziție de evantai, așezate descendent, cu virfurile în jos, reprezentarea aceasta pare a fi fost un produs artistic relativ recent. Datarea aproximativă a piesei, în cazul de față, nu poate fi făcută decît în funcție de interpretarea așezării mîinilor deschise. Toate piesele care au reprezentat simbolic mîna, analizate pînă acum, au redată numai în poziție ascendentă, cu virful degetelor răsfire în sus. Această poziție cunoscută încă din comuna primitivă și pînă în vremea noastră a început cu gravurile parietale și a continuat cu reliefulurile stelilor funereare și ale pietrelor votive. Reprezentarea mîinilor de pe piatra de la Mogoșoaia pare a fi contravenit însă acestei poziții intrate în tradiția feudală a gravurii în piatră în țara noastră.

Cărui fapt se datorește schimbarea de poziție în reprezentarea mîinilor pe o stelă sau o piatră votivă ? Răspunsul, în parte, îl vom primi cînd vom trece la studiul materialului etnografic al acestei reprezentări. Deocamdată trebuie să reamintim numai că, în primul caz, al reprezentării reductive a mîinilor ridicate cu degetele răsfire în sus, se poate vorbi de un gest diferit decît în cazul al doilea, al reprezentării reductive a mîinilor aplecate. În cazul mîinilor aplecate pare a însemna un gest de protecție, de oblăduire și apărare. După poziția mîinii ridicate și a degetelor lipite sau răsfire într-un anumit sens am urmărit tipul de simbol redat astfel și caracterul lui de clasă în reflectarea artistică. Răsturnarea, aplecarea sau coborîrea mîinilor, modifică, prin reprezentarea acestui gest, simbolul inițial și semnificația lui social-culturală. Schimbarea aceasta de poziție a reprezentării mîinilor o vom întîlni paralel și în unele produse etnografice a căror tradiție e mai apropiată de noi și care își au sursa de inspirație și în ornamentica bazilicală (poziția mîinilor de ctitori în pictura murală bisericească).

D. Din prezentarea analitică a materialului arheologic referitor la simplexul și complexul ornamental al figurării mîinii, provenit din țara noastră, reies unele concluzii parțiale ce trebuiesc fixate :

1) Figurările mîinii în formele documentate arheologic, descoperite pe teritoriul Romîniei, sînt cel puțin tot atît de vechi ca și cele sesizate pînă acum de toți cercetătorii problemei, romîni și străini, ele aparținînd regiunii de contact mediteranean a Eurasiei. Vechimea lor locală ne face să nu le mai căutăm originea în afara regiunii noastre istorico-etnografice, carpato-balcanice, ci numai să urmărim paralel evoluția lor internă și influențele și contaminările lor externe, care au dezvoltat continuu unele forme și variante locale,

2) Cele mai vechi materiale arheologice locale scot în evidență conținutul istoric al acestei figurări. Inițial, această figurare a fost unul din semnele cultului fertilității care a apărut în faza de tranziție de la cultul fertilității agrare la cultul agrar al soarelui, în perioada bronzului și a fierului. În această lungă perioadă istorică, figurarea mîinii a început să fie asociată paralel și cu alte semne și să devină astfel dintr-un simplex un complex ornamental.

3) În societatea bazată pe clase antagoniste, în faza de culminație a cultului agrar al soarelui, în plină perioadă sclavagistă, simbolul mîinii se transformă într-un semn dual al opresiunii și al protecției, într-un trofeu și un apotropeu. Ceva mai târziu, în faza de descompunere a cultului agrar al soarelui, tot în perioada sclavagistă, figurarea mîinii prin contaminare externă cu alte motive se transformă într-un simbol al blestemului și răzbunării (βλατοδάκρυος)⁸⁶.

4) Semnificația aceasta e amplificată prin influențe de cult orientat, pătrunse din Asia mică în regiunea carpato-balcanică, prin unele culte sincretice. Religia creștină în forma ei incipientă încearcă să șteargă deosebirile de clasă în figurările mîinii, pentru ca în formele ei evoluat, prefeudale și feudale, să sprijine aceste deosebiri. În feudalism, clasa dominantă leagă figurarea mîinii de simbolul forței ei materiale, axînd din plin această simbolizare pe lupta confesională.

5) Pe măsura creșterii conștiinței maselor populare, figurarea mîinii schimbă conținutul istoric. De la poziția maselor populare față de această figurare se trece la poziția clasei muncitoare în plină formație dialectică.

REPRESENTATION OF THE HAND IN RUMANIAN FOLK ORNAMENTAL ART

This study on the figuration of the hand in Rumanian folk ornamental art begins with an "Introduction" enumerating the more important problems investigated and presenting the method of research.

⁸⁶ M. I. Maximová, *Надгробие из Херсонеса*, in Советская археология, XIX (1954), *Concluzii*.

In the first part of the monograph entitled "Preliminary considerations" the author outlines the material and spiritual causes which, in the respective historical circumstances, led to the appearance and development of anthropomorphous ornamental motives in general, and of the hand motif in particular.

The fact which in primitive societies determined the preferential development and utilization of the hand pattern among the other anthropomorphous figurations, was the transformation of the upper limbs from organs of prehension, search, defence and attack, into instruments of manysided and intelligent work. The hand became not only an organ of labour but also a product of labour. Such are the conditions in which the historical process of labour was reflected in the products of magic, primitive religion and art.

Every ornamental representation of the hand emerged hence from a precise, concrete and real form of manual labour to a stage typical of a certain social-cultural organisation. As every nation creates its favourite ornamental motives in accordance with the specific taste prevalent in various epochs, the investigation of certain age-old folk ornaments as historical sources may throw light upon some cultural aspects of ethnogenesis and past historical life.

The second part of the survey, entitled "The main stages in the evolution of the motif", defines the general significance of the term *ornamental figuration* and describes the essential features of the groups of hand motives. The author maintains that in the social systems based upon antagonistic social classes and class struggle, the hand patterns as decorative motif in the art of the dominant classes appear to be doubled and correlated with those in the art of the dominated class. The oldest type of ornamental hand motif in the primitive commune is linked with magical implications: the hand of the hunter, the cattle-breeder in the neolithic age and the grain-grower in the bronze age. Towards the end of the primitive commune the magic figuration of the hand is associated with the mythical representation of the sun, followed by other representations.

In the slave-owning system the dual figuration of the hand developed, blending the old elements of agrarian labour magic with new elements of agrarian mythology. The dual figuration which reflects the difference of contents and form in the art created by the specific outlook of the social classes composing the slave-owning society, marks a new stage in the evolution of the ornamental pattern that will continue in various forms in the feudal and then in the bourgeois art. The emergence of the working class with its specific culture represents a further step in the realistic figuration of the hand in folk art. In the socialist society the ornamental-hand motif develops along the realistic-artistic pattern.

After setting the requisite premises for the scientific investigation of the ornamental hand pattern, the author passes on to the study of the documentary material offered by Rumanian archaeology and ethnography.

The third part of the monograph deals with the documentary material on the figuration of the hand discovered and utilized for the first time by the Rumanian archaeology. This material falls into three groups: a) specimens figuring the hand as ornamental design of a basic occupation (hunting, cattle-breeding, agriculture) or a craft (potters' hands, etc.); b) specimens figuring the hands as an ornamental motif of an ancient Getic-Dacian agrarian cult and c) specimens figuring the hand as ancient Getic-Roman symbols of medicine. To the first groups belong the engravings and paintings on the walls of the neolithic grottos of the Carpathian Mountains, related with the technique of primitive hunting and the fecundity cult; the engravings and incisions of the statuettes of the presumed idols from the bronze and iron age, etc. From the second group, the author analyses the similar representation of the bronze age, the stamps with the hand motif of the masterpotters in the iron age, the funerary stars of hellenistic origin found on the territory of Rumania, the sacred hands of Sabazios and the votive hands on the funerary stars with the Thracian horseman in the slave-owning period, followed by the Serbian "stecaks" in the feudal period. In the third group, the author describes the votive hands dating back to the beginnings of our era, the votive tablets with the hand raised in tribute to the healing gods Aesculapius and Hygeia, the sarcophagus with the carved hands in the angular acroteria, those latter discovered at Apulum and pertaining to the IInd and IIIrd centuries of our era, the vase-shaped stone with the hands outspread, from the feudal period, found at Mogoșoia.

The survey of the archaeological documentary material relating to the figuration of raised hands leads to some conclusions: 1) if the figuration of the hand pattern is to be found on the territory of our country from ancient times, this motif is consequently of local and not imported provenance; 2) in the ornamental structure of the local motif there are certain features common to the whole Carpathian-Balkan ethnographical and historical region, of which the Rumanians belong; 3) the motif developed under the impact of internal transformation and external influences from its magical forms of mythological significance to artistic and pseudo-artistic forms of aesthetical significance.

In the fourth part of the survey, the author describes the documentary material regarding the ornamental representation of the hand discovered and utilized by Rumanian ethnography. The same method of systematization as above was used in the study.

The analysis begins with the artistic materials belonging to the feudal period. Feudal culture contains numerous artistic survivals of the past. In order to determine the historical content and the artistic forms, the author proceeds from the folklore of the hand, beginning with folk medicine, then analyses it in old Rumanian customary law, in literary works and social psychology. Next the author passes to the analysis of artistic specimens of the hand motif, dividing them into three categories:

— specimens in which the hand is represented together with a working tool;

- specimens in which the hand is represented as a tool;
- specimens in which the hand is represented as a symbol of a tool.

The fifth part of the monograph deals with the "artistic form of the ornamental motif of the hand patterns". The author describes the component elements of the artistic design of the hand motif envisaged in the historical perspective of ornamental genres, ornamental symbols and types of technical execution.

The final "Conclusions" contain considerations on the correlation between the archaeological and the ethnographical material regarding the figuration of the hand, found in our country. This correlation is considered not mere an example of parallelism or coincidence of ornamental themes, but a proof of historical continuity of this motif from the neolithic age to the XIXth century, which adds new evidence to the scientific documentation concerning the continuity of the Rumanian people on this territory.

The author draws the conclusion that the ornamental hand motif is a formal manner of picturing the hand in its real and potential attributes, correlated with the historical process of labour and the artistic tradition of the motif.

The survey is supplemented by bibliographical notes, containing published and partly hitherto unpublished documentary illustrations and references.

PĂTRUNDEREA UNOR CREAȚII CULTE ȘI SEMICULTE ÎN CÎNTECUL POPULAR

ELISABETA DOLINESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București,

1 ianuarie 1964

Cercetările în domeniul folclorului muzical s-au axat, pînă în prezent, îndeosebi asupra problemelor de structură și în mai mică măsură asupra celor de evoluție istorică. În cercetările noastre actuale trebuie să luăm însă ca îndreptar cuvintele lui Lenin care a spus: „...lucrul cel mai de nădejde în problemele științei sociale... este să nu se piardă din vedere *legătura istorică de bază*, fiecare problemă să fie privită din punctul de vedere al modului *cum a luat naștere în istorie un anumit fenomen, al etapelor principale parcurse de acest fenomen în evoluția sa și, din punctul de vedere al acestei evoluții, să se examineze ce a devenit acum fenomenul dat*”¹.

Pe această cale de cunoaștere științifică a cîntecului popular socotim că trebuie să mergem de aici înainte tot mai accentuat. În domeniul în care ne desfășurăm activitatea, am căutat să urmărim transformările pe care le-au suferit în decursul timpului diferite melodii care circulă și astăzi. Dificultățile unor asemenea cercetări sînt mai mari în privința pieselor populare propriu-zise (la care, pe lîngă problemele originii și evoluției se pot ivi problemele influențelor culte, orășenești etc.) și mai mici în privința creației culte sau de origine orășenească pătrunse în folclor, întrucît se poate identifica melodia de bază de la care s-a pornit. Față de numărul bogat de melodii pe care-l avem, s-a identificat totuși un număr destul de mic de melodii vechi de peste un secol, care mai circulă și în timpul de față.

În urmărirea creațiilor populare sau în stil popular, apărute îndeosebi în publicațiile secolului trecut pînă astăzi, întreprinsă de noi în ultimii ani, am avut prilejul să întîlnim și unele melodii culte pătrunse în repertoriul de largă circulație nu numai al lăutarilor ci și al țărănilor. Din numărul relativ mare al acestora, vom desprinde cîteva care au circulat la noi, unele începînd din prima jumătate a sec. al XIX-lea,

¹ V. I. Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. 29, p. 435—436.

iar altele de pe la sfârșitul secolului trecut, sau la începutul secolului nostru, căutînd să le înfățișăm în peregrinările lor și subliniind pe scurt modificările pe care le-au suferit o dată cu pătrunderea în repertoriul popular propriu-zis.

Analiza acestor materiale ne îngăduie să tragem unele concluzii în privința etapelor parcurse și a modificărilor suferite pînă la intrarea în repertoriul popular.

Între melodiile ce prezentăm, unele circulă și astăzi, iar altele au circulat pînă în deceniile din urmă și poate că mai circulă și în prezent.



Prima melodie pe care o prezentăm este : „Te îndură de plăcere” de A. Flechtenmacher ². După conținut, piesa aparține categoriei de „cîntece de lume”, la modă pe atunci, care au luat naștere, parte sub influența poeziei voltairiene, parte sub cea anacreontică.

Din punct de vedere muzical, se observă amestecul celor două stiluri : oriental și occidental, întrepătrundere care s-a produs într-o epocă cînd cele două culturi muzicale erau la fel de influente la noi.

Prima parte a piesei se desfășoară în diatonic major, iar partea a doua modulează într-un minor cu treapta a patra ridicată, păstrînd aceeași tonică și sfîrșind în modul diatonic inițial.

Te - în - du - ră - de - plă - ce - rea ce - stă - n piep - tul - în - fo - cat.

Si - nu - stin - ge - mîn - gî - e - rea u - nui - om a - mo - re - zat.

Variante ale acestei piese mai găsim la : I. A. Wachmann ³, C. Mikuli ⁴, Anton Pann ⁵, Alexis Gebauer ⁶, D. Vulpian ⁷, Z. Dimitrescu ⁸, P. Pirvescu ⁹, Gh. Dima ¹⁰.

² A. Flechtenmacher, *Te îndură de plăcere (Chanson Moldave) pentru cînt și pian*, Iassy, Bureau de la Feuille Communale, 1846.

³ J. A. Wachmann, *Mémoires Valaques pour le piano*. I. Roumania (nr. 7 — Chanson), Vienne, chez H. F. Müller (1848).

⁴ Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, I. Leopold, Wild. 1848, p. 14.

⁵ Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, Broșura I, p. 158 găsim cîntecul „Copiliță fragă ești destul frumoasă” pe care l-am reprodus după publicația în care au apărut toate cîntecele sale de lume. Vezi : Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, ESPLA (1955), nr. 136, p. 259—260.

⁶ Alexis Gebauer, *Bouquet de mélodies valaques...*, Buharest, A. Gebauer, nr. 1.

⁷ D. Vulpian, *Muzica populară. Romanțe, voce și piano*, vol. III, nr. 110 și 226.

⁸ Z. Dimitrescu, *52 hori naționale din România*, București, Tipo-Lito. Z. Dimitrescu, p. 37 („Hora lăutărească”).

⁹ Pompiliu Pirvescu, *Hora din Cartal*, București, 1908, p. 154, nr. 16 („Hora în două părți”).

¹⁰ Gh. Dima, *Cîntece populare și melodii vechi românești*, pentru cor de bărbați, Caiet V, p. 7.

Menționăm că melodia a păstrat textul numai la variantele lui Anton Pann și la Vulpian dar, bineînțeles, schimbat.

A. Pann, Cîntece de lume, p.259

Co - pi - li - tă fra - gă — ești des - tul fru - moa - să — și îmi ești și
dra - gă — de cînd te-am vă - zut Te văz și spre mi - ne —
că - u - rînd du - ioa - să și că porți în ti - ne — dar, sînt în - cre - zut.

Ambele variante sînt foarte apropiate, atît melodic cît și arhitectonic, de cea a lui Flechtenmacher, dar versurile de 8 și 7 silabe au fost înlocuite cu versuri de 12 și 11 silabe. Rima este încrucișată atît la Flechtenmacher cît și la variantele Anton Pann și D. Vulpian.

În afară de această categorie a variantelor cu text, remarcăm o a doua categorie de variante „instrumentale” care conțin o nouă parte în final în care apare jocul instrumental bazat pe arpegii. Excepție face doar varianta „Mikuli” care păstrează aceeași formă, ca la A. Flechtenmacher. Dăm ca exemplu de lărgire a formei varianta „Wachmann”:

J. A. Wachmann, Roumania, I, nr.7 Chanson

După cum se poate constata din compararea prototipului cu varianta Wachmann, modificările melodice suferite datorită circulației sînt în primul rînd de natură metro-ritmică; se păstrează măsura de $\frac{2}{4}$, dar apar frecvente valori de note punctate, triolette și legato-uri expresive, sau se schimbă chiar măsura din $\frac{2}{4}$ în $\frac{3}{8}$, ca în varianta Z. Dimitrescu.

Toate variantele la care ne-am referit pînă acum au circulat în tipărituri, deci în mediul orășenesc. O dată cu schimbarea mediului și cu pătrunderea în repertoriul țărănesc, melodia se sfarmă adesea, reținîndu-se din ea numai ceea ce s-a părut mai caracteristic interpretului popular. Acesta este cazul cu o ultimă variantă : „Hora în două părți”, din colecția P. Pîrvescu.

P. Pîrvescu, Hora din Cartal, p. 154, nr. 16

The image shows a musical score for a piece titled "Hora din Cartal" by P. Pîrvescu. The score is written on five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in rhythm with some triplet-like figures. The fourth and fifth staves conclude the piece with a final cadence and a double bar line.

Acesta nu mai reține din vechea melodie a lui Flechtenmacher decât doar începutul, și anume primul rînd melodic pe care-l combină cu alte motive melodice de largă circulație populară. Deci, melodia a circulat un timp fie întocmai, fie amplificată cu o parte nouă instrumentală, iar într-o fază mai tîrzie a mai rămas din ea numai un singur fragment melodic.



A doua melodie pe care o prezentăm este : „Era noapte-ntunecoasă” din colecția lui Anton Pann¹¹. Conținutul piesei este liric, deosebit de al cîntecelor de lume mai vechi.

¹¹ A. Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notație modernă cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, ESPLA, 1955, p. 274 (nr. 146 „Era noapte-ntunecoasă”).

A. Pann, Cîntece de lume, p 274

E - ra noap-te-n - tu - ne - coa - să, Al - ba lu - nă lu - mi - nînd,
 E - ra-n va - le - ră - co - roa - să - Glas de bu - cium ră - su - nînd
 Ră - tă - ci - tă pe - un mun - te. Îmi pă - rea că - m-am ur - cat
 Prin - tre ar - buri - fă - ră - fruc - te - O - bo - si - sem de um - blat.

Versurile sînt de 8 silabe alternînd cu 7 silabe, cu rima îmbrățișată. Melodia prezintă, din punctul de vedere al melismelor, urme ale stilului oriental.

Perioada de timp în care circulă melodia este de peste un secol. Am găsit-o publicată — dar cu text schimbat —, în afară de Anton Pann, la următorii: Isidor Vorobchievici¹², I. Vulpian¹³, Gustav Weigand¹⁴, C. Brăiloiu și H. H. Stahl¹⁵, G. Cucu¹⁶, Arhiva I. E. F.¹⁷, Il. Cocișiu¹⁸.

Dintre acestea, prezentăm varianta Weigand care circulă cu text popular.

¹² Is. Vorobchievici, *Manual de armonie musicalae*, Rudolf Echartd, 1869, p. 93—94 (Visul copilei). Același vezi: *Colecțiuni de cîntece pentru școalele populare*, III, Viena, 1910 (nr. 21, „Cîntec de primăvară”).

¹³ D. Vulpian, *Romanțe, voce și piano*, vol. III, p. 40 (nr. 116, „Era noapte mult frumoasă”).

¹⁴ G. Weigand, *Die Dialekte der Bukovina und Bassarabiens mit einem Titelbilde und Musikbeilagen*, Leipzig, 1904 (Bat-o focul străinie). Vezi și: E. Riegler-Dinu, *Das rumänische Volkslied*, Berlin, Verlag Walter de Gruyter et Comp., 1940, p. 148 (nr. 114, „Bat-o focul străinie”).

¹⁵ C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *Vicleimul din Tîrgu-Jiu*, București, 1936, p. 17, 24 și 28, (3 variante: „O Iroade împărate”).

