

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI
FOLCLOR

Tomul 35

2

1990

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Inv. 9911

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef :

ALEXANDRU DOBRE

Membri :

Acad. I. COTEANU; acad. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Române; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIȘIU (redactor-șef adjunct); SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție); MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRÎȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr :

MIHAIL M. ROBEA

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziiile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar dactilogramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

În țară vă puteți abona prin intermediul birourilor de poștă.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, telex 10376, prsil r 78104, București, Calea Griviței nr. 64-66.

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

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, télex 10376, prsil r 78104, Bucarest, Calea Griviței 64-66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESĂ REDACȚIEI

București

71102 Calea Victoriei 125

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 35

1990

Nr. 2

SUMAR

STUDII

ION C. CIUȚIMIA, Reazemul folcloric al operei lui Mihai Eminescu	123	X
DUMITRU POP, Cercetarea vieții folclorice românești din ultimele patru decenii și arhivele noastre de folclor	131	
ADRIAN ȘUȘTEA, Despre o anume treaptă a realității cosmice sau despre începutul devenirii	141	

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, O „propunere” a lui Simion Mehedinți și semnificațiile sale	155
SILVIA ZDERCIUC, Ceramica nesmălțuită din România (I). Județul Vâlcea	161
MIHAIL MIHALCU, MIHAELA DRĂGĂNOIU, RADU OCTAVIAN MAIER, Obținerea coloranților organici din regnul vegetal al florei locale și utilizarea lor în diferite indelețniri tehnico-artistice la poporul român. III. Cernelurile	173

NOTE ȘI DISCUȚII

PAUL LEU, Contribuția lui S. Fl. Marian la cunoașterea basmelor cu animale	187
→ CONSTANTIN COSTEA, Aspecte ale diversității și unității în dansul popular românesc	190
MIHAIL M. ROBEA, Aspecte etnografice și folclorice ale unei monografii despre Fierbinții de Sus — Ilfov	193
I. FILIPCIUC, Întreita vină a Meșterului Manole	196

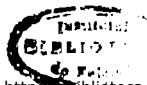
RECENZII

VALER BUTURĂ, <i>Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania — Studiu etnografic</i> , București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989 (Boris Zderciuc)	201
JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, <i>Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres</i> , édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986 (Dumitru Stanciu)	205
MINAS AL. ALEXIADIS, <i>I elliniki kai dhiethuis epistimoniki onomatolhesia tis laografias</i> , Athina, Ekdotosei Kardhamitsa, 1988 (Irina Nicolau)	207

BREVIAIR (rubrică realizată de Al. Dobre) 130, 139, 151, 171, 185, 199, 209

REF, tom 35, nr. 2, p. 121—212, București, 1990

Inv. 9911



REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 35

1990

N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

- ION C. CHIȚIMIA, L'appui folklorique de l'œuvre de Mihai Eminescu 123
DUMITRU POP, La recherche de la vie folklorique roumaine des quatre dernières
décennies et nos archives folkloriques 131
ADRIAN ȘUȘTEA, Sur un certain degré de la réalité cosmique ou sur le début
du devenir 141

MATÉRIAU

- ALEXANDRU DOBRE, Une « proposition » de S. Mehedinți et ses significations 155
SILVIA ZDERCIUC, Céramique non émaillée de Roumanie (I). Département
de Vâlcea 161
MIHAIL MIHALCU, MIHAELA DRĂGĂNOIU, RADU OCTAVIAN MAIER,
L'obtention des colorants organiques du règne végétal de la flore locale
et leur emploi en diverses occupations techniques-artistiques chez le peuple
roumain. III. Les encres 173

NOTES ET DISCUSSIONS

- PAUL LEU, La contribution de S. Fl. Marian à la connaissance des contes
d'animaux 187
CONSTANTIN COSTEA, Diversité et unité de la danse folklorique roumaine . 190
MIHAIL M. ROBEA, Aspects ethnographiques et folkloriques d'une monographie
de la localité Fierbinți de Sus — Ilfov 193
I. FILIPCIUC, La triple culpabilité du Maître Manole 196

COMPTES RENDUS

- VALER BUTURĂ, *Strănechi mărturii de civilizație românească. Transilvania —*
Studiu etnografic, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989
(Boris Zderciuc) 201
JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. My-*
thes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, édition
revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986 (Dumitru
Stanciu) 205
MINAS AL. ALEXIADHIS, *I elliniki kai dhiethnis epistimoniki onomatologia*
tis laografias, Athina, Ekdoties Kardhamitsa, 1988, (Irina Nicolau) . . 207

B R É V I A I R E (réalisé par les soins de Al. Dobre) . . 130, 139, 154, 171, 185, 199, 209

REAZEMUL FOLCLORIC AL OPEREI LUI MIHAI EMINESCU

ION C. CHIȚIMIA

Faptul că literatura folclorică a precedat, la toate popoarele, literatura scrisă denotă în principiu că literatura scrisă a putut absorbi anumite elemente din literatura orală, totul depinzând însă de ce oferea această literatură orală și ce au înțeles să reia și să valorifice din această literatură scriitorii.

Din acest punct de vedere, există deosebiri de la o zonă de literatură la alta sau chiar de la o literatură la altă literatură din aceeași zonă. De zone folclorice și caracteristicile lor am vorbit cindva, distingind în linii mari o zonă mediteraneană plină de lumină și grațiozitate, o alta cu tonuri sumbre și dramatice, septentrională, și o a treia sud-est-europeană cu un folclor foarte viu și de lungă durată, cu acte de eroism sau cu o lirică de mare calitate în expresie, mai ales la poporul român¹.

Nu vom face acum și aici teorie asupra discursului poetic diferit, dar pentru a ne apropia de Mihai Eminescu și a înțelege viziunea lui poetică legată de folclor, vom face unele comparații. Iată, de pildă, pe marele romantic polonez Adam Mickiewicz, care cu volumul *Ballady i romanse*² a deschis, în anul 1822, porțile romantismului polon. Temele cărora Mickiewicz le dă atenție sînt epice (unele preluate de la el de Gh. Asachi)³ și lor poetul le dă fantastic zbor romantic pînă la a vorbi de „lup înaripat” (vezi balada *To lubię*), incit își pierd prin prelucrare baza lor populară. De altfel, elementele fantastic-romantice apar și în poemul său dramatic *Dziady*⁴, poetul pornind de la ritualul „moșilor” (existent și în folclorul românesc)⁵ din Bielorusia. Se pune acum întrebarea de ce s-a oprit Mickiewicz la temele epice.

¹ Vezi, pentru caracteristicile acestor zone și imprimarea lor în creația cultă, I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 431 și urm.

² *Ballady i romanse* constituie primul volum din cele două apărute sub titlul (ortografia de atunci) *Poezye Adama Mickiewicza*, Wilno, 1822—1923, 142 + 216 p. (cu premeranți iluștri: 124 la primul, 182 la al doilea). Volumul al doilea conține o serie de poeme, între care două părți din celebrul poem dramatic *Dziady* (moșii), partea a III-a fiind realizată la Paris, 1832, poem pe care Mickiewicz îl considera opera sa cea mai de seamă. *Ballady i romanse* sînt precedate de o lungă prefață a tînărului poet despre nașterea romantismului în opoziție cu stilul clasic. Cu prilejul centenarului morții lui Mickiewicz, istoricul literar Władysław Floryan a reeditat în sistem offset cele două volume din *Poezye*, Wrocław, Edit. Ossoliński, 1953, fiecare dintre volume însoțit de o postfață (în tipar nou) de către prof. St. Pigoń. Întîmplîndu-mă în Polonia, amabilul editor mi-a oferit un exemplar, cu dedicație, prin prof. Zdz. Libera (singurul exemplar existent în țară).

³ Identificarea acestora în articolul nostru *Adam Mickiewicz: et l'écrivain roumain G. Asachi*, în „*Romanoslavica*”, I, 1957, p. 124—1935.

⁴ Vezi mai sus despre *Dziady*, nota 2.

⁵ Cf. I. C. Chițimia, „*Moșii*” — un element străvechi de cultură românească populară, în REF, XXXII, 1987, nr. 4, p. 323—326.

polone, de un caracter specific legendar, îi dădeau posibilitatea să creeze poeme în cel mai inventiv spirit romantic (aşa cum se şi prezintă), în consonanţă şi cu ceea ce se petrecea, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în romantismul literaturilor occidentale (vezi baladele lui Schiller⁶, Ludwig Uhland, Gustaw Schwab şi ale altora). Pe de altă parte, lirica polonă de construcţie scurtă, epigramatică⁷, precum şi basmul popular fantastic⁸ nu erau în nota viziunii lui creatoare.

În schimb, Mihai Eminescu s-a născut şi s-a format într-o atmosferă de creaţie folclorică de altă tonalitate, bază pentru o inventivitate proprie în creaţie. Mai întâi să amintim de lirica populară românească, în speţă doinele de tematică şi calitate poetică mult (dacă nu total) deosebite de ce posedă alte popoare. Între teme, aceea a *codrului ocrotitor* este dintre cele mai semnificative şi ea a luat naştere din realităţi de viaţă şi istorie ale poporului român. Într-adevăr, codrul de munte (nu muntele golaş) a fost pentru poporul român cetate de apărare în vremurile de restrişte, incit şi în crîncenele expediţii romane, în coclaurile din nordul Transilvaniei au rămas daci liberi. De aceea codrul a fost invocat de popor ca „împărat” al lui, adresându-i-se frecvent în poezie prin „Codrule, Măria Ta”, cum nu se află în poezia nici unui alt popor din lume. Eminescu a simţit profund această legătură vie şi a reluat în opera sa nu o dată întocmai invocarea populară, „Codrule, Măria Ta”, acesta rămînînd împărat ocrotitor al firii şi în, de pildă, *Povestea codrului*: „Împărat slăvit e codrul, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorînd din mila, / Codrului, Măriei Sale”⁹. A mers apoi la superba mitologizare a codrului-cetate din poemul *Muşatin şi codrul*, despre care am tratat pe larg în altă parte¹⁰ şi nu mai repetăm aici.

În general, se poate spune că, deşi Eminescu a avut o cultură extraordinară¹¹, el n-a plecat în creaţie, ca alţi creatori de talie universală, de la materiale folclorice din arhive sau tipărituri, ci de la folclorul viu, în circulaţie, pe care îl cunoştea. Acest lucru se poate demonstra chiar cu realizarea poemului *Luceafărul*. Dacă s-ar fi ţinut seama că Eminescu a valorificat în special folclorul cunoscut de el pe viu în peregrinările sale prin diversele provincii ale ţării, atunci nu s-ar fi acordat atîta importanţă basmului publicat de Richard Kunisch în traducere germană *Das Mädchen im goldenen Garten*, în cartea sa *Bukarest und Stambul* (1861)¹²,

⁶ Din Friederich Schiller, Mickiewicz a şi tradus şi inserat între baladele sale *Der Handschuh* (sub titlul *Rekawiczka*), baladă tradusă, după cum se ştie, si de Eminescu: *Mănuşa*.

⁷ Cf., bunăoară, Jan Sadownik (şi colectiv), *Pieśni Podhala*, Cracovia, 1971 (antologie, clasificare, glosar, indici).

⁸ Proza populară excelează prin naraţiuni umoristice fantastice (vezi, de exemplu, K. Wł. Wójcicki, *Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Varşovia, 1837 (alte ediţii: 1851, 1876, 1879); a se vedea şi Stanisław Grzeszczuk, *Antologia literatury szlacheckiej XVI i XVII wieku*, Cracovia, 1966, precum şi, de asemenea, excelenta antologie de vechii naraţiuni polone (cu circulaţie universală) realizată de Helena Kapeliś, *Bajka ludowa w dawnej Polsce*, Varşovia, 1968.

⁹ Şi alte date în I. C. Chiţimia, *Un element folcloric în creaţia lui Eminescu: codrul*, în RITL, XIII, 1964, nr. 3, p. 257–260.

¹⁰ Cf. I. C. Chiţimia, *Creaţia folclorică în percepţia şi gândirea lui Mihai Eminescu*, în REF, XXXIV, 1989, nr. 3, p. 181–187.

¹¹ Ca şi în cazul lui B. P. Hasdeu, cultura sa n-au făcut-o scollile şi diplomele de şcoală, ci setea sa de a se informa şi a stăpîni cit mai multe domenii ale ştiinţei, aşa cum fac dovada opera şi manuscrisele sale.

¹² R. Kunisch, *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1961, p. 180–193.

considerat (fără comentarii) de M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 549¹³, ca izvor pentru *Luceafărul* lui Eminescu. După Gaster, care a căutat cu febrilitate izvoare scrise străine pentru creația cultă, istoricii literari și eminescologii (chiar cei de frunte) n-au încetat să se refere la Kunisch ca bază de pornire pentru crearea *Luceafărului*. În realitate, în toate situațiile, Eminescu s-a ridicat de la cazuri particulare, fie luate din folclor sau din izvoare tipărite (vezi sonetul *Veneția*), la creații întru totul personale, de obicei la capodopere, datorită unui lucru continuu în variante, până la obținerea formei desăvârșite. În consecință, nu basmul românesc transpus în nemțește de Richard Kunisch, ci basmul românesc transpus de Eminescu în versuri, *Fata-n grădina de aur*¹⁴, a însemnat o catapultă pentru înălțarea în sferile poetic-filozofice ale *Luceafărului* ! Și se pune întrebarea dacă poetizarea basmului de către marele poet român este a textului înregistrat în germană de Kunisch sau a cunoscut o variantă în limba română ? Basmul în românește a existat, de vreme ce l-a întâlnit Kunisch. Pe de altă parte, istoricul și criticul literar Nicolae Georgescu, în articolul său *Rigoarea metodei*¹⁵, a zdruncinat convingerile în două direcții : întâi a dovedit că M. Gaster a vorbit în cartea sa din 1883 de *Luceafărul* din auzite, pentru că poemul încă nu apucase să fie publicat în Almanahul Societății Academice Social-Literare „România Jună” (Viena, aprilie 1883), deși poetul lucra la el de mai mulți ani, în al doilea rând autorul articolului a identificat aidoma toponimia basmului, precum și tablourile lui de natură (ceea ce devine tulburător) în Țara Făgărașului. Gaster a aruncat o piatră în apele științei, că basmul publicat de Richard Kunisch este izvorul *Luceafărului*, și ulterior cercetătorii au consemnat faptul ca imuabil, fără o analiză temeinică a corelațiilor complexe ale creației lui Eminescu, creație legată adinc de folclor, de viul vieții românești și de viul vieții și al viziunii sale specific poetice¹⁶. A trăit sigur sentimentul creației sale aparte, personale, față de alți mari creatori ai lumii, cu infiltrații folclorice românești, indiferent dacă tema era de inspirație folclorică sau nu. În orice caz, nici un poet universal nu s-a identificat (n-a ținut să se identifice) cu creația poporului său așa cum s-a identificat Eminescu. De aceea a stăruit, ca nimeni altul, să-și desăvârșească operele prin multiple variante, lucrate și probate în șir de ani. Așa cum a poetizat basmul *Fata-n grădina de aur*, la fel a procedat cu *Miron și frumoasa fără corp*, *Călin Nebunul* și altele, care fac un tot tipic eminescian.

Cit de personal și original este Eminescu se vede din poziția și opinia lui despre creația folclorică. Făcînd abstracție de teoriile genezei sau izvoarelor folclorului (Th. Benfey, M. Gaster etc.) sau de teoria sociologizantă și etnospsihologizantă în ramura folclorului (H. Steintal și alții), Eminescu consideră că ceea ce trebuie avut în vedere, în primul rând, în literatura folclorică este *valoarea artistică și aceasta rezultă din*

¹³ În ediția publicată acum cîtiva ani de Mircea Anghelescu, București, 1983, p. 362.

¹⁴ Basmul publicat corect de D. Murărașu în ediția M. Eminescu, *Literatura populară*, Craiova, 1936, p. 342—357; firește, în ediție critică excelentă, cu comentarii, note, variante, se află în seria de *Opere*, M. Eminescu, concepută și îngrijită de Perpessicius, t. VI, *Literatura populară*. București, 1963, p. 47—62 și 491—502.

¹⁵ În „*Luceafărul*”, 16.1.1988, p. 2.

¹⁶ Singur Perpessicius și-a manifestat anumite nedumeriri în comentariul la editarea basmului în M. Eminescu, *Opere*, t. VI, p. 491—492.

orchestrația de limbaj, din incantația de tonuri și tonalități tipice de grai variat sau de stiluri diferite, decurgînd din modul de viață al popoarelor ori populațiilor. Aceste idei se cuprind în lucrarea sa *Strîngerea literaturii noastre populare*, în care, între altele, Eminescu spune: „Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei națiuni de vînători ori de păstori”¹⁷, observație întru totul justă.

Reluînd ideile lui, însemnează că Eminescu a văzut, ca nimeni altcineva, o *infinitate de orchestrații poetice de tip folcloric în cultura umanității*. Iar ca să-și respecte gîndirea, poetul român a dat frecvent atenție, în opera sa, formelor de grai popular, chiar dialectal. Aceasta se observă în special în paralela ce se poate face între poemul *Călin Nebunul*, creat în perfectă limbă literară (cu rare forme populare), și basmul *Călin Nebunul*, cules întru totul în vorbă populară întrepătrunsă de forme tipic dialectale.

Pentru exemplificare vom da un citat din momentul cînd, dintre cei trei frați (între care cel mic, Călin Nebunul, era socotit prost) plecați să scape cele trei fete de împărat răpîte de zmei, tocmai Călin Nebunul, găsindu-le pe rînd în pădurea de aur, de argint și de aramă, unde se luptă de fiecare dată cu zmeii, îi omoară și le salvează. Fragmentul din citat privește întîlnirea cu fetele (începînd cu cea mare) care pregăteau zmeilor mîncare :

„— Bună vreme, fată de-mpărat !

— Mulțumesc d-tale, Călin Nebune ! De numele d-tale am auzit, dar a vedé nu te-am văzut. Da' fugi că dac-a veni zmeul te ucide.

— Da' cit mîncă zmeul tău ?

Fata zice :

— Patru cuptoare de pine, patru vaci fripte și patru *antaluri* de vin.

Zice :

— Ia să văd, eu le-oi puté minca ?

Se pune Călin Nebunul și mîncă toate.

Iaca vine și *zmăul*.

— Bună vreme, cine de *zmău* !

— Mulțamesc, Călin Nebune !

— Am venit să ieu pe fată. Na, hai la luptă !

— Stai, să mînc ceva.

— Da', că, zice, eu ți-am mincat mîncarea.

— Cu atît mai bine, zice, eu sunt ușor și tu ești greu.

Și se ieu la luptă și se luptă — și-l omoară Călin Nebunul. Pe urmă zice fetei :

— Rămii aici, că eu mă duc să scot cele două surori ale tale.

Și se pornește. Ajunge-n mijlocul pădurii *cei de argint*.

Fata cea mijlocie făcea de mincat ș-aceea. Da' el, cum a văzut-o, i-a căzut *strașnic de dragă*.

— Bună vreme, fată de-mpărat !

— Mulțamesc d-tale, Călin Nebune ! De numele d-tale am auzit, d'a vedé nu te-am văzut.

¹⁷ Cf. D. Murărașu, *Orientarea lui Eminescu spre folclor*, în „Gînd românesc” (Cluj), III, 1935, nr. 3, p. 139.

Da' și Călin Nebunul era frumos și fetei i-o căzut drag. Da' fata-i zice :

— Fugi, că dac-a veni *zmeul*, te ucide !

— Da' cit mănincă *zmăul* ?

— Opt cuptoare de pine, opt vaci fripte și opt *antaluri* de vin.

— Adă-ncoaice să văd, [eu] oi puté minca ?

Și mănincă tot. Iaca vine și *zmăul*.

— Bună vreme, cine de *zmău* !

— Mulțămesc, Călin Nebune.

— Hai la luptă !

— Stai, să măninc ceva.

— Că eu ți-am mincat mîncarea !

— Mi-o fi mai ușor la luptă.

Și se iau, se luptă și se luptă — și-l omoară Călin Nebunul.

Da' lui așa-i era de dragă fata, de a luat-o cu dînsul la pădurea de aramă.

Cînd a ajuns în mijlocul pădurii, ș-aceea făcea de mîncat. Acea nu-l știa, da vîzîndu-l cu soră-sa, o-nțeles.

— Unde-ți este bărbatu tău ?

— La vînat, Călin Nebune. Da' fugi, *c'aista* te omoară !

— Cit mănincă el ?

— Douăsprezece cuptoare de pine, douăsprezece vaci fripte și douăsprezece *antaluri* de vin.

— Ia să văd, eu oi minca ?

Mănincă Călin Nebunul, mănincă, cînd la un *antal* de vin nu-l poate bea și zice-așa : cu atîta-i mai tare *zmăul* decît mine.

Iaca vine și *zmăul*.

— Bună vreme, cine de *zmău* !

— Mulțămesc d-tale, Călin Nebune !

— Am venit să-ți ieu pe fată.

— Ba pe fată nu-i lua-o.

— Hai la luptă !

— Numai să măninc ceva.

— Eu demincatul ți l-am mincat !

— Eu oi fi mai ușor, tu mai greu. Hai la luptă.

— Hai !

Se luptă, se luptă, cit de cit să nu se deie *zmăul*''.

Dar pînă la urmă tot l-a răpus Călin Nebunul.

Fără a fi o înregistrare ca pe bandă de magnetofon, se observă cum s-au păstrat alternanțele de pronunție (*zmău*, *zmeu*), stereotipurile narative populare, șchiopătările sau concentrările de exprimare, lexicul regional (*antal*, vas mic din doage, nume de origine ucraineană, pentru ceea ce este *bota* sau *fucia* în altă arie decît cea moldovenească și nord-transilvăneană), în fine, unele repetiții și topica tipice în narațiunea populară. Aceasta înseamnă respectarea autenticității folclorice, ca în cazul celor mai experți folcloriști ai vremii. Geniul lui Eminescu și-a spus cuvîntul și aici.

De la acest basm, Mihai Eminescu s-a ridicat la poemul de deosebită calitate literară în întregul construcției și în tonurile și culorile de cuvînt.

La citatul din basm dăm în paralelă numai începutul din poem, pentru a vedea cu ce talent a transpus în poezia cultă cuvîntul popular :

„— Bună vreme, fată mindră de-mpărat, Călin îi zice./ — Mulțămim, răspunse dînsa, tinerel flăcău voinice! / Ce cați tu? Ce vînt te-aduce? Nu știi că om pămîntean / Nu poate călca pădurea de bărbatul meu avan?... / — Știu, fetiță-mpărătiță, dar nici frică n-am, nici teamă, / Că el zmeu e și puternic, dar și eu — Călin mă cheamă. / Cum vorbește, iată zmeul vine iute ca un vînt, / Cu o falcă-n cer el vine și cu una pe pămînt : / — Bună vreme, zmeu de cine! — Mulțumesc, Călin Nebune! / — Am venit să-ți iau nevasta. — De-i puté de ce nu? Bune / Sunt de zis ce-ți vine-n minte, dar mai greu e să le faci, / zmeul codrilor de-aramă nu te-așteaptă cu colaci. / Eu măninc patru cuptoare, patru boi mi-ajung abia / Și de vin patru antaluri abia trag la o măsea. / — Nici că-mi pasă! — Și la luptă în dumbravă ei se scoală, / Se apucă, de copacii tremurau de-nvălmășeală, / Tremură sub ei pămîntul de-a lor pasuri apăsate, / Scăpăra cremenea neagră a stîncimei detunate. / Crunt Călin de mijloc l'îmflă, pîn la vîrf de brazi îl urcă, / Ca pe-un lemn el îl trîntește, pîn copaci trupul i-neurcă, / Și-n genunchi apoi l-îndoaie ca pe-un vreascur ce îl frînge, / I se îmflă mușchii vineți de oțel pe cînd îl strînge / Și lovit, pierzînd simțirea, zmeul ca o muscă moare, / Ce lovită este iarna de-o scinteie de ninsoare. / — Să-mi rămii cu bine, fată, eu mă duc să cat acum / Cele două sori a tale... Se porni din nou la drum, / Trece codrii de aramă, de departe vede-albind / Și aude glasul mindru al pădurilor de-argint”¹⁸.