¹⁶ Gh. Cucu, *200 colinde populare*, București, „Arhiva de Folclor”, VI, 1936, p. 232 (nr. 186, „Trei crai de la răsărit”).

¹⁷ C.I.E.F., inf. 10 543, Ceplenița, Hîrlău-Iași („Astă noapte mamă dragă”, romanță cu conținut de militărie).

¹⁸ O variantă asemănătoare a fost culeasă de Il. Cocișiu, la Șanț (Năsăud), în anul 1935.

Frun-zi - șoa - ră de scum - pi - e, frun-za - șoa - ră de scum -
 pi - e. Ba-t-o fo - cul stră-i - ni - e Ba-t-o fo - cul stră-i - ni - e.

Din Năsăud (com. Nepos) a fost înregistrat în anul 1955 cîntecul: „Horea văii carelor” pe care-l dăm paralel cu varianta A. Pann pentru a se vedea filiația acestei fraze:

A. Pann, Cîntece de lume, p. 146

1 E - ra noap-te-n - tu - ne - coa - să, Al - ba lu - nă lu - mi - nînd,

Mgt. 551. Com. Nepos (Năsăud) „Horea văii carelor”

2 Va - le mîn - dră cu ver - dea - ță

E - ra-n vă - le — ră-co-roa - să — glas de bu - cium ră-su-nînd.

cu soa-re — și — cu dul- cea- ță — Tre- ceam prin tine tu greață

În sfîrșit, o variantă a melodiei noastre se află circulînd și în Bulgaria cu textul „Bălgario mila maiko”¹⁹.

¹⁹ Petrov Stojan, *O certi po istoriia na bolgórskata, muzikalna kultura*, „Noyea i izkostro”, Sofia, 1959, p. 187.

Băl-ga-ni - o, mi-la mai-ko . ste-li-o - ste ti da spiș?

Il' ne sna - eș kal-ko stad-ko Ti-ste ni raz - ve - se - liș?

Din punctul de vedere al versificației, variantele nu aduc nici o schimbare, toate utilizând versuri de 8 și 7 silabe; doar rima a suferit modificări, în comparație cu prima variantă, astfel că la unele prezintă aspecte întilnite și în creația populară, iar la altele lipsește total (I. Vorobchievici „Cîntec de primăvară”).

Din punct de vedere muzical, schimbările sînt mai importante. Din totalul de 13 variante, numai una păstrează forma melodiei prime a lui Anton Pann: varianta Vulpian, restul folosind numai jumătate din melodia inițială, adică rîndurile melodice corespunzătoare primelor 4 versuri. Menționăm că melodia A. Pann se întinde pe 8 versuri. În privința măsurii, variantele păstrează măsura de $\frac{3}{4}$ folosită și în A. Pann, cu o singură excepție: varianta Is. Vorobchievici „Visul copilei”, care este în măsura de $\frac{4}{4}$. Variațiile ritmice constau în punctarea unor durate și în folosirea trioletelor. Din punct de vedere melodic, variațiile, cu excepția variantei Vorobchievici, „Visul copilei”, sînt de asemenea destul de mici, constînd uneori din eliminarea totală a melismelor, cum e cazul cîntecelor de stea, de Vicleim și al romanțelor. De altfel, schimbări mai importante nu prezintă nici variantele care au adoptat text popular sau străin, din cauză că originalul însuși conține o structură apropiată creației noastre populare.

Excepție, față de toate celelalte variante, face melodia „Horea văii carelor” înregistrată în com. Nepos, rn. Năsăud, regiunea Cluj, care prezintă totuși unele modificări mai însemnate, prin integrarea melodiei culte în tiparul popular specific acestei zone. Modificările la care a fost supusă melodia originală constau în crearea unui prim rînd melodic oarecum nou, format din contopirea părții a doua a primului rînd melodic cu partea întii a celui de-al doilea rînd melodic, și cu o ușoară variație melodică a acestuia. Rîndurile melodice III și IV sînt de asemenea variante melodice, păstrînd totuși pilonii, așa încît originalul poate fi recunoscut ușor. Mai trebuie să adăugăm și interpretarea rubato, care contribuie în plus la specificul dialectului în care a fost integrată melodia de origine cultă — sau mai bine spus la „năsăudenizarea” sa.



Prezentăm un alt exemplu ²⁰ important pentru felul în care melodia de origine cultă, sau semicultă este integrată de popor în patrimoniul său artistic. Este vorba de romanța „Fiul de rege și priveghetoarea”. Textul este creația lui George Sion ²¹, dar autorul muzicii nu se cunoaște. Melodia a circulat în Muntenia și mai ales în București, fiind culeasă de curînd de la lăutari ²².

În - tr-o gră-di - nă în - cîn - tă - toa - re, Un fiu de re - ge sta
și pri - vea, La o mi - cu - ță pri - vi - ghe - toa - re, Ca - re prin ra - muri se des - fă - ta

După cum se poate constata, melodia este alcătuită din patru rînduri melodice, construite pe versuri alternante de 10 și 9 silabe, divizate ca structură, în 5 + 5 și 5 + 4 silabe. Melodia de romanță a pătruns și în Ardeal la Intregalde-Ghioncani (rn. Cîmpeni, reg. Cluj), devenind cîntec de seceră : „A cununii” :

Frun - ză ver - de de - a - lu - nă, Hai cu a - pa la cu - nu - nă
Hai - cu a - pa - la - cu - nu - nă, Hai cu a - pa la - cu - nu - nă.

Ca măsură, s-a păstrat $\frac{3}{4}$ și în varianta cu text popular. Modificările sînt însă melodice. Melodia originală fiind construită pe versuri de 10 și 9 silabe, iar versul popular avînd doar 8 sau 7 silabe, la ce modi-

²⁰ Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția, muzicii populare*, „Revista de folclor”, I (1956), nr. 1-2, p. 13.

²¹ G. Sion, *O sută una fabule*, Brașov, Ciurcu, 1892, p. 21, nr. 14.

²² C.I.E.F., inf. 24 067, Clejani, com. Videle, reg. București.

ficări a fost supusă? În primul rînd, din melodia inițială au fost eliminate unele sunete, iar altele s-au contopit pentru a ajunge la măsura versului nostru popular. Concentrarea a fost posibilă datorită împărțirii simetrice a versului — deci și a melodiei —, comună și creațiilor populare. În afară de aceasta, în partea a doua a melodiei se adoptă unele formule melodice cu profil descendent, obișnuite în regiune.



Prin aceasta melodia capătă oarecum alt aspect și chiar o altă intonație, fără să devină totuși de nerecunoscut.

Melodia a pătruns și în Macedonia, circulînd și la aromîni, avînd aceeași măsură și chiar același număr de silabe ca și romanța²³.

Vanghele T. Millio, — Cîntece populare macedonene, p. 10

Ci-mi ai bre gio- ne? O - éliul di-a - mu - ră! Ci es - ti
 ti - ne? Un Ro - mi - nașu , Bu - p - le-a ro - șe
 Ș'mu - s-a - lați gu - ră Ș'mi-a lăși - nă oa - ră dul - ce's- le - bașu.



În sfîrșit, prezentăm o ultimă melodie. În anul 1912, Al. Voevidca²⁴ a cules un cîntec cu textul:

Pasăre galbenă-n cioc
Rău mi-ai cîntat de noroc...

²³ Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedonene culese de...*, 1928, p. 10 („Oclui di amură”).

²⁴ Vezi: M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder, aus der Bukovina*, I. Band, Liebeslieder. Verlag Konrad Tritsch, Würzburg, 1940, p. 157 (Notat: A. Voevidca).

a cărei melodie este de origine indiscutabil orășenească — poate semicultă, dacă nu chiar cultă — după cum ne dovedește nu numai factura tonală a melodiei, ci și mersul prin terțe pe intervalul de nonă din al treilea rînd melodic.

M. Friedwagner , Rumänische Volkslieder aus der Bukovina , p. 157

Pa - să - re gal - be - nă - n cioc, Rău mi - ai cîn - tat de no - roc

De . ti - ar pi - ca cio - cul - tău Ca să - nu mai cînți de - rău.

După anul 1920 au fost culese în Moldova alte două variante²⁵ iar în Muntenia a treia²⁶, toate avînd același text :

Foaie verde arțarăș
Am iubit un ciobănaș

dar și aproape aceeași melodie. Textul, cu conținut idilic, fiind creație orășenească, întocmai ca și melodia, presupunem că acesta este textul original, în nici un caz nu este cîntecul „Pasăre galbenă-n cioc” sau altele. Varianta culeasă de I. Bohociu se deosebește de celelalte prin măsura de $\frac{2}{4}$ în loc de $\frac{6}{8}$, iar varianta culeasă de G. Galinescu prezintă variații melodice mai mari (începutul melodic se diferențiază în prima parte), rămînînd constant, în toate variantele, intervalul de nonă prezentat prin terțe succesive.

Melodia fiind construită pentru versuri de 7 sau 8 silabe, se înțelege că adaptarea unui text popular nu mai impune modificări în structura melodiei.

Tot în Moldova, melodia se întâlnește ca joc, cu titlul : „Verde-i crîngul și umbros”²⁷. Posibilitățile tehnice ale viorii, ca și stilul specific instrumentului au impus unele variații, mai ales ritmice, față de melodia inițială.

²⁵ I. Bohociu (Vezi f. a 112); G. Galinescu, C.I.E.F. (Vezi culegerea G. Galinescu).

²⁶ M. Vulpescu, *Cîntecul popular românesc*, București, 1930, p. 60.

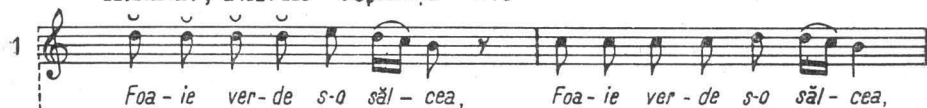
²⁷ C. Prichici, *125 melodii de jocuri din Moldova*, București, ESPLA, 1955, p. 25.

C. Prichici, 125 melodii de jocuri din Moldova, p. 25

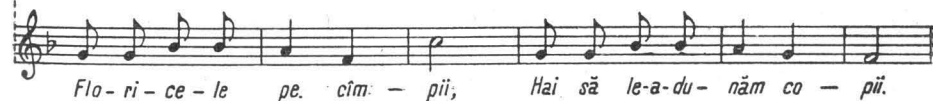


De asemenea, tot Moldova oferă încă un exemplu : un cîntec haiduceesc intitulat „Codănaș”²⁸. Melodia păstrează primele două rînduri melodice iar în partea a doua se contaminează cu alte două rînduri melodice luate dintr-un cîntec de copii tot de origine cultă : „Vine, vine, primăvara”, de N. Saxu²⁹.

A.I.E.F., *F.A. 119*- Ceplenița 1949



N. Saxu, Cîntece romînești pentru școala primară , p.115



²⁸ C.I.E.F. (Vezi f. a. 119, Ceplenița în 1949).

²⁹ [E. Saxu și G. Breazul], *Cîntece romînești pentru școala primară* (Ministerul culturii naționale și al cultelor), București, 1943, p. 115 („Vine, vine, primăvara”).

Ca și alte melodii, și aceasta a trecut munții, ajungând în părțile Năsăudului și chiar ale Maramureșului. Din Năsăud am găsit deocamdată 3 variante: un cântec de joc cu textul „De când tu bade, te-ai dus” cules în anul 1935 și publicat de Il. Cocișiu în anul 1938³⁰, o melodie de joc: „Roata femeilor”³¹ și o melodie de nuntă „Cînd ia cununa mireșii”³². Dăm două exemple:

Il. Cocișiu, Cîntece populare romînești, p. 134

a

De când tu ba - de te-ai dus... Ne - gu - ră-n poar.

Mgt. 544 e Sant-Năsăud „Rit. nuntă” „Cînd ia cununa mireșii”

b

tă s-a pus și pe po - mi din gră -

Mi - rea - să din ji - tă bu - nă

dî - nă și la mi - ne la i - nim'

Du - pă cu - nu - na de flori

Pătrunderea în alt grai muzical, cu alte trăsături stilistice, a impus modificări mai mari, atât ritmice cât și melodice. Din punct de vedere ritmic întâlnim opoziția iamb-troheu, sau troheu-iamb — ca în ex. 16 a — obiș-

³⁰ „Albina”, 1938, nr. 1/28 (Vezi: Il. Cocișiu, *Cîntece populare romînești*, București, Ed. muzicală, 1960, nr. 134).

³¹ C.I.E.F., mg. 550 K. Șanț-Năsăud (1955).

³² C.I.E.F., mg. 544 c. Șanț-Năsăud-Cluj (1955).

nuită în regiune, dar pe care nu o întâlnim în Moldova. Din punct de vedere melodic dispăre mersul prin terțe, linia melodică devenind mai cantabilă și cu sinuozități care pot fi aflate și în creațiile populare ale regiunii.

Varianta maramureșană vehiculează un text cu conținut nou ³³.

Fgt. II 578 A.I.E.F (Maramureș)

Ma - re ve - se - li - e ma - re Pe pă - mînt și pe sub soa - re

Tra la la la la la la - la Tra la la - la la la

De remarcat că graiul muzical maramureșan n-a avut — am putea spune — nici o influență asupra structurii melodiei inițiale, prezentînd același ritm de $\frac{6}{8}$ bazat pe repetarea troheului și păstrînd chiar intervalul de nonă de care am amintit.



Din cele prezentate mai sus se pot desprinde cîteva concluzii și anume :

1. Melodiile de proveniență orășenească, culte sau semiculte, cu circulație pe o arie întinsă, pătrund de cele mai multe ori în masa largă populară, integrîndu-se în creația acesteia.

Gradul modificărilor la care sînt supuse melodiile culte în procesul integrării este determinat mai ales de 2 factori : a) depărtarea de locul și mediul în care au luat naștere ; b) vigoarea trăsăturilor stilistice ale dialectelor în care pătrund.

2. Modul de integrare a acestor melodii culte se face fie prin modificări ritmice, melodice și de formă care au loc în procesul de interpretare — modificări aduse în sensul specificului ritmic, melodic și de formă arhitectonică a regiunii în care pătrund — fie prin execuția rubato. În cazul de necorespondență a metrului de versificație cult cu cel popular — modificările melodice se fac prin adaptarea melodiei culte pe măsura versului popular, prin eliminarea unor sunete neesențiale sau prin contopirea altora.

3. Un alt mod de integrare se face prin reținerea de către interpretul popular — dintr-o melodie — numai a unui fragment muzical

³³ C.I.E.F., fg 11 578 a (Maramureș).

ce-i pare mai realizat. Astfel, prin procedeul centonizării (unirii cu alte fragmente provenite de la alte melodii) iau naștere creații noi.

În cele expuse mai sus am prezentat doar câteva procedee de integrare a melodiilor orășenești în patrimoniul creației noastre populare. Ne-am limitat doar la ceea ce ne-a oferit analiza exemplurilor prezentate.

PENETRATION OF CULTURED AND SEMI-CULTURED MUSICAL COMPOSITIONS INTO THE FOLK SONGS

In this paper the author discusses the problem of the penetration of cultured and semi-cultured musical compositions into the Rumanian folk repertory describing some of the processes employed in folk practice. The processes are illustrated by the analysis of the variants of four urban melodies assimilated at various epochs. The survey leads to the determination of the channels of penetration, whence the author draws the following conclusions :

1. The degree of alteration to which the art melodies are subjected in their process of assimilation depends on the one hand upon the distance from the place and medium where the tunes first come into existence and, on the other, upon the vigour of the stylistic features of the dialect into which they are introduced.

2. The alteration occurring in melody, rhythm, structure and even movement, are accomplished according to the specific features of the region in which they are adopted.

3. The contamination or the creation by cantonization (combination with fragments drawn from other melodies) is a fairly frequent phenomenon.

DIN ISTORICUL CERCETĂRILOR DE ARHITECTURĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ

PAUL HENRI STAHL

Institutul de studii sud-est europene, str. I. C. Frimu, nr. 9, București

2 februarie 1964

Studiile noi de arhitectură populară înfățișează aspecte însemnate ale vieții țărănești actuale și ale trecutului poporului român. Prin numărul, ca și prin varietatea problemelor dezbătute, ele întrec în importanță studiile publicate în trecut și sînt menite să înlătore lipsuri însemnate ale cunoașterii etnografice, artistice sau istorice ale satelor. Totuși, și aci ca și în alte domenii ale științei românești, trebuie amintită munca plină de abnegație dusă adesea în condiții improprii, a multora dintre cercetătorii mai vechi.

Dezvoltarea cercetărilor de arhitectură rurală românească s-a petrecut încet, cu greutate. Monografiile locale, de sate sau de regiuni, simple prezentări de fapte asemănătoare cu culegerile vechi de folclor, lipseau pentru cea mai mare parte a țării noastre. Cu atît mai puține erau studiile propriu-zise, care să lămurească problemele privind formele pe care le îmbracă locuința și construcțiile anexe, teritoriul pe care se găsește, originea și vechimealor, relațiile cu arhitectura popoarelor vecine. Însuși gîndul importanței pe care studiul arhitecturii îl poate avea pentru istoria poporului român s-a încheșat tîrziu, cu atît mai tîrziu cu cît era vorba nu de monumente cu caracter istoric, vechi, ci de simple construcții țărănești.

În cele ce urmează nu dorim și nici nu putem epuiza materialul privind istoricul cercetărilor de arhitectură populară, cu atît mai mult cu cît nu au fost făcute studii speciale în această direcție. Din publicațiile mai vechi pe care le cunoaștem, vor fi prezentate acelea care par mai însemnate și se referă la case și acareturi, precizînd din ce punct de vedere a fost făcut studiul respectiv și ce anume aduce el nou. Cînd este vorba de aspecte mai însemnate se face și o scurtă expunere a ideilor.



Vechile noastre documente nu vorbesc despre locuințele țărănești; rar se amintește anul înălțării unui monument religios, dar înfățișarea

lui rămîne mai totdeauna în umbră. Referindu-se la războaie, domnii, tratate comerciale, relații internaționale — în general probleme cu caracter mai larg — sau numai la simple acte de proprietate, ele reflectă în mică măsură viața țărănească. Aceasta din urmă apare mai ales cînd este vorba de acte de proprietate. Obiceiurile, muzica, dansul, literatura orală, ca și aspectele ce ne preocupă în această lucrare, rămîn în umbră. Unele detalii apar în cronicari, dar ele sînt mai toate privitoare la monumente domnești, boierești, orașenești. Interes prezintă însă actele ce consemnează aspecte de tehnică, alcătuite cu ocazia reparațiilor diferitelor monumente; puțin studiate, ele se depărtează însă de tema lucrării de față. Catagrafiile secolului al XIX-lea surprind și ele unele aspecte ale arhitecturii țărănești, dar nu pot forma de fel studii propriu-zise, ci numai materiale pentru întocmirea unor studii.

În descrierile călătorilor străini care au vizitat țara noastră, se găsește informații referitoare la locuințele țărănești. Ele au însă lipsuri însemnate, rezultînd dintr-o descriere rezumativă sau cu caracter literar, ce relevă mai totdeauna aspecte generale. Unele din aceste informații sînt precise și cuprind alături de date pitorești fapte interesînd studiul științific, dar și înțelegerea lor nu este posibilă decît celui care a cercetat în prealabil locuințele înregistrate prin studii mai recente. Despuierea sistematică a informațiilor cuprinse în cărțile călătorilor, așteaptă să fie făcută.

Deși păstrează un caracter pur descriptiv și au alt obiectiv decît cunoașterea și explicarea arhitecturii, trebuie menționate ca primele cercetări științifice publicațiile medicilor progresiști în a doua jumătate a secolului trecut și începutul acestui secol. Uimiți și adesea revoltați de starea mizerabilă în care trăiau cei mai mulți dintre țărani, uimire care fusese mai devreme exprimată în repetate rînduri și de către călătorii străini, un număr din cei mai însemnați medici din țara noastră încep să se preocupe de cultura materială țărănească. Ideea, nouă pentru acea vreme, că felul de trai înrîurește sănătatea și că prin urmare condițiile grele de viață ale țăranilor sînt cele care explică marele număr de boli ce le macină sănătatea, determină pe medici să pornească o adevărată campanie prin ziare, cărți, discursuri publice. „Locuințele celor mai mulți săteni sînt rău construite, consistînd din niște bordeie al căror acoperiș abia se înalță cu cîteva palme de la suprafața pămîntului, și care printr-o ferestruie abia poate primi puțină lumină și aer”¹. „Știu că într-un sat alcătuit din bordeie anevoe poate ieși cineva din obicei, nici chiar proprietarul, pentru că o casă deasupra pămîntului între bordeiele din pămînt seamănă cu cioara albă între cele negre. Aici însă este chemată autoritatea să intervină”².

Doctorul C. I. Istrati analizează minuțios³ defectele de salubritate ale casei țărănești.

¹ Dr. Sutz, *Alienatul în fața societății și a științei*, București, 1877.

² Dr. Gh. Crăiniceanu, *Igiena țăranului român*, București, 1895, p. 103.

³ O pagină din istoria contemporană a României, din punct de vedere medical, economic și național, București, 1880.

În general, toate aceste publicații ale medicilor fac o scurtă descriere a locuinței (alături de alimentație, îmbrăcăminte, obiceiuri, lipsă de cultură) care să motiveze și să explice problemele sănătății și măsurile pe care le preconizează. În acest mod, interesul nostru pentru ele rămîne adesea pur documentar. Totuși, printre ele se disting câteva lucrări, care deși scrise în primul rînd pentru același scop al sănătății publice, ne dau descrieri detaliate și în același timp reprezintă încercări de clasificare și uneori explicare a locuințelor.

Doctorul N. Manolescu publică în 1895, la București, lucrarea intitulată: „Igiena țaranului. Locuința, iluminatul și încălzitul ei. Îmbrăcămîntea. Încălțămîntea. Alimentația țaranului în deosebitele epoci ale anului și în deosebitele regiuni ale țării”. Locuința este descrisă amănunțit și în ceea ce privește tehnica de construcție. El clasifică fundațiunea caselor după cum sînt situate sub sol (la bordeie), la nivelul solului (la cîmpie) și peste sol (la deal). Apoi descrie pardoseala și pereții, la care distinge cinci tehnici: gardul lipit cu pămînt, pămîntul bătătorit, lemnele încheiate și lipite cu pămînt, piatra și cărămida. Deși cartea se referă la întreaga țară romînească din acea vreme, din descrierile pe care le face și mai ales din menționarea regiunilor în care întîlnește diferitele tehnici, reiese că se întemeiază în special pe material cules în Oltenia și Muntenia. La acoperiș remarcă din nou deosebiri între cîmpie, deal și munte; menționează deosebirile dintre locuințele celor bogați și ale celor săraci. Ușa, fereastra, tavanul, tencuiala, văruirea casei, sînt arătate mai pe scurt. Analizînd vatra și construcțiile legate de ea, deosebește clar vatra de la cîmpie la care hornul trece de acoperiș, de cea de la munte la care hornul se oprește în pod. În ceea ce privește planurile, pomeneste tinda cu cele două odăi și precizează că dintre acestea numai una singură este locuită. Remarcă așezarea tindei: „în genere este spre apus, și camera spre răsărit” (p. 38). Mai departe descrie mobilierul, pe scurt, dar cu aspecte esențiale. — Bordeiele sînt analizate aparte; pare a cunoaște mai bine pe cele din Muntenia, și dintre acestea pe cele din Teleorman. Vorbește despre bordeiul compus din gîrlici, sală (ce cuprinde vatra și hornul) și cameră (situată la dreapta, spre răsărit, avînd în ea soba oarbă); vorbește de bordeiele la care apare și în stînga sălii o încăpere. În privința construirii pereților bordeiului, descrie pe cel format din gard (nuiele împletite) lipit cu lut și baligă, la care acoperișul este susținut tot din nuiele împletite. Descrie de asemenea bordeiul folosit de populația cea mai săracă, la care pereții nu erau căpușiți cu nimic. Apoi amintește și forma mai nouă de bordei cu pereții în parte (pe jumătate) ridicați peste nivelul solului. Precizează că în Moldova în fața „sobei” (?) stă pe vatră un coș mare, piramidal, deosebit de cel din Oltenia și Muntenia. În general, soba oarbă o consideră caracteristică pentru casa din cîmpie. Se oprește și asupra combustibilului, analizîndu-i înrîurirea asupra sănătății.

Din punctul de vedere care ne interesează, meritele lucrării analizate sînt însemnate. Este prima și cea mai amănunțită descriere a tehnicilor. Prin felul în care prezintă lucrurile, reiese că pentru el există trei mari grupe de locuințe: a) casa de la cîmpie (joasă, așezată pe sol, cu pereți de pămînt, nuiiele împletite, cu acoperiș de paie, coceni, iarbă, pămînt, stuf, cu vatra largă și horn ce trece de acoperiș, cu sobă oarbă); b) casa de la deal și munte, mai salubru construită (ridicată pe temelie, cu pereți de lemn, acoperită cu șindrilă, cu horn ce urcă numai pînă în pod); c) bordeiul. Dar autorul nu merge mai departe, ci rămîne la descriere. Lipsa explicațiilor este datorată în primul rînd, credem, scopului pe care-l urmărește; ameliorarea sănătății țărănilor. În același timp, formația și cunoștințele lui erau altele decît ale unui arhitect sau ale unui etnograf.

Deși mai puțin precisă în ce privește relatările asupra tehnicii, lucrarea doctorului Gh. Crăiniceanu (*Igiena țaranului român. Locuința, încălțămîntea și îmbrăcămîntea. Alimentația în diferite regiuni ale țării și în diferite timpuri ale anului; București, 1895*) este totuși superioară. De altfel, cu ea a căpătat premiul Academiei Romîne pe tema „Igiena țaranului român”. Autorul, pe lângă faptul că se preocupă de mai multe aspecte ale locuinței, încearcă pe alocuri unele explicații. El înțelege și însemnătatea informațiilor statistice pentru demonstrația temei pe care o urmărește. Autorul face și o scurtă introducere istorică; la venirea lui Traian în Dacia, el presupune că acesta a găsit locuințe lacustre, așa cum se arată pe columna lui din Roma; în realitate este vorba de case înălțate pe pari, a căror apartenență ca și fidelitate de reproducere ne par îndoielnice⁴. Crăiniceanu împarte locuințele romînești din vremea lui după materialul de construcție al pereților ca și după temelia lor. Astfel se folosește o clasificare obișnuită pentru acea vreme, utilizată și în statisticile oficiale ale statului ca și în cercetările celorlalți medici. Este vorba de case din zid, din lemn, din pămînt (printre care se așază și cele din nuiiele) și de bordeie, care sînt succesiv puse pe hărți în care se vede importanța diferitelor case⁵.

Fără a insista în text, autorul dă un mare număr de planuri de locuințe, cu vatra, mobilierul și așezarea lui. Este evident astfel și interesul etnografic al lucrării, cu atît mai mult cu cît este vorba de primele publicări îngrijite de planuri. În unele cazuri este vorba de adevărate relevee. La orînduirea planurilor, nu remarcăm o ordonare care să ne facă înțelese legăturile dintre ele și nici nu ni se vorbește despre răspîndirea lor teritorială. Dar din însăși alegerea unor anume planuri reies cîteva din principiile care l-au călăuzit pe autor. Găsim astfel că el a ales după criteriul regiunii (casă din Moldova, din Argeș, din Dimbovița, din Olt, din Teleorman); după criteriul reliefului (casă de munte,

⁴ Se repetă de fapt părerea emisă mai înainte de B. P. Hasdeu asupra locuințelor lacustre din Dacia, în *Istoria critică a romînilor*, vol. I, p. 229 sq.

⁵ Interpretarea hărților este îngreunată de faptul că autorul raportează proporția diferitelor locuințe la 1000 familii, adică: ce număr de bordeie există la 1000 familii locuind în cutare județ, și așa mai departe.

de cîmpie); după criteriul numărului de încăperi; după starea socială a proprietarului (casă răzășească, de clăcaș, de clăcaș sărac, casa bogătașului de țară, casa celui mai sărac țăran, primarele comunei, casa unui țăran avut, casa unui proprietar mare sau arendaș de moșie, casă boierească). La fiecare plan menționează și materialul de construcție, care pare și el a fi intervenit la alegerea exemplarului reprodus în lucrare. În general nu putem vorbi la nici unul din criteriile de clasificare, de o clasificare completă, riguroasă, sistematică. Dar este evidentă grija de a se prezenta o cît mai mare varietate, care să răspundă la cele mai însemnate surse de variație (mediu natural, mediu social, material de construcție). Raportînd exemplarele alese la faptele pe care le cunoaștem astăzi, putem spune că doctorul Crăiniceanu a avut talentul necesar de a cunoaște și alege planuri reprezentative pentru acea vreme, prin importanța și numărul lor mare.

Cităm aci și lucrările doctorului Charles Laugier, a cărui pricepere și dragoste pentru studiul țărănimii sînt cunoscute. Născut și trăind în România, a urcat pe rînd treptele ierarhiei medicale, ajungînd spre sfîrșitul vieții medic șef al Olteniei. El a înțeles că lupta pentru o sănătate mai bună este în același timp lupta pentru ridicarea nivelului cultural și material al țărănimii. Împins de aceste năzuințe, a strîns în paralel un prețios material de medicină populară, de folclor, de civilizație țărănească⁶. În 1922 înființează și apoi conduce revista „Arhivele Olteniei”, în care problemele de istorie, folclor, etnografie, arheologie, ocupă un loc însemnat. Spre sfîrșitul vieții organizează o vastă acțiune de strîngere a unui material privitor la viața satelor noastre, pe baza unui formular unic. Materialul s-a pierdut după moartea lui. Datele privitoare la locuințele țărănești, strînse mai timpuriu în fostul județ Dolj, au fost însă publicate. Întrucît le folosim în alte lucrări nu ne oprim aci asupra lor.

Deși rezumat în cuprinsul unui singur articol, studiul doctorului P. Cazacu⁷ are o dublă însemnătate, prin informațiile statistice pe care le pune la dispoziție și prin atitudinea hotărîită pe care o ia față de faptele constatate. În vederea congresului științelor sociale din acea vreme, se trimite medicilor de plasă un formular de cercetare asupra locuințelor. Rezultatele generale ale acestei anchete sînt prezentate la congresul amintit de către doctorul Cazacu și apoi publicate. Spre a face înțeleasă semnificația datelor culese, autorul emite o serie de considerații generale privind mai întîi diferențele materiale și procedee de construcție, cu însemnătatea lor asupra sănătății, și rezumă în același timp prevederile legii din 1894 referitoare la alinierea și modul de construcție al caselor⁸. Apoi analizează situația constatată la 7 ani după ce regulamentul

⁶ *Sănătatea în Dolj* (Craiova, 1908) și *Etnografia medicală a Olteniei* (Craiova, 1925).

⁷ *Locuințele sateilor*, publicat în „Viața romînească”, Iași, 1906, p. 540—551.

⁸ Regulamentul despre care este vorba, trebuia aplicat în decurs de 5 ani de la data apariției în Monitorul Oficial (din 14 iunie 1894). Pentru aplicarea lui se hotărîseră sancțiuni care n-au fost însă aplicate. Ca și multe alte prevederi ale legilor din acele vremuri și această dispoziție nu a putut fi adusă la îndeplinire. Cei mai mulți dintre politicienii vremii erau juriști cu formație adesea străină, pentru care totul era să găsești o lege ce ține seama de cîteva principii

trebuia aplicat, făcînd aprecieri severe asupra schimbărilor neînsemnate petrecute. La cele 28 509 locuințe studiate⁹, se arată materialul de construcție, proporția celor văruițe, numărul de încăperi al casei. Datele privind condițiile de locuire sînt deosebit de semnificative. Astfel, punînd la oală casele cu o odaie, cele cu odaie și tindă și cele cu două odăi din care numai una era locuită, găsește că în 82,9% din cazuri se locuiește într-o singură încăpere. Adaugă apoi că în 63,56% din cazuri vatra se găsește în odaia de locuit, și în restul cazurilor în tindă, șopron sau într-o bucătărie propriu-zisă. „Acestea sînt constatările făcute prin ancheta noastră asupra locuințelor sătenilor. Nu cred să fie nevoie să adaug cuvinte explicative; cifrele și faptele de mai sus sînt mai convingătoare și mai elocvente decît discursurile înfloritoare ale politicienilor asupra buneistării financiare sau excedentelor bugetare și ne arată proveniența acestora din urmă. De pe spinarea țaranului, luîndu-i-se tot și silindu-l să trăiască în locuințe mai proaste decît grajdurile de vite de muncă ale marilor agricultori, s-au creat excedentele bugetare și palatele splendide admirate de orășeni. Am convingerea că nu prin legi făcute de parlamente, compuse din mari proprietari, arendași și avocații lor și că nu prin regulamente formulate după ultimele date ale științei din birouri, se poate schimba în mod simțitor starea economică și culturală rea a țaranilor, de care depinde și starea locuințelor lor. E nevoie de o schimbare adîncă a întregii noastre vieți și a îndrumărilor noastre de pînă acum” (p. 551).

Istoricii de artă care au studiat în trecut arhitectura romînească s-au preocupat destul de puțin de locuința țărănească. Ion Voinescu publică în 1921 *Monumente de artă țărănească din România*, în care pe lîngă mobilier, troițe, cule și conace boierești, apar și un număr important de locuințe țărănești. Neînsoțită de un text, simplă prezentare de fotografii, lucrarea are totuși însemnătate prin două aspecte ale ei: este vorba de locuințe fotografiate spre începutul acestui secol, vreme la care fotografiile de case sînt rare, fiecare exemplar reprodus fiind prețios din acest punct de vedere; apoi, el a dat la lumină aspecte monumentale de arhitectură țărănească puțin cunoscute, înregistrate mai ales în părțile de munte ale Olteniei și Munteniei (case, porți de lemn).

Mai însemnat a fost aportul lui Al. Tzigara Samurcaș. Critic de artă cu o formație științifică superioară, are meritul de a fi atras primul atenția în chip sistematic asupra artei țărănești, într-o vreme cînd aceasta din urmă era prea puțin băgată în seamă. Începutul unei colecții de artă populară, ca și clădirea unui muzeu special pentru această colecție, sînt rodul unei activități depuse timp de o viață întreagă. În domeniul arhitecturii a cules

ideale, să o faci să corespundă cu constituția statului și apoi să o publice fixînd pedepse, pentru ca totul să se îndrepte. Dar, pentru ca prevederile asupra locuințelor să se fi putut îndeplini, trebuia mai întîi să se asigure țăranilor baza materială necesară, lucru imposibil în statul din acea vreme.

⁹ Formularele-anchetă au fost distribuite medicilor de plasă care le-au folosit în special în localitățile unde lucrau. A fost deci vorba de localități ceva mai ridicate decît va fi fost media generală a satelor din acea vreme. Autorul a publicat rezultatele raportîndu-le la 1 000 cazuri (promil). Pentru o mai ușoară înțelegere le prezentăm în forma obișnuită a procentajului.

mai ales aspectele interesind arta (fotografii, desene, stâlpi sculptați, cosoroabe); vestita casă a lui Antonie Mogoș, meșter țaran din Ceauru-Gorj, este adusă în București de către el. Din lucrările pe care le-a publicat, nu putem desprinde o clasificare a arhitecturii, și nici indicații largi asupra tehnicilor sau istoricului. Dar analiza formelor artistice, deși nu ne preocupă aci, merită să fie menționată¹⁰.

Studiile lui George Oprescu, publicate în țară sau în străinătate, ca și cursurile ținute în universitate, se opresc în repetate rânduri asupra culturii materiale țărănești. Desigur atenția cade în special asupra aspectelor de artă. „Nu e rolul meu să studiez casa țaranului în planul său și detaliile sale de arhitectură. Acest rol ar reveni mai degrabă etnografilor sau acelor care se ocupă cu geografia umană¹¹. În tratarea pe care o face, George Oprescu insistă în special asupra portului, mobilierului, țesăturilor de interior, ceramicii; totuși și locuința este studiată. În expunerea problemei, autorul împarte locuințele după decorul lor, în case de munte (caracterizate printr-un decor în lemn, așezat pe stâlpi, pe grinzi, pe ciocirlanii de pe acoperiș, pe uși și pe ferestre) și case de cîmpie în care domină decorul cu zugrăveli colorate și cel cu aplicații din tencuială. El subliniază înrudirea artei românești în lemn cu cea a nordului european, element important care, alături de alte aspecte, leagă arhitectura românească în lemn de cea nordică europeană.

Un loc aparte în literatura de specialitate ocupă monografiile de regiuni și mai ales de sate. Ele încep să se înmulțească pe măsură ce trece timpul; primele lucrări de interes pot fi citate însă încă din a doua jumătate a secolului trecut. Scopul, și mai ales modul de tratare al celor mai multe din ele este departe de a fi științific, deși autorii lor mărturisesc mai totdeauna în prefață dorința de a face știință. Scrise în bună măsură de către oameni fără formație științifică de specialitate, conținutul lor este din cele mai ciudate; o bună parte din material este inutil. Biografia autorilor sau a diferitelor persoane din localitățile monografiate, dispusele dintre autor și alte persoane, fotografia autorului, a gării, a primăriei, a școlii, se întilnesc obișnuit. Lipsesc însă reprezentările aspectelor care ar fi prezentat un interes real de a fi cunoscute. Totuși ele cuprind și lămuriri folositoare; se recunosc aspectele prevăzute în diferitele programe de monografii care circulau fie în Transilvania fie în alte regiuni. Nu insistăm asupra acestor monografii, ele necesitînd un studiu special care să lămurească scopul, programul de cercetări ca și lucrurile noi pe care le-a adus fiecare¹². Informațiile asupra locuințelor sătenilor, deși relativ puține, sînt totuși folositoare. O distincție netă trebuie făcută însă între numărul

¹⁰ Cele mai însemnate lucrări în acest domeniu sînt *L'Art du peuple roumain* (Genève, 1925) și *Izvoade de crestături ale țaranului român* (București, 1928).

¹¹ *Arta populară românească*, curs ținut la Universitatea din București în anii 1939-1940.

¹² O prezentare a citorva dintre aceste monografii este făcută de Ion Chelcea, în *Literatură monografică a satelor noastre și problemele în legătură cu studiul satului românesc. Momente principale* (Cluj, 1933, colecția „Satul și Școala”, nr. 7); autorul face o distincție între ele arătînd scopul pe care îl urmăreau, programul, și dă o bibliografie. O serie de monografii pot fi găsite în lucrarea lui Victor Tufescu și Ana Toșa, *Bibliografia geografică sumară a Romîniei* (București, 1947); unele din aceste monografii cuprind și informații cu caracter antropogeografic.

cel mai mare al acestor lucrări, alcătuite de nespecialiști, și cele câteva care, fiind alcătuite de oameni bine pregătiți, lucrând sistematic, au o ținută științifică. Printre cele din urmă, un loc aparte ocupă monografia satului Straja¹³, a satului Rășinari¹⁴, a satului Nerej¹⁵, sau a Clopotivei¹⁶.

În evoluția studiilor despre arhitectura populară românească, lucrarea lui Wilhelm Jänecke ocupă o poziție singularică¹⁷. Ofițer german, sosit la noi în țară împreună cu trupele ce ocupaseră Oltenia și Muntenia în timpul războiului din 1916—1919, nu se poate totuși opri să nu admire arta românească din sate. Cutreieră regiunile oltene și cele muntene, consultă lucrările scrise de autori români și cele scrise despre români, și încă în plin război publică lucrarea menționată. Studiul lui este printre cele mai timpurii încercări de lămurire sistematică, comparativă, a arhitecturii noastre țărănești. El urmărește atent și reușește să identifice principalele tehnici de construcție. Ținând seama de aspect și tehnica de construcție, împarte și el locuințele în case de cîmpie, de munte și de deal, ultimele formînd o treaptă intermediară între primele două. Se oprește asupra mobilierului și distinge pe cele autentice de cele ce manifestă înriurirea nefastă a orașelor ce căutau să imprime gusturi străine: „Cît timp toate acestea sînt fabricațiuni pur țărănești, impresiunea generală e excelentă. Această impresiune suferă cu desăvîrșire îndată ce se amestecă produse fabricate la oraș, toate de proastă calitate, tot așa cum se întîlnește la familiile înstărite de proprietari” (p. 25). Se oprește asupra vetrelor și sobelor (lucrarea lui fiind prima care prezintă un material bogat în această privință) și insistă asupra decorației cu reliefuri de lut folosită la casele din cîmpie. Descrie apoi monumentele votive spunîndu-ne că „și în aceste creațiuni sînt ascunse nesfîrșitele talente ale artiștilor romîni” (p. 35). Încheie cu descrierea caselor boierești atît de țară cît și de oraș și afirmă originea balcanică a culei, care ar fi adusă la noi în țară de către turci. — Lucrarea este însă presărată cu o seamă de afirmații inexacte, uneori naive, rezultate în bună parte din cunoașterea insuficientă a problemei.