Oprindu-ne aici, observăm în primul rînd că poetizarea basmului este ideală, pentru că poetul păstrează în cea mai mare măsură atmosfera discursului poetic popular prin culorile tradiționale de lexic (*împărătiță, îmflă, sor-sori* pentru „soră—surori” etc.), sintagme și locuțiuni (zmeul vine „cu o falcă-n cer și alta în pămînt”, „a aștepta cu colaci”) ș.a.¹⁹. În al doilea rînd, ultimele două versuri se leagă cu celălalt poem important, *Călin (Fie din poroste)* : „De treci codrii de aramă de departe vezi albind / Și-auzi mindra glăsuire a pădurii de argint” și este cazul să spunem că pe de o parte din *Călin (Fie din poroste)* s-au transplatat în noul poem, în diferite locuri, „multe glăsuiri de-argint”, ca să folosim o figură de stil a poetului, iar pe de altă parte poemul *Călin Nebunul* conține, față de basm, multe și splendide adaosuri în meditații, descrieri de natură și frumoase doine. De pildă, fiecare fată de împărat este descoperită în pădure de Călin Nebunul după cîntecul de jale pe care ea îl doinește și al cărui fir acesta îl urmează.

Prima zice : „Greieruș ce cînti în lună, / Cînd pădurea sună, / Cum nu știi ce am în mine, / Greiere străine? / Că te-ai duce de-ai ajunge / Noaptea de te-ai plînge, / Ca o pasăre măiastră / La noi la fereastră” etc.

¹⁸ Vezi M. Eminescu, *Opere*, t. VI, *Literatura populară*, ediție critică de Perpessiciu, p. 31—32.

¹⁹ În întregul poemului, aceste elemente sînt nespuse de multe și de grăitoare.

A doua cîntă : „Aşa-mi vine cînd și cînd/ Să mă iau pe drum
plingînd,/ Lumea ce-a fi să mă vadă/ Nici să poată să nu-mi creadă./
În zădar mă mai jelesc,/ Vara vine, codrii cresc,/ În zădar m-aș
bucura,/ Iarna iar i-a scutura,/ Și de-mi vine, de nu-mi vine,/
Tot arde inima-n mine /.../'".

Am amintit de această ultimă situație, fiindcă — am mai spus-o și o repet aici — o caracteristică a creației lui Eminescu este *realizarea în două stiluri personale de versificare*: unul popular, adică în metrică și ritm popular, ca o cînstire a geniului creator al neamului său, altul cult și grav, de metrică lungă, versul iambic de paisprezece silabe, zis și alexandrinul românesc. Și el a procedat așa în alternanță de la o operă la alta, în întregimea ei folosind unul din stiluri sau imbinarea măiastră și legarea logică a celor două stiluri în aceeași creație, ca în *Călin Nebunul*, *Scrisoarea III* și altele.

Prețuind basmele și întreaga creație populară, Eminescu a legat cea mai caldă prietenie cu Ion Creangă, în care a văzut, el, cel dintîi, un geniu al poporului. Octav Băncilă și-a imaginat superb legătura dintre ei în tabloul în care îl înfățișează pe poet citindu-i lui Creangă o nouă creație a sa de pe o foaie, iar Creangă ascultindu-l cu atenție, cu capul rezemat în palmă, ca un filozof al poporului, pentru ca probabil la urmă să-și spună părerea.

Eminescu a trăit cu toată ființa pentru neamul său și aceasta o dovedesc, între altele, cultivarea și valorificarea fundamentelor folclorice, precum și poezia patriotică. *Doina* lui „De la Nistru pin' la Tisa" n-a mai apărut din 1939 (atunci în primul volum din seria de *Opere* inițiată pe Perpessicius). Acum a apărut însă în revista „Nistru" (Chișinău), nr. 1, ianuarie 1989, p. 104. Numai nebulii și-au putut închipui de-a lungul istoriei că pot omori cultura, neamurile și istoria. Pînă la urmă istoria rămîne vie și dreaptă, neamurile renasc, iar cultura își regăsește echilibrul. Eminescu a crezut puternic în asta. Gloria lui este mare, este a neamului românesc și a umanității întregi, ca și în cazul altor mari creatori universali.

L'APPUI FOLKLORIQUE DE L'ŒUVRE DE MIHAI EMINESCU

(Résumé)

En reprenant avec de nouvelles données le problème de la perception folklorique dans la pensée et la création de Mihai Eminescu (voir « Revista de etnografie și folclor », 3/1989, pp. 181—187), l'auteur fait d'abord une distinction entre les zones folkloriques européennes à caractéristiques propres et à reflets typiques dans la littérature.

En ce qui concerne Eminescu, il a connu sur le vif le folklore roumain, et en a apprécié directement et non pas à partir des sources écrites les genres et les thèmes qui l'ont inspiré dans ses créations personnelles. Dans ce sens, *Hyperion* même est parti du conte roumain *La fille*

au *jardin d'or* connu directement par le grand poète et non pas par l'entremise de l'œuvre de Richard Kunisch, comme on a cru sans réserve pendant long temps. Par la suite, on fait l'analyse littéraire-folklorique du conte *Călin le Fou* (recueilli par le poète) et de sa transposition dans le poème, ayant le même nom, avec les implications du grand art typique d'Eminescu.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **LA REAPARIȚIA REVISTEI „IZVORAȘUL”.** Efectele funeste ale regimului totalitar de tristă amintire, care a elaborat și aplicat un diabolic plan de despiritualizare, s-au vădit și prin restrângerea publicațiilor periodice consacrate studierii culturii noastre populare. Într-una din scrisorile ce mi-a trimis, Petru Caraman își amintea cu imensă amărăciune și cu revoltă cum după 23 august 1944 cultura populară a primit lovituri după lovituri prin desființarea unor catedre de etnografie și prin interzicerea periodicelor de etnografie și folclor. Astfel, ca să luăm un exemplu, o publicație de nivel european, cum a fost „Anuarul Arhivei de folclor”, care apărea la Cluj, și-a încetat apariția o dată cu volumul al șaptelea, în anul 1945. Avea să-și rela apariția abia în anul 1980. Dar nu doar generația lui Petru Caraman a fost pusă în fața unor asemenea acte anticulturale. În ultimele decenii, o serie de publicații, infiripate cu trudă multă, s-au văzut în imposibilitatea de a mai apărea din cauza lipsei de fonduri și de hirtie. Este cazul publicației „Stucii și comunicări”, de la Sibiu, care n-a mai putut să apară din anul 1982. O publicație de ținută științifică, „Folclor literar” (Timișoara), s-a văzut și ea pusă în imposibilitatea de a mai fi tipărită în mod normal, civilizat. A continuat să apară, însă prin . . . multiplicare. Tot printr-un asemenea sistem apar și „Gaietele de folclor” ale Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei.

Dacă înainte de 1944 putuseră să apară în unele orașe și chiar în unele comune (la Birlad au apărut revistele „Ion Creangă” și „Doina”, la Blaj „Comoara satelor”, la Fălticeni „Șezătoarea”, la Dorohol „Tudor Pamfile”, la Balota-Dolj „Ghilușul”, la Tirgu-Jiu „Buciumul”, la Suceava „Făt-Frumos”) reviste de folclor — e drept că unele de nivel științific modest și cu apariție scurtă — după anul amintit mari orașe din țară, cu tradiție culturală, în care existau și există cercetători pasionați ai spiritualității poporului nostru, s-au văzut văduvite de publicații consacrate etnografiei românești.

Este ilustrativ chiar periplul atît de sinuos al publicației centrale de specialitate, „Revista de etnografie și folclor”. Mai bine de un deceniu, această revistă a apărut doar cu două fascicule pe an. Abia din anul 1987 a început să apară de patru ori pe an, iar din anul 1989 de șase ori.

Acele moaste reviste de prin orașe și sate ilustrează, firește, faza romantică a cercetării folclorului nostru. Între ele un loc remarcabil ocupă „Izvorășul”, care a putut să apară, timp de două decenii, prin ostria preotului Gh.N.Dumitrescu și a soției sale, redactori și tipografi în același timp. Mi-amintesc că regretatul Adrian Fochi, deplîngînd procesul de *fișicizare* al „Revistei de etnografie și folclor”, evoca, prin contrast, apariția cu regularitate, lunar, într-o comună (Bistrița, județul Mehedinți), a „Izvorășului”.

Iată de ce socotim firesc și îndreptățită reparația, de data aceasta la Rimnicu Vilcea și ca organ de presă al Asociației folcloriștilor și etnografilor vilcenii, a acestei publicații, apariție ce a avut loc imediat după revoluția de la 22 Decembrie 1989.

În caseta tehnică a primului număr aflăm componența colegiului de redacție: Gh. Deaconu, Ioan Șt. Lazăr, C. Mohanu, Gabriel Chaborschi. Directorul fondator, Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, aflat în al 95-lea an de viață, are temeinice motive să fie mîndru că revista sa a reinviat.

„Revista de etnografie și folclor” urează noli seril a „Izvorășului” viață îndelungată și succes. Vom reveni. (Jordan Dăcu)

CERCETAREA VIEȚII FOLCLORICE ROMÂNÊȘTI DIN ULTIMELE PATRU DECENII ȘI ARHIVELE NOASTRE DE FOLCLOR*

DUMITRU POP

Acum cînd instituțiile noastre de specialitate sînt angajate în realizarea operelor fundamentale ale folcloristicii românești, problema bazei documentare necesare acestora constituie, evident, o problemă esențială. Știm că în ultimele trei decenii s-a cules din teren un material imens; dar cum ceea ce s-a publicat din materialul adunat cu mijloace și metode științifice reprezintă o citime neînsemnată, e firesc ca cercetările să se bizărie îndeosebi pe vechile colecții și pe arhivele de specialitate. În legătură cu aceasta se ridică însă întrebarea: *oare în ce măsură materialul cules și aflat în arhive ilustrează realitatea vieții folclorice românești din perioada ultimelor patru decenii*, despre care se știe că se înscrie printre cele mai frămîntate și mai încărcate de evenimente social-politice din întreaga istorie a poporului nostru? Ea acoperă doar anii de coșmar ai celui mai năpraznic război din cîte a cunoscut pînă acum omenirea, urmați de anii unor răsturnări și transformări revoluționare care au dus la lichidarea unei orînduiri și la instaurarea alteia noi, așadar o epocă în care s-au produs modificări uriașe în însăși structura societății românești. Permite oare arhivele noastre să ne facem o idee fidelă despre viața folclorică a acestei epoci, despre fenomenele ce au avut loc în cuprinsul ei, despre înnoirile pe care le-au înregistrat categoriile folclorice existente și piesele ce le constituie și despre noile creații apărute în acest rîstimp?

S-au publicat, e adevărat, în ultimii ani mai ales, cîteva contribuții științifice oneste, care evidențiază o seamă de aspecte ale procesului de înnoire, dar cel mai adeseori ele au un caracter general, bazîndu-se pe o documentare limitată, insuficientă și adesea nu îndeajuns de verificată. Se știe că în ultimul timp, cercetătorii din celelalte sectoare ale științelor sociale au izbutit să clarifice o seamă de aspecte esențiale ale acestei epoci. Astfel, spre exemplu, istoricii și istoricii literari, reinterpretează documentele și materialele existente potrivit rigorilor științei, au reușit să depășească interpretările fortuite apărute în deceniile anterioare, oferindu-ne astfel o imagine mai obiectivă asupra epocii și a vieții literare ce o încheie ea.

* Textul articolului reproduce cu fidelitate textul unei comunicări pe care autorul a prezentat-o la sesiunea jubiliară 50 de ani de la întemeierea Arhivei de Folclor a Academiei Române. Rolul și funcțiile arhivelor de folclor în cercetarea modernă a culturii populare. Sesiunea, organizată de Subcomisia de Etnologie și Antropologie de pe lângă Filiala din Cluj-Napoca a Academiei Române și Sectorul de Etnologie și Sociologie din cadrul Centrului de Științe Sociale al Universității din Cluj-Napoca, a avut loc în ziua de 26 septembrie 1980, în prezența a cca 80—90 de persoane. Așa cum se poate observa din paginile articolului de față, el nu putea vedea lumina tiparului în condițiile bine cunoscute ale ultimului deceniu.

Se cuvine ca și în domeniul folcloristicii să se treacă la reevaluările științifice de rigoare, care să ia locul unor interpretări desuete și false, care continuă să supraviețuiască, dacă nu în convingerile, cel puțin în scrisul și în acțiunile unora dintre cei ce activează pe acest teren.

Așa cum preciza Ion Mușlea în *Prefața* volumului al VII-lea al „Anuarului Arhivei de Folclor” (1945), datorită dramaticelor evenimente politice care au dominat-o, perioada anilor 1939–1944 a reprezentat o perioadă neprielnică culegerilor de folclor, fapt ce se reflectă de altfel și în colecțiile arhivei clujene. Situația este, credem, similară și pentru cele două arhive de folclor muzical existente în acea vreme la București. Nu cunoaștem decât sporadic și fragmentar realizările individuale din epocă și nici soarta ce au avut-o ele. Față de aceasta, viața folclorică a amintitei perioade a fost una din cele mai interesante, datorită chiar acelor evenimente care au marcat-o și sub semnul cărora s-a desfășurat. Concentrările masive ce au avut loc, pierderile teritoriale, urmate, pe de o parte, de calvarul sutelor de mii de pribegi, iar, pe de altă parte, de oprimarea nemiloasă a celor rămași la vetrele lor, războiul distrugător, cu tot cortegiul de suferințe pe care le-a adus după sine, toate au produs fenomene și manifestări folclorice de mare amploare, unele avind o existență efemeră (e vorba, între altele, de reactualizarea și proliferarea cîntecelor de cătanie și război, a scrisorilor în versuri, de apariția „cîntecelor refugiaților” etc.), altele avind repercusiuni mai adînci și de lungă durată (cele datorate unor transplantări de populație, de exemplu, grupurile de români sud-dunăreni aduși după primul război mondial în Cadri-later, iar apoi, în 1940, reasezați în județele dobrogene situate mai la nordul provinciei, refugiații din teritoriile ocupate care s-au stabilit definitiv în diverse regiuni din țară ș.a.).

Cît privește colecțiile ce au fost publicate, ele nu reflectă decât în foarte mică măsură fenomenele și creațiile acelei perioade atît de frămîntate. Întrebarea care se pune este: *în ce măsură acestea au fost cel puțin înregistrate și inventariate în arhivele de specialitate existente atunci?* S-ar putea ca unele arhive personale să conțină un material valoros, care însă nu este încă accesibil.

Perioada ce a urmat războiului, pînă la înființarea, în 1949, a Institutului de Folclor, nu a fost nici ea mai favorabilă cercetărilor și culegerilor, în așa fel încît faptele folclorice apărute anterior și care erau încă proaspete în memoria creatorilor și purtătorilor lor au fost înregistrate doar sporadic, neorganizat și totodată selectiv, dîndu-se prioritate acelor care se înscriau pe linia orientării generale ce își făcea apariția în acea vreme.

În schimb, anii aceștia, care marchează începutul unei epoci noi în istoria României, au fost, cum spuneam, deosebit de bogați în evenimente politice și sociale. Ei aduceau țărînimii noastre o seamă de promisiuni de natură să estompeze suferințele îndurate înainte și să înaripeze aspirațiile ei de mai bine. În centrul tuturor acestora se situa fără îndoială reforma agrară, care dădea satisfacție îndelungatei și legitimei sete de pămînt pentru care se jertfisera timp de secole înaintașii țărănilor reveniți acum de pe cîmpurile de luptă. Apariția primelor semne ale modernizării satului nostru, între care iluminatul electric, mecanizarea muncilor agricole, înființarea căminelor culturale, extinderea rețelei sanitare ș.a.,

au constituit și ele cu siguranță pentru țărâtimea noastră tot atâtea motive de satisfacție, reprezentând totodată semne prevestitoare ale unei existențe mai prospere.

Dar dincolo de promisiunile și împlinirile ce le aducea, perioada la care ne referim a reprezentat pentru țărâtimea satelor noastre una din cele mai grele epoci, datorită poverilor de tot felul care apăsau pe umerii ei. Acele „cote obligatorii” în cereale și animale, care depășeau adesea posibilitățile țaranului, dar care se impuneau cu severitate pentru plata imenselor datorii de război ce ne-au fost dictate și pentru alimentarea orașelor noastre infometate în urma pirjului și jafului la care fuseseră supuse în timpul războiului și apoi a secetei pustiitoare ce a bintuit regiuni întinse de la noi, toate aceste obligații împovărătoare n-au fost de natură să stimuleze entuziasmul țărâtimei, ci dimpotrivă. Un efect similar aveau asupra țărâtimei și lipsurile cronice în aprovizionarea satelor cu o seamă de articole de strictă necesitate, începând cu petrolul pentru iluminat și terminând cu articolele care condiționau industria casnică și chiar muncile câmpului. În sfârșit, în martie 1949, cind se împlineau patru ani de la mult visata reformă agrară, plenara C.C. hotărâra cooperativizarea agriculturii, acțiune care avea să se încheie definitiv în anul 1962.

Raportind faptele amintite, la care s-ar putea adăuga și altele, la nivelul de pregătire politică și ideologică a țărâtimei noastre din acea epocă și dacă avem totodată în vedere modul cum s-au aplicat adesea în practică directivele conducerii de partid și de stat, abuzurile și greșelile săvârșite ș.a., înțelegem mai bine realitățile epocii și modul cum s-au proiectat ele în conștiința celor ce alcătuiau majoritatea covârșitoare a populației țării. Era firesc ca rezeziunea cu care s-au succedat evenimentele, inițiativele politice anticipându-le, cum se știe, pe celelalte, să creeze un anume dezacord între evoluția socială și evoluția conștiinței celor mulți. Era firesc ca aceștia să nu înțeleagă țelurile mai îndepărtate ale unor acțiuni pornite de sus și care contraveneau vieții lor tradiționale. Sub raportul acesta, epoca la care ne referim a ridicat probleme din cele mai grave, care s-au răsfrînt corespunzător, atît în planul conștiinței țărâtimei, cit și în creația ei spirituală.

Întrebarea care se ridică în legătură cu situația complexă și reală pe care am schițat-o este: *în ce măsură și în ce mod creația folclorică a acestei epoci a oglindit realitățile satului românesc, cu complexa lui problematică și multiplele frământări ce s-au produs în sînul său? O a doua întrebare ce se ridică și care ne interesează în mod special privește modul în care creația folclorică a vremii ne este astăzi accesibilă, fie prin colecțiile ce s-au publicat între timp, fie prin arhivele de specialitate de care dispunem.* Pentru că de aceasta depinde în ultimă analiză însăși cercetarea științifică a vieții folclorice a epocii.

Ceea ce cred că trebuie să subliniem dintru început este că sub raportul creației propriu-zise, integrale, a unor piese folclorice noi, răs-timpul de patru decenii nu poate aduce o recoltă excesiv de bogată, mai cu seamă într-o epocă în care viața spirituală a țărâtimei antrena tot mai multe forme ale creației scrise, de proveniență scrisă sau urbană. Creativitatea se aplică îndeosebi asupra materialului tradițional, care este reinterpretat în spiritul concepțiilor și simțirilor ce își fac apariția

pe parcursul evoluției vieții, producind noi și noi variante. Alături de acestea, apar, firește, și creații pe de-a-ntregul noi, din care unele izbutesc să intre în sfera unei largi circulații, care le consacră drept bunuri folclorice, altele rămânând la stadiul creației individuale sau ca producții efemere și avînd astfel doar însemnătatea unor documente folclorice din epocă-

Avem convingerea că dacă ar fi să cercetăm viața folclorică românească din ultimele decenii pe baza materialelor ce au fost publicate pînă acum, imaginea pe care ne-am forma-o ar fi nu numai săracă, vagă și neconcludentă, ci și falsă, deși numărul așa-ziselor „cîntece noi” care au văzut lumina tiparului este cu mult mai mare decît ne-am aștepta și decît ni se pare a fi normal.

Referindu-mă în urmă cu 23 de ani la creația folclorică contemporană și la considerațiile ce apăreau pe atunci pe marginea ei, relevîndu-se, printre altele, caracterul ei prin excelență optimist, făceam următoarea afirmație, care continuă, cred, să rămînă și astăzi, în 1980, valabilă : „În orice caz, nu vom cădea în greșeala de a reduce viața sufletească a omului din popor al zilelor noastre la cîteva trăsături primare, ci vom privi-o în toată amploarea și complexitatea ei ; cu alte cuvinte, nu excludem și notele minore, de tristețe etc., ca ceva inerent vieții omenești de oricînd și de oriunde. Și astăzi se improvizază, de exemplu, bocete și e foarte natural ca ele să nu fie vesele. Și astăzi iubirea trezește sentimente de dor și uneori de jale ; *chiar în cazul poeziei sociale mai pot lua naștere producții înrudite ca tonalitate generală cu cele vechi*”. Ca să precizăm în continuare : „Procesul de înnoire în creația noastră folclorică se reliefează mai pregnant sub alte aspecte [decît cele atestate de „cîntecele noi” publicate în epocă] și credem că studiul ar trebui orientat în special către acestea. E vorba de prefacerile complexe datorate epocii noastre și nu atât de pătrunderea elementului politic în creația actuală, și e greșit să mărginim astfel cadrul problemei” (Dumitru Pop, *Curs de folclor literar românesc*. Partea I, Cluj, Litografia Învățămîntului, 1957, p. 103, unde ne exprimăm mai pe larg punctul nostru de vedere în legătură cu „creația nouă”, punct de vedere care a fost criticat cu severitate în „Lupta de clasă”, XXXIX, 1959, nr. 2, p. 110).

Cît privește așa-numitele „cîntece noi”, nelipsite din antologiile folclorice tipărite după anul 1950, știm că în ceea ce privește tematica lor ele înregistrează cu maximă și dubioasă fidelitate toate evenimentele politice și sociale care s-au perindat în viața țării în acest răstimp, începînd cu actul de la 23 august, pînă în plină colectivizare a agriculturii : „reforma agrară” și „lupta împotriva chiaburimii”, „alianța dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare”, „abolirea monarhiei” și „naționalizarea”, „adoptarea primei constituții democratice”, „întovărășirea” și apoi „colectivizarea” ș.a. La acestea se adaugă înfăptuirile din domeniul mecanizării agriculturii, a învățămîntului și culturii, a asistenței medicale etc., precum și foarte multe cîntece închinete partidului, conducătorului de atunci, Gh. Gheorghiu-Dej, lui Lenin și chiar lui Stalin. Nu lipsesc, de asemenea, cîntecele inspirate de lupta pentru pace și chiar despre Revoluția din Octombrie. Este neîndoiește că temele acestea sau cel puțin unele dintre ele au ispitit efectiv inspirația unor înși din rîndurile țărănimii, care au produs creații spontane și sincere, creații care, în unele cazuri, au beneficiat și de o oarecare circulație de tip folcloric. Dar, așa cum

s-a spus, de altfel, multe dintre ele au fost create de lăutari profesioniști, grupați în diverse orchestre populare, care le-au interpretat apoi la diferite ocazii, cu deosebire festive, oficiale (vezi C. Bărbulescu. *Creația nouă de cîntece populare*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, I (1952), nr. 1—4, p. 193—220). Pentru opt din cele 14 cîntece „Din creația nouă” încorporate în antologia *Din folclorul nostru* (București, Editura pentru Literatură, 1955) se indică chiar numele creatorului, fără să i se precizeze însă decît într-un singur caz profesia („muncitor la Atelierele C.F.R. Timișoara”; este vorba de creatorul cîntecului *Zboară mîndrile cocor*, al cărui erou central nu este altul decît *Stalin!*). Adevărul e că în cursul anilor care au urmat evantaiul creatorilor s-a lărgit, mai ales din rîndul cîntăreștilor profesioniști de muzică populară. Cit privește calitatea acestor creații, discuțiile ce se poartă de la o vreme încoace și care sînt găzduite adesea chiar în presa noastră centrală de partid, este semnificativ faptul că în legătură cu ele se invocă mereu noțiunea de „poluare a folclorului”, ceea ce e de natură să ne edifice chiar asupra calității lor de bunuri folclorice. Alteori, aceste „cîntece noi” reprezintă emanația unor inși implicați în îndrumarea creației artistice de masă și se consumă exclusiv în cadrul spectacolelor organizate de diverse formații, de unde, prin intermediul unor culegători în cel mai fericit caz comozi și lipsiți de competență, sau a unor falsificatori prin chiar intenția lor, trec în colecțiile de folclor. În sfîrșit, nu lipsesc, din păcate, nici cazurile în care creatorul nu este altcineva decît „culegătorul” „cîntecului nou”.

Față cu toate acestea, nu ne surprinde deloc caracterul primitiv al celor mai multe din textele publicate, care ne apar drept simple lozinci versificate, lipsite de duh artistic și de forță de convingere. Există însă între ele unele producții lăudabile, nu numai din punctul de vedere al mesajului lor, ci și al limbajului lor artistic. Unele vin din însăși masa populară, intrînd așadar în vederile folcloristului. Cele mai numeroase se înscriu însă în ceea ce numim „creația artistică de amatori”, creație care își are rosturile ei pozitive și care trebuie apreciată ca atare. Cele mai multe din piesele amintite vor putea interesa astfel istoria acestei creații de amatori. Faptul că nu o cuprindem în sfera folclorului nu-i prejudiciază cu nimic însemnătatea și valoarea ei.

Revenind însă la creația folclorică, ar fi greșit să considerăm producția inspirată de epoca la care ne referim numai sau mai ales prin prisma textelor amintite, a căror circulație folclorică a avut în cel mai bun caz un caracter efemer sau ocazional și oficial. Satul românesc a produs în acest timp numeroase creații ireproșabile din punctul de vedere al mesajului sau a implicației sociale și politice pe care le conțin, iar în ceea ce privește limbajul lor artistic, ele se înscriu pe linia creației tradiționale, evident, cu înnoirile inerente evoluției culturale a satului nostru contemporan. Iată, de pildă, textul unei țipurituri oșenești, culeasă în plină circulație în 1977 și care reflectă o realitate semnificativă a vremii: „Cine coasă la mașină!/ Mîndruța cu ceas pe mină!/ Cine scrie la lompăș!/ Mîndru meu de la oraș!” (Voinești, jud. Satu Mare, inf. Ardele Domnica, 24 de ani). Sau o altă strigătură, din aceeași zonă, care atestă, între altele, persistența cîntecului în mediul lui tradițional: „Nu m-o făcut mama doamnă/ Să horesc la difuzoară,/ Nici pe

mindru domnișor,/ Să horească-n difuzor” (Bicsad, jud. Satu Mare, inf. Tătaru Floare, 20 de ani).

Schema generală a unui cîntec pe o temă foarte frecventă în satul nostru contemporan, cîntec cules în anul 1978 din depresiunea Huedinului, amintește schema unui cîntec tradițional: „O săracu șoferu,/ Cînd vede cite-o nevăstă/ Scoate capu pă fereastră/ Și-i tă' face cu mina/ Și-i arată cabina ;/ Cînd vede cite-o bătrînă/ Să bagă cu capu-n frină” (Călățele, jud. Cluj, inf. Mateș Maria, 21 de ani și Lupaș Sabina, 29 de ani). Textul următor, avînd un caracter satiric și umoristic, a fost cules în aceeași localitate și de la aceleași informatoare și el dezvăluie o realitate mai generală a epocii noastre: „Foaie verde vioarele,/ Sintem două surorele/ Măritate-n Călățele/ Și bărbați ni-s buni tare,/ Nu au funcție pre mare,/ Da' ne țin doamne acasă/ Și la lucru nu ne lasă”.

Alături de asemenea creații, ireproșabile din punct de vedere politic și ideologic (fără să fie însă lozincarde ca cele publicate), a căror autenticitate populară nu poate fi pusă la îndoială și care conțin totodată imagini semnificative din existența țărănimii noastre din ultimele decenii, epoca de după război (și îndeosebi primii 20 de ani) a produs și un alt gen de creații, la fel de realiste, care însă, datorită conținutului lor, n-au putut vedea atunci lumina tiparului, dar care, primate prin prisma amintitelor realități ale vieții satului și ale conștiinței țărănimii, ne apar pe deplin justificate. Din motive lesne de înțeles, în investigațiile lor pe teren, cercetătorii de specialitate le-au evitat cel mai adeseori, după cum, din aceleași motive, înșiși interpreții lor le ascundeau de regulă auzului celor veniți din mediul urban, cîntecele acestea avînd o circulație „discretă”, dar efectivă, chiar în colectivitatea satului. Sub raport tematic ele nu ajung la diversitatea așa-ziselor „cîntece noi”, datorate, cum spuneam, unor lăutari profesioniști, activiști culturali etc., inspirația creatorilor mărgininu-se de regulă la problematica vieții lor locale, cotidiene, care era tratată potrivit cu mentalitatea și cu propria putere de înțelegere a evenimentelor. Astfel, cîntecele acestea se apropie uneori ca tonalitate de tradiționalele cîntece sociale. Iată un asemenea text (strigătură) notat de noi în toamna anului 1951, în satul Cătina, jud. Cluj (inf. Huruban Ileana, 58 de ani și Păcurar Teodor, 29 de ani), text care continua să circule încă la doi ani de la colectivizarea satului: „Tăt așe mă bate gîndu,/ Să-mi vind casa și pămîntu,/ Să le vind și să le beu,/ Că tăt *îște* mi le ieu !/ Boii i-am dat la Comcar,/ Grău la Comcereal,/ D-ista bine n-am văzut/ De cînd maica m-o făcut !”.

Alteori cîntecele de acest gen au un aer de șagă, venind să confirme o dată în plus adevărul că dintotdeauna țăranul a știut să treacă mai ușor peste dificultățile ce-i apăreau în cale, persiflindu-le. Așa e cazul unor creații inspirate de întîile încercări de introducere a iluminatului electric la sate, cînd improvizațiile la care se recurgea adesea ofereau suficiente ocazii pentru cristalizarea unor cîntece umoristice; sau măsurile ce s-au luat, în aceeași perioadă, pentru plata în natură a unor produse industriale cum erau petrolul, humbașul ș.a. O astfel de creație face elogiul găinii, pentru că aceasta poartă în sine, într-un anume loc, o sondă dătătoare de lumină, creația făcînd totodată elogiul (desigur în sens ironic) poporului care i-a implantat-o, mai exact, acelaia care a oferit modelul și nevoia acestui gen de comerț: „Țucu-ți ... tău, găină,/ Că

din ... ne dai lumină, / Slavă poporului rus, / Că sonda-n ... ți o pus !
(Băsești, jud. Maramureș, 1970, grup de femei).

Se pare că în evoluția lor cîntecele populare pe teme noi s-au orientat îndeosebi către satiric și umoristic, obiectul satirei și al umorului constituindu-l, de regulă, conduita femeilor în lipsa de acasă a bărbaților, care făceau naveta la oraș, sau anumiți inși din administrația satului, care prin conduita lor nu făceau altceva decît să compromită înseși instituțiile pe care le reprezentau. Atît prin structură, cit și prin funcția lor, cîntecele acestea stau alături de vechile cîntece satirice, îndeplinind un rol social pozitiv în colectivitățile noastre sătęști. Numărul acestui gen de cîntece care circulă în lumea rurală este imens. Exemplul pe care îl citez nu este nici cel mai concludent și mai ales nu este cel mai realizat artistic ; are, în schimb, avantajul de-a fi fost surprins în plină circulație folclorică, într-un sat de pe valea inferioară a Someșului : „Colectiva-i menaj mare, / Cine fură-acela are. / Brigadirii-s oameni buni tăți, / Nu ne cată pă la chiloți. / Desfăcînd grăunțele / Le băgăm pe la spăcel, / Ca să le dăm la purcel, / Să hie purcelu bun, / Că-i aproape de Crăciun. / De-aș fura-un car de mălai / N-ar mai hi de mine vai, / Nu m-ar pune de șofer, / M-ar pune de casier ; / De-aș fura cară mai multe, / M-ar pune de președinte” (Sălsig, jud. Maramureș, 1979, culeg. prof. Ana Sava.)

Referindu-ne la creațiile despre care spuneam că, datorită conținutului lor, n-au putut vedea pînă acum lumina tiparului, se pune problema dacă ele se inscriu efectiv în sfera noțiunii de folclor, cu atît mai mult cu cit — așa cum menționam — ele au avut la vremea apariției lor o circulație relativ „discretă”. Certă este proveniența lor populară, folclorică, spontaneitatea și inspirația lor realistă. Despre amploarea și durata circulației lor în masa populară, o circulație despre care ceea ce știm este că nu a fost susținută prin nici un fel de artificiu, așa cum s-a întimplat în cazul așa-ziselor „cîntece noi”, despre măsura în care au devenit așadar bunuri folclorice propriu-zise ne pot vorbi doar variantele lor, dacă ele vor fi fost înregistrate, cel puțin în unele cazuri. Este foarte probabil că unele dintre ele ar putea fi regăsite în cîntecele mai recente, după cum este sigur că altele, cele mai numeroase, au fost date uitării pe măsură ce au fost depășite condițiile care le-au scos la iveală. Oricum, creațiile din amintita categorie trebuie considerate cel puțin ca fenomene semnificative pentru epoca în care au apărut, ilustrînd viața folclorică a acesteia.

Așa cum am văzut, adevăratul folclor nou și în general viața folclorică complexă a epocii la care ne referim nu apare decît sporadic în colecțiile tipărite pînă în prezent. *Se reflectă ea oare, și în ce măsură anume, în arhivele instituțiilor noastre de specialitate?* Este știut că acestea beneficiază de un foarte bogat fond de informații cu privire la viața diverselor categorii folclorice, la ponderea ce o au în epocă, la structura repertoriului satelor etc. Ar fi de văzut dacă nu cumva arhivele personale conțin informații suplimentare, care să lumineze și acele aspecte ale vieții folclorice care n-au intrat în colecțiile publicate și în arhivele oficiale. În caz contrar, deși este încă atît de aproape de noi, viața folclorică a epocii de care ne ocupăm riscă să rămînă inaccesibilă unei cercetări științifice temeinice și cuprinzătoare, să rămînă astfel mai puțin cunoscută decît cea a unor epoci anterioare. Faptul ar fi cu atît mai regretabil

cu cât este vorba de o epocă distinctă în ceea ce privește cuantumul de istorie pe care îl concentrează în paginile ei.

În afară de aceasta, cred că este momentul ca măcar de aici înainte să se facă distincția necesară între creația folclorică și creația artistică de amatori, cele două categorii de creații să fie tratate corespunzător, atât în activitatea editorială, cât și în difuzarea lor prin mijloacele mass-media. Așa cum spuneam, creația artistică de amatori își are rosturile ei pozitive în viața contemporană, și cred că nimeni nu are nimic împotriva cind se pune problema valorificării ei prin tipar, prin radio și televiziune sau scenic, în cadrul unor spectacole, cu condiția să fie de calitate, să educe corespunzător masele, inclusiv din punct de vedere estetic. Dar toată această acțiune de valorificare nu trebuie făcută în numele folclorului, punîndu-se în seama acestuia ceea ce nu-i aparține. Altfel, promovăm falsul și creăm confuzii, atât în rîndurile cercetătorilor, cât mai ales în ale publicului larg. Procedînd astfel, nu facem un serviciu nici științei și nici culturii noastre, ci dimpotrivă. Nu avem dreptul să ne amăgim nici pe noi înșine, nici pe cei pe care sintem chemați să-i îndrumăm și mai cu seamă nu avem dreptul să-i inducem în eroare pe cei ce vor veni după noi. Cinstea și obiectivitatea sint atribute esențiale ale științei; fără ele nu există știință.

THE RESEARCH OF THE ROMANIAN FOLKLORE IN THE LAST FOUR DECADES AND OUR ARCHIVES OF FOLKLORE

(*Abstract*)

The article represents the text of a scientific paper which D. Pop presented on the 26th of September 1980, on the occasion of a jubilee session that celebrated 50 years since the foundation of the Archives of Folklore of the Romanian Academy in Cluj-Napoca; the paper could not be published under the well-known conditions of the last decade.

The author deals with the modality in which the archives mirror folklore life between 1940 and 1980, one of the most troubled period in our history. The numerous calling-ups started in 1939, the war and its victims followed by territorial loss, as well as the departure of the population, etc. brought about a substantial cut in the activity of collecting folklore. The post-war situation up to the foundation in 1949 of the Institute of Folklore in Bucharest was not satisfactory either. In this period and mainly immediately afterwards, the observation of the folklore reality is artificially oriented towards the research of some new aspects of a political nature. There were published especially after 1950, numerous "new creations", most of which being versified slogans or pieces manufactured by professional fiddlers or cultural activists. Obviously these creations have no value for the understanding of the folklore life in Romania at that time.

But the traditional Romanian village created, even in that period of time, genuine folk productions, which had a "discreet" circulation

and were not recorded for reasons which can be easily understood. They have a satirical and humorous character illustrating a specific modality of the Romanian peasant to rally the evils that had come over him for such a long time. Some such examples are quoted.

The author indirectly appeals to further collecting and valuing the folk creations for the purpose of knowing the reality of the life of folklore of that period.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CAIETELE ARHIVEI DE FOLCLOR A MOLDOVEI ȘI BUCOVINEI.** După cercetările unor muzeografi și etnografi ca Angela Pavelic Olaru, Melania Ostap, Angela Tomascelli-Holban și Eugen Holban, Dorina Ichim, Elena Florescu, Emilia Pavel, care au adus contribuții remarcabile la cunoașterea țesăturilor și cusăturilor din diverse zone ale Moldovei, o nouă lucrare vine să releve varii aspecte ale vechii tradiții a țesutului și brodatului artistic din spațiul amintit. Autorii acestei lucrări, Silvia Ciubotaru și Ion H. Ciubotaru, nu se află la prima lor carte de acest fel, ci se remarcaseră încă din 1982 cu lucrarea *Ornamente populare tradiționale din zona Botoșanilor. Cusături, țesături*. Lucrarea cea mai recentă, *Ornamente populare tradiționale din Moldova* (1988), este rodul unor cercetări de teren care au durat două decenii, în aproape 500 de localități. În acest timp autorii au făcut observații complexe asupra obiectului lor de cercetare, însă în studiul la care ne referim s-au fixat doar asupra laturii decorative a țesăturilor și cusăturilor. Studiul introductiv (60 p.) stăruie, între altele, asupra funcționalității rituale și ceremoniale a țesăturilor țărănești, asupra tipurilor de ornamente, compoziției și cromaticii. Urmează 314 planșe alb-negru, o bibliografie și 48 fotografii color.



Folcloriștii muzicali ai Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei, Viorel Birleanu și Florin Bucescu, își propun să prezinte în *Melodiile de joc din Moldova* (1990) „melodica jocului popular din Moldova, așa cum se manifestă ea astăzi”. După ce au ascultat și notat — de la interpreți la fluier, lăutari țărani, interpreți la frunză, cobză, țiteră, solz, drimbă, ocarină — 2 000 de melodii de jocuri populare, au reținut pentru volumul acesta aproape 800 de melodii. Autorii au „urmărit reprezentarea cât mai exactă a tuturor categoriilor muzicale luate în discuție, ilustrarea particularităților pe care le relevă fiecare zonă în privința repertoriului, evidențierea specificului local”, pe prim-plan stînd criteriul estetic. Clasificarea melodiilor au făcut-o după criteriul circulației (zonale sau locale), după categoria coregrafico-muzicală, după forma arhitectonică, după structura scărilor muzicale.

Această nouă lucrare se alătură volumului din anul 1979, „*Bătrîneasca*”. *Doine, boete, cîntece și jocuri din finutul Rădăușilor (cercetare monografică)*, cu care au debutat Caietele AFMB. (I.D.)

● **STUDIUL AMERICAN DESPRE FOLCLORUL DIN MARAMUREȘ.** Sub titlul *The Wedding of the Dead: Ritual, Poetics, and Popular Culture* (Nunta mortului: ritual, poetică și cultură populară) cercetătoarea Gail Kligman publică la Berkeley, University of California Press, 1988, un amplu studiu (XIII + 410 p.) despre obiceiurile ciclului familial practicate încă în societățile tradiționale din nordul României, mai precis în leud, Maramureș. Așa cum rezultă din comprehensiva prezentare făcută cărții de Margaret Hiebert Beissinger în „*Journal of American Folklore*” (vol. 102, i.e. 465, iulie-septembrie 1989, p. 351 — 353), autoarea și-a extras datele printr-o meticuloasă cercetare în teren, efectuată sub îndrumarea unor reputați etnologi români în timpul mai multor șederi în zona respectivă, însumînd, de-a lungul unui deceniu (1978 — 1988), circa 17 luni de contacte directe cu oamenii locurilor.

Obiectivul studiului îl constituie, cum remarcă recenzenta, cercetarea poeziei tradiționale „ca o formă potențială de expresie culturală”, care îi permite să descifreze „perplexitățile și adaptările pe care le trăiesc țărani, cu care se confruntă ei și la care sînt forțați adesea într-o lume în schimbare”.

Este, cum se vede, un studiu de folclor contemporan, un „studiu de caz” cum se spune, în care perspectiva sociologică se îmbină cu demersul etnologic și cu analiza poetică a textelor, un studiu cum, practic, nu ar fi putut să apară la noi în ultimele decenii, tocmai pentru că aruncă o lumină (uneori crudă, e drept!) asupra consecințelor dramatice ale schimbărilor radicale suferite de satul românesc contemporan, chiar dacă pentru țărani din leud imaginea lumii părea încă a fi „o remarcabilă rămășiță a unui mod aproape primordiale de ordonare a universului”. Prins, toluși, între două forțe opuse — tradiția și modernitatea — leudul trăiește, scrie Gail Kligman, „o criză de identitate”.

Cercetarea are în vedere organizarea socială a comunității, subliniindu-se patriarhalitatea acesteia, element fundamental „pentru înțelegerea modului cum satul funcționează”, după aprecierea recenzentei.

Reconstituirea exactă, detaliată a obiceiurilor de nuntă și de înmormintare (vorba aceasta din urmă era un subiect *tabu* până nu de mult, deși câteva lucrări remarcabile românești s-au „strecurat”, văzând lumina tiparului în ultimii ani!), constatarea similitudinilor „izbitoare” dintre aceste rituri de trecere (la nivel macrostructural ele au fost semnalate și puse în evidență încă din 1909 de A. van Gennep în *Les Rites de Passage*) reprezintă fundamentul celui mai dens capitol al lucrării — *nunta mortului*. „Tinerii care mor prematur, înainte de a se fi căsătorit — notează Margaret Liebert Beissinger în recenzie sa — au parte de o nuntă simbolică integrată în ritul funerar: acesta este un moment necesar pentru călătoria lor în lumea celor morți”. Notabilă, în acest context, se înfățișează analiza poeziei orale care însoțește ceremonialul, ca o modalitate metaforică de a controla „anxietățile inerente ciclului vieții”.

Autoarea prezentării, ea însăși o bună cunoscătoare a limbii române și a folclorului românesc (a susținut, în 1984, la Harvard University, teza sa despre repertoriul epic al lăutarului Costică Staicu din Blejești, Teleorman, în curs de apariție, sub titlul *The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania*), formulează și câteva obiecții referitoare la cartea concetățenei sale, între care folosirea „liberă” a termenului „poetic” din titlu care — se spune pe bună dreptate — înseamnă „studiiu teoriei poeziei” (ceea ce autoarea nu face, de fapt); includerea în textul englezesc a unui număr prea mare de expresii și cuvinte românești (dialectale) care, departe de a face textul mai explicit (cum s-a mizat), „fragmentează semnificativ lizibilitatea cărții”: în fine, unele greșeli „șocante” de gramatică a limbii române.

Cu toate acestea, aprecierea generală este favorabilă și formularea de la p. 279 a studiului semnat de Gail Kligman considerată pe deplin întemeiată „Sătenii din leud, ca și alte populații subdezvoltate ale lumii (*underdeveloped peoples of the world* — !!!, n.n., N.C.) au fost destul de abrupt confrunțați cu ‘modernitatea’. Desigur, experiențele lor de viață își au temerile în particularitățile istoriei. Dar experiența lor consună profund cu a noastră, (căci) nici modernitatea noastră nu a rezolvat ambiguitățile care înconjoară viața, moartea, specia și natura”.

Astfel de „studii de caz”, realizate de cercetători străini asupra fenomenului folcloric autohton, au mai apărut în ultimele decenii, suplinind o carență impusă de „politica culturală” a vechiului regim, preocupat să ascundă și să falsifice pe cât posibil realitatea satului românesc și a culturii lui contemporane. Se deschide acum posibilitatea de a confrunța, științific vorbind, pe baza acestor investigații și a observațiilor proprii, viziunea străinului cu aceea a nativului, spre folosul cunoașterii mai depline și mai exacte a etnosului românesc. (N. Constantinescu)

DESPRE O ANUME TREAPTĂ A REALITĂȚII COSMICE SAU DESPRE ÎNCEPUTUL DEVENIRII

ADRIAN ȘUȘTEA

I

După cum știm, gândirea poporană consideră că *buricul pământului* „e centrul său”. Este „locul” de unde a început crearea lumii. Căci „locu vine odată cu lucru”; „nu se poate să fie loc fără lucru”¹. Or acest „loc”, care vine o dată cu lucrarea unor principii contrare, echivalează în cosmogonia poporană cu „turtița” primordială. Spunem, de aceea, că devenirea nu poate fi decât actualizarea „chipului” sau ceea ce dă materiei puțința de a exista. Adică o formă care o face să se înfățișeze, dar să și existe ca atare².

„Si le centre est l'image de la coïncidence des opposés selon Nicolas de Cusse, il est à concevoir comme un foyer d'intensité dynamique. Il est le lieu de condensation et de coexistence des forces opposées, le lieu de l'énergie la plus concentrée. C'est tout le contraire ou de l'équilibre des complémentaires.

Le centre n'est donc point à concevoir, dans la symbolique, comme une position simplement statique. Il est le foyer d'où partent le mouvement de l'un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur, du non-manifesté au manifesté, de l'éternel au temporel, tous les processus d'émanation et de divergence, et où se rejoignent, comme en leur principe, tous les processus de retour et de convergence dans leur recherche de l'unité”³. Considerăm interesant să subliniem că gândirea poporană constată indeobște același lucru. Iată, de pildă, o legendă etiologică, atestată în câteva variante în Moldova, Muntenia și Transilvania, unde se spune că „la început toată lumea era sub apă și numai un petec de pământ s-a găsit uscat, unde dormea doi frați: Dumnezeu și dracu”⁴. Avem, de la început, posibilitatea de a sesiza că acest „petec de pământ”, de la care pornind lumea este săvârșit cit mai potrivit scopului său, se identifică practic cu *omphalos thalassês*. Vom regăsi, de altfel, aceeași

¹ Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții a reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*. Cu o postfață de Ovidiu Bărlăca, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 105.

² E. Bernea, *op. cit.*, p. 107.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, s.v. *centre*.

⁴ *Legende populare românești*, I, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, București, Ed. Minerva, 1981, p. 171.

idee într-o legendă din Bujoreni — Argeș : „La buricu pământului e sorbu mărilor, care inghite toate apele din lume”⁵. În altă parte se vorbește de „sorbul pământului”, dar se precizează că „e în mijlocul mării”⁶. Se vede dar că buricul pământului este „locul” definit ca potențialitate a lumii în mijlocul apelor primordiale. Iar întrucât materia originară este doar potențialitate, trebuie ca și cele două forțe care tind să exercite o acțiune asupra ei să revină pentru început la aceeași stare. Căci legendele spun, cum am arătat deja, că demult, cînd totul era întuneric beznă și numai apă, doar un „petic de pământ s-a găsit uscat, unde dormea doi frați : Dumnezeu și dracu”. Or „somnul” exprimă întotdeauna starea de potențialitate. Singura, altfel spus, în care contrariile pot dăinui în același timp într-un lucru⁷.