Am lăsat la urmă studiile efectuate de trei alte grupe de specialiști, în general mai noi decît cele analizate: geografii, arhitecții, etnografii. Lucrările acestora au dat la iveală cele mai însemnate fapte referitoare la arhitectura țărănească, lucru de altfel normal.

Prieten al Romîniei, Emmanuel de Martonne publică în 1902 la Paris monografia intitulată *La Valachie*, lucrare monumentală, rezultat al unor cercetări îndelungate făcute în țara noastră în tovărășia geografilor romîni. Problemele pe care le tratează sînt complexe; geologie, geografie

¹³ Dimitrie Dan, *Comuna Straja și locuitorii ei*, 1897.

¹⁴ V. Păcală, *Monografia comunei Rășinariu*, Sibiu, 1916.

¹⁵ Henri H. Stahl, *Nerej, un village roumain d'une région archaïque*, București, 1939. 3 volume.

¹⁶ Ion Conea, *Clopotiva, un sat din Hațeg*, București, 1940, 2 vol.

¹⁷ *Das rumänische Bauern und Bojarenhaus*, Bukarest, 1918. Lucrarea a fost tradusă în romînește de către Seraphine Brukner (*Casa țărănească și casa boierească din Romînia*, București, 1932). Citatele pe care le folosim ca și paginile notate se referă la ediția romînească.

fizică, economie, etnografie. Locuința, problemă însemnată pentru antropogeografie, este expusă cu pricepere. El descrie mai întâi adăposturile temporare ale ciobanilor de la munte și ale pescarilor din zona bălților Dunării. Apoi trece la descrierea caselor, vorbind de casa de la munte, din lemn, cu acoperiș de șindrilă, cu pantă puternică și streșini largi, pe care o consideră ca strâns legată cu adăposturile ciobanilor construite din birne, de la munte. Subliniază utilitatea prispei pentru activitatea economică a gospodăriei, ea și a prispei la casele cu etaj. Arată cum mergînd spre cîmp, șindrila devine mai scumpă fiind înlocuită; pereții de asemenea folosesc din ce în ce mai puțin lemn, care rămîne numai pentru schelet, fiind înlocuit de pămînt. „Maison de bois et maison de terre, voilà les deux types principaux d'habitation paysanne en Valachie” (p. 252). Este vorba prin urmare de împărțirea obișnuită pînă acum, folosită de toți autorii. În privința planului cu două încăperi (una de locuit și alta pentru păstrat obiecte și produse) vede din nou o asemănare cu construcțiile de la stîmile de munte. Amintește și de bordeie pe care le socoate o reminiscență a unor timpuri îndepărtate, corespunzînd cu perioada în care erau folosite în mod obișnuit construcțiile conice de piatră din Italia (trulli).

În monografia *Vlășia și Mostiștea* publicată în 1918 la București, Vintilă Mihăilescu tratează pe larg (pe lîngă aspectele geografiei fizice) așezările omenеști și evoluția lor. Dintre problemele așezărilor umane, casa și gospodăria țărănească au un loc aparte. Autorul semnalează deosebirile care există între construcțiile din zona de pădure și cea a stepei. În partea păduroasă, constată înlocuirea vechii case cu două încăperi, cu cele mai noi, cu două încăperi de locuit și sală la mijloc, la care se adaugă uneori o a patra încăpere, folosită drept bucătărie. Acestea merg în nord pînă aproape de regiunea dealurilor. Descrie mai departe înlocuirea vechiului material (lemnul, lutul și gardul din nuiele) prin cărămida arsă; această înlocuire o atribuie dispariției lemnului și scumpirii lui. Locuințele mici, construite din materialele obișnuite vechi, ce se mențin importante în partea dinspre sud de București, arată situația economică mai precară a locuitorilor, constatare întărită și de lipsa pătulelor înalte care spre nord de București se întîlneau în mod obișnuit. Zona de sud corespunde cu suprafața ocupată de marile proprietăți; „Este evident că explicația fenomenului nu mai stă în legătură directă cu geografia, ci cu organizația socială; Mostiștea, cîmpul Cîlnăului și în general împrejurimile Bucureștilor au fost în stăpînirea marelui proprietăți... Se constată deci, în cele două ținuturi, o diferență în dezlipirea omului de constrîngerile naturii, desfacere care se răsfrînge în viața materială a locuitorilor. Stepa, prin lipsurile ei, prin greutatea de procurare a materialului lemnos necesar construcției și focului, prin depărtarea locuinței de aria activității zilnice, dar mai ales prin nevoia de mari capitaluri pentru construcțiile tehnice și pentru procurarea uneltelor necesare culturii extensive, a dus pe de o parte la păstrarea locuinței neîncăpătoare și prost construite, și a satului neorganic încheiat, pe de alta la quasirobia muncitorului agricol fără

speranță de ridicare materială. Marele proprietar sau arendașul său, n-au înțeles totdeauna că înălțarea locuinței țărănești cade în sarcina lui” (p. 86—87).

Sabin Opreanu se ocupă în câteva studii succesive, de partea din sud-estul Transilvaniei. Cele mai însemnate date sînt publicate în lucrarea *Ținutul săcuilor*¹⁸; aci se analizează cu pricepere problema așezărilor omenesti, ca și gospodăriile și locuințele sătești. El socotește că nu se poate vorbi despre casă fără a lărgi domeniul cercetărilor asupra întregii gospodării țărănești. De casă țin și dependințele, fie că fac parte din corpul casei, fie că stau alături izolate. Toate acestea, spune autorul, sînt determinate de următorii factori: „Acești factori sînt de trei feluri: 1) factorul geografic: altă gospodărie vom găsi la cîmpie și alta la munte, alta în locuri împădurite și alta unde piatra stă la îndemînă, gospodăria din ținuturi mlăștinoase se va deosebi de gospodăria din locurile svîntate ș.a. 2) Factorul istoric și etnic: altcum va clădi colonistul și altcum băștinașul. 3) Factorul social: bogatul va avea o gospodărie deosebită de a săracului, păstorul de a plugarului ș.a.” (p. 168). Mai departe precizează: „Factorul permanent este cel geografic, factorul care dă valoare etnografică unei constatări este mai cu seamă cel istoric, iar factorul social este în primul rînd cel care imprimă gospodăriei și casei pecetea actualității” (p. 169). Apoi cercetînd împrejurările particulare de dezvoltare ale casei secuilor, ajunge la concluzia că cele două forme însemnate locale se regăsesc și la alte popoare, neputîndu-se astfel vorbi de o casă secuiască total deosebită de alte case. Opreanu leagă formele locale de forme găsite prin săpături preistorice (casa din Ariușd)¹⁹, datorită planului compus dintr-o tindă deschisă și o odaie de locuit alăturată, obișnuită astăzi în ținuturile secuiești dar și în general ținuturilor romînești. La aceasta se adaugă elementele comune pe care tehnica de lucru a caselor de lemn secuiești le au cu cele romînești.

Ion Simionescu²⁰ susține că locuințele țărănești romînești pornesc de la formele de adăposturi provizorii folosite tot de romîni. El face o înșiruire a adăposturilor provizorii. Cele mai simple sînt cele formate dintr-un înveliș de scoarță de copac așezată pe câteva prăjini; la baltă scoarța este înlocuită cu stuf. Mai închegate sînt adăposturile stînilor din stepă, de formă conică, cu vatra scobită în sol, asemănătoare cu colibele conice din stuf întilnite la baltă. De aceeași formă dar alcătuite din lemne, sînt adăposturile tăietorilor din păduri; uneori bucătăriile de vară din regiuni muntoase au și ele această înfățișare. Alături de acestea și avînd un caracter tot atît de arhaic sînt bordeiele săpate în loess, asemănătoare cu locuințele săpate în maluri, azi extrem de rare. El semnalează pentru prima oară corespondența zonei de bordeie din țara noastră cu bordeiele (burdel-

¹⁸ Vezi *Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1928, vol. III.

¹⁹ Păreră susținută și de către Al. Tzigara Samurcaș (în *L'Art du peuple roumain*, Genève, 1925), în legătură cu aceeași casă din Ariușd.

²⁰ În două studii: *Țara noastră, oameni, locuri, lucruri* (București, 1927) și *Tipurile de case din Vechiul Regat* (publicat în „Revista științifică V. Adamachi”, Iași, 1922).

jile) din Bulgaria și arată cum, rămas în folosință ca simplă „zernice” (acaret lângă casă), magazie de cereale la tătari, „argele” în zona Brăilei (în care se ține războiul de țesut), el revine provizoriu în folosință în condiții speciale. Ion Simionescu amintește apoi și locuințele „palustre” din bălțile Dunării, reminiscență și ele a unor vremuri îndepărtate, și semănând cu adăposturile pe picioare folosite pentru paza viilor.

Pornind de la cele două forme principale de munte (coliba) și de cîmpie (bordeiul), se dezvoltă tipurile de locuințe permanente (clasificate pe criteriul materialului de construcție), pe care le găsește în Muntenia. Ideea este asemănătoare cu cea exprimată mai devreme de De Martonne; dar dacă în privința legăturii dintre coliba de birne și casa de la munte se arată care sînt acestea, în ce privește trecerea de la bordei la casa de cîmpie din lut (ciamur, chirpici) nu se precizează în ce fel s-a efectuat. Pe lângă aceste două forme opuse, la deal se formează o zonă de întilnire a lor, în care lemnul (alte esențe decît bradul) coexistă cu lutul, stuful, nuielele, dranița. Referindu-se la decorul cu zugrăveli colorate (brîie, chenare la uși și ferestre, motive simple între ele) le socoate mai frecvente în Moldova și le leagă în acest mod de o influență slavă. Autorul își însoțește studiul de cîteva date statistice, cum ar fi spre exemplu materialul de construcție al pereților: a) casa la care domină pămîntul în construcție — 68,2%; b) casa de birne — 21,2%; case de cărămizi arse — 7,7%. Acestea din urmă aparțineau boierilor și chiaburilor, așezați mai în satele apropiate de drumul de fier.

Analiza locuinței este făcută în general cu atenție și cu pricepere. În interpretare, autorul înclină spre o predominantă a determinării condițiilor naturale de mediu: „Influența structurării geologice a terenului ca și condițiunile geografice generale se prind de minune în alcătuirea tipurilor de case... (în Muntenia—*n.n.*)”. „Muntele, dealurile și cîmpia sînt cele trei trepte morfologice. Muntele cu bradul și pietrele a dat naștere tipului casei de birne cu acoperiș de șindrilă. Șesul cu lutul și stuful din belșug a dat naștere bordeielor și caselor acoperite cu stuf în care lemnul e accesoriu. Dealurile cu belșugul pădurilor de arbori rămuroși, dar cu lut mai mult decît piatră, au prilejuit decamdată facerea caselor durate din birne lungi, cu tălpi din tumurugi descojiți, cu pereții din birne de lemn încheiate prin creștături la capete. Astfel de case nu se mai văd decît rar; cu împuținarea pădurilor birnele fură înlocuite prin nuiele, iar lutul a astupat spațiul dintre ele. Așa au luat naștere casele de nuiele cu acoperiș de stuf ori dranițe, după apropierea bălții ori muntelui”²¹. Deasupra acestor deosebiri însă există elemente comune cum ar fi forma de prismă a planului, prispa și cerdacul, acoperișul din patru planuri înclinate.

Referindu-se la regiuni mai puțin întinse, dar interesante prin calitatea lor, trebuie citate studiile lui N. A. Popp despre casele de pe Valea Prahovei²², în care relevă forma caracteristică pentru casa de munte și

²¹ *Tipurile de case...*, p. 14.

²² *Valea Prahovei între Predeal și Florești*, publicat în „Buletinul Societății Romine de Geografie”, nr. XLVIII, 1929, București.

casa de deal ; al lui Ștefan Manciulea ²³ în care stabilește diferite forme de case în raport cu forma de așezare umană, cu starea socială a proprietarului și cu activitatea economică desfășurată ; al lui Ion Petrescu Burloiu ²⁴ în care autorul folosește sistematic două importante elemente : clasificarea după planul casei care reflectă cel mai bine legăturile arhitecturii cu viața oamenilor, și frecvența fiecărui plan în cadrul satului studiat ; autorul scoate în relief legăturile dintre diferitele planuri locale.

În 1927 apare lucrarea arhitectului Florea Stănculescu, *Case și gospodării la țară*. După o campanie de relevee, pe care o face fie singur fie în tovărășia arhitectului Peternelli, autorul dă la lumină lucrarea amintită, al cărei scop este în primul rînd practic, de a folosi la construcțiile ce urmau să și le înalțe în sate gospodării : „Cartea de față este făcută să folosească oamenilor de la țară, care vor să-și alcătuiască o gospodărie, să-și ridice o casă sau un acaret în curtea lor” (p. 7). „Datori sînt toți cei cu dragoste de poporul din care s-au ridicat și care îi ține, să le arate calea spre bine” (p. 7). Dar cu această ocazie, ocupîndu-se pe rînd de sat, stradă, gospodărie, materiale și procedee de construcție, planuri de case și acareturi, dă la iveală o serie întregă de aspecte legate în special de tehnica folosită obișnuit de către constructorii țărani. Este interesant că în încercarea lui autorul pornește în fiecare din recomandări de la două puncte de vedere pe care caută să le împace ; este vorba de cerințele unei vieți sănătoase și de folosirea elementelor celor mai bune luate chiar din arhitectura populară. Apoi, ani de zile la rînd ține cursuri la Facultatea de arhitectură din București asupra aceleiași teme ; înălțarea unor construcții țărănești pe baza elementelor tradiționale.

Un loc aparte în dezvoltarea interesului pentru construcțiile țărănești îl prezintă construirea Muzeului Satului din București. Ridicat în 1936, sub îndrumarea lui Dimitrie Gusti, de către Henri H. Stahl și Victor Ion Popa ²⁵, el este rodul unei cercetări îndelungate efectuate în satele românești. Accentul în organizarea muzeului nu cade pe case, ci pe gospodării ; erau alese unități reprezentative pentru zone întregi ; alături de ele, construcțiile economice obișnuite vieții sătești din trecut contribuiau la realizarea unui sat-sinteză. Distrus în mare parte în anii războiului, el a fost refăcut și dezvoltat ; nu ne oprim asupra problemelor arhitecturii Muzeului, întrucît ele ies din cadrul studiului nostru și în același timp au fost expuse în lucrări speciale.

Studiile lui Romulus Vuia se situează printre cele mai însemnate asupra locuinței țărănești ²⁶. Arhitectura este studiată pentru interesul

²³ *Sate și sălașuri din cîmpia Tisei*, publicat în „Buletinul Societății Romine de Geografie”. București, 1932.

²⁴ *Tipurile de casă din comuna Șanț-Năsăud*, publicat în „Sociologie românească”. București, 1938.

²⁵ *Dimitrie Gusti și Muzeul Satului din București*, „Contemporanul”, 1963, nr. 28.

²⁶ Cităm în special : *Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor* (în *Lucrările Institutului de Geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1926, vol. II) ; *Cîteva observări și constatări asupra păstoritului și asupra tipurilor de case la romîni* (în *Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, București — Cluj, 1924, vol. I) ; *Le village roumain de Transilvanie et du Banat* (București, 1937).

direct pe care ea îl prezintă. Locuința îi servește autorului pentru înțelegerea etnografică a oamenilor, ea capătă importanță istorică. De aceea, vom înfățișa cele mai însemnate din elementele de clasificare și explica pe care le folosește, cu atât mai mult cu cât hărțile referitoare la tehnicile de construcție și tipurile de case românești din Transilvania sînt primele și răspundeau în momentul publicării lor unei însemnate necesități științifice.

Cel mai puțin evoluat tip vechi de casă, folosit de românii din Transilvania și Banat este socotit „casa cu cămară”. Fiecare încăpere are ușă separată, între încăperi neexistînd legături interioare. Tipul are trei variante: cu tîrnaț în colț (care pare a fi cea mai veche), cu tîrnaț pe toată fațada (obișnuit în Hațeg) și mixt. Al doilea tip este „casă cu șură”; șura și grajdul stau sub același acoperiș cu casa; tipul este folosit în Țara Hațegului, cîmpia Banatului, Bistrița. Al treilea tip este „casă cu tindă” din Banat, avînd două variante, una primitivă spre munte în sud-est, și alta evoluată, la vest, în cîmpie. Casa are două odăi sau trei. „Casa cu cuptor în tindă” este al patrulea tip. Planul se compune din odaie de locuit, tindă, și uneori o cămară sau o a doua odaie de locuit. În tindă stă cuptorul. Dar, spune autorul, se pare că în vechime cuptorul era în odaia de locuit, de unde a fost deplasat în tindă. Aceasta reprezintă un fenomen obișnuit, peste tot unde un nou aparat de încălzire este introdus în odaia de locuit, vechiul cuptor a fost transportat în tindă. „Casa din nordul Transilvaniei” este al cincilea tip, compus din odaie de locuit, cămară și tindă neîncălzită și lipsită de plafon. Ea se întîlnește mai ales în nordul Transilvaniei; autorul deosebește o serie de variante locale care reflectă uneori relațiile populației românești cu cea săsească.

Apoi, într-o înșiruire istorică a tipurilor, se arată că cel mai vechi este cel cu o cameră și vatra deschisă așezată cu un coș piramidal. Pentru fiecare funcție există o construcție specială (cămară, bucătărie) ce arată o descentralizare remarcată atît la slavi cît și la germanii vechi în țările nordice. Urmează apoi casa cu cămară (folosită și de secui și de suedezi). Tipul „oberdeutsch” cu vatră în tindă și sobă oarbă, la care înainte vreme vatra și hornul erau în odaie, este probabil de influență germană la noi. Apar însă și elemente balcanice, cum ar fi coșul piramidal ce trece de acoperiș, țestul și masa joasă. În Năsăud se manifestă influența tipului slav oriental isba-peci. Tinda are două intrări (una în față, alta în spate) și este tot de origină slavă, ca și dormitul pe cuptor de altfel. Acoperișul coborît în jos, așa cum e întîlnit în Bucovina (numit colesnă), Năsăud (numit corlă), Bran (numit croznie), pe valea Prahovei (numit polată), este socotit de asemenea de origine slavă, lucru pentru care pledează și numirile lui.

În ce privește materialele și construcția caselor, descrie precis casa din birne, cea din nuiete, din pămînt bătut, din cărămidă de lut uscat la soare, din cărămidă arsă în foc ca și folosința pietrei. În sfîrșit mai menționăm că în studiul *Cîteva observații și constatări asupra păstoritului și asupra tipurilor de case la romîni* autorul consideră că la tipurile de case menționate, trebuie adăugat pentru romîni și bordeiul, aflat în sudul țării noastre.

Pe lângă calitățile semnalate mai sus, trebuie să menționăm și urmărirea relațiilor pe care arhitectura românească le are cu arhitectura altor popoare, folosirea planului ca principal criteriu în clasificări, descrierea clară, sistematică, a interiorului și mai ales a vetrelor, atât de puțin studiate, ilustrațiile de bună calitate și bine alese. Trebuie semnalate însă și o serie de deficiențe. Astfel, prima și care pare a fi cea mai însemnată, este că nu se utilizează un criteriu unitar în clasificări. La planuri spre pildă, de fiecare dată intervine un alt criteriu (de altfel autorul nu spune pentru ce o casă este considerată „tip”). La casa cu cămară este vorba de două încăperi cu funcțiuni deosebite; la casa cu șură nu se mai ține seama de funcțiunile încăperilor ci de așezarea sub același acoperiș cu grajdul și șura; la casa cu tindă se revine la criteriul funcțiunii încăperilor; la casa cu cuptor în tindă se face abstracție de funcțiunea încăperilor insistându-se asupra așezării vetrei; la casa din nordul Transilvaniei nu mai este vorba de o definiție ci de o localizare. Așadar sînt folosite criterii multiple, neunitare, care fac ca diferitele tipuri să nu poată fi opuse între ele; casa cu șură sub același acoperiș poate fi opusă și comparată cu casa fără șură; casa cu cuptor în tindă poate fi opusă cu casa fără cuptor în tindă, și așa mai departe. Este vorba de problema pe care o ridică și studiile de etnografie referitoare la alte domenii, la noi în țară ca și în alte părți.

O altă obiecție este că tipurile alese par a nu avea un caracter istoric ci unul abstract. Nu știm despre ele cum au apărut și nici la ce alte tipuri au dat naștere; tot ce aflăm este că eventual ar fi rezultatul unor influențe. Nu știm nici ce legături pot exista între toate aceste tipuri, sau dacă ele se dezvoltă izolat. Or, credem că fiecare reprezintă un moment dintr-o îndelungată evoluție, fără de a cărei cunoaștere nu putem înțelege aspectul pe care îl are o construcție în momentul studierii ei. Apoi, într-o aceeași zonă există mai multe tipuri, fapt dovedit prin cercetările efectuate în sate. Astfel, în Țara Hațegului, pentru a folosi terminologia folosită de Romulus Vuia, există și casa cu șură, casa cu tindă, casa cu cămară și altele. În alcătuirea și prezentarea hărților cu tipuri de case, autorul așază un singur tip pe o zonă proprie. În realitate, diferitele tipuri coexistă, adesea fiind vorba de faze succesive de dezvoltare ale unei aceleiași arhitecturi.

Aspectele care ridică probleme, arătate aici, nu scad însă utilitatea și interesul lucrărilor lui Romulus Vuia.



Este evident, chiar și după această parcurgere sumară a bibliografiei de specialitate și ideilor mai însemnate, că studiile din trecut au pus în valoare un material însemnat, interesînd mai multe categorii de specialiști; medici, antropogeografi, istorici, istorici de artă, sociologi, etnografi, arhitecți, au adus fiecare o contribuție prețioasă. Privindu-le laolaltă, putem alege o serie de idei care chiar dacă nu au avut dezvoltarea pe care au căpătat-o în anii din urmă, își au începutul în trecut.

Astfel, folosirea metodei statistice în dovedirea diferitelor situații era făcută cu pricepere. Ideea unei treceri de la forme rudimentare la altele dezvoltate, se găsește și ea (amintim astfel numele lui Emmanuel de Martonne și Ion Simionescu), fără a se putea vorbi totuși de orînduirea sistematică, istorică a formelor de case, spre pildă.

Două alte idei par a fi reținut în chip deosebit atenția unui mare număr de cercetători, și asupra lor ne vom opri aici. Astfel, legăturile construcțiilor și mai ales a caselor cu mediul natural este întîlnită la mai toți. Problema, popularizată în special de studiile de antropogeografie, știință bine constituită încă din a doua jumătate a secolului trecut, era larg cunoscută și în țara noastră. Această legătură dintre construcții și mediul natural este evidentă, și nu poate fi negată. Dar modul în care se petrec aceste relații nu a căpătat o înțelegere justă. Am citat adesea, spre exemplu, clasificarea locuințelor în „casă de cîmpie, de deal și de munte”. Diferențele dintre casele aparținînd acestor regiuni există, dar nu se pot explica în principal prin mediul natural. Apoi, în cadrul aceluiași mediu natural de munte sau de cîmpie apar pe rînd diferite forme de arhitectură. Se vorbește de casa din birne la deal și munte, și casa din lut la cîmpie, din nou ca și cum ar fi vorba de o situație fixă; studierea concretă a faptelor dovedește că în același loc se dezvoltă pe rînd diferite case folosind diferite materiale de construcție. Apoi, se spune adesea că locuința de la munte este învelită cu șindrilă, întrucît lemnul se găsește la îndemînă; astfel, se uită caracterul istoric al faptelor, acoperișul de șindrilă reprezentînd un moment istoric, și el urmînd în timp acoperișului din paie (dominant în regiunile de munte în trecut), acoperiș ce rămăsese dominant în cuprinsul Munților Apuseni încă și în secolul al XX-lea. Așadar, dacă relațiile dintre mediul natural și construcții sînt certe, ele se petrec în condiții sociale și economice care se schimbă și care fac ca și raportul natură - construcții să se schimbe. Problema are deci același aspect pe care îl are problema relațiilor dintre natură și societate în general.

În sfîrșit, a doua problemă este cea a influențelor, ridicată mai ales de cele mai însemnate dintre lucrările citate. Se constată o asemănare între arhitectura unui popor și a altuia, și se vorbește imediat de o influență. Dacă afirmația se reduce numai la atîta ea este incompletă și nu poate reprezenta o explicație științifică. Într-adevăr, mai întîi nici o influență nu se poate dezvoltă dacă nu găsește condițiile prielnice de dezvoltare. Explicația prin modă sau imitație nu este o explicație satisfăcătoare pentru un fenomen larg răspîndit și durabil ca arhitectura. Apoi, înainte de a se putea vorbi de o influență, este necesar să se știe dacă fenomenul studiat este sau nu integrat în viața celor ce îl folosesc, dacă se potrivește cu mentalitatea și concepția lor despre lume, cu necesitățile lor economice, cu condițiile mediului natural și folosirea resurselor lui în raport cu stadiul de dezvoltare al forțelor de producție. Apoi, atîta vreme cît nu se cunoaște originea ca și diferitele etape de dezvoltare ale formelor complexe de arhitectură la care s-a ajuns în momentul studierii lor, nu se poate spune dacă un „tip” este sau nu rezultat dintr-o influență străină. Pentru ca așa ceva să fie real, trebuie mai întîi să ținem seama de două lucruri : a) legătura sau lipsa de legătură cu arhitectura locală ;

b) gradul în care localnicii au reușit să-l adapteze și să-i dea forme proprii. O locuință sau un acaret nepotrivit cu necesitățile și posibilitățile unui grup nu se răspîndește și mai ales nu se menține vreme îndelungată, el fiind eliminat de necesitățile stringente ale vieții. Exemplele caselor de săteni, care după ce se întorseseră din orașe își ridicau locuințe de model orășenesc (cu hol, sufragerie, dormitor) este semnificativ; cu vremea, încăperile reveneau la funcțiunile obișnuite vieții țărănești.

În sfîrșit, cînd o aceeași formă de arhitectură există la două sau mai multe popoare, pentru a se putea vorbi de influențe este neapărat necesar ca o formă de arhitectură să se fi dezvoltat numai într-o regiune, mult mai înaintea celorlalte. Este posibil, și lucrul l-am întîlnit mai ales în zonele de contact dintre diferite popoare, ca forme asemănătoare, chiar identice, să ia naștere în cadrul unei zone largi ce interesează deodată mai multe popoare. Lucrul este cu atît mai ușor de înțeles dacă și condițiile lor de viață sînt aceleași.

HISTORICAL SURVEY OF THE RESEARCHES IN RUMANIAN FOLK ARCHITECTURE

The present study reviews some of the older works dealing with the problem of folk architecture (dwellings and outhouses). The first scientific approach to this subject dates back to the last century, though stray and unsystematic items of information are to be found in older documents or in the descriptions of foreign travellers who journeyed through the countries inhabited by Rumanians a hundred or two hundred years ago.

The first researchers in this field were physicians. Proceeding from the postulate that people's health is directly dependent on their living conditions, a number of doctors studied the life conditions in peasant houses. Valuable information, especially with respect to the sanitary conditions of the dwellings, were published by C. I. Istrate, N. Manolescu, Gh. Crăiniceanu, Charles Laugier, P. Cazacu. Concomitantly to the medical investigations, they spotlighted aspects of building technique, forms of architecture and their territorial distribution, plans of houses and furniture.

The arts historians were interested particularly with those dwellings which could be regarded as arts monuments, as illustrated by the works of I. Voinescu, Al. Tzigara Samurcaș, George Oprescu.

The geographers (Emmanuel de Martonne, Ion Simionescu, Vintilă Mihăilescu, Sabin Opreanu) outlined the relationship between buildings and their natural surroundings as well as the relation between these buildings and various archaic forms of local habitation. Their works reflect a particular attraction for anthropogeography.

Architect Florea Stănculescu, in his study, attempts to solve the problem of using traditional elements in the building of dwellings so as to ensure healthy living conditions; his work is preceded by a study on

traditional Rumanian architecture. Wilhelm Jänecke, after a minute description of the various techniques of constructions and natural settings, ventures to give an historical explanation to the appearance of certain architectural designs, as for instance the kinship between the Rumanian "cula" and cognate Balkan forms. Romulus Vuia studies the Rumanian dwelling house in Transylvania establishing a rigorous classification of the types of building, attempting to determine their geographical limits. He examines closely the building techniques as well as the relationship between Rumanian architecture and that of other nations.

All these books, published before the Second World War, contain a considerable number of sound ideas. Statistical methods have been used in the research; the problem of the filiation of present day constructions from older architectural forms has been earnestly tackled, without however achieving a clear picture of this succession or of the historical evolution of the types of building. The relationship between buildings and the natural surroundings has been studied by most of the authors quoted above. This evident relationship is not however adequately envisaged since the relation building — natural surroundings is not conceived historically. Finally, the problem of similarity of aspects in the architecture of several nations is frequently explained by mutual influences, without however proving the validity of such explanations. Indeed the historical moment in which a particular architectural form appears at each of the nations is not determined; nor the conditions that engendered this influence or the filiation of new designs from old local forms exhaustively investigated.

Some forms of architecture, especially those in regions bordering two (or more) nations, may well have developed simultaneously, especially if the conditions of life were similar in both communities.

UN CONSTRUCTOR MUSCELEAN DE FLUIERE

A. VICOL

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25. București

10 februarie 1964

Satul Jugur, raionul Muscel, reprezintă pentru monografia folclorului muscelean, aflată în pregătire, de către un colectiv al Institutului nostru, unul din punctele principale ale cercetărilor și culegerilor, desfășurate într-un interval de timp destul de mare. Tocmai de aceea, „descoperirea” unui constructor de fluieri în persoana unui vechi informator ni s-a părut interesantă și demnă de a fi consemnată, mai ales datorită caracterului spontan al apariției unei asemenea îndeletniciri la un tânăr care nu a manifestat înainte nici cea mai slabă vocație în această direcție.

După o scurtă incursiune în fișa biografică a informatorului nostru (care va permite explicarea fenomenului), vom expune tehnica construirii fluierelor¹; în încheiere vom face câteva considerații cu caracter general, privind mai ales raportul dintre scara tipului de fluier de care ne-am ocupat și melodica noastră populară.

Este de datoria noastră să arătăm că în general metoda de cercetare pe care am folosit-o a fost similară cu cea aplicată în urmă cu câțiva ani la constructorii de fluieri din comuna Hodac, raionul Reghin, în cercetarea condusă de Tiberiu Alexandru și asistată de noi. De asemenea, tipul instrumentului este similar cu cel descris de Tiberiu Alexandru în lucrarea intitulată: *Instrumentele muzicale ale poporului român*².

Născut la Jugur în anul 1931, Ion Gh. Arsene este fiul unui agricultor, odinioară vestit printre săteni pentru talentul său de fluieraș. Astfel, Ion are prilejul încă din fragedă vîrstă să asculte și să îndrăgească meșteșugul de a zice din fluier. Deci nu este de mirare că la vîrsta de 6-7 ani, ducîndu-se cu vitele la păscut, își lua și fluierul, încercînd să cînte diferite jocuri și cîntece pe care le învață de la taică-său, sau de la lăutarii întîlniți duminică la horă, la nunți și petreceri.

¹ Dintr-un număr de peste 60 fotografii realizate ad-hoc de specialistul Institutului, Constantin Popescu, am ales pentru articolul prezent câteva momente caracteristice.

² ESPLA, 1956, p. 59-60.

În timpul celor cinci ani de școală elementară, Ion Arsene este solicitat în repetate rînduri să participe la serbările școlare ocazionale, iar mai tîrziu, cînd devine flăcău, tovarășii săi de vîrstă îl roagă să cînte la hora satului. Pasiunea pentru muzica populară se manifestă permanent, ca și interesul său deosebit de a-și îmbogăți repertoriul. Îndeplinirea stagiului militar îi oferă prilejul de a se întîlni cu artiști populari din diferite regiuni, ceea ce are ca rezultat atît îmbogățirea bagajului său artistic cît și posibilitatea de a observa nemijlocit particularitățile și deosebirile regionale ale folclorului din satul natal.

Mai tîrziu Ion Arsene se angajează la mina de cărbune din satul său, a cărei exploatare ia din ce în ce mai mare amploare și dovedindu-se unul din muncitorii de frunte ai minei, este primit în anul 1958 în rîndurile membrilor de partid.

Viața nouă de muncitor industrial îi dă prilejul să-și lărgească neconținut orizontul cultural, la care contribuie, fără îndoială, și condițiile materiale din ce în ce mai bune de care beneficiază întreaga colectivitate în sinul căreia trăiește. Electrificarea satului, activitatea culturală a întreprinderii — conferințe, vizionarea filmelor, activitatea artistică de amatori etc. — iată cîteva din acele elemente noi care îi vor permite, printre altele, să-și satisfacă, în forme deosebite, pasiunea sa pentru muzica populară. Ascultător fidel al programelor de muzică populară difuzate de posturile noastre de radio, participant și uneori chiar cîștigător al unor concursuri de artiști amatori, muzicant ocazional la diferitele petreceri în mijlocul familiei și al prietenilor, Ion Arsene este un iubitor sincer al muzicii noastre populare.

Pînă la această vîrstă informatorul nostru nu a manifestat vreo înclinație spre construirea de instrumente populare. Această nouă îndeletnicire apare într-adevăr ca rodul unei simple întîmplări și anume: în vara anului 1959 petrecîndu-și concediul de odihnă în stațiunea balneoclimaterică Govora, întîlnește un meșter dintr-un sat apropiat, oferind vilegiaturiştilor : toporașe, bastonașe, fluiere și alte obiecte de lemn frumos ornamentate.

Împrietenindu-se cu el, peste cîteva luni este solicitat să-i procure acestuia cioate uscate de lemn de prun necesare pentru fabricarea fluierului. Satisfăcînd rugămintea meșterului, se deplasează în satul acestuia cu un „masiv” transport de cioturi din lemn de prun, procurate din livezile consătenilor. Cu acest prilej, drept recunoștință, meșterul îi propune să-l învețe construcția de fluiere, oferindu-i la un preț derizoriu un strung primitiv de lemn, precum și celelalte unelte necesare — dălți, cuțitașe, șabloane etc. — (vezi fig. nr. 1). În felul acesta I. Gh. Arsene se pomeneste cu totul întîmplător în posesia unor unelte pe care va învăța să le minuiască în timpul său liber, ca un divertisment util.

Informatorul mărturisește că la început „am stricat v-o 20 bucăți pînă am prins firul lor cum trebuie să le lucrez... În momentul de față construiesc la precizie, în bune condițiuni”. Și-a construit cîteva fluiere pentru el, apoi pentru a satisface rugămințile prietenilor din satul propriu și din satele învecinate unde începe din ce în ce mai mult să fie cunoscut

ca constructor de fluiere. Pentru noi reprezintă desigur cel mai mare interes faptul că în prezent Ion Arsene a devenit un constructor de fluiere cunoscut pe plan regional. Instrumentele construite de el satisfac în general cerințele unor formații artistice de amatori.

Din relatările lui I. Arsene mai reiese că desface anual cîte 20—25 de fluiere la tirgul de la Cimpulung.

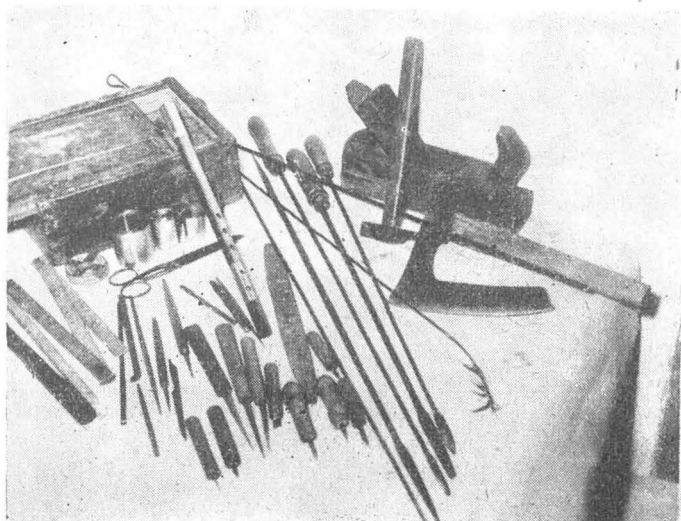


Fig. 1

Înainte de a trece la prezentarea tehnicii de construcție, socotim necesar să precizăm că cercetarea acestui constructor s-a efectuat în condiții speciale, într-un timp limitat, fără să epuizăm toate problemele ridicate.

În cele ce urmează vom trece la expunerea tehnicii de construcție care se face în patru etape :

- 1) Procurarea materiei prime și pregătirea materialului pentru a intra în procesul de producție ;
- 2) Confecționarea tubului sonor propriu-zis ;
- 3) Măsurarea distanțelor și realizarea orificiilor conform scării instrumentului (succesiunea intervalelor) ;
- 4) Finisarea, lăcuirea, îmbrăcămîntea de metal și ornamentarea acestora (vezi fig. nr. 2).

1) PROCURAREA MATERIEI PRIME ȘI PREGĂTIREA MATERIALULUI

Lemnul de prun este singurul utilizat de constructorul nostru. Îl procură din uscăturile provenite din livezile de pruni, destul de numeroase în satul Jugur. Din considerente practice, segmentele utilizate

pentru construcția fluierelor sînt alese și separate din tulpina copacului doborît chiar în livadă. Transportate în ograda constructorului, aceste segmente de tulpină sînt descojite și apoi despicate în patru, de-a lungul fibrelor cu o „toporișcă” ascuțită, apoi așezate afară la umbră, pentru a li se asigura o uscarea lentă și uniformă (vezi fig. nr. 3). Uscarea durează două, trei luni de zile, așa încît meșterul are întotdeauna un stoc de rezervă pentru a putea face față imediat oricărei solicitări.

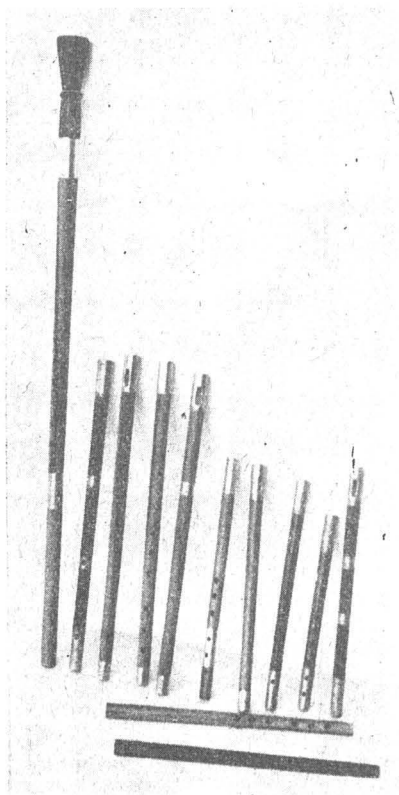


Fig. 2

2) CONFEȚIONAREA TUBULUI SONOR PROPRIU-ZIS

Operația cea mai grea, și desigur una din cele mai însemnate, este realizarea interiorului fluierului. Prin natura sa, lemnul de prun este dificil de găurit de-a lungul fibrelor; cu un simplu burghiu manual — potrivit pentru



Fig. 3

esențe moi — rezultatele ar fi cu totul nesatisfăcătoare, deoarece lemnul de prun ar crăpa. De aceea folosirea unui strung este pe deplin justificată.

Strungul este, cum am spus, rudimentar: cioata de prun puțin „fasonată” se fixează într-o bușă de metal fixă, căptușită cu lemn de fag, avînd un diametru de cca 35—40 mm. Cioplirea („fasonarea”) cioatei se face la dimensiunea interioară a bușei. „Fasonarea” se execută cu aceeași bardă și se face în patru etape: mai întîi marginile lemnului sînt astfel netezite încît să rezulte o prizmă cu secțiunea pătrată („în patru muchii”). Apoi, prin bîrduirea muchiilor se obține o prizmă cu secțiunea octogonală. În sfîrșit, tot cu barda se înlătură cele opt muchii rămase,

obținându-se o formă aproape cilindrică. Abia acum lemnul este măsurat cu centimetrul de tâmplărie și tăiat la o lungime apropiată de dimensiunea finală a instrumentului (se lasă o toleranță de 4—5 cm).