Cum e și firesc însă, buna întocmire a lumii implică mișcarea ca devenire. Pentru aceasta este nevoie ca principiile care provoacă mișcarea să treacă de la starea de posibilitate la existența în act. Dar, spune Aristotel, „e peste putință ca aceste două contrarii înseși să existe în act în același timp și în același lucru”. Așa se întâmplă că avem un singur principiu care năzuiește spre *enteléchia*. Cu alte cuvinte, în cosmogonia poporană, actul realizat care nu mai implică devenire se datorește unei forțe în acțiune ce poartă numele de Dracu. Deoarece materia însăși are permanent o pornire către desăvîrșire, iar posibilitatea de a ajunge să atingă scopul pe care îl urmărește este condiționată de tendința lui Dracu de a acționa sub atracția cauzei finale, e limpede că întregul proces al devenirii cosmice pune în evidență o sinergie. Ceea ce înseamnă că, deși materia are o tendință către determinare, de vreme ce dorința de mai bine, considerată a pretutindeni ca necesară, îndreaptă totul către perfecțiune, ea nu este totuși capabilă de activitate. De aceea este nevoie de o „forță cosmică” dotată cu „înțelepciune”, care să lucreze direct asupra ei, stăpînită de aceeași dorință. Spunem deci că, potrivit gândirii poporane, devenirea este o acțiune simultană, îndreptată în același sens, a două tendințe de naturi diferite.

Cînd vorbim însă de trecerea materiei de la starea de potențialitate pură la o primă determinare, care este „turtița” primordială, trebuie să avem în vedere că ea nu se poate realiza decît cu ajutorul lui Dumnezeu. După cum se vede, sub influența lui Dumnezeu, materia nu devine în întregime actualitate. Ea nu se realizează pe deplin, este doar o perfecțiune relativă. Nu e lipsită de formă, dar dorința de mai bine o face să tindă către forma deplină, să caute a se realiza integral. Tocmai pentru că Dumnezeu imprimă materiei o determinare parțială, deloc compatibilă cu tendința ei către perfecțiune, este posibil ca Dracu să solicite în continuare materia cu gîndul la actualitatea pură. Starea, adică, prin care „forma” exprimă existența deplin realizată.

Este bine să observăm așadar că tendința oricărei existențe cosmice de a lua o formă cit mai apropiată de perfecțiune capătă în fond caracterul unui proces de determinare progresivă. Ca atare materia nu poate fi decît într-o continuă dependență de „forțele” care își exercită acțiunea

⁵ *Ibidem*, p. 183.

⁶ Adrian Fochi, *Datini și erezuri populare . . . la sfîrșitul secolului al XIX-lea : răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Ed. Minerva, 1970, p. 80.

⁷ Cf. Aristotel, *Metafizica*, IX (Θ), 9. 1051 a.

asupra ei. Dezvoltările succesive, pe care Dumnezeu și Dracul le imprimă materiei, au ca scop trecerea de la potențialitate la actualitate. Deoarece termenii de potențialitate și actualitate se iau drept contrarii, fiind deci termenii extremi în legătură cu schimbarea, e necesar ca și cele două forțe în acțiune să se infrunte și să se combată, adică să primească definiția contrariilor. Iar de vreme ce, contrarii fiind, ajung să producă ceva laolaltă, este firesc ca ele să fie trecute și în rindul relativelor.

Ceea ce ne interesează acum este acea formă a lumii, prea puțin determinată încă, pe care Dumnezeu o imprimă materiei primordiale și care poartă cel mai adesea numele de „buricul pământului”. E, prin urmare, evident că, deși buricul pământului nu trebuie considerat în întregime actualitate, căci, precum se știe, el implică în continuare devenirea, putem numi această stare a materiei o „treaptă a realității cosmice”⁸. După cum am văzut însă, gândirea poporană desemnează această „treaptă a realității cosmice” drept starea primordială a lumii sau începutul propriu-zis al devenirii. Altfel spus, consideră actualizarea relativă a unei posibilități ca pe însăși realitatea originară, materia nedeterminată care, ca potențialitate pură, nu este capabilă de activitate. Scopul urmărit este acela de a face mai accesibilă cunoașterii sensibile definiția materiei ca realitate obiectivă și, în consecință, de a arăta că devenirea nu înseamnă producere din nimic. Trebuie să existe, prin urmare, „ceva” care devine, un substrat nedeterminat care tinde el însuși să-și depășească condiția primordială. Or, așa cum Heraclit, deși „întrevede abstractul”, îl exprimă totuși cu o noțiune concretă, dat fiind că gândirea poporană nu se definește încă independent de realitatea perceptibilă, va recurge, în același sens, la considerarea unui principiu material, determinat, explicând, cum spuneam, devenirea în raport cu o primă treaptă a realității cosmice. Vom observa, de altfel, că o caracteristică a cosmogoniei poporane este tocmai apelul permanent la realitatea concretă, încercarea de a enunța principii abstracte uneori chiar sub forme antropomorfizate. Cu toate acestea, buricul pământului nu găsește în imaginația poporană o reprezentare simbolică. Legendele spun, e drept, că Dumnezeu a făcut „turțița” ca un pat; altele susțin că Dracul îi sugerează lui Dumnezeu să facă un „petec de pământ ca un scaun”; că „la o margine [Dumnezeu] a făcut turțița în chip de spătar”; ca o „pătură deasupra apei”; sau că, în fine, Dumnezeu a pus un ciomag pe apă și, împreună cu diavolul, au întins o basma în capul ciomagului de sus, au spoit basmauă și astfel s-a făcut pământul. Nu am găsit însă nicăieri menționat un „loc” pe care buricul pământului să fie înfățișat potrivit unor asemenea imagini. Nici un obiect ritual care să poată servi de model pentru *omphalos*. Ceva, adică, de tipul acelor *kudurru* babiloniene în raport cu care F. Poulsen⁹ este tentat de a explica originea *omphalos*-ului grec. Jean Defradas spune însă că „il suffit de parcourir les reproductions données par Poulsen lui-même pour voir que la forme, originairement phallique et dressée du kudurru n'a que peu de rapports

⁸ Expresie folosită de P. P. Negulescu, *Scriteri inedite*, IV — *Problema cosmologică*. Ediție îngrijită, cu studii introductive și note de Nicolae Gogoneață, București, Ed. Academiei R. S. România, 1977, p. 214.

⁹ F. Poulsen, *Delphische Studien*, 1924, p. 36—40.

avec la forme plus écrasée et plus régulière de l'omphalos delphique"¹⁰. Putem remarca și faptul că Édouard Dhorme, de pildă, nu se pronunță nici măcar formal asupra interpretării acestor *kudurru* ca imagini corespunzătoare *omphalos*-ului delhic și, cu atît mai mult, nu confirmă deloc ipoteza că ele reprezintă, la babilonieni, buricul pămîntului¹¹.

Cit privește expresia *ὀμφαλός γῆς*, Jean Defradas susține că : „Le premier sens du mot *ὀμφαλός*, équivalent du latin *umbo*, c'est la <bosse>, la bosse qui est au centre du bouclier, ou la petite bosse que le nombril fait au milieu du ventre. Il faudrait donc entendre <bosse de terre>, c'est-à-dire que nous retrouverions les interprétations que nous avons précédemment rencontrées : l'omphalos de pierre pourrait être le symbole d'un tertre, d'un tumulus et peut-être aussi d'un tombeau.

Mais l'emploi courant du mot *ὀμφαλός* pour désigner l'ombon d'un bouclier en a fait le synonyme de <point central> et l'image du monde, que les anciens se représentaient comme un grand disque, devait nécessairement faire naître l'idée d'un centre du monde, qui serait représenté comme l'ombon du bouclier. Idée que l'on trouve suggérée dans Homère, quand il parle de l'île d'Ogygie,

ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης

ce qui semble impliquer la notion correspondante : d'*ὀμφαλός γῆς* encore que, ni chez Homère, ni chez Hésiode, il n'en soit question, même pas on l'a vu, quand il s'agit de Phythô. Nous pouvons donc supposer que cette notion de centre du monde n'est apparue qu'assez tard, et nous penserions volontiers qu'elle naquit dans ces pays d'Ionie, d'où les navigateurs partaient pour toutes les directions du monde connu"¹².

O dată cu aceasta se vede că ceea ce constituie pentru mentalitatea greacă mai mult o reprezentare mitică este cu suficientă exprimat în gîndirea poporană „printr-o primă formă de abstractizare” (în paralel, concepția lui Francis Macdonald Cornfort despre fenomenul grecesc¹³, în comentariul lui Anton Dumitriu¹⁴. Aspect care aduce, credem, o lămurire în ceea ce privește absența unei reprezentări rituale a buricului pămîntului în tradiția poporană. O formă intermediară în procesul devenirii poate fi enunțată în metafore ale tradiției mitice și chiar ipostaziată ca alegoremul centralității. Pentru gîndirea rațională însă este imposibil ca potențialitatea pură, intrucît e nedeterminată și deci contrară „forme”, să fie metaforizată iconic.

„Am putea postula deci o filiație directă între starea mythică intelectuală și aceea rațională. După Cornford, filosofii nu fac decît să reia într-un limbaj diferit ceea ce se găsea deja în mythuri. <În filosofie — scrie el — mythul este raționalizat>”¹⁵. Iată dar pentru ce, în gîndirea poporană, un motiv mitic, cum este „buricul pămîntului”, apare integrat într-o schemă rațională.

¹⁰ Jean Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris, 1954, p. 103.

¹¹ Édouard Dhorme, *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, Paris, 1949.

¹² J. Defradas, *op. cit.*, p. 108.

¹³ Francis Macdonald Cornfort, *From Religion to Philosophy*, Londra, Arnold, 1912.

¹⁴ Anton Dumitriu, *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, București, Ed. Eminescu, 1984, p. 89—90.

¹⁵ *Ibidem*, p. 90.

Să cercetăm acum care este poziția mitică în această problemă. Strabon, de pildă, spune că la renumele oracolului de la Delphi a contribuit intrucîtva și situația deosebit de prielnică a locului. „Căci se afla cam în centrul întregii Elade, a celei din interiorul Isthmului ca și a celei din exterior. El a fost socotit chiar centrul întregii lumi populate și a fost numit (buricul pămîntului), plătindu-se și un mit pe care îl redă Pindar; acesta povestește că aici s-au întîlnit vulturii trimiși de Zeus, unul de la asfințit, altul de la răsărit; alții susțin că erau corbi. Ba se mai arată chiar un buric în templu, acoperit în fașe, și, pe el, cele două chipuri de vulturi de care vorbește legenda”¹⁶.

Să considerăm totodată informațiile oferite de Plutarchos (*De defectu oraculorum*): „Se povestește — spune el — că niște vulturi sau niște lebede . . ., purtați de la extremitățile pămîntului spre mijlocul lui, ar fi căzut în unul și același loc de la Pytho, în preajma așa-numitului buric (al pămîntului). Mai tirziu, cu scurgerea vremii, se spune că Epimenides din Phaistos a dovedit că greșit este acest mit cu privire la zeu și, după ce a primit un oracol neclar și ambiguu, ar fi spus:

Nu-i nici un buric la mijlocul gliei nici al mării.

Dacă există totuși vreunul, doar zeii-l cunosc, dar

Nestiut e de oameni”.

Spiritul (menos) de după (epi) somn, care a avut deci drept dascăl un somn îndelungat, precum și un vis, poartă firesc o revelație, dar e anevoie de crezut că îi pot rămîne necunoscute tocmai semnificațiile unor rituri de consacrare. Trebuie să observăm de altfel că în concepția cosmogonică a lui Epimenides principiile sînt de natură materială: din Aer și din Noapte s-au alcătuit toate. Zeus nu are nici o contingentă cu devenirea principalelor aspecte ale lumii materiale. Așa încît cunoașterea locului unde se află „buricul pămîntului” îi va rămîne multă vreme o taină. Numai că Zeus găsește și în această problemă o soluție extraordinară: el recurge pur și simplu la un ritual de aflare și consacrare a centrului lumii. Știe desigur că, deși nu este cauza bunei orînduiri a lumii, deține toate prerogativele unei „puteri” absolute. Iar cunoașterea, care este un act de „dominare”, de „stăpînire” a ceva, îl poate exprima tocmai ca o forță în acțiune, cuprinzînd laolaltă tot ceea ce a fost orînduit dar penetrează în zona „eternului” printr-o continuă devenire. Pe scurt, Zeus găsește că, prin funcția lui activă, un act ritual de consacrare asigură cunoașterea, constituie, altfel spus, o modalitate a cunoașterii care se justifică în perspectiva participării în *logos*-ul „divin”, universal. Pe baza unei experiențe concrete, în care, cum spune Heraclit, înțelept este să mărturisești că toate sînt unul, se poate gîndi și acționa cu totul neafectat de un *logos* particular. Realitatea în forma ei universală nu este nicidecum voința lui Zeus: „începutul” este o unică experiență care aparține demiurgului. Zeus „domină” numai peste buna orînduire a lumii, o „înbrățișează”, fără să intervină în rînduiala ei.

Să reținem și faptul că „Philolaos (a conceput) f o c u l în mijlocul (naturii), împrejmuind centrul, pe care-l numește «Vatra Universului» și «casa lui Zeus», «maica zeilor», «altarul», «continua legătură» și «măsura Naturii». Tot el afirmă că «primul care se întocmește armonic,

¹⁶ Strabon, *Geografia* IX, III, 6.

Unul, în miezul Sferei, se numește Vatra [Hestia]”¹⁷. Se vede dar că față de teoria geocentrică, tradițională, Philolaos promovează *pyrocentrismul*, corelativ însă cu un alt foc periferic, învăluind ca o circumferință întregul Univers. Este interesant de semnalat aici că în gândirea poporană, unde cosmologia se reduce în mod sistematic la geogonie, focul din „miezul Sferei” este substituit prin focul din „inima” sau „miezul pământului”. După cum subliniază T. Pamfile, despre inima sau miezul pământului se spune că-i un amestec de apă și foc cărora li s-a lăsat de Dumnezeu sarcina de a se infrina unul pe altul, căci „de n’ar fi foc care s’o mai fiarbă, s’o prefacă în aburi s’o mai usuce, s’o mai scadă, și-ar fi numai apă, aceasta ar țîșni în sus și-ar ineca pământul; iar de-ar fi numai foc și n’ar fi apa care să-l mai potolească, acesta ar aprinde și ar arde lumea”¹⁷. Să observăm însă că, potrivit credințelor poporane, focul nu a fost nicicând „Unul primordial” devenind apoi „foc central” în geogonie sau, într-o accepție mai largă, definind „centrul” unui Univers armonic alcătuit. El prezintă de la început un element contrar care îi stăvilește expansiunea, dar cum acesta riscă, la rîndul lui, să intre în expansiune, revine ineluctabil la privațiune. Principiul echilibrului în cosmogonia poporană se întemeiază evident pe armonia contrariilor. Pretutindeni unde textele vorbesc despre un mijloc al întregului *kosmos* se insistă asupra faptului că acesta este un „principiu al creșterii”; or, după cum am văzut, numai fluxiunea „turtiței primordiale” spre cele patru direcții cardinale este concepută ca un proces al „creșterii” armonice¹⁸.

Conform geometrismului arhaic, configurarea pământului în temeiul unui model sferic presupune cu necesitate o suprafață, o rază și un centru. Reiese totodată că „potrivit normelor axiologice străvechi și ierarhiei valorilor din religia naturistă, punctele extreme valorează mai mult decît cele intermediare; în construcția sferei acestea se găsesc la extremitățile razei. Vom avea deci periferia și centrul sferei, cele mai nobile puncte din Univers”¹⁹. În „centru” prevalează *armonia*²⁰, „căci armonia este un amestec și o potrivire a unor contrarii”, iar în concepția poporană este bine atestată ideea că în mijlocul pământului e un fel de tensiune („încordare”) produsă de o echilibrare a energiilor opuse. Cită vreme însă centrul nu se află în poziție intermediară pare firesc ca el să fie considerat „limită”, așadar o limită interioară în opoziție oricum cu circumferința sau „partea cea mai îndepărtată” a pământului, socotită *marginie* (*peras*) și echivalată cu apa. Pe de altă parte, observăm că deși apa comportă prin unul din atributele sale caracterul *apeiron*-ului, nu se poate spune despre ea că este un *peri-ekhon*, ce „învăluie și ține laolaltă” întreaga alcătuire a *cosmos*-ului. Așa, de pildă, cum la Anaximandros

¹⁷ Tudor Pamfile, *Pământul după credințele poporului român*, Cultura Națională, 1924, p. 20.

¹⁸ Vezi în acest sens și Adrian Șuștea, *Problema devenirii în cosmogonia poporană*, în REF, tom. 34, 1989, nr. 1, p. 45–58.

¹⁹ *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, partea a 2-a, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 139, n. 116.

²⁰ Asupra acestei probleme cf. Adrian Șuștea, *La facerea lumii cerul era foarte aproape de pămînt*, în RITL, nr. 3–4, 1988, p. 161–169. Evanghélou Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, 1959; Armand Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris, 1915.

cea ce învăluie pământul este unul din cele patru elemente : aerul, tot astfel, în cosmogonia poporană, doar pământul este înconjurat de apă. Anaximandros era incredințat că *apeiron*-ul învăluie cosmosul în totalitatea sa : „*L'apeiron* n'enveloppe pas directement la terre avec laquelle il n'est pas en proximité immédiate. *L'apeiron* enveloppe le cosmos dans son ensemble, en tant que totalité des divers éléments”²¹. Apoi, deoarece nu e peste putință să considerăm că, potrivit gândirii poporane, universul este sferic și geocentric, rezultă firesc că centrul pământului este în același timp și centrul universului. De unde desigur și intenția de a reduce constant înfățișarea universului la forma sferică a pământului. La Platon regăsim pe cât posibil aceeași idee : „Non seulement Platon affirmé énergiquement la sphéricité du Monde dans son ensemble, mais il admet implicitement que la Terre elle-même imite la figure du Tout, au centre duquel elle se trouve placée”²². Ceva mai mult : intrucit pământul se află plasat în centru și este raportat în chip egal față de extremități, pare imposibil ca el să se miște în direcții contrare, astfel încit, în mod necesar, stă pe loc²³. J. Tricot notează, de altfel, că, potrivit lui Simplicius, *In Aristotelis De caelo Commentaria* 520, 14, „la forme sphérique est εὐνιχρόν, tandis que la forme plate du disque terrestre est favorable à l'immobilité”²⁴. În concepția poporană, această stare de imobilitate este subliniată prin credința că pământul a fost fixat pe patru stilpi (de sprijin) imediat după devenire : „pământul stă pe 4 stilpi ce se reazămă pe 4 pești mari”. Se spune că Dumnezeu a făcut patru pești „fără samăn de lungi, de groși și de puternici” ca să ție pământul în spate ; „și după cel-a așezat preficcare la locul său, departe unul de altul, anume ca să le vie mai ușor de ținut pământul, le-a poruncit Dumnezău să șadă molcom, să nu se miște de fel din loc”²⁵. Prin Moldova, este bine atestată credința că „pământul stă locului”²⁶, ceea ce ar fi doar consecința teoriei că pământul este un corp plat, în egală măsură depărtat de toate. Desigur, nu trebuie să trecem cu vederea nici faptul că pământul este purtat de apă, aceasta fiind versiunea cea mai veche care dezvăluie într-o formă mitică însăși natura principiului. Se știe, de pildă, că Thales considera apa ca principiul tuturor lucrurilor și demonstra că pământul este așezat pe apă. Anaximenes a afirmat că pământul este foarte plat și că aerul fiind principiul tuturor lucrurilor rezultă, în mod logic, că pământul este purtat de aer. E atunci limpede că pământul nu se înfățișează propriu-zis ca un principiu, dar rezultă dintr-un principiu, definit în ceea ce privește calitățile sale specifice. Iar de vreme ce nu e născut, ci există în cuprin-

²¹ Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris, 1982, p. 202, n. 62, cu trimitere la Michael C. Stokes, *Hesiodic and Milesian Cosmogonies*, II, „Phronesis”, VIII, 1962, p. 30-31.

²² Albert Rivaud, *Notice*, în Platon, *Œuvres complètes*, tome X, *Timée - Critias*. Texte traduit par . . . , Paris, 1925, p. 63 ; cu privire la sferă vezi și Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Paris, 1974 ; Anders Olerud, *L'idée de macrocosmos et de microcosmos dans le Timée de Platon. Étude de mythologie comparée*, Uppsala, 1951.

²³ Aristotel, *De caelo* II, 13, 295 b 10.

²⁴ Aristote, *Traité du Ciel suivi du Traité Pseudo-Aristotelicien Du Monde*. Traduction et notes par J. Tricot, Paris, 1949, p. 104, n. 4.

²⁵ *Legende populare românești*, I, p. 180.

²⁶ A. Fochl, *op. cit.*, p. 78.

derea principiului-apă, înseamnă că pământul însuși poate fi stabilit ca principiu. Damascius spune, în acest sens, că, potrivit cosmogoniei orifice, înfățișată de Hieronymos și Hellanikos, la început era apă și materie din care s-a constituit pământul, stabilind deci aceste două principii, adică apa și pământul²⁷. Fiind un principiu, pământul este nenăscut și nepieritor („orice lucru născut — afirmă Aristotel — este obligat să aibă un sfârșit”²⁸). El este materie și ca atare este supus devenirii; iar în virtutea faptului că procesul devenirii nu încetează, negreșit trebuie că acesta este cel mai important argument că lumea este nepieritoare.

S-ar putea admițe, pe de altă parte, că pământul, sub înfățișarea unei sfere, este în mod necesar în mișcare. Tofan Lența din Virlezi — Galați „zice că lumea are o osie de sus în jos; ea pornește din bolta cerului și străbate mijlocul pământului. Așa se ține lumea și tot așa se mișcă”²⁹. Prin jud. Olt întilnim credința că „pământul este gogoneț (rotund), stă pe apă, dar ca să nu se cufunde în jos, are un picior în mijloc, înfipt în spinarea unui pește de la fund. Peștele se învîrte numai și învîrte și pământul. Drept deasupra piciorului se află un munte mare, pe care e alt picior care sprijină cerul ca să nu cadă pe pământ. Deoarece pământul e mai aproape de peștele care îl învîrtește, merge mai iute decît cerul cu soarele și astfel avem ziua și noaptea”³⁰.

După Diogenes Laertios (VII, 140), Poseidonios și Antipatros spun că lumea are o formă sferică, aceasta fiind în concepția vechilor filozofi forma cea mai potrivită pentru mișcare. Ceea ce explică mișcarea însă, potrivit cosmogoniei poporane, este lupta contrariilor. Am văzut că în concepția poporană mișcarea rezidă în interacțiunea dintre tendințele contrarii, condiționarea reciprocă între faptele săvîrșite de Dumnezeu și Dracu în procesul devenirii. Întrucît lupta contrariilor caracterizează transformările neconținute ale materiei, e limpede că existența lui Dumnezeu este condiția existenței lui Dracu și invers. Legendele spun de altfel că dacă Dracul ar fi reușit să-l înecă pe Dumnezeu, nici el n-ar mai fi trăit³¹. Opoziția dintre Dumnezeu și Dracu devine, în acest caz, o idee logică, perfect articulată în concepția poporană: caracterul permanent al luptei contrariilor determină caracterul absolut al mișcării. După cum subliniază Anton Dumitriu, Anaximandros deja observă că conceptul metafizic *apeiron* conține în sine opozițiile. „Însă cauza devenirii este găsită de Heraclit: lupta contrariilor, care se rezolvă într-o armonie superioară”³². Același lucru îl susține și Tintea Ion Staicu din Poiana-Mărului — Brașov: „Vezi, lucrurile se mișcă, da' se țin totodată; una fără alta nu se poate”³³. În mod fundamental, această mișcare este corelată cu

²⁷ Damascius, *De principiis* 123 bis, I, 317, 15 R, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea 1, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 56.

²⁸ Aristotel, *Fizica* III, 4, 203 b 6.

²⁹ E. Bernea, *op. cit.*, p. 81.