Înainte de a-l fixa în strung, capătul care va rămâne liber este netezit cu aceeași bardă. Prin încercări succesive se obține cu barda grosimea necesară pentru a se fixa materialul în bucașa strungului printr-o ușoară forțare cu ciocanul. După ce materialul a fost centrat (cu ușoare lovituri de ciocan) se trece la găurirea interiorului, aceasta fiind singura operație executată la strung.

Unealta rudimentară este pusă în funcțiune cu ajutorul unei pedale (fig. nr. 4).

Cuțitele au o formă de lingură alungită, urmate de o vergea lungă de cca 60 cm. Interiorul se execută în mai multe faze și anume: mai întâi lemnul este complet găurit cu cuțitul cel mai subțire, rezultând un orificiu longitudinal de cca 3—4 mm. Cuțitul este mereu uns cu ulei mineral pentru a împiedica supraîncălzirea materialului. Urmează apoi lărgirea orificiului executat cu primul cuțit. În mod succesiv se folosesc cuțite din ce în ce mai late (în total 4 cuțite), ultimul producând un orificiu cu diametrul de cca 12 mm. Numai primul cuțit străpunge complet materialul, celelalte cuțite lasă la extremitatea aflată în bucașa strungului un perete de 3—5 mm.

De remarcat modul cum acționează cuțitele. Nu există nici un mecanism care să asi-

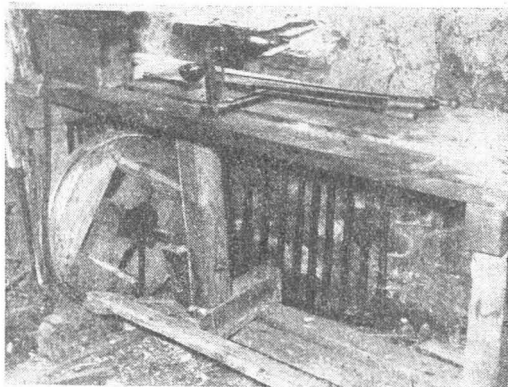


Fig. 4

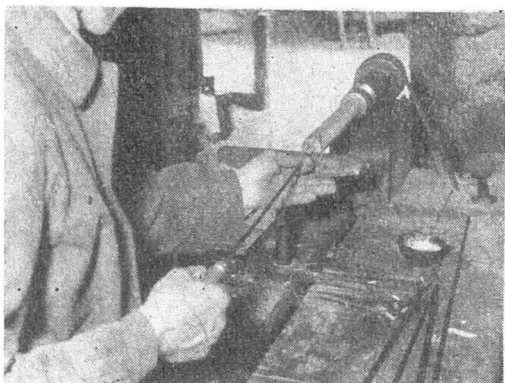


Fig. 5



Fig. 6

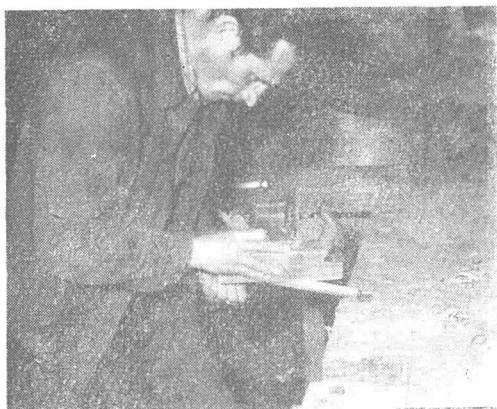


Fig. 7

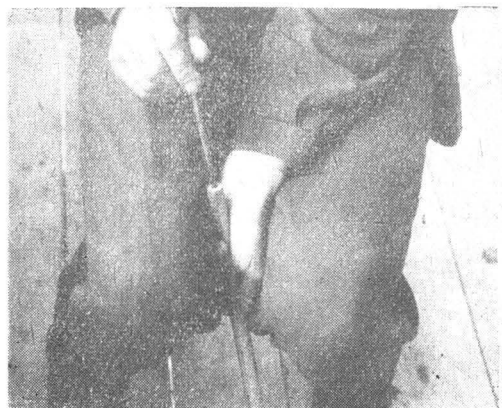


Fig. 8

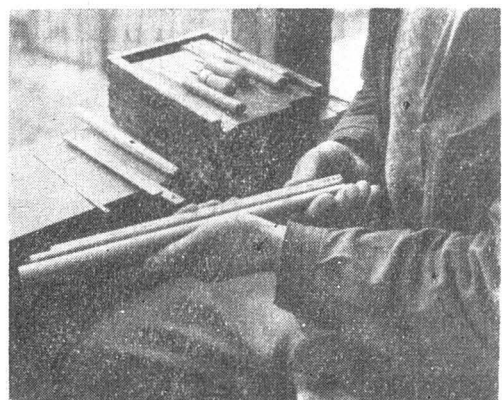


Fig. 9

gure avansarea lor perfect perpendiculară; acestea sînt sprijinite doar de un suport, iar direcția lor este imprimată, „din ochi”, de mîna meșterului (fig. nr. 5).

De aceea riscul de a strica materialul la a 3-a sau a 4-a operație de găurire este destul de mare, acest fapt putînd fi constatat însă abia după operațiile ce urmează.

După ce materialul este scos din strung, orificiul interior se curăță și se ajustează manual cu unul din cuțite. Cu aceasta orificiul interior al tubului este definitiv executat și urmează „fasonarea” exteriorului, adică subțierea și rotunjirea exterioră. În acest scop, materialul scos din strung este cioplit din nou „pe 4 părți cu barda”, (fig. nr. 6) apoi în formă octogonală după care se verifică „dacă nu răsufală” astupîndu-l la un capăt și suflînd la celălalt. Dacă orificiul interior n-a fost bine executat, se pot descoperi fisuri și în acest caz materialul nu mai este utilizabil, decît în cazuri rare.

Rotunjirea exterioră se efectuează și ea în patru faze; prima formă este obținută cu o rindea simplă de tîmplărie (fig. nr. 7) apoi se corectează și se dă forma definitivă cu un „rașpil” (pilă pentru lemn). Se netezesc apoi asperitățile lemnului, mai întîi cu cioburi de sticlă și apoi cu „glaspaper”, după care se netezește „capătul cel mic” (deci cu orificiul mic) și se șlefuește în interior cu o pilă rotundă (fig. nr. 8).

Cu aceasta tubul sonor propriu-zis este terminat, rezultând un corp aproape cilindric, cu o ușoară conicitate, baza mare (adică cu orificiul avînd un diametru mai mare) fiind situată în extremitatea în care va fi fixat „dopul”.

3) MĂSURAREA DISTANTELOR ȘI EXECUTAREA ORIFICIILOR

După ce interiorul tubului este finisat, constructorul trebuie să se decidă asupra dimensiunii definitive pe care o va da instrumentului, ținînd cont și de eventualele fisuri rezultate din subțierea și din rotunjirea exterioară. Pentru fiecare tip de fluiet el posedă un șablon („o măsură”) confecționată dintr-o vergea de lemn cu secțiune pătrată cu latura de 10 mm, pe care sînt încrestate: distanța de la capătul fluietului pînă la „vrană”, dimensiunile acesteia din urmă și sînt însemnate cu creionul locurile celor șase orificii care vor determina scara fluietului. Lungimea vergelei reprezintă în același timp și măsura pentru lungimea totală a instrumentului.

După ce a măsurat tubul cu centimetrul, se fixează asupra tipului de fluiet („de 32, de 30, de 26”) căutîndu-i „măsura”. Așezînd-o lîngă tubul fluietului (fig. nr. 9) îl crestează pe acesta din urmă cu cuțitul, apoi îl taie la dimensiunea cerută cu un fierăștrău, scurtînd „la capătul ăl gros” (fig. nr. 10). Finisează capătul acesta, netezîndu-l cu un cuțitaș foarte bine ascuțit numit „bișturiu”, și șlefuindu-l și în interior cu același instrument.

Operația cea mai delicată este confecționarea dispozitivului de producere a sunetului. Locul ferestruicii pătrate este fixat, tot cu ajutorul „măsurii”, cu o „deltuță”, lama acesteia avînd lățimea de 5 mm. Forma pătrată a ferestruicii este obținută prin încrestarea superficială a lemnului cu patru



Fig. 10

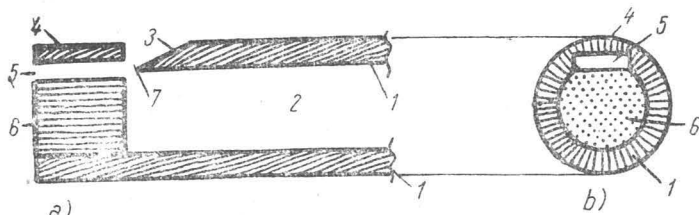


Fig. 11



Fig. 12

împunsături ale „deltuței”, formînd, „după ochi”, cîte un unghi drept cu creștătura precedentă (deci prima creștătură în direcția transversală, apoi longitudinală, din nou transversală și iar longitudinală) (fig. nr. 11).



Schița nr. 1 — a) secțiune longitudinală; b) secțiune transversală.

1) peretele tubului sonor; 2) orificiul interior al tubului sonor; 3) lamelă; 4) peretele tubului subțiat; 5) canal; 6) dop; 7) orificiu de formă pătrată („ferestruica”).

Lemnul este perforat definitiv cu o daltă semicirculară, cu „daltuța semilună” și apoi netezit cu „bișturiul”. Verifică dimensiunile ferestruicii introducînd în orificiul realizat capătul special al „măsurii” modelat în acest scop (fig. nr. 12).

După această operație se trece la executarea unui canal longitudinal în interiorul tubului pînă în dreptul ferestruicii, avînd lățime de cca 10 mm și adîncime de 0,5—1 mm (vezi schița nr. 1). Această operație se numește „fasonarea vranei în partea pătratului” și se execută cu „bișturiul” (fig. nr. 13).

Urmează apoi operația cea mai dificilă și anume confecționarea lamelei, sau în termenii meșteșugărești „se face pana”. Grosimea lamelei este de cca 0,5 mm și este obținută cu ajutorul aceluiași instrumente: „bișturiul” și „deltuța”. Pentru terminarea dispozitivului mai este necesară confecționarea „dopului”. După ce leagă cu sfoară subțire capătul tubului, făcînd un fel de manșon puternic „ca să nu plesnească atunci cînd bag dopul”, taie dintr-o vergea de lemn de prun, cioplită în formă de trunchi de con (cu o diferență destul de redusă între baza mare și cea mică) un segment măsurat în prealabil „după ochi” astfel ca să ajungă pînă în dreptul ferestruicii. Elimină

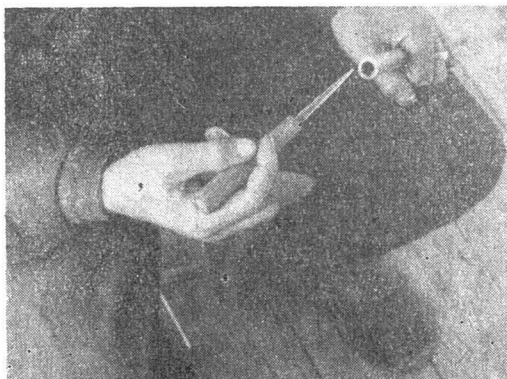


Fig. 13

apoi din acest segment o fișie subțire longitudinală, avînd o lățime identică cu creștătura longitudinală din interiorul tubului, astfel încît după ce introduce dopul, în interiorul tubului, se formează în dreptul ferestruicii o deschizătură longitudinală avînd grosimea de cca 1—2 mm (schița nr. 1).

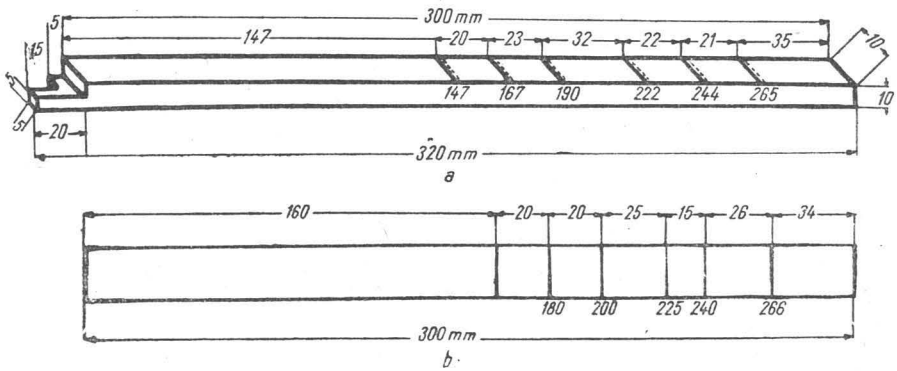
După introducerea dopului, se face prima încercare a sunetului suflînd în tub prin ferestruica pătrată (fig. nr. 14).

Se taie apoi dopul cu un ferăstrău obișnuit.

Orificiile fluierului se execută pe partea opusă „vranei”. Mai întâi stabilește linia longitudinală a orificiilor trăsând-o de-a lungul tubului cu creionul. Potrivește din nou „măsura” și înseamnă cu creionul liniile transversale, în dreptul semnelor respective existente pe măsură, astfel încât întretărirea liniilor transversale cu cea longitudinală vor marca centrul orificiilor (fig. nr. 15).



Fig. 14



Schița nr. 2 — a) „măsura fluierului” de 32; b) scala distanțelor rezultate din calcul.



Fig. 15

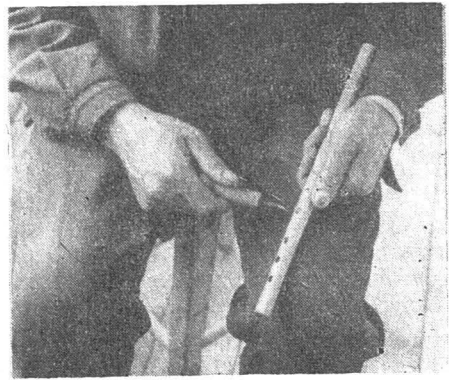


Fig. 16

Executarea orificiilor se face cu ajutorul „deltuței semilune” cu care creștează în adâncime tubul, la o oarecare distanță de centrul însemnat cu creionul, mai întâi de sus în jos și apoi de jos în sus, cu extragerea porțiunilor de lemn astfel perforate (fig. nr. 16).

Netezește cu „glașpapier” eventualele scame din dreptul orificiilor și apoi încearcă fluierul cântînd o melodie de joc, „să văd ce ton îi dă”.

Pentru conservarea lemnului și astuparea porilor interiorul tubului, exteriorul lui și capetele se ung cu ulei folosind în acest scop un fulg de pasăre, fixat pe o vergea lungă de fier. Instrumentul este apoi lăsat să se usuce 1—2 zile, de data aceasta nu în aer liber, ci în casă. Cu aceasta construcția propriu-zisă a instrumentului este terminată.

4) FINISAREA FLUIERULUI

După ce uleiul s-a uscat, exteriorul tubului este lustruit cu șerlac și apoi este îmbrăcat cu 2—3 manșoane subțiri de tablă de alamă, avînd lățimea de 40—50 mm. Pe această îmbrăcămintă de benzi de alamă se execută ornamente diferite cu ajutorul unei „deltuțe zimțate” și a unor compasuri speciale. În afară de funcția lor pur artistică aceste manșoane au menirea totodată de a acoperi eventualele defecte ale fluierului, ivite în timpul construirii. Menționăm că această latură a construcției cere destul timp și este relativ „complicată”.

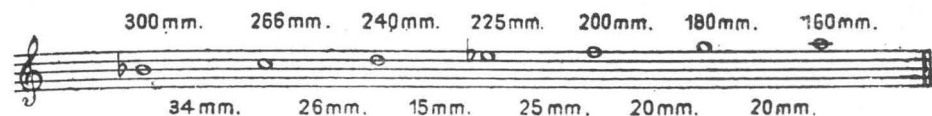
În încheiere se impun cîteva observații de ordin muzical în legătură cu fluierul executate de Arsene. Dintre acestea, mai importante considerăm că sînt :

1) Caracterul empiric al construcției explică varietatea mare de scări, deosebite de la un exemplar la altul. Într-adevăr, cercetînd una din „măsurî” am putut constata următoarele însemnări ale distanțelor dintre orificii, reprezentînd semne care urmau să fie transpuse apoi pe tubul fluierului construit (vezi schița nr. 2).

După cum se vede, toate însemnările au fost corectate cu cîte 2 mm (liniile punctate) în sensul măririi distanțelor de la „vrană” spre fiecare orificiu în parte. Informatorul susține că nu el a făcut respectivele corectări, deci se poate deduce că posesorul inițial a fost conștient de lacunele scării fluierelor construite după această „măsură”, fapt care l-a îndemnat probabil să încerce o nouă versiune.

Să încercăm, cu ajutorul legii universale a rezonatorilor, să deducem locurile corecte ale orificiilor pentru obținerea unei scări diatonice majore juste, pornind de la un tub acustic avînd o lungime de 300 mm. Aplicînd relațiile cunoscute între treptele unei scări diatonice majore, putem deduce și relațiile de lungime ale tubului rezonator, adică în ultimă instanță a orificiilor care au rolul de a scurta lungimea tubului rezonator. Dacă pornim de la o fundamentală produsă de un tub de 300 mm, aplicînd relațiile de frecvență cunoscute obținem următoarele raporturi de lungime pentru o scară diatonică majoră : $\frac{8}{9}$ = secundă mare față de funda-

mentală; $\frac{4}{5}$ = terță mare; $\frac{3}{4}$ = cuartă perfectă; $\frac{2}{3}$ = cvintă perfectă; $\frac{3}{5}$ = sextă mare; $\frac{15}{16}$ = septimă mare. În consecință, pentru tubul nostru avînd lungimea de 300 mm, distanțele dintre orificii trebuie să fie de la capătul tubului (și bemol) și primul orificiu (do): 34 mm, apoi 26 mm, 15 mm, 25 mm, 20 mm și 20 mm.



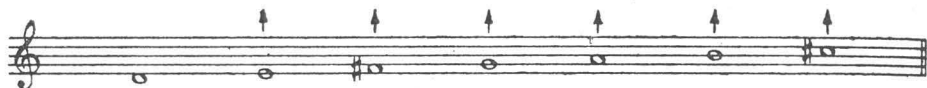
Dacă comparăm acum distanțele rezultate din calcul cu cele însemnate pe șablonul constructorului nostru, constatăm o coincidență aproape totală la primul, al doilea și al treilea orificiu (265 mm față de 266 mm rezultate din calcul, respectiv 244 față de 240 și 222 față de 225 mm), dar o diferență relativ mare la al patrulea, al cincilea și al șaselea orificiu (de 10 mm, respectiv cîte 13 mm față de cele rezultate din calcul: 190 față de 200, 167 față de 180 și 147 față de 160 mm, rezultat din calcul). În privința distanțelor dintre orificii pe șablonul informatorului nostru citim (în aceeași ordine ca mai sus): 35 mm, 21, 22, 32, 23 și 20 mm, prin urmare se remarcă o coincidență aproape totală, respectiv totală la primul și respectiv la ultimul orificiu. Totuși cvarta are aproximativ același loc și la constructorul nostru ($35 + 21 + 22 = 78$ mm de la capătul fluierului față de $34 + 26 + 15 = 75$ mm, rezultat din calcul) în timp ce terță este mai coborîtă iar cvinta mai urcată, după care sexta și septima se raportează în mod corect față de cvintă (23 și respectiv 20 mm față de cîte 20 mm, rezultat din calcul). Practic aceste deviații se traduc prin modificarea intervalelor de terță și de cvintă (față de fundamentală) primul fiind modificat descendent, cel din urmă ascendent.

Totuși, efectul acestor deviații nu poate fi riguros dedus din calcul și iată de ce:

a) Constructorul nostru, după cum am văzut mai sus, transpune semnele șablonului său pe fluier doar pentru a avea un ghid, semnele respective nu constituie una din extremitățile orificiilor (de formă ovală), ci centrul lor aproximativ. Aproximativ, deoarece, după însemnarea centrului, se perforază tubul fluierului cu o daltă semirotundă străpungînd lemnul la o distanță arbitrară — superioară și inferioară — față de centru, aproximația variînd între 3—6 mm. În felul acesta, marginea orificiilor va fi întotdeauna deplasată cu 3—6 mm față de semnul existent pe șablon în ambele sensuri, modificînd astfel atît distanța absolută (de la capătul tubului pînă la orificiul respectiv) cît și pe cea dintre orificii. Acest mod empiric de construcție face ca fluierul construit după același șablon să fie totuși diferite ca scări după abaterile mai mari sau mai mici de la centrul însemnat, ivite în momentul perforării orificiilor.

b) Tehnica instrumentală a „fluierașilor” constă aproape fără excepție în așa-numita degetație „în furcă”³. Cu ajutorul acestei tehnici, instrumentistul obține — prin producerea unor interferențe ale armonicilor superioare — corectarea înălțimii, putînd realiza intervale de aproape un semiton. De aceea defectele de construcție — în sensul acurateții scării — sînt în bună parte remediate prin chiar practica vie a instrumentiștilor populari.