³⁰ A. Fochi, *op. cit.*, p. 77—78.

³¹ Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Leipzig, Viena, 1913, p. 14.

³² Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1969, p. 88; referitor la problema contrariilor la Heraclit vezi și Clémence Ramnoux, *Vocabulaire et structures de pensée archaïque chez Héraclite*, Paris, 1959.

³³ E. Bernea, *op. cit.*, p. 99.

spațiul și timpul : ele sînt forme de existență ale materiei în mișcare. Ceea ce vrea să spună Tîntea Ion Staicu aceasta este : toate sînt unul *lîngă* altul și totodată unul *după* altul. Popa Maria din Tohanu-Vechi — Brașov este încredințată că „timpul e rinduit de la început, de la facerea lumii ; există sentimentul că o dată consumat, timpul nu mai revine, fapt pentru care Ernest Bernea afirmă că acest fenomen este ireversibil”³⁴.

Încă dintr-un alt punct de vedere Aristotel³⁵ spune că „mișcarea circulară este eternă”. Mai spune că mișcarea rectilinie are determinate și începutul și sfîrșitul și mijlocul, și pe toate le are în sine; dimpotrivă, pentru mișcarea circulară acestea sînt nedeterminate. De vreme ce mișcarea este întotdeauna, timpul nu poate să se epuizeze ; așa cum este mișcarea este și timpul ; atunci el s-ar părea că ar fi ca și cercul³⁶. Astfel, în raport cu componenta mitică a legendelor populare, spunem că actul cosmogonic este „clipa” (în sens aristotelic) între sfîrșitul și începutul unui timp, de la care pornind totul percepem realitatea mișcării și implicit sensul devenirii.

Deoarece „timpul este mișcarea sferei”, se spune, de obicei, că „lucrurile omenești sînt un cerc”³⁷, așa încît „clipa” de care vorbește Aristotel apare subliniată, la nivel mitic și ritual, prin ceremoniile de Anul Nou. Mircea Eliade avea să observe de altfel că în gîndirea arhaică „începutul era în mod organic legat de un sfîrșit care-l preceda, că acest „sfîrșit” era de aceeași natură ca „haosul” dinaintea creației, și că, pentru acest motiv, sfîrșitul era indispensabil oricărui nou început”³⁸.

În teogoniile de tip orfic, asemănător unei alte figuri mitice, fluviul Okeanos, care înconjură universul, Cronos, despre care Probus și Hermeias spun că în cosmogonia lui Pherekydes este timpul, are aspectul unui șarpe închis în cerc asupra lui însuși, a unui ciclu care, înconjurînd lumea, face din cosmos, în ciuda aparențelor de multiplicitate, o sferă unică, eternă³⁹. Heraclit consideră că „tot unul este începutul și sfîrșitul unei circumferințe”, iar J. Baudry notează : „dans la sculpture grecque l'éternité était symbolisée par un serpent qui se mordait la queue”⁴⁰.

Am ajuns astfel la ideea timpului ciclic, deosebit calitativ de timpul care se desfășoară unilateral, într-un singur sens și presupune în mod necesar o durată limitată. Faptul că Ernest Bernea consideră că pentru țăranul român al vechiului sat timpul este „legat de istoria lumii, de la geneză la judecată”⁴¹, ne apare inacceptabil de la bun început. Și iată

³⁴ *Ibidem*, p. 223—225.

³⁵ Aristotel, *Fizica* VIII, 9, 265 a.

³⁶ Aristotel, *Fizica* IV, 13, 222 a—222 b; despre timp dar și despre mișcare vezi J. Baudry, *Le problème de l'origine et de l'éternité du monde dans la philosophie grecque de Platon à l'ère chrétienne*, Paris, 1931; Victor Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, 1977.

³⁷ Aristotel, *Fizica* IV, 14, 223 b.

³⁸ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Ed. Univers, 1978, p. 47.

³⁹ *Fragmentele presocraticilor*, I. Traducere integrală după ediția Diels-Kranz cu introduceri și note de Simina Noica și Constantin Noica, Iași, Ed. Junimea, 1974, p. 82, n. 9; aîft textul citat cît și nota lui J. Baudry, care urmează, se referă în chip egal la imaginea șarpelui *ouroboros*, un arhetip iconografic al timpului ciclic, dar și o reprezentare a stării originare a lumii.

⁴⁰ J. Baudry, *op. cit.*, p. 82, n. 1.

⁴¹ E. Bernea, *op. cit.*, p. 225.

de ce : este limpede că expresia „de la geneză la judecată” trimite cu evidentă la unul din principiile fundamentale ale doctrinei creștine. Pentru Édouard des Places, de pildă, „dans le N.T. domine sans conteste la conception linéaire. Déjà O. Cullmann l'avait opposée à la conception cyclique au chapitre II de *Christ et le temps*. H.-Ch. Puech a accentué le contraste : <L'hellénisme conçoit, avant tout, le temps comme cyclique ou circulaire, revenant perpétuellement sur lui-même, bouclé éternellement sur soi, sous l'effet des mouvements astronomiques qui en commandent et en règlent nécessairement le cours. Pour le christianisme, au contraire, le temps lié à la Création et à l'action continue de Dieu, se déroule unilatéralement, en un seul sens, à partir d'un point de départ unique et en direction d'un but également unique ; il est orienté, et un progrès s'accomplit en lui, du passé vers l'avenir ; il est un, organique et progressif>”⁴². Or, așa cum mișcarea rectilinie nu poate fi continuă și are în mod necesar o durată limitată, tot astfel timpul linear și ireversibil, întrucit are un început, trebuie să admită indispensabil și un sfârșit. Pe o direcție așa-zisă „teologică”, marcată de ideea că lumea are un început, pe care îl exprimă prin creația *ex nihilo*, ajungem desigur să problematizăm „sfârșitul” și să-l redăm prin tema „judecății de apoi”, cea numită și „finală”. Spunînd deci că „pentru țaranul român al vechiului sat timpul este <legat de istoria lumii, de la geneză la judecată>”, subliniem de fapt o certitudine : gîndirea poporană este în mod definitoriu marcată de teologia ortodoxă. Or, nu este deloc așa. În primul rînd pentru că în concepția poporană materia este o realitate obiectivă, chiar dacă apare exprimată prin una din formele ei particulare de manifestare. Cosmogonia poporană admite evident că materia este primordială și ca atare exclude orice formă de creație din nimic. În ce privește mișcarea, am arătat deja că ea constă în interacțiunea dintre tendințele contrarii, opoziția dintre Firtate și Nefirtate reprezentînd conținutul și izvorul intern al devenirii. Cu aceasta se vede că întrucit gîndirea poporană nu consideră „începutul” din punct de vedere creaționist, nu poate admite, implicit, că lumea are un sfârșit și, cu atît mai mult, că acesta poate fi exprimat prin tema „judecății finale”. A reieșit totodată că în concepția omului arhaic eternitatea lumii apare condiționată de deplasarea circulară a sferei care reprezintă pămîntul, astfel că timpul este în mod necesar „mișcarea sferei”. De bună seamă că Aristotel ne oferă o explicație completă atunci cînd spune că „așa cum este mișcarea este și timpul”. Teoria timpului ciclic nu înlătură defel ideea de progres, căci „începutul” unui ciclu nu presupune reluarea procesului istoric în aceeași ordine, ci de la datele specifice sfârșitului. Gh. Vlăduțescu remarcă de altfel că, la Hesiod, haosul este „cel dintîi ivit”⁴³. De la „ordinea” haosului se trece la altă ordine (cosmos), așa încît cosmosul își are „începutul” din haos și nu din ce va fi fost înainte de a se „ivi” haosul. Ceremoniile de sfârșit de an reiterează în chip absolut „începutul” cosmosului și nu al haosului ; lumea nu revine la starea de dinainte de haos, ci la starea de dinainte de cosmos. Și tot astfel cu fiecare ciclu, căci tendința obiectivă și necesară de progres, în procesul devenirii, pleacă întotdeauna de la un fenomen care precede

⁴² Édouard des Places, *La religion grecque*. Paris, 1969, p. 350.

⁴³ Gh. Vlăduțescu, *Deschideri către o posibilă ontologie. Interpretări la presocratici*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 46.

imediat și nu de la „începutul absolut”. Or, numai mișcarea în cerc presupune că sfârșitul este urmat inevitabil de un nou început și de aceea este eternă ; în condițiile acestea, orice concepție finalistă, care nu exclude deci ideea unui timp „monodrom”, ne apare inacceptabilă.

Deoarece însă opoziția fundamentală constă în modul cum este abordată problema „începutului”, devine necesar să considerăm mai de aproape câteva din particularitățile formei mitice și ale celei numite „teologice”. Dar să vedem ce ne spun textele poporane. Mai întâi, materia există ca posibilitate în cuprinderea principiului apă, ea fiind deci prima determinație concretă. O dată cu deosebirea contrariilor și a opoziției dintre însușirile sau tendințele lui Dumnezeu și Dracu se constituie în chip necesar izvorul mișcării, al devenirii universale. Lupta și unitatea contrariilor explică mișcarea și organizarea lumii materiale. Cît privește antropogonia, să remarcăm că și aici apare limpede enunțat primatul materiei : „Dracul luă dară tină și făcu trupul omului. Dumnezeu suflă asupra omului duh sfânt și omul prinse vieață în sufletul lui”⁴⁴. După cum se vede, gândirea poporană socotește îndeobște că principiul existenței este materia, iar devenirea, ca termen care exprimă schimbarea, rezidă în interacțiunea dintre tendințele contrarii.

Acum, că trebuie să vorbim despre concepția teologică potrivit căreia lumea ar fi fost creată din nimic de Dumnezeu, e cu putință să stabilim totodată și o anumită inadvertență dogmatică. *Biblia* postulează deci creația *ex nihilo* și prin aceasta se opune vădit orientării filozofice care consideră materia, existența, ca factor primordial. Surprinzător însă, cosmogonia biblică nu intră în contradicție numai cu doctrinele filozofice materialiste, ci cu însăși pericopa antropogonică ce trebuie să înțelegem că îi succede. De unde reiese că Dumnezeu are putința de a crea lumea din nimic, dar pentru „facerea omului” are nevoie de materie : el „a zidit pe om din țărina pământului”. Este dar absurd să situăm aceste teorii în cadrul aceluiași sistem, întrucit se combat între ele fără posibilitatea de a se preciza o dată pentru totdeauna într-un argument convingător. Chestiunea nu s-ar putea rezolva decit în cazul că excludem una din aceste teorii, iar aceasta nu poate fi desigur decit cea cosmogonică. Așa că întrucit nu există o demonstrație propriu-zisă pentru creația *ex nihilo*, a îmbrățișa o asemenea părere înseamnă a admite că „propozițiile contradictorii pot fi deopotrivă adevărate”. Ceea ce însă gândirea poporană consideră că este peste putință.

Și, fiindcă e posibil ca un „accident” în ordinea spiritului să genereze o teorie menită să slujească de principiu universal valabil, devine necesar să putem dovedi în eroare pe cel care susține că „pentru țărănul român al vechiului sat, timpul este legat de istoria lumii, de la geneză la judecata”. Întrucit o astfel de afirmație presupune doar o argumentare adaptată persoanei care o enunță, trebuie neapărat că ea nu cuprinde mai mult adevăr decit elucubrațiile unui text canonic care o preced și implicit o determină. Or, din analiza întreprinsă, a reieșit, credem, tocmai acest lucru. Ceva mai mult : aceeași observație e valabilă și în cazul în care Ernest Bernea afirmă că „sărbătoarea face cu putință într-un prezent calitativ diferențiat, un fel de <imitatio Dei>, o retrăire a unor momente

⁴⁴ T. Pamfile, *Povestea lumii de demult...*, p. 54.

biblice în ordinea temporală”⁴⁵. Ceea ce ar însemna, din nou, că însuși momentul cosmogonic este „retrăit” în formula lui biblică sau că, în sfârșit, gândirea poporană este profund afectată de concepția teologică asupra creației. De fapt, Ernest Bernea manifestă permanent tendința de a forța „raționamentul” poporan pentru a-l face să se potrivească cu o ipoteză arbitrară. Este necesar, de aceea, să arătăm că, potrivit gândirii poporane, procesul cosmogonic se conturează în fapt prin două direcții fundamentale: mai întâi, în sens mitic, se vorbește de starea de hierogamie a cerului cu pământul, urmată de separarea elementelor și, implicit, de configurarea actuală a lumii; în genere, legendele care relevă un astfel de scenariu se articulează în jurul expresiei: la facerea lumii, cerul era foarte aproape de pământ. Apoi, în sens filozofic, se enunță faptul că materia este necreată iar devenirea rezidă în lupta contrariilor; cit despre textele care fac cunoscut acest lucru, am vorbit suficient mai înainte. O dată cu aceste explicații, subliniem faptul că, pentru Aristotel, „adevărat nu înseamnă decît să afirmi lucrul a cărui negare e falsă”⁴⁶. Sau, cum spune Platon: „Adevărul exprimă cele ce sînt cum sînt, falsul exprimă [cele ce sînt] ca fiind altceva decît cele ce sînt”⁴⁷.

Deoarece însă obiectul cercetării noastre e „centrul” pământului, să revenim acum asupra acestei chestiuni. Pentru Jean-Pierre Vernant „deux termes désignent le centre dans la pensée religieuse des Grecs. L'un c'est *Omphalos* qui signifie le nombril, l'autre c'est *Hestia*, le foyer. Pourquoi Hestia est-elle un centre? La maison forme en espace domestique bien délimité, fermé sur lui-même, une étendue différente de celle des autres maisons; elle appartient en propre à un groupe familial, elle lui confère une qualité religieuse particulière. Aussi est-il nécessaire, lorsqu'un étranger pénètre dans la maison, de la conduire d'abord au foyer. Il touche le foyer; il se trouve ainsi intégré à l'espace de la maison dont il est l'hôte. Le foyer, établi au centre de l'espace domestique, est, en Grèce, un foyer fixe, implanté dans le sol. Il constitue comme l'omphalos de la maison, le nombril qui enracine la demeure humaine dans les profondeurs de la terre. Mais il est en même temps d'une certaine façon un point de contact entre le ciel et la surface du sol où vivent les mortels. Autour du foyer circulaire, dans la grande salle que les Grecs appellent *mégaron*, quatre petites colonnes ménagent dans le toit une ouverture, une lanterne par où s'échappe la fumée. Quand on allume le feu sur le foyer, la flamme en montant établit la communication entre la maison terrestre et le monde des dieux. Le <centre> du foyer est donc le point du sol où se réalise, pour une famille, un contact entre les trois niveaux cosmiques de l'univers. Il opère le passage de ce monde-ci aux autres mondes. Telle est l'image mythique du centre que représente *Hestia*”⁴⁸. Dacă ne vom referi în continuare la universul mitic al locuinței în satul românesc arhaic, trebuie să acceptăm că „avem suficiente motive să presupunem că centrul casei tradiționale era vatra focului, iar coloana fumului ce se înălța de

⁴⁵ E. Bernea, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁶ Aristotel, *Metafizica* IV (Γ), 8, 1012 b.

⁴⁷ Platon, *Sophistes* 263 b, în A. Dumitriu, *Alétheia*, p. 215.

⁴⁸ Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 183.

aici, axa însăși”⁴⁹. Se consideră, în genere, că doar în Țara Zarandului vatra era obișnuit plasată în centrul casei sau al încăperii, deși e limpede că acolo chiar unde ea ocupă un loc marginal în tindă îndeplinește aceeași funcție: de centru simbolic al casei. Într-un anume fel, se poate vorbi deci de o relație strinsă între centru și vatră, dar noi trebuie să distingem mai degrabă acel sens al relației care se potrivește cel mai bine concepției cosmogonice poporane. Ceea ce ne interesează desigur este ideea focului în poziție centrală sub denumirea-simbol de „vatră”. Este cazul să subliniem că în credințele poporane focul e considerat tabu: „Focului să nu’i zici <foc>, ci <vatră>”; focul e sfânt pentru că e de la Dumnezeu, în vreme ce fumul l-a stîrnit Dracul. Există totodată un cult al vetrei axat pe diferite practici magico-rituale și care continuă probabil o formă cu mult mai arhaică de adorare a unei divinități feminine protectoare a focului. Diodor din Sicilia spune că Zalmoxis primise legile de la zeița Hestia, ceea ce pare să ateste un cult al vetrei la geto-daci, dacă ne gândim evident și la unele descoperiri arheologice sau mai exact la faptul că „în cele mai multe dintre gropile de cult s-au descoperit resturi de vetre de foc”⁵⁰. Ion Horațiu Crișan consideră, de altfel, că avem temeuri să presupunem prezența în panteonul geto-dac a unei zeiități feminine în atribuțiile căreia intra vatra și focul, asemănătoare cu Hestia-Vesta din mitologia greco-romană, ori Tabiti de la sciți. Poate că același lucru ne este confirmat de așa-zisele altare-vetre, modele miniaturale, cu trei sau patru picioare, reproducind mai degrabă mese de ofrandă decît vetre propriu-zise, cum sînt cele caracteristice pentru cultura Vinča⁵¹. Iar dacă ofrandele depuse pe un astfel de altar-vatră erau închinat unei zeiități feminine a focului, asemănătoare cu Hestia, o cercetare specială asupra semnificației cosmografice a mitului Hestiei în credințele antice ale grecilor ar putea nuanța credem problema focului central din gîndirea poporană.

ON A CERTAIN STEP OF COSMIC REALITY OR ON THE BEGINNING OF BECOMING (Abstract)

According to popular cosmogony, a cosmic force named God causes the transition of matter from potentiality to a primary conceivable form, i.e. a primordial “plot of land” (in Romanian “turțuță”). By means of God, matter does not come in complete actuality, it is not entirely achieved, it gets only a relative perfection. This matter is not formless, but its longing for better determines it to seek its entirety. Just because God gives an incomplete determination of matter, which is incompatible with its tendency for perfection, implies the possibility for Devil to impel matter, in order to accomplish its pure actuality. Hence that state by which the form expresses the completely achieved existence.

⁴⁹ Vladimir Trebici, Ion Ghinoiu, *Demografie și etnografie*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 301.

⁵⁰ Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, București, Ed. Albatros, 1986, p. 399.

⁵¹ Radu Florescu, Hadrían Dalcoviciu, Lucian Roșu, *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, s.v. vatră.

What matters for our purpose is that form of the world which is yet less determined; the form is imprinted by God to the primordial matter, and usually designated as "navel of the earth" (in Romanian "buricul pământului"). Although, the "navel of the earth" must not be considered as complete actuality, because it still implies the becoming, we should name this state of matter as a "step of the cosmic reality". It is not to forget that popular thought designates this step of the cosmic reality to be a primordial state of the world or the real source of the becoming. In other words, the relative actualization of any possibility is considered to be the very originary reality, i.e. that undetermined matter which is not able to perform an action as a pure potentiality. Our chief concern is to give a pertinent definition of the matter as an objective reality and, consequently, to show that the becoming is a generation from something. Therefore, "something that becomes" must exist, i.e. an undetermined substratum tending to go beyond its primordial condition. Likewise Heraclit (who perceives the abstractness but expresses it by means of a concrete concept), the popular thought (which is not yet defined as free of perceptible reality) resorts to a physical element, a determined one, in order to explain the becoming in relation with a primary step of the cosmic reality.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **UN FOLCLORIST CU O OPERĂ BINE CONSTITUITĂ.** Spre deosebire de alți numeroși culegători de folclor care au notat întâmplător, adică nesistematic și numai anumite categorii ale creației populare, profesorul Ion Nijloveanu (născut în anul 1913), elev apropiat al lui D. Caracostea, de a cărui îndrumare a beneficiat și după încheierea studiilor universitare, a reușit, cu o consecvență exemplară, să investigheze o multitudine de componente ale creației populare românești. El se află și în situația fericită de a-și fi tipărit cea mai mare parte a culegerilor sale, editate în volume masive: *Poezii populare de pe Argeș și Olt* (1969), *Jos pe valea Oltului* (1976), *Basme populare românești* (1982), *Balade populare românești* (1984). Tot spre deosebire de mulți colecționari răzleți, Ion Nijloveanu s-a străduit să se apropie cât mai mult de colecționarea cu ajutorul aparatului moderne. Așa au rezultat colecțiile *Jos pe valea Oltului* și *Balade populare românești*, în care piesele reținute apar în realitatea lor sincretică, notația muzicală fiind asigurată de profesorul Marin Brănuș.

Cea mai recentă tipăritură a lui I. Nijloveanu, *Poezii populare românești* (Editura Minerva, 1989, I, 478 p., II, 450 p.), este rodul primei etape din activitatea sa, când a notat doar textele cîntecelor, când i-au fost oferite unele caiete cu texte notate de alții, când, în fine, unii informatori au refuzat să-i cînte (cazul unei țărănci din preajma orașului Olănești, căreia îi murise fiul și care după tristul eveniment „n-a mai știut ce e cîntecul”).

Capitolul de cîntece eroice și balade familiale se îmbogățește acum cu alte 116 texte. Colecționarul a ținut să-și rotunjească culegerea cu un amplu capitol de lirică, cu unul rezervat poeziilor obiceiurilor, în fine, cu unul conținând ghicitori și jocuri de copii.

• Iată un folclorist despre care se poate spune că are o operă bine constituită.

În fine, să amintim că prin aceste două volume seria „Folclor din Oltenia și Muntenia”, lansată în anul 1967, a ajuns la volumul al XII-lea. (Jordan Dăicu)

O „PROPUNERE” A LUI SIMION MEHEDIŢI ŞI SEMNIFICAŢIILE SALE

ALEXANDRU DOBRE

În folcloristica și etnografia românească s-a conturat, de la bun început, un curent ce milita pentru culegerea neîntârziată și în totalitatea lor a produselor creației populare supuse unei iminente dispariții. Sînt detectabile, de la un cercetător la altul, nuanțări și motivații deosebite, dar esența semnalului de alarmă rămîne aceeași. „Toate aceste poezii — atrage atenția Vasile Alecsandri încă de la 1852 — , fără dată sigură și fără nume de autori, sînt ascunse de secolii întregi, ca niște petre scumpe, în sînul poporului. Elo sînt espuse a se perde; prin urinare e o sîntă datorie de a le căuta și a le feri de noianul timpului și al uitărei”¹. Acest semnal de alarmă este receptat și reactualizat în mod constant de numeroși alți cercetători pînă în zilele noastre. Un bun cunoscător al terenului folcloric, cum a fost Ion Diaconu, vorbind despre ceea ce el înțelegea prin „produsele autentic populare”, atrăgea atenția că „va veni și apusul acestora o dată cu triumful civilizației mecanice”². În aceeași lucrare, Ion Diaconu mergea chiar mai departe, fixînd și durata în timp a procesului de dispariție a cîntecului popular : „Să ne grăbim să accentuăm : acest contact real cu folklorul nostru autentic abia mai este posibil. Încît mai curînd de-o jumătate de secol miracolul folklorului românesc va fi o amintire ca oricare alta...”³.

O ultimă voce în această suită este cea a savantului geograf și etnograf Simion Mehediți, una dintre cele mai luminate figuri ale științei etnografice românești⁴.

După cum am constatat deja din cele două exemple citate, cărora li s-ar putea adăuga încă multe altele, la fel de prestigioase și autorizate, semnalul lui Simion Mehediți nu reprezintă ceva nou în cultura românească. Cu atît mai mult, cu cît Simion Mehediți atrăsese și în alte rînduri atenția asupra acestui sens ireversibil de evoluție a patrimoniului folcloric și etnografic românesc. El se înscrie într-un curent deja constituit, aducînd în plus o nouă semnătură a cărei autoritate științifică și cunoaștere profundă

¹ Vasile Alecsandri, *Poezia populară*, în *Opere*, III, *Poezii populare*. Text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note și comentarii, variante de Gheorghe Vrăble, București, Editura Academiei, 1978, p. 109.

² Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, Tipografia „Cultura”, 1946, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 143.

⁴ Boris Zderciuc, *Simion Mehediți și constituirea etnografiei cu disciplină autonomă în România*, în REF, 33(1988), nr. 3, p. 243—249.

a problemelor este de natură să dea greutate și substanță acestor opinii, s-o mențină mereu actuală. Fără îndoială, așa cum vom vedea, Simion Mehedinți va îmbogăți paleta argumentelor cu noi sublinieri, cu nuanțări ce se cuvin reținute. Documentul pe care-l vom reproduce, în afara faptului că este total necunoscut specialiștilor și cercetătorilor vieții și operei lui Simion Mehedinți, prezintă și un interes special: consemnează una dintre ultimele manifestări publice ale savantului și cărturarului patriot, având valoarea și semnificația unui act testamentar. După cum este îndeobște cunoscut, după 1948, Simion Mehedinți a fost scos în afara vieții științifice, fiind lipsit nu numai de posibilitatea de a lucra, ci și de aceea de a duce o existență materială decentă, demnă⁵. Iată de ce, în condițiile date, textul pe care-l avem în față capătă valențe științifice și umane ce-i potențează valoarea și semnificațiile.

În ședința Academiei Române de la 7 martie 1947, Simion Mehedinți a dat citire unui text pregătit dinainte, purtând titlul simplu de *Propunere*. Îl vom reproduce întocmai, cu singura deosebire că notele lui Mehedinți, care în manuscrisul original erau folosite în subsolul paginii, le-am introdus în text, între paranteze. Pentru ca cititorul interesat să poată pătrunde în atmosfera intimă a ședinței și să aibă, în același timp, imaginea reală a ecoului pe care l-a avut „propunerea” lui Simion Mehedinți în incinta forului academic, vom reproduce, de asemenea integral, și textul discuțiilor care au avut loc pe marginea intervenției lui Mehedinți. Acolo unde am crezut necesar, pentru mai buna înțelegere a textului, am făcut precizările convenite în note la subsolul paginii.

Iată acum, în toată întinderea sa, textul lui Simion Mehedinți:
„Propunere

O împrejurare de ordin cultural m-a obligat să arunc o privire asupra mișcării noastre universitare din pragul secolului pînă astăzi. Faptele constatate în legătură cu ramura de care mă ocup au fost înfățișate într-o lucrare apărută de curînd în publicațiile Academiei, așa că nu mai e nevoie să le înșir.

Amintesc un singur amănunt: în primul deceniu al secolului, corpul profesoral al facultății de științe, drept, teologie și litere avea o singură cancelarie, cu o masă pe care stau cele patru condice de prezență. Un profesor, care predă o știință concretă, nu avea nici măcar un metru pătrat sub coperișul universității. Abia mutarea colecției petrografice a răposatului nostru coleg Mrazec⁶ a dat acelui profesor puțința să treacă la lucrări practice cu studenții, să le pună la îndemînă, în chip permanent, cărți, hărți etc.

Al doilea deceniu a fost tulburat de război începînd cu cel din Balcani și sfîrșind cu cel din Ungaria.

⁵ Vezi propriile-i mărturii din această perioadă în G. T. Kirileanu, *Correspondență*, Ediție îngrijită, note, tabel cronologic, bibliografie și Indici de Mircea Handoca, București, Editura Minerva, 1977, p. 542—552.

⁶ Ludovic Mrazec (1867—1944), renumit savant geolog, a fost, în anii 1894—1937, profesor la catedra de cristalografie, mineralogie și petrografie la Universitatea din București. Membru al Academiei Române, din 1905, a îndeplinit și demnitatea de președinte al Institutului for științific și de cultură al țării (1932—1935); apud *Personalități românești ale științelor naturii și tehnicii*. Dicționar, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 259—260 (autorul articolului: Șt. Rădulescu).

Al treilea deceniu începînd cu întregirea neamului, deșteptase în sinul etnografilor mari speranțe, urmate apoi de mari păreri de rău. Sub titlul *Coordonate etnografice: civilizație și cultură*, s-a afirmat atunci în sinul Academiei următoarele: „Organizarea muzeelor etnografice este o necesitate imediată... Materialul etnografic, cuprins în circulația trailului zilnic, se pierde... Munca de adunare, păstrarea și sistematizarea acestui material nu mai poate fi aminată o clipă, deoarece toată civilizația moștenită de la bătrîni e pe cale de vădită risipire și decadență”. Ca să știi ce preț are un test etnografic „nu e destul să pui un obiect în dulapul unui muzeu, ci trebuie să determini pe hartă răspîndirea lui, observînd toate variantele de formă și delimitîndu-le regional”⁷. Tot așa și cu anume teste culturale. Să fie oare indiferent pentru cunoașterea poporului nostru că, înainte de a fi descoperit un medic englez în chip empiric vaccinația (în legătură cu bolile vacilor, de unde a venit și cuvîntul de *vaccin*)⁸, păstorii Carpaților descoperiseră tot empiric vaccinația oilor, cunoscută de ei „de cînd ciobănia”⁹ (p. 97).

Pentru antropograf și etnograf, risipirea materialului autohton este o pierdere ireparabilă. Academia, fiind cea mai înaltă instituție etnopedagogică, are, între altele, și „sarcina aceasta enormă de a face inventarul material și sufletec al vieții unui neam” (*Academia ca instituție etnopedagogică*, p. 19 și *Caracterizarea unui popor prin munca și uneltele sale*, ediția a II-a, p. 27)⁹. Iar azi, cînd sub auspiciile Academiei lucrează

⁷ Simion Mehedinți, *Coordonate etnografice: civilizația și cultura*, în *Academia Română, Memoriile Secțiunii istorice*, seria III, tomul XI, București, Cultura Națională, 1930, p. 53—154 și, în extras, p. 1—105, după care se fac trimiterile. Mehedinți se autocitează parafrazînd. În lucrarea menționată textul are următoarea formulare: „Cînd vom avea înaintea ochilor toată seria documentelor civilizației legate de pămîntul pe care ne aflăm, abia atunci vom putea face o paralelă științifică între vîieța noastră și vîieța altora. Dar pentru aceasta, organizarea muzeelor etnografice este o necesitate imediată. Mai ales pentru materialul etnografic, cuprins în circulația trailului zilnic, munca de adunare, păstrare și sistematizare nu mai poate fi aminată o clipă, deoarece toată civilizația moștenită de la bătrîni e pe cale de vădită risipire și decadență [...]. Ca să știi ce e o glugă, nu e destul să atîrni o glugă în culul sau în dulapul unui muzeu, ci trebuie să faci monografia acestui obiect: să stabilești mai întîi pe hartă răspîndirea lui, observînd toate variantele de formă și delimitîndu-le regional. Trebuie apoi să urmărești toată seria formelor, căuînd și înrîdirea sau lipsa de înrîdire cu portul vecinilor, spre a găsi forma originală și a putea hotărî dacă ne găsim în fața unei creații proprii sau a unui împrumut. Trebuie apoi să urmărești fiecare element al hainei în momentul pregătirii, notînd pînă și eresurile legate de fiecare acțiune caracteristică; iar după ce obiectul e gata, trebuie să vezi întrebunțarea lui efectivă, cu tot ce se leagă material și sufletec de utilizarea practică. Numai trăind efectiv un gen de viață poți ajunge să-l înțelegi și să-l descrii, ca adaptare la mediu” (p. 96—98).

⁸ În *Dicționarul limbii române moderne*, București, Editura Academiei, 1958, p. 915, cuvîntul este explicat ca preluat „După fr. vacciner”; aceeași cale de pătrundere în limba română este indicată și de *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei, 1964, p. 1005.

⁹ Simion Mehedinți, *Academia, instituție etnopedagogică. Institutul — organizare internațională*, în *Academia Română, Memoriile Secțiunii istorice*, seria III, tomul XXII, București, Monitorul Oficial și Imprimeriile statului, Imprimeria Națională, 1941, p. 351—380, și, în extras, p. 1—30, după care se fac trimiterile; Idem, *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*. Discurs de recepție rostit la Academia Română, în ședința de la 6 mai 1920. Cu un răspuns de Ioan Bianu, București, Institutul de Arte Grafice „Convorbiri literare”, 1930, 31 p.; ediția a II-a, București, Succes [1930], 36 p.

Și în acest caz, Simion Mehedinți parafrazează un text care, în prima lucrare citată este formulat astfel: „Toate științele sînt necesare și toate sînt bine venite în Academia. Dar dacă astăzi s-ar întîmpla să nu fie tocmai înlesnită astronomia în România, am regreta fără îndoială, totuși ne-am mîngia cu speranța că ceea ce ne lipsește o clipă, aici, s-ar putea face în Australia, în Canada, în Japonia sau aiurea. Pe cînd studiul limbii și al poporul nostru,

și un „Consiliu național de Cercetări”¹⁰, consider ca o datorie de conștiință să reamintesc că ne aflăm la sfârșitul ceasului al 12-lea, când se mai poate încerca încă un studiu științific al resturilor vechii civilizații și culturii a poporului român.

În sprijinul celor înșirate până aici voi aduce mărturia unui adânc cunoscător al culturii noastre etnaice. La un an după comunicarea de la Academia despre *Coordonatele etnografice*, răposatul Gaster afirma următoarele: „Izvorul folclorului românesc începe a seca... Cazarma, școala, poate și chiar biserica schimbă cu totul viața poporului” („Anuarul Arhivei de folklor”, VII, p. 9)¹¹.

Ca unul care în discursul de recepție, ținut în fața altor membri decît cei de azi, am vorbit tocmai despre *Caracterizarea etnografică a unui popor, prin munca și uneltele sale*, mă simt dator, spre a putea zice *salvavi animam*, să întreb Academia și Consiliul național de cercetări dacă se mai poate amîna munca de cercetare, cînd materialul de studiat e pe cale de a dispărea zi cu zi chiar sub ochii noștri.

7.III.1947

S.M.”¹²

Textul lui Simion Mehedinți este tulburător prin sinceritate, prin efortul vizibil al acestui cărturar luminat de a atrage luarea aminte și a convinge asupra unei realități, a unei pierderi grozave și ireparabile pentru istoria civilizației și culturii neamului nostru, pentru știință în general. Cu calm și vorbă așezată, Simion Mehedinți aduce argumente din propria-i

cu toată civilizația și cultura lui, dacă nu se face aici și acum, nu se mai poate face nicăieri și niciodată (cel puțin cînd e vorba de ceea ce rămîne nelregistrat la timp). Iar sarcina aceasta enormă de a face mereu inventarul material și sufletesc al vieții unui neam presupune numai de cît concentrarea tuturor ramurilor de cercetare mai sus amintite într-un singur organism cultural, *Academia Națiunii*” (p. 19).

Pentru cea de a doua lucrare amintită de Mehedinți, trimiterea se face la următorul text: „Dacă cultura e suma muncii din toată viața unui popor, pentru ca să împlinim lipsurile culturii noastre, trebuie să facem cît mai repede inventarul traiului nostru, descriind în chip științific tot ce e caracteristic și original în trecutul românismului, pentru a afirma autonomia sufletului nostru și hotărîrea de a fi și a rămîne statornic în făptura noastră etnică. Grijă aceasta e îndeosebi una din menirile Academiei Române” (citată după ediția din 1920, p. 23).

¹⁰ Consiliul Național de Cercetări Științifice a fost înființat în cadrul Academiei Române, în anul 1945; vezi ♣. Sachelarie, *Consiliul Național de Cercetări Științifice. Scurtă privire istorică*, în *Academia Română, Consiliul Național de Cercetări Științifice*, „Buletinul Informativ, științific și administrativ”. Publicat sub îngrijirea președintelui consiliului, D. Gusti, și secretarului general al consiliului, Tr. Săvulescu, București, vol. I, 1948, nr. 1, p. 11—27.

¹¹ Artur Gorovei, *M. Gaster și folclorul românesc*, în „Anuarul Arhivei de folklor”. Publicat de Ion Mușlea, vol. III, Tiparul Tipografiei „Progresul” Sibiu, 1945, p. 9, unde, într-o scrisoare pe care i-o adresează lui Gorovei, la 30.X.1929, M. Gaster afirma: „Orice s-ar zice, Izvorul folclorului românesc începe a se seca. Întiririle cele noi gonesc cu desăvîrșire din sufletul poporului atît credințele cele vechi, obiceiurile casnice, credințele religioase, chiar și poezia. N-are cineva decît să compare ceea ce al publicat în primele volume [din „Sezătoarea” — n.n., A.D.] cu materialul ce se adună acum din gura poporului, spre a vedea cum sărăcește din ce în ce mai mult. Cazarma, școala, poate și chiar biserica schimbă cu totul viața poporului. Nalvitata din vremurile trecute dă loc acum la o subtilitate spirituală, care nu mai dă păs poporului să răsufle...”.

¹² *Arch. Acad.*, dos. 1—4, 1947, file de manuscris olograf, nenumerotate, atașate la procesul verbal al ședinței de la 7 martie 1947.

experiență, din observațiile altor cunoscători autorizați ai fenomenului. Sentimentul datoriei superioare a omului de știință și a patriotului atât de legat de viața poporului român străbate de la un capăt la altul acest text cu valoare antologică. Parcurgându-l, vom constata, de asemenea, implicarea nemijlocită a cercetătorului în intimitatea și problemele nu numai ale obiectului studiat, ci și al creatorilor și purtătorilor lui. Mai direct spus, observăm și în acest caz acel model pe care folcloristica și etnografia românească l-a promovat ca prototip al cercetătorului care trăiește cu toată ființa alături și împreună cu mediile folclorice, cunoscându-le viața și toate împrejurările traiului zilnic.

Problemele ridicate de Simion Mehediți porneau de la o realitate și exprimau un adevăr ce nu putea fi pus la îndoială. Erau la fel de actuale ca și în vremea lui Alecsandri și sint valabile în întregimea lor și astăzi, fapt dovedit de evoluția fenomenului folcloric și etnografic care a suferit mutații substanțiale, ca urmare a transformărilor profunde ce au avut loc în societatea românească în ultimele decenii.

Pe marginea „propunerii” lui Simion Mehediți are loc o discuție la care iau parte D. Caracostea, S. Mehediți, N. Bănescu și Andrei Rădulescu.

La această ședință au fost prezenți: din *Secțiunea literară* — arh. Petre Antonescu, Th. Capidan, D. Caracostea, Ștefan Ciobanu, Gheorghe Murnu, Ion Petrovici și C. Rădulescu-Motru; din *Secțiunea istorică* — Nicolae Bănescu, Gh. I. Brătianu, Alexandru Lapedatu, Simion Mehediți, Ioan Nistor, preotul Niculae Popescu, Andrei Rădulescu, general Radu Rosetti și Victor Slăvescu; din *Secțiunea științifică* — Mihai Ciucă, dr. C. Ionescu-Mihăești, Gh. Ionescu-Sisești, Gh. Macovei, dr. C. I. Parhon, Traian Săvulescu, Gh. Spacu, Em. C. Teodorescu, N. Vasilescu-Karpen și Dimitrie Voinov.

Reproducem, în întregime lor, textele discuțiilor:

„D-I D. Caracostea se asociază la propunerea d-lui coleg S. Mehediți, pe care dorește să fie adusă la îndeplinire. Problema ridicată de D-sa are o excepțională însemnătate și în parte a mai fost ridicată în incinta Academiei Române, cel puțin sub latura folklorului literar. D-sa arată eforturile ce s-au făcut și se fac, pentru inventarierea acestui folklor, fie de Secțiunea literară prin Arhiva de Folklor, fie cele recent întreprinse prin Comisiunea de Folklor a Consiliului Național de Cercetări Științifice¹³. D-sa insistă și asupra greutăților, mai ales de ordin financiar, ce [se] opun acestor lucrări, care, unele, au ajuns chiar să se oprească în loc. Închee propunind ca, fie Academia Română, fie Consiliul Național de Cercetări Științifice, să dea directivele pentru adunarea, păstrarea și sistematizarea materialului etnografic.

D-I S. Mehediți precizează că sint două chestiuni: 1) Organizarea unui muzeu etnografic, ce nu poate cădea în sarcina Academiei Române; 2) Studiul materialului etnografic ce mai poate fi încă găsit, ceea ce este o datorie pentru Academia Română sau Consiliul Național de Cercetări Științifice.

¹³ În luna mai 1946, din inițiativa și sub conducerea lui D. Caracostea, a fost înființată Comisia de Folklor a Academiei Române, care își propunea adunarea, teaurizarea și tipologizarea materialului folcloric și, pe această bază, elaborarea corpusului poeziei populare românești.

D-l N. Bănescu arată că pentru un început de muzeu etnografic bogatul material adunat de d-l Tache Papahagi, dar nepublicat din lipsă de mijloace, este suficient.

De la Consiliul Național de Cercetări Științifice trebuie să așteptăm un moment mai prielnic financiar, care nu va întârzia și care va înlesni și asemenea studii.

D-l președinte *Andrei Rădulescu*, după ce, la observarea d-lui D. Caracostea că nu sînt fonduri, arată că Academia Română n-a fost ajutată de stat cum au fost ajutate alte așezăminte, amintește că Consiliul Național de Cercetări Științifice, prin Comisiunea de Folklor și Comisiunea Juridică, care are în program și adunarea dreptului românesc nescris, încercată pe vremuri de B. P. Hasdeu, urmărește în parte împlinirea problemelor ridicate de d-l coleg S. Mehedinți. Sînt o serie de părți referitoare la viața poporului român ce s-au pierdut și continuă a se pierde. Sînt pe cale să dispară tradiții, obiceiuri, toponimii etc., prin care se pot rezolva problemele de istorie ale poporului nostru. Dacă nici generația noastră nu le va aduna, ele vor rămîne pierdute pentru veșnicie, pentru cultura poporului nostru”¹⁴.

Din nefericire, optimismul lui D. Caracostea și Andrei Rădulescu s-a dovedit fără acoperire. În bugetul Consiliului Național de Cercetări Științifice sumele destinate Comisiei de Folclor și celei Juridice nu au fost și alocate pînă la data desființării acestuia, în 1948. Transformarea Academiei Române în Academia Republicii Populare Române, în care Simion Mehedinți și D. Caracostea nu și-au mai avut locul, a aminat pentru o vreme realizarea acestor proiecte.

„Propunerea” lui Simion Mehedinți, prezentată public în ședința Academiei Române de la 7 martie 1947, își păstrează neatins interesul, pentru că marchează un nou moment și o contribuție de seamă la cristalizarea aceluși curent, detectabil în folcloristica și etnografia românească încă de la mijlocul veacului trecut, care, atrăgînd atenția asupra evoluției ireversibile a fenomenului și a dispariției inevitabile a unui material ce era încă viu, de un interes remarcabil pentru cunoașterea și cercetarea vieții poporului român, milita pentru organizarea pe scară largă a culegerii și tezurizării unei cantități cît mai mari din impresionantul patrimoniu al spiritualității populare românești.

„Propunerea” este, în același timp, documentul convingător și emoționant al unei conștiințe superioare, ce atestă egalul respect pentru știință, pentru valorile spirituale și materiale ale poporului român.

Textul pe care l-am reprodus pune în lumină și adîncește laturi de înaltă frumusețe morală și științifică ale acelei personalități de excepție care a fost Simion Mehedinți. O mai atentă aplecare asupra operei și înfăptuirilor sale va contura în linii sigure modelul cărturarului patriot care a slujit cinstit, cu credință și competență știința românească.

Fără cunoașterea în profunzime și în totalitatea ei a operei lui Simion Mehedinți, cercetarea etnografică și folcloristică românească va fi lipsită de una din contribuțiile cele mai importante la înțelegerea domeniului. Iar ceea ce s-a făcut pînă acum în privința reeditării operei atît de vaste a lui Simion Mehedinți este aproape nesemnificativ.

¹⁴ *Arh. Acad.*, dos. A-4, 1947, filele 85^v—86.

CERAMICA NESMĂLȚUITĂ DIN ROMÂNIA

I. JUDEȚUL VÎLCEA

SILVIA ZDERCIUC

Vilcea constituie unul din ținuturile de veche tradiție în meșteșugul milenar al olăritului. Dintre numeroasele localități în care s-a practicat acest meșteșug în secolele al XIX-lea și al XX-lea, majoritatea sînt situate pe malurile principalelor riuri și văi ce străbat teritoriul județului Vilcea : Oltul, Oltețul, Luncavățul, Cerna, Olănești, Govora, Mamul etc.¹

Olăria nesmălțuită din județul Vilcea constituie o categorie a ceramicii populare mai puțin cunoscută, cu excepția centrelor Vlădești și Slătioara², centre cu o largă desfacere — și, îndeosebi, centrul Vlădești, cunoscut din permanenta sa participare la toate concursurile și târgurile de ceramică — concursuri locale (județene) — și competițiile republicane din ultimele decenii³.

În majoritatea centrelor de ceramică care au produs olărie nesmălțuită, se modela și ceramica smălțuită, în ultimele decenii ponderea înclinînd în favoarea celei smălțuite. Cazuri de excepție le constituie centrele Zătreni și Pietroasa, în care olăria nesmălțuită se menține, în timp ce vasele smălțuite dispar o dată cu reducerea numărului de olari și restrîngerea ariei de desfacere a produselor.

Ceramica nesmălțuită vilceană face parte integrantă din ceramica populară românească. Prin formele, decorul și cromatica sa, se înscrie ca o etapă în procesul continuu de dezvoltare a ceramicii de pe teritoriul țării noastre.

Studiul nostru vizează ceramica populară produsă în centrele vilcene, cu deosebire în secolul al XX-lea, dar face permanente referiri la ceramica nesmălțuită din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Activitatea fiecărui centru a fost reconstituită atît pe baza documentelor scrise, a informațiilor de teren, cît și a pieselor existente fie în colecțiile muzeale, fie pe teren.

Luînd în considerare anumite caracteristici legate de arderea vaselor, de tehnica decorului și de cromatică putem împărți ceramica vilceană nesmălțuită în două mari grupe : *ceramica nesmălțuită roșie*, decorată cu humă roșie și albă, și *ceramica angobată* (cu angobă albă), decorată predominant cu nuanțe de smălț verde, brun și galben.

¹ Silvia Zderciuc, Mioara Netcu, *Contribuții la istoricul olăritului vilcean*, în RMM, nr. 6/1973, p. 542.

² Georgeta Stolca, Elena Secoșeanu, dr. Ion Vlăduțiu, dr. Paul Petrescu, *Arta populară din Vilcea*, cap. *Ceramica*, Centrul de îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, Rm. Vilcea, 1972, p. 201.

³ Informator Dumitru Șchlopu, Vlădești, 1976.

Ceramica roșie nesmălțuită cuprinde forme uzuale foarte variate și de diferite dimensiuni și capacități. Decorul lor, predominant geometric, este realizat prin pictare cu pensula. Excepție fac *vascele de țirg* lucrate la Hurez, care erau decorate cu smălțuri colorate stropite cu pensula. Această grupă a păstrat, din generație în generație, cele mai vechi forme, cu o terminologie originală, ilustrind permanența și continuitatea meșteșugului în zonă.

Grupa pe care o denumim ceramică angobată este de dată mai recentă. Formele sale fac o trecere spre ceramica smălțuită, deoarece arderea se face de două ori consecutiv, fie din cauza decorului realizat cu smălț, la exteriorul vasului, fie din cauza smălțuirii oalelor în interior. Angobarea, de regulă totală, a suprafeței exterioare a vaselor, deosebește în mod categoric această grupă atât de ceramica smălțuită, cât și de cea roșie nesmălțuită.

Formele ceramicii nesmălțuite vilcene sînt forme inedite, de mare originalitate, oglindind o îndelungată tradiție a meșteșugului. Transmis din generație în generație, se poate urmări nu numai stilul fiecărei generații în parte, ci și stilul personal al fiecărui olar, fapt ce evidențiază atât aportul la dezvoltarea meșteșugului, cât și modalitățile de valorificare a elementelor tradiției. Analizele și comparațiile pe care le-am efectuat ne-au oferit dovezi peremptorii, care ne îndreptătesc să afirmăm că în cazul ceramicii nesmălțuite vilcene, forma constituie un criteriu definitoriu al valorii artistice. În ceea ce privește marea ei vechime aceasta ne este confirmată prin similitudini atât de frecvente cu formele rezultate din săpăturile arheologice.