2) În momentul cercetării, constructorul nostru dispunea de un număr de 14 fluieri de diferite dimensiuni (între 26 — 48 cm). Toate instrumentele, fără excepție, aveau o scară diatonică majoră, bineînțeles cu diferite imprecizii ale intervalelor (s-a putut constata o frecvență mai mare a impreciziei secunde și anume la 4 fluieri acest interval era modificat ascendent; de asemenea, intervalul de cvintă la două fluieri era modificat tot ascendent, în schimb la un fluier intervalul de sextă era modificat descendent). La un fluier intervalul de secundă era modificat ascendent, însă restul intervalelor se raportau just la acest interval, adică :



Se știe că majoritatea fluierelor cercetate pînă acum în toată țara prezintă scara diatonică majoră⁴.

În Muscel nu am avut pînă acum prilejul să găsim decît fluieri de acest tip și instrumentele constructorului nostru pledează pentru a presupune că aceasta este scara preferată a fluierelor din zona folclorică amintită.

De altfel, o explicație, pe cît de ascunsă la prima vedere pe atît de simplă, ne oferă însuși materialul folcloric muzical al Muscelului — în cazul nostru — dar și a unei părți mari din întregul folclor muzical românesc.

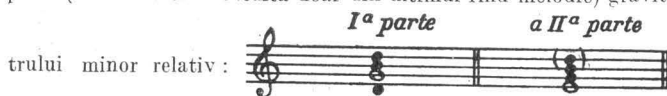
Într-adevăr, se știe că materialul sonor al muzicii noastre populare are vădite tendințe de a se organiza în scări (moduri) de tip minor, preferînd fie scări de tip doric (medieval) fie scări de tip așa-zis major-minor⁵.

O altă parte, de asemenea importantă, a materialului nostru muzical (din care jocurile nu ocupă un loc secundar, ci dimpotrivă) este alcătuită

³ Indicii despre această tehnică sînt cuprinse în lucrarea citată a lui Tiberiu Alexandru, p. 65.

⁴ idem.

⁵ Prin melodiile de tip major-minor folcloristica noastră muzicală înțelege de obicei melodii caracterizate prin paralelismul major-minor și anume: prima parte a melodiei de obicei mai dezvoltată (avînd două sau mai multe rînduri melodice), gravitează în jurul unui centru major cu afirmarea mai mult sau mai puțin a „dominantei” și a „tonicei” majore; a doua parte (de multe ori alcătuită doar din ultimul rînd melodic) gravitează în schimb în jurul cen-

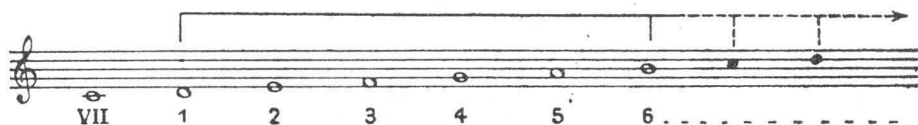


din melodii cu caracter major. Dacă pentru melodiile de acest tip din urmă, folosirea scării majore a fluierei pare a fi justificată⁶, fapt care ne poate îngădui să nu ne preocupe pentru moment, — cu atât mai mult se ridică în mod firesc întrebarea : pentru interpretarea melodiilor din celelalte două categorii (melodiile de tip minor și cele de tip major-minor) n-ar fi oare mult mai justificată folosirea unor instrumente având o scară minoră?

După cum știm, problema n-a fost încă cercetată. Sînt prea puține culegerile în care s-a urmărit în mod special această temă. Cu toate acestea, considerăm că există de pe acum posibilitatea formulării unei ipoteze (cu șanse neîndoielnice de a fi confirmate de o cercetare viitoare), pornind de la cele mai generale caractere ale melodiilor noastre populare.

După cum se știe, caracteristica principală a modului doric (medieval) este terța mică și sexta mare (uneori și varianta cromatică a acesteia : cu cvarta mărită).

De asemenea, o mare parte din melodiile noastre construite pe baza acestui mod au un ambitus redus (ce uneori nu depășește o cvintă sau o sextă), chiar dacă în execuție el apare considerabil lărgit prin schimbarea registrului. Pentru toate aceste melodii o scară diatonică majoră este foarte convenabilă, deoarece luînd ca fundamentală treapta a 2-a a unei astfel de scări, obținem, cu păstrarea dispoziției intervalelor, tocmai modul de care am vorbit :



Dar și pentru cealaltă categorie importantă a melodiilor noastre populare (așa-zisele melodii major-minore), scara diatonică majoră a fluierei oferă posibilități mai mari decît una minoră.

Într-adevăr, paralelismul major-minor se realizează pe baza aceluiași material sonor astfel încît sunetul *do*, care reprezintă „dominantă” fragmentului major (prima parte a melodiei situată de obicei în partea inferioară a scării), capătă funcția de subton în fragmentul minor (partea a doua a melodiei)⁷; sunetul *fa* care are funcția de „tonică” majoră, capătă funcția de terță mică; sunetul *mi* „sensibilă”, în fragmentul

⁶ Spunem doar că pare a fi justificată, deoarece realizarea concretă a acestora (pe instrumentul respectiv) necesită totuși studierea distribuției registrelor fluierei la diversele fragmente ale melodiei (în sens funcțional).

⁷ La acest tip de melodie *subtonul* apare destul de frecvent.

major, devine treapta a doua în cel minor; această treaptă este foarte des fluctuantă, ducînd spre cunoscuta cadență frigidă (*mi bemol-re*):

I parte a melodiei

a II-a parte a melodiei

Iată deci numai cîteva aspecte care ar putea constitui argumente pentru explicarea răspîndirii atît de mari la noi a fluielor care au o scară majoră diatonică.

Referindu-ne, pe de altă parte, la șablonul constructorului nostru de fluiere, unele constatări privind acuratețea unor intervale încep să fie explicabile. Așa de pildă intervalul de cvintă (*si bemol-fa*), pe care l-am găsit modificat în sens ascendent prin deplasarea orificiului corespunzător sunetului *fa*, cît și intervalul de sextă, pe care l-am găsit dimpotrivă, modificat în sens coborîtor, prin deplasarea în același sens a orificiului corespunzător sunetului *re*, reproduce tocmai tendința de cvartă mărită a variantei cromatice a modului doric (medieval), respectiv a terței fluctuante, cu tendința spre cadența frigidă a melodiei de tip major-minor.

a) tip „doric”

treptele modului	VII	1	2	3	4 (#)	5	6
treptele scării Fluierului	1	2	3	4	5	6	7

b) tip „major-minor”

treptele modului	I ^a parte V		VI	VII	1	2	3	4
a II ^a parte VII	1	2 (b)	3	4	5	6		
treptele scării Fluierului	1	2	3	4	5	6	7	

O altă consecință a acestui fapt ar putea privi teoria generală a genezei și a raportului între muzica instrumentală și cea vocală și iată de ce: construcția fluielui avînd un caracter empiric este absolut sigur că diversele șabloane moștenite pe cale... „orală” prin transmiterea din tată în fiu a unor „matrițe” sînt supuse totuși unor „reexaminări” atunci cînd instrumentele construite nu satisfac, din punctul de vedere al scării, cerințele instrumentistului popular. (Datorită metodei empirice folosite, recopierile succesive ale vechilor șabloane produc imprecizii care de fapt se reflectă în însăși scara instrumentului).

Aceste „reexaminări” ale șabloanelor nu fac însă altceva decât să asigure permanent o confruntare practică a scării fluierelor cu concepția muzicală a colectivității populare, din care face parte și instrumentistul-constructor. Cu alte cuvinte, asta înseamnă că acela care corectează sau care confecționează în mod empiric șablonul instrumentului respectiv nu face altceva decât să reproducă concepția sa muzicală, punând de acord scara instrumentului cu sistemul muzical (caracterizat prin distribuția și felul intervalelor) în care gîndește.

Dar în acest caz este limpede că *nu instrumentul este acela care dictează formarea unei gîndiri muzicale*, prin influența caracteristicilor proprii muzicii instrumentale, ci invers: *practica muzicală populară impune construirea unor instrumente capabile să reproducă gîndirea muzicală tradițională*.

Prin urmare, chiar dacă, pe baza celor arătate mai sus, nu se poate încă combate definitiv teza priorității influenței muzicii instrumentale asupra celei vocale, totuși, se poate afirma cu tărie măcar *raportul reciproc* al acestor influențe.

Fără îndoială, problema fiind mult mai complexă, necesită cercetări speciale și credem că ea merită un astfel de interes din partea folcloriștilor.

Cercetările pe care ni le propunem să le întreprindem în viitor în acest sens, vor completa rezultatele obținute, subliniind astfel importanța pe care o are studiarea complexă a instrumentelor populare.

SEMNALAREA UNOR MANUSCRISE DIN FONDUL ANDREI BİRSEANU

Articolul de față nu se referă la activitatea lui Andrei Birseanu ca „folclorist și publicist român” din Transilvania¹, privită în ansamblul ei², ci doar la prezentarea unor date de interes etnografic existente într-un fond de manuscrise care i-a aparținut și care astăzi se află în patrimoniul Bibliotecii Orășenești din Sibiu³.

Ca atare, este vorba de semnalarea, mai mult de ordin bibliografic, a unor pagini referitoare la culegerea terminologiei plugului, carului, războiului de țesut și a dirselor.

Valoarea acestor date etnografice nu constă atât în ineditul lor, nici ca texte nici ca ilustrații, deoarece uneori sînt destul de stingaci culese și de persoane nu suficient de competente (elevi, funcționari administrativi etc.), cit mai ales în intenția „inițiatorului” acestei culegeri, în faptul că în epoca respectivă Andrei Birseanu, alături de alți etnografi și folcloriști aș timpului, a avut asemenea preocupări⁴.

Nu cunoaștem motivele care l-au obligat pe Andrei Birseanu să se rezume numai la un material atât de redus; poate ca datele culese să fi fost mult mai ample.

Ceea ce este interesant, și aceasta apare clar dintr-o scrisoare trimisă lui Andrei Birseanu de un colaborator al său, la începutul secolului nostru, este faptul că intenția folcloristului era aceea de a da cu timpul o amplă lucrare privitoare la *Nomenclatura populară*. La aceasta nu este exclus să fi fost influențat și să se fi ghidat de școala folclorică a lui B. P. Hasdeu⁵ și de cunoscuta lucrare a lui Fr. Dammé⁶, apărută nu cu mulți ani înainte. Ceva mai mult, din scrisoarea pe care de altfel o reproducem în întregime, reiese că inițiativa lui Andrei Birseanu era sprijinită de „Asociațiunea Transilvană pentru literatura română și cultura poporului ro-

¹ Andrei Birseanu (1858—1922), folclorist și publicist român. S-a făcut cunoscut prin culegeri de poezii populare (*Cincizeci de colinde*, 1890). În colaborare cu învățatul ceh J. Urban-Jarník a publicat *Doine și strigături din Ardeal* (1885), una dintre culegerile importante de folclor românesc. Este autorul unei monografii privitoare la istoria școlilor românești din Brașov (vezi *Dicționar enciclopedic român*, vol. I. A.—C., Academia R.P.R., București, 1962, p. 370—371).

² Pentru biobibliografie vezi în special articolul lui M. Robea, *Andrei Birseanu folclorist*, „Limbă-literatură”, an. IV (1960), p. 261—276.

³ Manuscrisele ne-au fost semnalate de Adrian Fochi.

⁴ Vezi *Chestionarul* lui B. P. Hasdeu, N. Densușianu ș.a.

⁵ M. Robea, *op. cit.*, p. 276.

⁶ Fr. Dammé, *Încercare de terminologie poporană românească*, București, 1896.

min””, fapt care arată importanța care se dădea unei asemenea lucrări. Este vorba de o scrisoare datată 21 octombrie 1907, trimisă lui Andrei Birseanu de un subcontabil la „Sătămăreanca”, „Institut de credit și economii. Societate pe acțiuni”.

Mult onorate Domnule Profesor!

Aflind din Analele Asociațiunii pentru lit[eratura] și cult[ura] pop[orului] român că D-voastră ați luat sarcina de a compune, respectiv a culege nomenclatura populară a plugului, carului și războiului de țesut și cunoscind valoroasa D-voastră năzuință de a da la lumină o operă cât mai completă și perfectă, alăturat vă trimit nomenclatura războiului de țesut referitoare la com. Veștem, cmt. Sibiu. Totodată alătur și niște desene [4 p.], pentru a vă clarifica mai bine definițiunile ici coela eventual confuze.

În trei-patru săptămîni Vă voi trimite și nomenclatura carului, eventual și a plugului, adunată în Țara Oașului, cmt. Sătmari.

Salutindu-vă rămîn

Al D-voastră Stimator
ss. Gheorghe N. Bașca
subcontab[il] la „Sătămăreanca”

În cele patru pagini de anexă sînt reproduse următoarele desene: Fig. 1 „stavila de resboiu de țesut”; fig. 2 „brîglele” (p. 1); fig. 3 „partea dinapoi a resboiului”, cu terminologie (p. 2); fig. 4 „resboiul”, cu terminologie (p. 3); fig. 5 „sucala”; fig. 6 „suveica”; fig. 7 „virtelnița”; fig. 8 „rășchitorul” (p. 4).

Anexa scrisorii are o impresionantă listă de termeni (85) privitori la „nomenclatura resboiului de țesut” din Seini (anexa este datată Seini 19 octombrie 1907) pe care o redăm în notă⁶.

Restul materialului, pe care-l semnalăm în ordinea în care l-am aflat în pachetul de manuscrise din Biblioteca Orășenească din Sibiu, are următorul conținut:

— Plugul cu piesele componente, grapa, carul. Planșe desen, pe hîrtie bloc, 15 schițe (1 p.).

— Carul, „comunicat de Ioan Sidon, econom, com. Dobirlaia. Scris de Eugen Sibiianu, cl[asa] I-a com[erț] sup[er]ior” (4 p.).

În text: schiță de car și de jug (p. 1); părțile componente (p. 2); părțile componente (p. 3).

— Descrierea plugului și părțile lui, cu terminologie și o schiță de plug. Pe pagina 2 iscălit Aurel Pancef [?] Satul Lung.

— Resboiul și părțile lui, descriere (1 p. cu 8 fig.).

⁷ Asociațiunea transilvană pentru literatura romină (Astra), înființată la Sibiu în 1861 din inițiativa unor fruntași ai culturii (Timotei Cipariu, George Barițiu ș.a.).

⁸ „Alege, alergătoare, amnariu, bărbie, bătătură, brîgle, caier, căeruți, cilți, capră, cenușeriu, chindisi-chindiseală, copcie, corghenciu, corleț, cujbe, dapănă, dăpănător, dirstă, dinți, ferul, suveicii, frînge, frîngătoare, furcă, furcuță, fus, fuscei, găurariu, ghem, gură, hechilă, hrebincă, iepe, îndrugă, inimioară, întorcători, învălește, ită, leagă, legătură, măieți, mînușe, mîngeală, meliță, mosor, năvădit, năvăditor, numărătura, păcisele, pănură, pinză, păpușe, picioare, piedeci, primble, prinsori, puzderii, rază, resboiu, reschitor, roată, rost, rotite, rumpe, vergi, sarcină, scripeți, spată, spetează, stavilă, stupă, sucală, suveică, suluri, tălpi, țevi, tort, urzi, urzeală, urzoiu, vârgelă, vătale, virtelnițe, zăvor, zîmți.

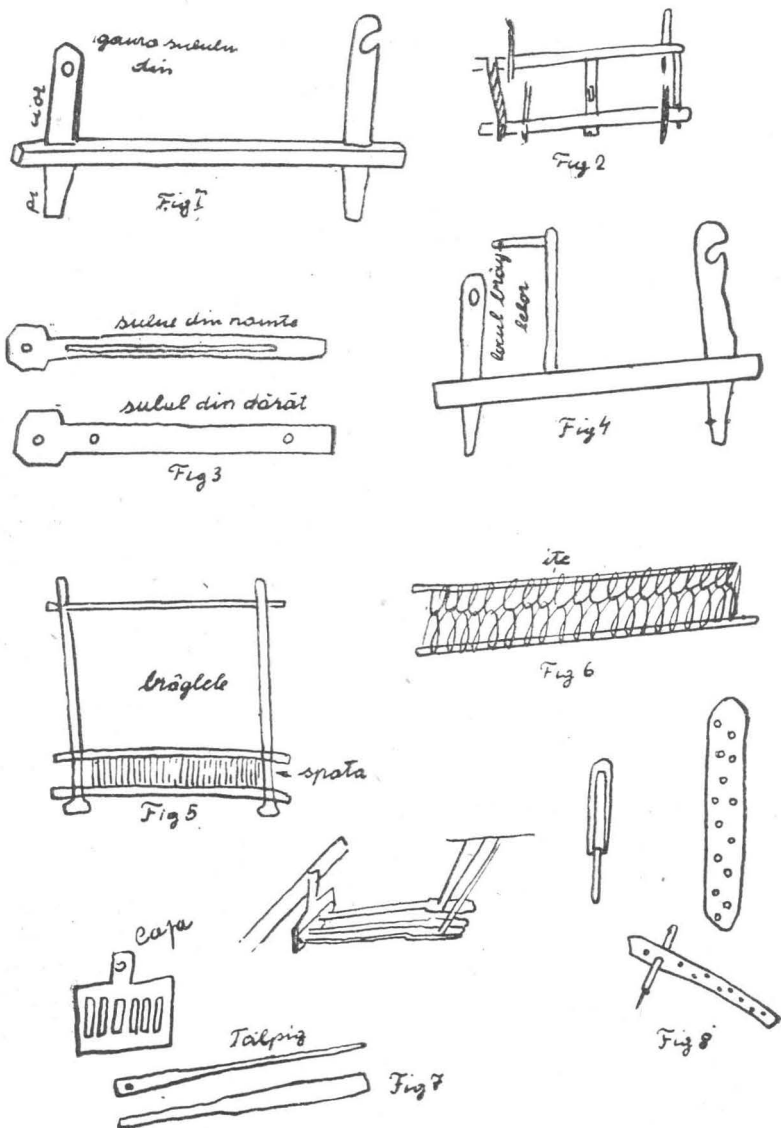


Fig. I (1-8). — Copie după două desene din pachetul de mss. etnografice Andrei Bîrseanu.

- Plugul, iscălit Stefan Peneș, S. Buzan. [Descriere naivă] (schiță p. 3).
 — Carul. Semnat Nico Enciu cl. I-a com. [ercială] Brașov 1905, cu descriere. Se menționează: „auzite în Țelina u.p. Reteu com. Tîrnava Mare, comuna mea natală, de la mai mulți plugari ca dl. Zosim Șerbu, Zacharia Drăgan, Ioan Hăntău [?] și alții” (4 pagini caiet cu descriere și terminologie).

- Carul, descriere din Bran, Com. Simon. Semnat Moise Moșoiu (2 pagini coală).
- Resboiul. Com. Toplețiu. Semnat Berniac George cl. I-a com.[ercială] (2 pagini coală).
- Dirstitul straielor [Brașov] (2 p. descriere): „terminologia la dirstit, prepararea straielor, în rezumat” (8 pagini + 4 pl.).

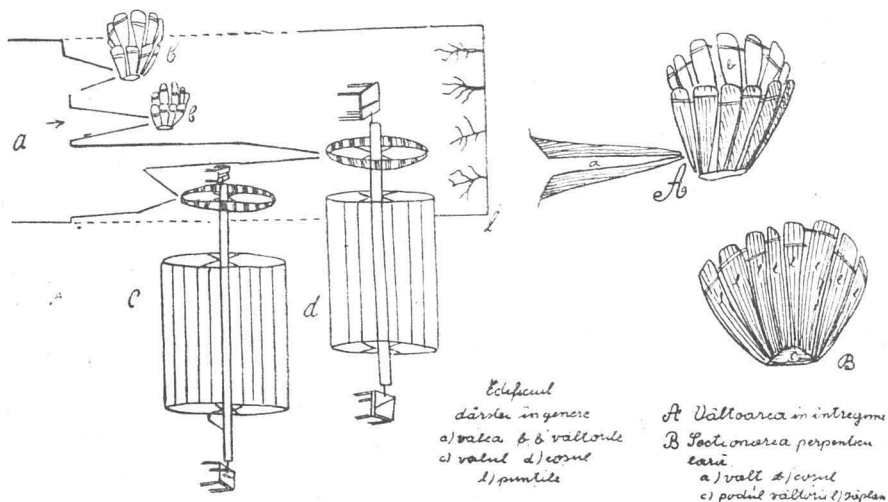


Fig. II. — Copie după două desene din pachetul de mss. etnografice Andrei Bîrseanu.