Se constată o mare varietate de produse, în special în centrele foarte active, cum este, de pildă, centrul Vlădești. Meșterii modelează oale de diferite dimensiuni și destinații: ulcioare, străchini, farfurii, căni, vase pentru flori, jucării, ghivece pentru copt, olane etc. O grupă aparte o constituie formele legate de anumite obiceiuri tradiționale, multe din aceste forme fiind azi dispărute: oale sau borcane pentru moși, oale de surată, ulcioare pentru vrăjit, vase pentru tămiiat etc. Pe lângă producția de forme tradiționale, se manifestă tot mai accentuat tendința de valorificare a fondului moștenit prin forme noi, adaptate cerințelor vieții moderne. Din repertoriul acestor forme noi, menționăm vasele pentru flori, serviciile de cafea, servicii de vin, țuică, servicii de masă etc.

Terminologia formelor de ceramică nesmălțuită se încadrează, în general, terminologiei specifice ceramicii olteneste, deși apar și unele denumiri cunoscute, mai ales, în ceramica din Muntenia, ca de pildă *toitana*, *cațaveica* etc.

Ornamentica ceramicii populare vilcene se încadrează principiilor decorative ale ceramicii românești, în general, respectind stilul specific zonal al fiecărui centru, precum și al fiecărui olar. Decorul este tributary uneltelor și procedeele de realizare a lui, unelte și procedee de care depinde structura însăși a ornamentelor. Fiecare unealtă poate reda ornamentul în mod diferit, după cum diferit poate fi și modul de executare a lui, ceea ce conferă fiecărui motiv decorativ o expresie plastică originală, inedită, proprie stilului personal al fiecărui olar.

Repertoriul ornamental al ceramicii nesmălțuite vilcene este redus. Formele acestei ceramicii fiind forme uzuale, excelează prin simplitate

ornamentală. Predomină decorul geometric, de veche tradiție, cele mai răspindite motive fiind :

a) *valul*, realizat fie prin pictare cu degetul, pensula sau cornul, fie prin incizie cu făchieșul sau cu un bețișor din lemn, ori, odinioară, cu unghia ;

b) *spirala cochilie* sau *spirala desfășurată* etc.

După cum am mai amintit, decorul geometric este categoria decorativă de bază a ceramicii nesmălțuite vîlcene.

Din categoria motivelor ornamentale vegetale menționăm doar *bradul* și *brădușul*, frecvent întilnit, mai ales în decorul ceramicii de Vlădești.

Ornamentele antropomorfe sînt semnalate doar la vasele de mare capacitate, lucrate, odinioară, în satul Coțea, comuna Zătreni. Figurile umane ce împodobeau aceste vase de mare capacitate sugerează măștile de carnaval.

Desfășurarea ornamentelor are loc fie pe suprafața exterioară a vaselor, fie în interiorul lor, în cazul formelor întinse — farfurii, străchini — într-unul sau mai multe registre ornamentale. Adesea, în cazul formelor legate de anumite obiceiuri, motivele ornamentale sînt completate cu inscripții cuprinzînd fie numele olarului și anul confecționării vasului, fie numele proprietarului care a comandat vasul etc. În general, decorul olăriei nesmălțuite vîlcene continuă, neabătut, vechile motive ornamentale specifice ceramicii zonale.

Vorbînd despre tehnica de ornamentare, trebuie să avem în vedere două aspecte : uneltele cu care se ornamentează și procedeul de ornamentare sau modul de execuție.

În sistemul de ornamentare constînd din pictarea pe vasul nears — cum e cazul în majoritatea centrelor — se folosește, în mod obișnuit, *mălăuzul*. Odinioară se practica și pictarea cu degetul, îndeosebi pentru realizarea valului, străvechi ornament al ceramicii românești. În practica actuală de pictare cu var, după arderea vasului în cuptor, se folosește pensula.

Decorarea prin pictare cu cornul este practică, în mod frecvent, de olarii din Vlădești, Buda și Păușești-Măglași. Folosirea cornului pentru realizarea ornamentelor conferă acestora o anumită finețe, precizie și claritate, dacă le raportăm la ornamentele executate cu pensula, care sînt mai robuste și mai evidente. Pictura ornamentelor se realizează fie ținînd vasul în mînă, fie pe roată.

Sistemul de ornamentare prin incizie cu virful făchieșului sau al unui bețișor de lemn, în pasta crudă a vasului, precum și incizia cu unghia sînt procedee de decorare pe cale de dispariție.

Turnarea smălțului cu lingura este un mod de ornamentare mai ales pentru ulcioare. Prin acest procedeu se obține un decor în formă de limbi, decor pe care-l întilnim la ulcioarele din Lungești, Pietroasa și Vlădești. De obicei smălțul se toarnă cu o lingură de lemn sau de metal, iar, uneori, cu o ulcea de capacitate redusă.

Imprimarea ornamentului cu roțița în pasta crudă a vasului, în timpul modelării, se întilnește foarte rar în cazul ceramicii nesmălțuite. Singurul centru care utilizează acest procedeu este Vlădești.

Stropirea cu pensula este un procedeu de ornamentare folosit, în mod obișnuit, pentru decorarea vaselor legate de anumite obiceiuri tradiționale. Aceste vase se confecționează în mod special pentru a fi vindute la târgurile de moși.

O tehnică rară — azi complet dispărută — de ornamentare a ceramicii nesmălțuite vilcene este cea a reliefului înalt, realizat cu ajutorul unor tipare de ghips.

Una din coordonatele prin care se definește valoarea artistică a unei piese de ceramică este cromatică în care se realizează motivele decorative și, pe lângă aceea a motivelor, putem vorbi și de o cromatică de fond. Fondul cărămiziu al ceramicii nesmălțuite roșii apare nuanțat în funcție de unele proprietăți ale lutului din care e modelat vasul și în raport cu calitatea și intensitatea arderii lui. Simplitatea decorului realizat în nuanțe de ocru, brun sau alb subliniază eleganța formelor.

În cazul ceramicii nesmălțuite angobate, culoarea de fond e albă. De pe ea se detașează, strălucitor, decorul executat în nuanțe de brun, verde și galben, ca în cazul ceramicii din Buda, Păușești-Măglași, Vlădești, sau numai în culoarea verde, în unele centre din sudul județului, ca, de pildă, la Gorunești. Acest ansamblu cromatic subliniază armonia formelor, conferind vaselor calități artistice deosebite.

Deși decorul cu smalt este caracteristic, predominant pentru ceramica nesmălțuită angobată, îl întâlnim, e drept în cazuri foarte rare, și la ceramica nesmălțuită roșie, cum este cazul celei din Hurez.

Dozarea minuțioasă a cromaticii decorului, în cimpul larg al cromaticii de fond, evidențiază elementele stilistice proprii fiecărui centru.

Din seria localităților vilcene în care olarii mai activează încă ori au încetat practicarea meșteșugului fie de curînd, fie cu decenii în urmă, ne vom opri asupra acelor așezări care prin producția lor ceramică sînt reprezentative pentru olăritul vilcean și, în general, pentru istoria olăritului din România.

BUDA. Cătun al orașului Ocnele Mari, Buda este situată pe valca Olănești, fiind unul din cele mai vechi centre de olărie din Vilcea⁴. Produce ceramică roșie și angobată. Ea se înrudește îndeaproape cu ceramica din Vlădești și Păușești-Măglași. În producția olarilor din Buda remarcăm formele uzuale folosite în gospodărie pentru copt, pentru pregătirea hranei și formele legate de anumite obiceiuri tradiționale — căni, oale și boreane de moși. Înrudirea cu ceramica din Vlădești este evidentă, cu precizarea că centrul ceramic de la Buda produce o gamă mai redusă de forme. În schimb, formele olăriei din această localitate sînt mai robuste, ca și decorul realizat în nuanțe de smalt verde și brun.

DĂEȘTI. Situat pe valea Lunceavățului, satul Dăești a fost unul din cele mai productive centre de ceramică nesmălțuită din județul Vilcea⁵. În anul 1938 meșteșugul olăritului era practicat în această așezare de 75 de olari⁶, astăzi el fiind pe cale de dispariție⁷. Ceramica pe care o modelau olarii din Dăești este din categoria formelor tradiționale folosite

⁴ MDGR, vol. II, 1899, p. 38 și informator Ghencea I. Ioan, 1976, care reprezintă a patra generație de olari.

⁵ MDGR, vol. III, 1900, p. 64.

⁶ Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*, București, 1938, p. 195.

⁷ Informator Popa Dumitru, 1969.

in gospodărie : 1. oale de diferite capacități — de la 0,5 l până la 20 l ; oalele de dimensiuni mari se lucrau din două bucăți înădite⁸ ; 2. căni pentru băut ; 3. străchini ; 4. ulcioare de diferite capacități ; 5. putineie cu mîtcă ; 6. capace găurite pentru oale mari ; 7. glastre ; 8. ghivece pentru copt ; 9. castroane.

Decorul vaselor lucrate la Dăești este predominant geometric, constînd din linii drepte, linii șerpuite, spirală desfășurată etc. Cel mai răspîndit motiv ornamental este valul realizat cu mătăuzul. Olăria din Dăești se distinge prin simplitatea formelor, elegante și robuste, a decorului său cu humă albă sau roșie aplicat fie pe fondul cărămiziu al vasului, fie pe fond de angobă albă cu humă roșie. Piesele de ceramică produse în această localitate prezintă înrudiri vădite cu ceramica de Slătioara și Pietroasa.

GORUNEȘTI. Aparținînd de comuna Bălcești, satul Gorunești, situat pe malul drept al Oltețului, a fost, odinioară, un important centru de ceramică nesmălțuită, roșie și angobată, de veche tradiție⁹. Produsele olarilor din Gorunești, îndeosebi ulcioarele, se aseamănă cu ceramica angobată de Vlădești și Duda. Mai variate ca decor, înclinînd spre o fantezie decorativă mai liberă, ele impun prin forma lor elegantă și armonia elementelor cromatice.

HUREZU. Bogata activitate și faima ceramicii smălțuite de Hurezu a lăsat aproape necunoscută ceramica nesmălțuită, lucrată, odinioară, de mai toți olarii din acest centru.

Trei forme ale ceramicii nesmălțuite hurezane s-au păstrat în tradiția locală : „oalele țărănești sau de țîrg”, ulciorul pentru coasă¹⁰, de culoare cărămizie, decorat cu stropituri de smalt verde și brun, și străchinile angobate, ornamentate prin pictare cu cornul și pensula. Acestea din urmă capătă din ce în ce mai mult, în prezent, funcții decorative. Un creator de mare talent al ceramicii hurezane, Victor Vișoreanu, le face cunoscute mai ales prin valoarea lor decorativă. Finețea și frumusețea ornamentului, executat cu pensula și cornul, subliniază în mod deosebit perfecțiunea formei străchinilor și taierelor nesmălțuite, pe a căror suprafață interioară se desfășoară cu multă măiestrie și simț artistic motivele decorative, redată în compoziții de o mare fantezie și originalitate.

LUNGEȘTI. Centrul ceramic Lungești¹¹, așezat pe valea riului Mamul, la hotarul dintre județele Vilcea și Olt, face parte din seria centrelor care-și desfășeau produsele în numeroase sate din județul Olt¹².

⁸ *Idem.*

⁹ Se cunoaște numele olarilor Nae Somogea și Constantin Dînu Văduva, care participă la primul concurs de olărie pe țară. Cf. MSAP, concurs 1908, dosar 6/1, vol. II, fila 12 și 21.

Unul din cei mai vestiți olari din Gorunești, Ion Mogoi, a inițiat în tainele meseriei pe frații Boghină din Bălcești. Se înrudea prin sora sa cu familia de olari Oprea din Pietroasa. Informatori : Florea Mogoi și Costel Mogoi, 1973.

¹⁰ Informator Victor Ogzeanu, 1976.

¹¹ În literatura de specialitate apare menționat doar centrul Lungești, deși printre localitățile componente ale comunei meșteșugul olăritului este menționat și în satele Fumurenii și Stănești-Lunca, participând la primul concurs de olărie pe țară. Vezi Silvia Zderciuc, *Localități și centre de ceramică din Oltenia*, în RMM, nr. 2, 1986, p. 77—78.

¹² Majoritatea așezărilor situate la est de Olt sînt deservite de olarii din Lungești. Aria de desfacere a olăriei din Lungești depășea în trecut și teritoriul județului Olt, ea fiind întâlnită frecvent la târgurile de la Turnu Măgurele, Islaz și Craiova. Informator Vasile Nistor, 1989.

Ceramica nesmălțuită modelată de olarii din Lungești, denumită cu termenul general de „*oleturi*”, se încadrează, sub raportul formelor, repertoriului de forme ale ceramicii vilcene. Este prin excelență o ceramică uzuală, decorată cu cornul, făchieșul sau cu lingura. Tehnica veche de pictare a ornamentelor pe vasul uscat, înainte de ardere, a fost înlocuită cu tehnica pictării cu var, după arderea vaselor în cuptor. Acest fenomen a apărut sub influența olarilor musceleni, care-și desfăceau produsele în zonă, cu deosebire oale de mare capacitate¹³.

Semnalăm decorul în formă de limbi de smalt, de pe gîtul și umărul ulcioarelor, ornamente ce se detașează de pe fondul cărămiziu al vasului. Acest ornament, ca și modul lui de așezare, prezintă asemănări evidente nu numai cu decorul ulcioarelor pentru apă din Vlădești și Pietroasa, ci și cu ulcioarele din centrul Baia Sprie, județul Maramureș¹⁴.

PĂUȘEȘTI-MĂGLAȘI. Localitate situată pe valea Olănești, Păușești-Măglași a fost un centru de ceramică ce și-a încetat total activitatea¹⁵. Se lucra mai ales ceramică nesmălțuită, roșie și angobată, asemănătoare cu cea de la Vlădești. Asemănarea producției ceramice din cele două localități, Vlădești și Păușești-Măglași, se explică nu atît prin apropierea dintre ele, cit, mai ales, prin faptul că mulți dintre vechii olari din Păușești-Măglași au învățat meșteșugul la Vlădești¹⁶.

Se producea, aproape exclusiv, ceramică uzuală, a cărei arie de desfăcere se reducea la teritoriul comunei. În preajma celui de al doilea război mondial se modelau oale de moși, în capacitate de 2 — 3 litri, borcane de moși și de surată, vase de tîmniat, forme legate de anumite obiceiuri din trecut. Se obișnuia ca vasele de mare capacitate să fie datate de către olar, înscriindu-se, pe vas, fie numele olarului, fie cel al proprietarului. Datorită exemplarelor ce s-au păstrat, s-au putut reconstitui atît vechimea meșteșugului în localitate, cit și unele familii și generații de olari.

PIETROASA. Sat component al comunei Valea Mare, Pietroasa este așezată pe valea Cernei, principalul afluent al riului Olteț¹⁷. Centru puternic în primele decenii ale secolului al XX-lea, desfăcîndu-și producția la tirgurile învecinate, în satele din jurul Craiovei și Cimpia Caracalului, Pietroasa confecționează, după cel de al doilea război mondial, numai ceramică nesmălțuită¹⁸.

Vechii olari din Pietroasa sînt originari unii din Otetelișu, alții din Novaci Gorjului¹⁹. Meșteșugul se învătă în familie, fiind transmis din tată în fiu. Cea mai numeroasă și mai răspîndită familie din sat este Olariu. Alți olari, ca, de pildă, Oprea D. Gheorghe, își însușește tainele meseriei

¹³ Informator Vasile Nistor, 1969, ce reprezintă a treia generație de olari.

¹⁴ Silvia Zderciuc, *Ceramica nesmălțuită din județul Maramureș*, în AMET pe anii 1971 — 1973, p. 359.

¹⁵ Dintre localitățile componente ale comunei Păușești-Măglași, în două s-a practicat meșteșugul olăritului: 1. Păușești-Măglași (vezi MDGR, vol. IV, 1901, p. 665) și 2. Vlăducen. Ultimul olar din Păușești-Măglași, Nicolae M. Gheorghe (Gheorghe a lui Jircă), și-a încetat activitatea în jurul anilor 1960.

¹⁶ Informator Nicolae M. Gheorghe, 1976.

¹⁷ Dintre localitățile componente ale comunei Valea Mare se mai lucra în trecut ceramică și în satul învecinat Băteșani. Vezi MDGR, vol. I, 1898, p. 338.

¹⁸ Vezi Silvia Zderciuc, *Contribuții la istoricul ceramicii vilcene: centrul ceramic Pietroasa*, în RMM, nr. 9, 1980, p. 53.

¹⁹ Informator Dumitru I. Olariu, 1989.

de la olarii din Oboga, fapt ce se va răstringe asupra creației sale, mai ales în privința formei ulcioarelor ²⁰.

Formele ceramicii nesmălțuite locale sînt forme comune aproape tuturor centrelor vilcene. Se remarcă, în mod deosebit, tigăile tripode și o veche formă de ulcior păstrat în tradiția locală sub denumirea de „ulcior de descîntec” ²¹. Între anii 60 și 70, apare la Pietroasa o tehnică de decor nouă, sub influența centrelor muscelene, cea a decorării cu var, aplicat pe vasele uscate după scoaterea lor din cuptor ²². Prin această tehnică nouă decorul apare mai robust, mai evident, dar este mai puțin rezistent.

SĂLĂTRUCEL. Localitatea se află în Țara Loviștei. Olarii de aici sînt cunoscuți la târgurile din nordul județului prin ceramica lor nesmălțuită, roșie și angobată. Formele prezintă similitudini evidente cu ceramica argeșeană ²³. Majoritatea vaselor lucrate în acest centru au forme uzuale, folosite în gospodăria tradițională a zonei. Vasele nesmălțuite, roșii, decorate cu humă albă sau simplu angobate, fără decor, nu au valori artistice deosebite.

Categoriile de vase lucrate de olarii din Sălătrucele se modelează în toate centrele vilcene. O mențiune specială merită „oalele de surată”, forme de ceramică comandate anume, legate de un obicei străvechi, azi dispărut. Două fete care vor să devină „surate” își comandă fiecare cîte o oală, pe care o schimbă între ele „de moși”, făcînd legămînt să se ajute și să fie „surate” (prietene) toată viața ²⁴. Pe oală se scrie numele suratei și anul în care s-a oficiat „insurățirea”.

SLĂTIOARA. Vechimea centrului ceramic Slătioara, așezat pe valea Cernei, este consemnată nu numai în documente ²⁵ sau confirmată de generațiile de olari care au continuat meșteșugul olăritului din tată în fiu ²⁶, ci și în toponimicele care atestă acest multimilenar meșteșug, fenomen pe care-l întilnim pe tot teritoriul țării noastre ²⁷.

Slătioara este situată în apropierea vestitului centru ceramic Hurezu și e cunoscută prin ceramica sa nesmălțuită roșie. Vecinătatea renumitei ceramică de Hurezu, atît de cunoscută și apreciată, nu i-a împiedicat

²⁰ În creația lui Gh. Oprea se resimte influența centrului Oboga, unde și-a însușit tainele meșteșugului de la olarul Ionită Berbece. El confecționează ulcioare după tipul celor de la Oboga.

²¹ Ulciorul de descîntec sau vrăjit se comanda anume de către fata ce voia să se mărite și să-și cunoască ursitul. Apela la o bătrînă din sat care punca apă să se fiarbă în ulcior. Dacă ulciorul se crăpa, fata se mărita în acel an. Din zgomotul produs de apă, bătrîna descifra și numele ursitului. Informator Olariu D. Constantin, 1970.

²² Informator Dumitru I. Olariu, 1970.

²³ Ion Crăciun și-a însușit tainele meseriei la Curtea de Argeș. De la el a învățat meșteșugul și Popa Ion, participant cu ceramică nesmălțuită angobată la primele biennale de artă populară. Informator Popa Ion, 1969.

²⁴ Informator Crăciun Nicolae, 1969.

²⁵ Cele mai multe informații se referă la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX. Vezi MDGR, vol. V, p. 2, și Silvia Zderciuc, *op. cit.*, în RMM, nr. 2, 1980, p. 77—78. Olarii Gh. I. C. Ciolompa, Ion I. Ciolompa și Ion G. Giurea din Slătioara Fometești—Vilcea participă la concursul de olărie din 1908. Cf. MSAI, dosar 6/1, vol. II, f. 12.

²⁶ Unul din cei mai vechi olari din Slătioara, Giurea Gheorghe, născut în 1909, număra patru generații de olari. În 1976, la 67 de ani, mai modela încă oale de lut pentru moșii de vară. Alte familii de olari sînt și familiile Gheorghită, Gogoloman, Ghimbiș și Torcetu.

²⁷ Olari, mahala făcînd parte din com. Slătioara, plaiul Horezul, jud. Vilcea. Este în partea de nord a comunei și este udată de văle Omul, Olarilor, Movii și Predu. Cf. MDGR, vol. V, 1902, p. 434—435.

pe olarii din Slătioara să-și păstreze formele tradiționale, ce constau, cu precădere, dintr-o ceramică destinată uzului gospodăresc. Formele elegante, avind nuanțe de roșu-cărămiziu, sint decorate cu humă roșie sau albă. Repertoriul ornamental, compus din linii drepte și ondulate, realizate cu „feleticul”²⁸, impune prin simplitate decorativă. Ornamentarea cu var, după arderea vaselor în cuptor, procedeu tehnic ce s-a răspindit sub influența centrelor ceramice muscelene, apare și la Slătioara după ceț de al doilea război mondial²⁹. Deși piesele decorate cu var par a produce mai mult efect, ele sint, din punct de vedere artistic, mai puțin valoroase.

Modelind o ceramică uzuală cu o arie largă de desfacere odinioară³⁰, meșterii locali au creat un repertoriu bogat și variat de forme, multe din ele dispărute azi. Enumerăm pe cele mai importante: olane pentru fumurile sobelor, ghivece pentru copt sau spălat, florare sau saccși, străchini, castroane pentru copt, ulcioare fără țită pe mînușă, de diferite capacități (1—15 litri), căni pentru must, oale de diferite capacități (1—15 litri), cratițe cu două torți, cești pentru țuică etc.

Aprecierea de care s-a bucurat ceramica tradițională lucrată la Slătioara este confirmată și prin numeroasele premii obținute, pentru autenticitate, la tirgurile-concurs la care au participat olarii din această localitate³¹.

Mulți dintre olarii de la Slătioara lucrează, în prezent, la cooperativa „Ceramica” din Hurezu și se dovedesc meșteri talentați în modelarea formelor³².

VLĂDEȘTI. Renumit prin ceramica sa nesmălțuită, roșie și albă angobată, centrul ceramic Vlădești, așezat pe valea Olăneștilor, poate fi considerat unul din cele mai importante și mai valoroase centre de ceramică din țara noastră. Prin frumusețea și varietatea produselor sale centrul Vlădești³³ a cîștigat nu numai o faimă națională, ci și un bine meritat prestigiu internațional, prin numeroasele sale participări la manifestările expoziționale, în domeniul artei populare, de peste hotare. Deși, în marea ei majoritate, ceramica de Vlădești este o ceramică utilitară, datorită însușirilor sale de formă și decor o putem așeza în rîndul valorilor artistice de excepție ale ceramicii populare românești. Și chiar dacă documentele scrise nu menționează centrul Vlădești înainte de sec. al XIX-lea, prin caracteristicile ceramicii sale de formă, tehnică și decor, el poate fi considerat unul din cele mai vechi centre, active încă, de pe teritoriul țării noastre.

²⁸ Informator Gogloman Anton, 1976.