- Pl. I „Edificiul dirstei în genere” (cu terminologie);
- Pl. II „Vâltoarea, întregime, secție, cu terminologie” (2 desene);
- Pl. III „Coșul” (un desen cu terminologie);
- Pl. IV „Resboiul de țesut strai” (un desen cu terminologie).

Datele prezentate au drept scop să aducă la cunoștința cercetătorilor de specialitate unele din preocupările de interes etnografic ale înaintașilor noștri, care prin conținutul lor vor putea ajuta în special pe cei ce vor elabora cîndva o lucrare privitoare la istoricul etnografiei noastre.

N. AL. MIRONESCU și R. O. MAIER

DOUĂ LUCRĂRI MAGHIARE PRIVIND STUDIUL DANSULUI POPULAR

Coregrafii maghiari se preocupă intens de problemele legate de aspectul metodologic în studierea dansului popular.

Rezultatele la care au ajuns se înscriu pe linia clasificării topologice a dansurilor, pornind de la analiza lor structurală și de la determinarea tipurilor de motive.

În acest sens György Martin și Ernő Pesovár au publicat, în *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, două lucrări: *Analiza structurală a dansurilor populare maghiare* (vol. X, fasc. 1—2, 1961) și *Determinarea tipurilor de motive în folcloristica dansului* (vol. XII, fasc. 3—4, 1963).

Referindu-se la analiza structurală a dansului, autorii o consideră ca un component de bază al analizei morfologice și ca una din cele mai cuprinzătoare principii de sistematizare în studiul științific al dansului. Studiul proprietăților structurale ale unei opere de artă are de asemenea o deosebită importanță estetică deoarece asigură o privire analitică asupra procesului de creație.

Porbind de la un material factic bogat, înregistrat cu ajutorul filmului, sprijinindu-se pe unele rezultate ale cercetărilor de specialitate din alte domenii ale folcloristicii, autorii realizează o primă și interesantă încercare metodologică în problema analizei structurale și clasificarea sistematică a dansurilor maghiare.

O condiție preliminară a analizei structurale este determinarea unităților de mișcare ce compun un dans. Aceste unități de mișcare sînt grupate în două mari categorii: unități minore (mici) și unități majore (mari). Definirea lor este făcută atît din punct de vedere al construcției cît și funcțional. Cele mai importante unități mici de mișcare sînt: elementul cinetic, motivul fracțional și motivul. Alături de acestea se structurează și alte unități mai puțin închegate și anume: grupul cinetic, secvența cinetică și așa-numitul „mănnunchi” cinetic.

Determinarea unităților mari nu poate fi făcută independent de studierea relației între muzică și dans. În această problemă autorii consideră ca factori determinanți: timpul muzical, melodia și acompaniamentul ritmic, elemente ce determină în mod esențial valorile principale în ritmul mișcărilor, adică cea mai scurtă și cea mai lungă durată a elementelor cinetice. Pentru determinarea calitativă a coincidențelor între unitățile muzicale și coregrafice se studiază în primul rînd diferitele forme de cadențe ce separă unitățile mari din dans. (Cadențe complete, semicadențe, pseudocadențe, cezura și cadența sugerată.) Unitățile mari ale dansului sînt considerate: secvența de motive, corespunzătoare liniei melodice, secțiunea și mișcarea coregrafică.

În continuare studiul abordează problema reprezentării structurii dansului. Această reprezentare se realizează pe baza formulei structurale. Considerînd structura unităților muzicale mai puțin variabilă decît a celor coregrafice, formula, sprijinindu-se în primul rînd pe unitățile muzicale, va ilustra corelația între dans și muzică. Acest procedeu nu șterge însă aspectele structurale tipice ale dansului, care sînt independente de muzică.

Ultimul capitol al lucrării aduce o serie de considerații interesante referitoare la conturarea unor tipuri structurale. Astfel, în ceea ce privește legătura între dans și muzică autorii se referă în mod special la coincidența unităților coregrafice și muzicale determinată de cadențe, semicadențe și cezuri. În acest caz pot fi găsite următoarele trei tipuri structurale:

1. dansuri cu cadență stabilă, fixă, realizînd o suprapunere coincidentă a unităților;
2. dansuri cu cadență instabilă, fluctuantă, în care limitele unităților muzicale și coregrafice coincid în mod neregulat;
3. dansuri cu cadență nesigură (incertă), cazuri în care unitățile coregrafice intersectează unitățile muzicale.

Referindu-se la raportul între diferitele unități în funcție de elementele cinetice pe care le conțin, secțiunile și secvențele de motive sînt repetări regulate sau neregulate, uniforme ori diferite. Din punctul de vedere al concluziilor ce delimitează secțiunile și secvențele, acestea pot fi: deschise sau închise.

Ultimul criteriu de constituire al unui tip structural îl formează conținutul plastic al unităților mari muzicale (secțiunea, perioada). Referirile în acest caz se fac la conținutul de mișcare al liniilor melodice și anume:

- linii melodice uniforme, în care conținutul de mișcare are un caracter repetitiv (a a a a);
- linii melodice biforme, care pot fi atît repetitive (a a b b) cît și alternative (a b a b);
- linii melodice triforme repetitive (a a b c) sau alternative (a b c b).

— ultimul tip în această categorie îl constituie liniile muzicale multiforme care pot avea un conținut de mișcare diferit (a b c d).

Un factor deosebit de important în conturarea tipurilor structurale îl constituie cantitatea și calitatea unităților mici, adică a materialului din care este constituit dansul. În acest sens se poate vorbi de bogăția sau sărăcia, complexitatea sau simplitatea motivelor unui dans. În încheierea lucrării, autorii ating problema formei fixe și libere a desfășurării dansului popular.

Acest studiu asupra analizei structurale a dansurilor maghiare este completat cu un material de jocuri exemplificator, transcris kinetografic.



Una din caracteristicile care diferențiază folclorul coregrafic maghiar de cel românesc este construcția motivică a dansurilor și forma lor în general liberă. De aceea, în cadrul celei de a doua lucrări, autorii consideră caracteristicile structurale insuficient de elocvente pentru determinarea tipurilor, întrucât ele pot varia chiar în limitele unuia și aceluiași tip de dans. Factorii constitutivi constanți ai unui tip de dans sînt motivele care, primate în totalitatea lor, determină trăsăturile caracteristice ale tipului respectiv. Pornind de la această premisă, în studiul intitulat: *Determinarea tipurilor de motive în folcloristica dansului*, autorii încearcă să contureze principiile care să ducă la gruparea motivelor într-un catalog de motive.

În desfășurarea dansului, motivele constitutive au funcțiuni diferite. În raport cu importanța pe care o au în conturarea structurii jocului se pot deosebi motive: predominante, subordonate și sporadice.

Problema centrală a clasificării tipologice a motivelor o constituie găsirea unor principii general valabile. Astfel, s-a dovedit că principiile mișcării, dinamicii, ritmicii sau plasticii, luate în mod izolat, nu pot forma criteriul unei clasificări. Autorii ajung la concluzia, deosebit de interesantă, că determinant în construcția motivelor este principiul alternării succesive a sprijinului corpului, principiu făcînd parte tot din plastica mișcării (sprijinind corpul pe laba piciorului, aceasta a fost denumită suport).

Clasificînd suporturile posibile în jocul popular, ele au fost grupate în trei categorii mari:

1. suport repetat, indicat cu cifra 1;
2. suport schimbat, indicat cu cifra 2;
3. suport dublu, indicat cu cifra 3.

În analizarea structurii de suport a motivelor, autorii, în această etapă a cercetărilor consideră motivul ca o unitate independentă, izolată de desfășurarea jocului. Acest lucru ni se pare greșit, în special atunci cînd este vorba de motive simple, care nu au individualitate decît prin repetare.

În afara indexului de suporturi, alt factor de clasificare a motivelor este ritmul. Se ia în considerare însă numai ritmul de suport (al pașilor care susțin greutatea corpului) și nu ritmul complex reieșit din bătaia palmelor, mișcări ale piciorului oscilant etc.

În continuare, autorii realizează, spre a da un exemplu practic, catalogul tipurilor de motive în cadrul unui tip de dans maghiar, denumit *Dansul sărit*. În totalitate au fost determinate 27 de tipuri de motive, pornind de la cele mai simple la cele mai complexe cuprinzînd 235 de variante.

În concluzie se arată că clasificarea motivelor din „Dansul sărit” a fost făcută după următoarele criterii:

- durata motivelor
- numărul și ritmul suporturilor într-un motiv
- structura suporturilor

- nucleul (baza) suporturilor
- calitatea compoziției motivelor.

Bineînțeles că în cadrul tipurilor se conturează un număr mai mare sau mai mic de subtipuri de motive pentru a căror determinare au fost luați în considerare următorii factori :

- diferențele ritmice
- modificarea succesiunii suporturilor
- succesiunea motivelor componente
- schimbările în structura motivului
- pasivitatea sau activitatea piciorului oscilant.

Autorii subliniază de asemenea că importanța acestor factori generatori de subtipuri nu este egală în cadrul tuturor tipurilor de motive determinate, ele acționând diferit de la un tip la celălalt.

În încheierea studiului se amintește că, pe lângă tendința de diferențiere a tipurilor de motive, acționează și tendința contrară de integrare, pe baza căreia, potrivit legilor generale care determină relațiile între motive, acestea să poată fi grupate în unități largi, cum ar fi de exemplu familia de motive.

Considerăm ambele lucrări prezentate deosebit de importante pentru studiul jocului popular în general, rămânând ca cercetările ulterioare, analiza aprofundată a unui material cit mai vast, să întărească constatările actuale sau să modifice pe cele mai puțin sigure.

ANCA GIURCHESCU

V. M. СИДЕЛЬНИКОВ, РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ 1735 — 1945 гг. Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1962. 169[—171] p.

În Editura Academiei de Științe a URSS a apărut în febr. 1962, sub auspiciile Institutului de literatură universală „A. M. Gorki”, unul din cele mai necesare instrumente de cercetare în domeniul folcloristicii ruse și sovietice, bibliografia tematică asupra cîntecului popular, redactată de cunoscutul și renumitul cercetător Viktor Mihailovici Sidelnikov.

Lucrarea, după cum mărturisește însuși alcătuitorul ei, nu intenționează să fie exhaustivă, nici măcar în limitele genului folcloric la care se referă, ci urmărește să servească doar ca ghid bibliografic provizoriu. Cum însă pentru perioada 1735—1945 nu există un alt instrument de documentare asupra creației poetice populare ruse și sovietice, utilitatea prezentului indice depășește cu mult semnificația sa tehnică.

Indicele bibliografic, după cum se arată și în titlu, cuprinde o perioadă foarte lungă, pentru studii și articole diverse de la 1735—1945, iar pentru culegeri de cîntece populare ruse și sovietice de la 1757—1945. Cu toate că nu se poate vorbi de o continuitate cronologică perfectă a muncii de culegere sau studiere (de pildă, de-a lungul perioadei, nu sînt reprezentate la culegeri 28 de ani, iar la studii și articole 85), lucrarea reușește să scoată în evidență amplitudinea interesului pentru cîntecul popular, să determine evoluția istorică și direcțiile de dezvoltare ale acestei preocupări. Simpla foietare a lucrării poate servi la desprinderea unor importante observații privind succesiunea fazelor de culegere și studiere, precum și conținutul ideologic și științific al acestora, după cum oglindesc sarcinile și perspectivele concrete istorice ale diverselor epoci din cultura rusă și sovietică.

Într-o scurtă introducere (p. 3—4), autorul dă lămuriri asupra conținutului general al lucrării, al scopului și limitelor sale științifice, arată clasificarea adoptată și discută metodele tehnice folosite. Aflăm astfel că lucrarea se împarte în două capitole: primul cuprinzând textele și melodiile cîntecelor populare, cel de-al doilea, ceea ce s-a scris despre cîntecul popular rus și sovietic. În primul (p. 5—76), intră cele mai cunoscute culegeri complexe de folclor cuprinzînd și cîntece populare, diverse culegeri monografice sau antologice de cîntece, cîntece apărute în diverse reviste, almanahuri, antologii, reviste și diverse culegeri care din punct de vedere tematic nu cuprind numai folclor. De asemenea, în lucrare sînt incluse și unele caiete de cîntece care prin titlul lor s-ar părea că nu cuprind materiale de folclor. Aceste titluri au fost date de alcătuitoarii caietelor respective, fie din motive comerciale, fie pentru a evita rigorile cenzurii țariste. În aceste caiete, care formau o mare parte din literatura de colportaj a vremii, alături de romanele sau de cîntece cu conținut progresist ori revoluționar scrise de cunoscuți poeți ruși ca Pușkin, Nikitiîn, Nekrasov, s-au publicat și textele autentice ale unor cîntece populare (rituale, de joc, istorice etc.). Este ceea ce s-a întimplat și la noi cu acele ediții de masă, cuprinzînd texte de romanțe, de șlagăre și de revistă (ca *Micul dor*, *Dorul și amorul*, *Dorul olteanului* etc.), dar care adeseori cuprindeau și cîntece populare, mai ales haiducești, pentru a-și asigura succesul comercial în masele cele mai largi ale poporului.

În cel de-al doilea capitol al lucrării (p. 77—155) se cuprind cercetările monografice asupra cîntecului popular rus în problema poeziei, tematicii etc.; articole, însemnări și observații asupra cîntecului popular făcute de scriitori, compozitori, interpreți și alții care se găseseră în corespondența și chiar memoriile acestora. Sînt, desigur, menționate ideile reprezentanților tuturor școlilor și curentelor care s-au manifestat în această perioadă în literatura, folcloristica și etnografia rusă. Nu s-a ținut cont de orientarea ideologică a acestor școli și curente, bibliografiindu-se absolut întregul material, acest aspect al problemei urmînd a forma obiectul cercetărilor ulterioare ale specialiștilor în istoria folcloristicii ruse, dar s-a subliniat principală necesitatea preluării critice a multor dintre aceste materiale. V. M. Sidelnicov explică însă de ce a fost necesară includerea în bibliografie și a acestor materiale: adeseori ele conțin un material valoros neîntîlnit aiurea, multe și importante date factice, exemple de cîntece, informații diverse despre cîntece, interpreți și despre probleme referitoare la repertoriu, execuție, viața concretă a cîntecului popular rus.

Atît în cadrul primului, cît și al celui de-al doilea capitol, titlurile de lucrări sînt dispuse în ordine cronologică, iar în cuprinsul fiecărui au sînt aranjate [alfabetic. În cazul cînd din titlu nu reiese exact conținutul lucrării, sau atunci cînd e vorba de culegeri complexe ori de studii cu conținut mai larg decît însuși tematica lucrării, autorul s-a simțit obligat să determine cu precizie materialul respectiv printr-un scurt comentariu. Peste tot se indică recenziile, consemnîndu-se astfel și ecoul celor mai de seamă lucrări în presa vremii și în conștiința celor mai de seamă reprezentanți ai culturii ruse și sovietice.

Lucrarea se încheie cu un indice de nume (p. 156—170) care impresionează prin bogăția sa (aproape 1500 de culegători, cercetători, prelucrători și oameni de cultură interesați în problemele de folclor) și vorbește despre amploarea efortului științific susținut de-a lungul celor 188, respectiv 210 ani, reprezentați în bibliografie. Trimiterile indicelui se fac la pagină, întrucît bibliografia nu este numerotată, ceea ce din păcate îngreunează folosirea practică și rapidă a lucrării.

Lucrarea lui V. M. Sidelnicov nu este importantă numai pentru că oferă posibilitatea de a desprinde liniile mari de formare și evoluție a folcloristicii sovietice, pe baza învățării marxist-leniniste ci și pentru că arată dezvoltarea și valorificarea pe un plan superior a tradițiilor progresiste ale folcloristicii ruse prerevoluționare.

Dacă urmărim, de pildă, lucrările de folclor și de folclorică dintre cele două războaie imperialiste, observăm că direcția principală în activitatea de culegere s-a fixat pe linia valorificării cîntecului revoluționar, cîntecului de război (fie cele imperialiste, fie războiul civil), sau cîntecului colhoznic, respectiv cîntecului nou, oglindind toată complexitatea epocii sovietice. În preferința acordată uneia sau alteia dintre aceste categorii de cîntece, recunoaștem strînsa legătură cu sarcinile imediate, politico-sociale, ale construcției statului sovietic. Cit privește cîntecul tradițional, atenția cercetătorilor a mers în direcția descoperirii și valorificării tradițiilor de luptă pentru libertate ale poporului oglindite în cîntecul popular (cîntecele legate de răscoalele lui Stenka Razin sau Pugaciov, de ex.), în direcția depistării elementelor spontan antireligioase și anticlericiale din cîntecul popular și în direcția colecționării cîntecelor muncitorești preroluționare. În perioada „Marelui Război Pentru Apărarea Patriei” s-au cules cîntece populare care eternizează memoria unor mari conducători de oști ruși ca Suvorov sau Kutuzov.

În ceea ce privește studiile și cercetările sovietice asupra cîntecului popular, menționăm următoarele linii de dezvoltare, așa cum se desprind din simpla foietare a bibliografiei. În problemele de generalități teoretice, cercetătorii sovietici s-au ocupat de problema genezei, tematicii, periodizării și, mai ales, de problema raportului dintre viață și cîntecul popular; în problemele de generalități metodologice s-au ocupat de principiile de culegere, înregistrare mecanică și transcriere a cîntecului popular ca text și ca melodie, întocmind manuale și programe de culegere și fixînd metodologia analizelor muzicale ale cîntecului popular. S-au ocupat și de probleme de compoziție, studiind poezia versului popular rus, structura sa metrică și ritmică, limbajul muzical al cîntecului. Mai clare reies direcțiile de cercetare din analizarea tematicii de studiu abordată în diversele cercetări. Astfel, majoritatea studiilor au fost axate pe marile probleme puse de construcția socialistă: cîntecul popular despre pace și despre război, despre muncă, despre fabrică și uzină, despre armata roșie; folclorul muncitoresc, al revoluției, al partizanilor, folclorul de front, folclorul colhoznic. Genul de predilecție a fost „ceastuška”, ce poate fi considerat ca specific pentru epoca sovietică, oglindind cele mai variate aspecte ale vieții și avînd o funcție politică și ideologică mobilizatoare.

O atenție specială s-a acordat, în toată această perioadă, cercetării fie a părerilor unor mari poeți și scriitori (Dostoievski, Ostrovski, Nekrasov, Pușkin, Gorki, Maiakovski, Gogol, Cernișevski, Lermontov, Șolohov), muzicieni (Ceaikovski, Rîmski-Korsakov, Procofiiev) sau oameni politici („decembriștii”, Kirov, dar mai cu seamă părerile lui V. I. Lenin despre cîntecul popular și în special despre cîntecul mineresc), despre cîntecul popular rus și sovietic, fie modului cum au preluat moștenirea folclorică înaintată și au revalorificat-o în opera lor, scoțîndu-se astfel în lumină baza populară a culturii ruse și sovietice.

În felul acesta, lucrarea lui V. M. Sidelnikov este instructivă. Cum arătam la început, bibliografia de față depășește cu mult semnificația sa tehnică, fiind una din cele mai de seamă realizări ale folcloricii sovietice și ale școlii sovietice de documentare și informare științifică.

ADRIAN FOCHI

Revista de etnografie și folclor publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzând deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica de *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceluiași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografică în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție : str. Nikos Boliannis, nr. 25, București.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Opinile la români*, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*,
ediția a II-a, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, 561 p., + 17 pl.,
68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann, „Cinteele de lume“ și folclorul Bucureștilor*.
Studiu istoric-critic, 187 p., 4,75 lei.

* * *Cântări și strigături românești de cari cântă fetele și fieceori jucând, serise
de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838, ediție critică cu un studiu
introduktiv de Ion Mușlea*, 144 p., 2,60 lei