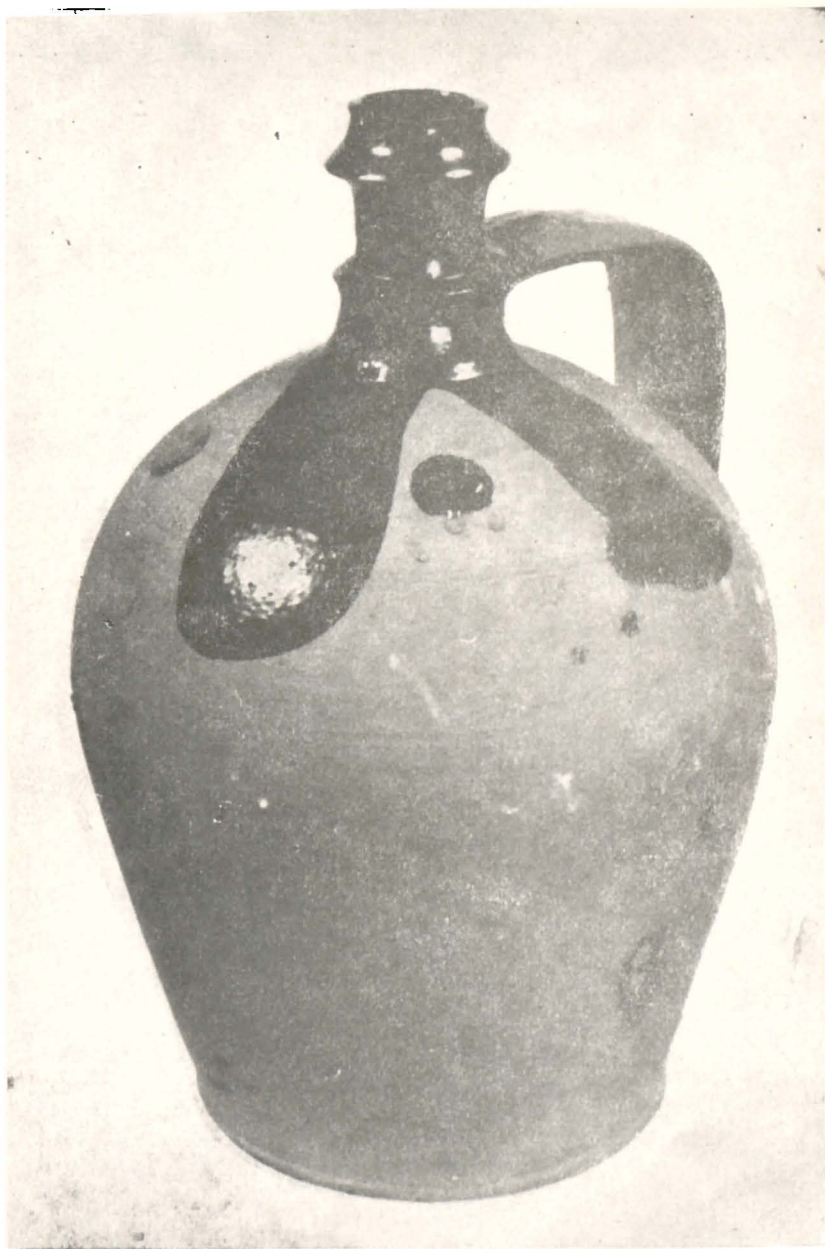
²⁹ Idem.

³⁰ Paul Sthal și Paul Petrescu, *Olăria Jărnăcesă din Vilcea*, în SCIA, nr. 1, 1965.

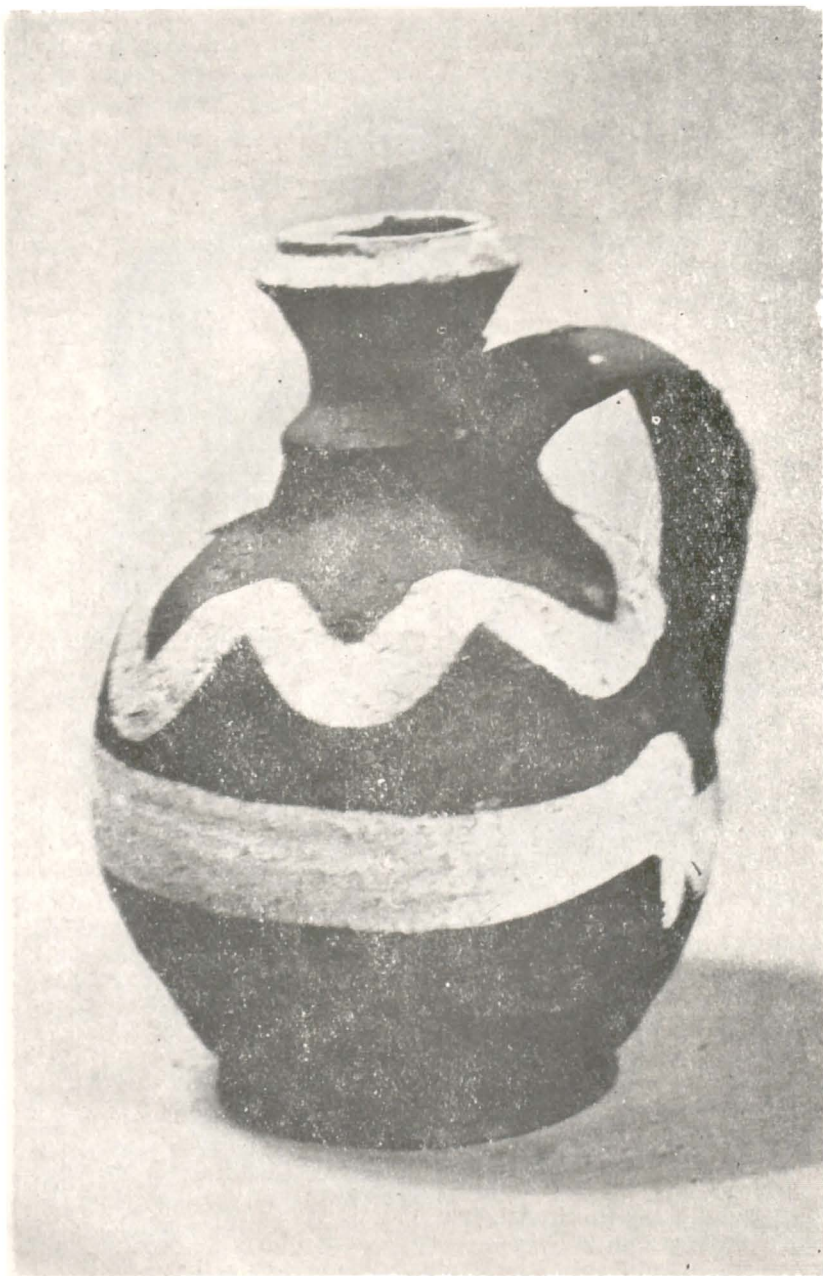
³¹ Torețoiu Nicolae (Culiță) obține premiul pentru autenticitate oferit de Muzeul Județean Vilcea la ediția din 1970 a tirgului-concurs „Cocoșul de Hurezu”.

³² Informator Gheorghe Giurea, 1976.

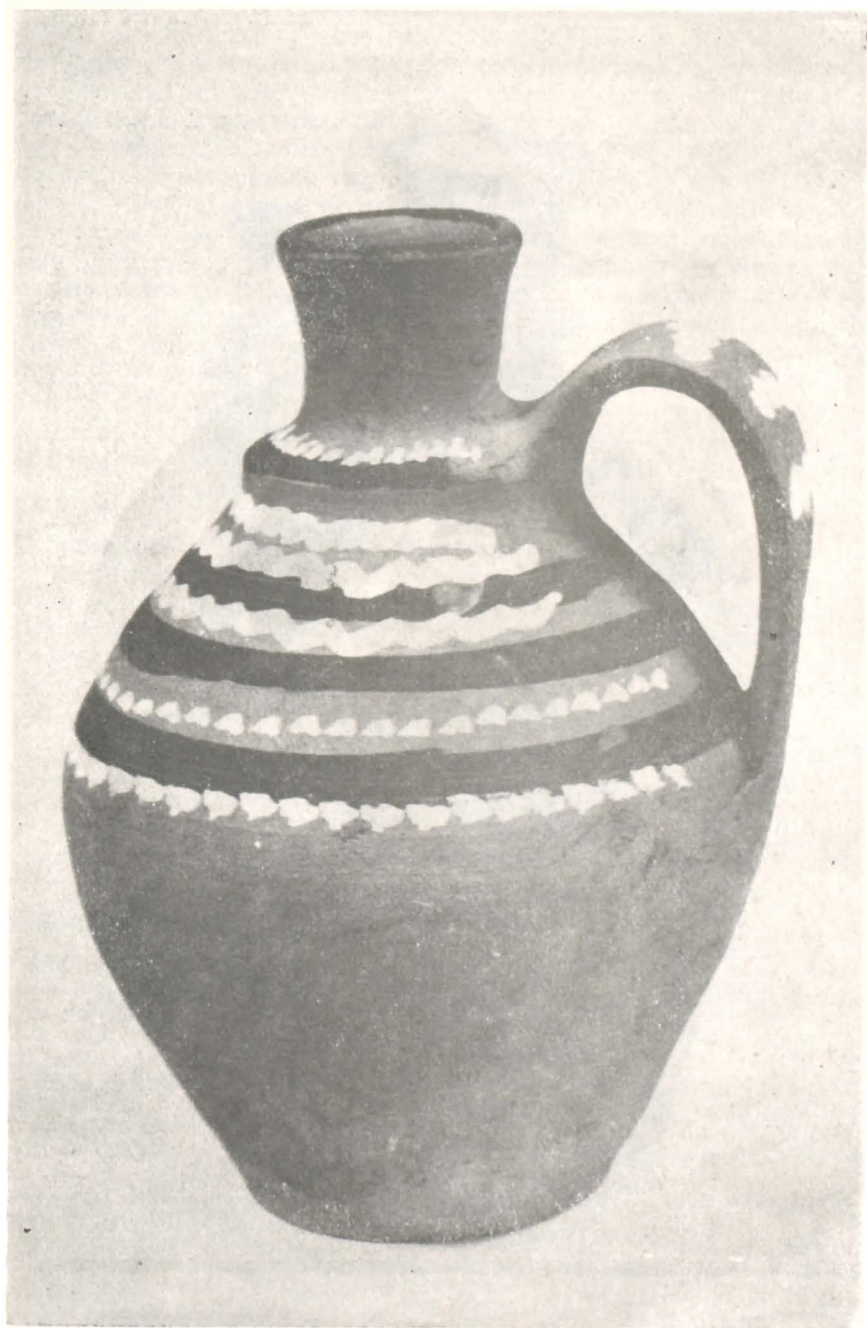
³³ Dumitru Schiopu este cel mai reprezentativ meșter al ceramicii contemporane din Vlădești. Păstrînd nealterată tradiția moștenită alături de noile creații personale, în toată ceramica pe care o modelează manifestă un deosebit simț artistic. Fîind și dascăl, a condus ani de-a rîndul clasa externă a Școlii Populare de Artă din Rîmnicu Vilcea. Participă în calitate de creator popular la o serie de manifestări republicane. Palmaresul său cuprinde numeroase distincții și premii, printre care, în 1974, medalia de aur în cadrul etapei finale a expoziției de artă populară. Participă la toate cele 6 ediții ale festivalului „Cîntarea României”, obținînd titlul de laureat.



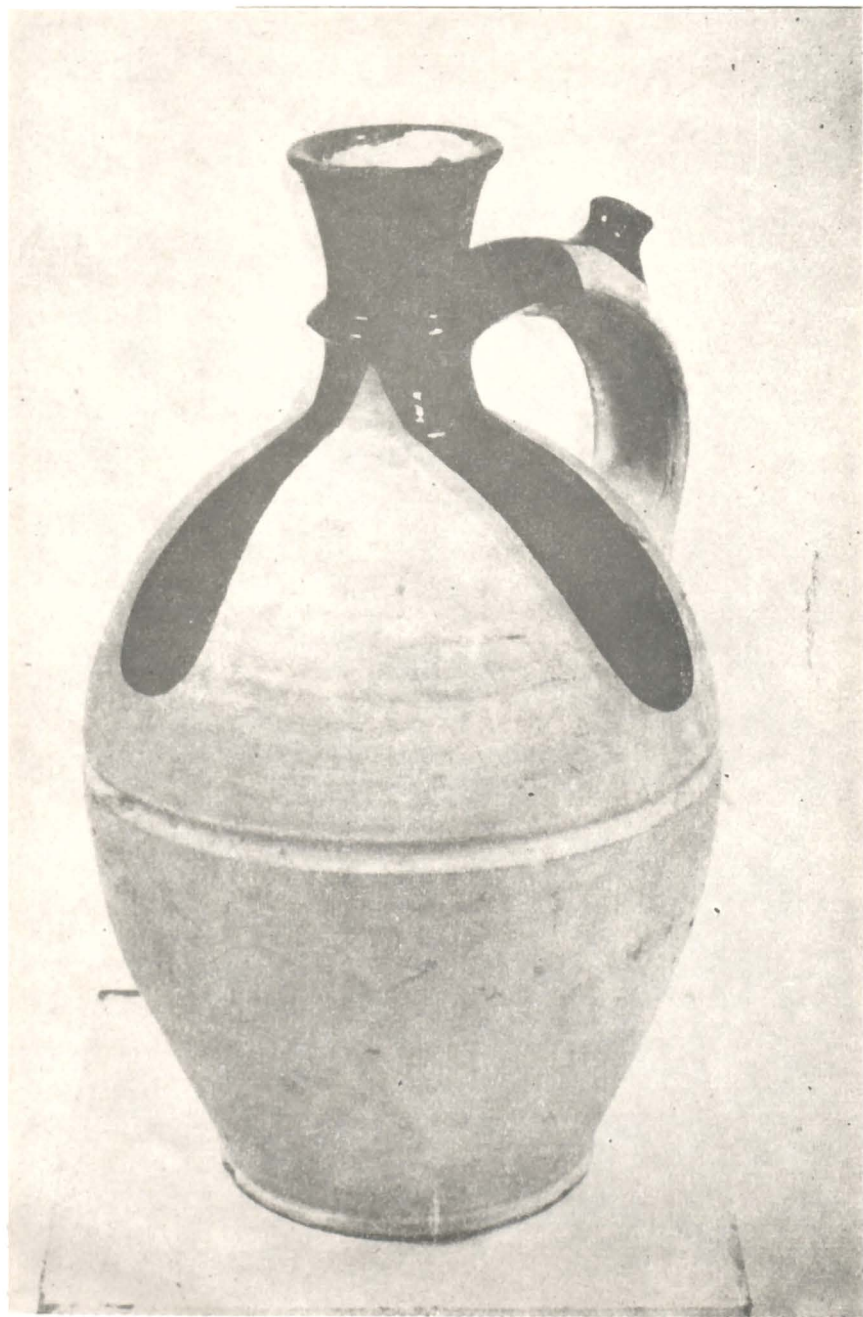
Uclor, centrul Lungești. Creator Nistor Vasile, 1960.



Ucior pentru descintec, central pietroasa. Creator Olariu I. Ștefan,
aproximativ anii 1935–1940.



Uclor, centrul Slătioara. Creator Gheorghița Victor, 1970.



Ucior, centrul Vlădești. Creator necunoscut. Prima jumătate a secolului al XX-lea.

Diversitatea formelor uzuale confecționate de către olarii localnici acoperă un repertoriu foarte bogat. Le enumerăm pe cele mai importante : căni, denumite local pui și pușori, taiere, străchini sau castroane, ghivece pentru băgat sub țest, ulcioare fără toartă (pentru oțet), ulcioare cu ciur (pentru apă), ulcioare pentru vin, avînd capacitatea între 20 și 40 de litri, oale de diferite capacități, țigăițe cu toartă — cu trei picioare sau plate —, pîlnii, forme pentru copt cozonaci — cu toartă sau fără —, borcane cu două torti și cu capac, jucării pentru copii, îndeosebi avimorfe etc.

Între motivele ornamentale folosite în decorul ceramicii de Vlădești predomină melcul, brăduțul și șiragul. Din punct de vedere al tehnicii de ornamentare, ceramica nesmălțuită din acest centru cunoaște trei variante : a) decor prin pictare cu cornul, predilect cu angobă albă, înainte de ardere, vasul fiind ars o singură dată ; b) decor prin pictare cu cornul și pensula cu angobă albă și nuanțe de ocru ; c) tehnica inciziei în pasta crudă a vasului cu ajutorul făchieșului sau a unui bețișor, înainte de ardere. Această din urmă tehnică este utilizată, îndeosebi, în cazul ceramicii nesmălțuite roșii.

Cromatică ceramicii lucrată la Vlădești poate fi urmărită în raport de grupa din care face parte obiectul respectiv. Ceramica nesmălțuită roșie folosește, în mod obișnuit, nuanțele naturale de ocru sau alb, cea alb angobată — nuanțele de verde și brun-gălbui, realizate cu cornul. Fondul alb dă o strălucire deosebită ornamentelor, reliefîndu-le. Dozarea minuțioasă a cromaticii în cîmpul larg al culorii de fond evidențiază elementele stilistice ale centrului Vlădești, deosebindu-l de stilul cromatic al centrelor din apropiere — Buda și Păușești-Măglași — centre producătoare, de asemenea, de ceramică albă angobată.

ZĂTRENI. Veche așezare românească, menționată în documentele medievale încă din secolul al XVI-lea, comuna Zătreni este situată în partea sud-estică a județului Vilcea, pe malul Oltețului. Din cele 19 localități care intră în componența comunei, olăritul s-a practicat în satele Zătreni, Butanu, Contea, Făurești, Gănești, Lăcusteni, Mănica³⁴. Mește-

³⁴ 1. *Butanu*, cunoscut prin ceramica sa roșie nesmălțuită, decorată cu humă albă. Informator Cruțeru I. Marin, 1972.

2. *Contea*, centru de ceramică cu activitate dispărută în anii celui de al II-lea război mondial. În ultimii ani se lucra cu precădere ceramică nesmălțuită roșie. Țirlea Dumitru, reprezentantul celei de a 3-a generații de olari, activa în primele decenii ale secolului XX, participînd la diferite expoziții organizate la București ca, de pildă, cea din 1912. Se specializase în vase de mare capacitate cu decor antropomorf și zoomorf. Informator Țirlea Gheorghe, 1973.

3. *Făurești*. Olăritul a dispărut cu decenii în urmă. Se cunoaște numele unui olar, Neagoe M. Constantin, care lucra oale nesmălțuite roșii de bună calitate. Informator Ilie I. Z. Nincluleanu, 1969.

4. *Gănești*. Activitatea olăritului în localitate este cunoscută din informațiile date de MDGR, vol. III, 1900, p. 484, precum și dintr-o reclamație a olarilor către Ministerul de Interne. Cf. prefectura județului Vilcea, dosar 55/1908. Practicarea meșteșugului încetează în primele decenii ale secolului XX.

5. *Lăcusteni*. Localitate cu cel mai puternic olărit în trecut. Locul de baștină al mai multor olari, ca de ex. Ioniță Olariu, porecla dată lui Ion R. Mihaie, stabilit ulterior la Zătreni. Informator Ilie I. Z. Nincluleanu, 1969.

6. *Mănica*. Olăritul a fost practicat îndeosebi de cel din familia Cruțeru. Localitatea mai furniza lutul pentru modelarea vaselor și pentru alte sate de olari. Informator Cruțeru I. Marin, 1973.

7. *Zătreni*. Vezi Silvia Zdercluc, *Contribuții la istoricul ceramicii vilcene : centrul Zătreni*, în REF, tom. 26, 1981, nr. 2, p. 199.

șugul olăritului a dispărut din majoritatea satelor aparținătoare de comuna Zătreni. Ceramica nesmălțuită produsă în aceste localități a putut fi reconstituită, cu excepția satului Contea, pe baza producției olarului Cruceru I. Marin ³⁵.

Ceramica nesmălțuită contemporană, cunoscută sub denumirea de *ceramică de Zătreni*, prezintă asemănări cu ceramica centrului vecin Pietroasa. Orientarea exclusivă spre producția ceramicii nesmălțuite are loc între anii 1950 și 1973, perioadă în care ceramica smălțuită dispare total, iar cele 30 de forme tradiționale ale ceramicii nesmălțuite se reduc la zece: oale de diferite mărimi, ulcioare de capacități variate, jucării, solnițe, saccii, taiere, străchini, ligheane, ghivece pentru copt, cești pentru țuică. În repertoriul ornamental predomină, ca motive, valul și spirala, realizate cu mătăuzul.

Ceramica nesmălțuită de Zătreni are o culoare de fond cărămizie, cu decorul aplicat din „rușală” sau humă albă. Apare și aici, sporadic, angobarea totală a vaselor, mai ales a celor pentru flori și, în acest caz, decorul se realizează cu humă de culoare brun închisă.

Concluzii. Scurta incursiune în istoria ceramicii nesmălțuite din județul Vilcea ne dă, totuși, posibilitatea să formulăm unele concluzii, chiar dacă cercetările viitoare ar putea să aducă unele corective. Notăm aceste concluzii în cele ce urmează.

1. Olăria nesmălțuită din județul Vilcea constituie o categorie a ceramicii populare românești mai puțin tratată și, deci, mai puțin cunoscută. După cum am menționat și în cursul expunerii, valoarea ei artistică constă, cu deosebire, în perfecțiunea și eleganța formelor, în măiestria modelării, în sobrietatea decorativă, ca efect al unui repertoriu redus de motive ornamentale, repertoriu în care valul și spirala dețin locul dominant. La aceste criterii de apreciere a valorii artistice se adaugă și discreția cromatică.

2. Formele ceramicii nesmălțuite, ce s-au păstrat în centrele din județul Vilcea, sînt dintre cele mai vechi forme ale ceramicii autohtone, prezentînd, adesea, evidente asemănări cu ceramica rezultată din săpăturile arheologice. Aceasta le conferă o mare valoare documentară, cu atît mai mult cu cît mai toate aceste forme sînt, în prezent, pe cale de dispariție. Vechimea formelor poate fi corelată, uneori, cu vechimea centrelor în care au dobîndit cea mai mare extensiune, mai ales cînd apar și unele mențiuni în documente istorice.

3. În tehnica de aplicare a decorului la ceramica nesmălțuită se folosește un număr redus de unelte, dintre cele mai simple, ca degetul, cornul, pensula.

4. În ceea ce privește aria de desfăcere a olăriei nesmălțuite de pe teritoriul studiat, aceasta se reduce, mai ales, la localitățile din vecinătatea centrelor producătoare, această limitare spațială fiind întîi un factor nefavorabil pentru menținerea și dezvoltarea producției de ceramică nesmălțuită.

³⁵ Ultimul olar din Zătreni, Cruceru I. Marin, își încetează activitatea în anul 1973. El face parte dintr-o veștită familie de olari: frații lui, Dumitru, Constantin și Ion, au practicat și ei olăria în satul Butanu, cu ani în urmă.

ABREVIERI

1. AMET — Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei.
2. MDGR — Marele dicționar geografic al României, vol. I—V, 1898—1902.
3. MSAP — Muzeul Satului și de Artă Populară.
4. RMM — Revista muzeelor și monumentelor, seria muzeu.
5. SCIA — Studii și cercetări de istoria artei, seria artă plastică.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ETNOLOGIA SIBIANĂ — REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE.** An de an, la începutul lunii septembrie, calendarului manifestărilor cultural-artistice naționale i se adaugă, în municipiul și județul Sibiu, noi acțiuni dedicate cercetării și valorificării culturii populare. Complexul de manifestări din 1989 s-a deschis în 2 septembrie cu cea de a VIII-a ediție a concursului folcloric interjudețean *Cîntecele munților* — autentică sărbătoare a artei interpretative și a costumului popular din România. Întrunind ansambluri folclorice (24) din toate marile zone folclorice ale țării, ediția din acest an s-a desfășurat în ambianța de o înegalabilă frumusețe oferită de cadrul natural al Muzeului Tehnicilor Populare din Dumbrava Sibiului. În popasul de aici, artiștii amatori de pe întreg cuprinsul românesc ne-au redat imaginea propriilor bogății spirituale, tradiții pios păstrate din tată-n fiu, în care s-a putut ușor recunoaște spațiul acelei așezări pe care Lucian Blaga îl numea sat-idee, „purătorul matricei noastre stilistice”.

Manifestările au continuat a doua zi cu cea de a XXII-a ediție a *Tirgului olarilor* — acțiune tradițională care a reunit aproape 100 de creatori din toate centrele de olărit din România. Varietatea creațiilor, perfecțiunea tehnică, asociate frumuseții desenului și coloritului deosebit au atras un impresionant număr de vizitatori, localnici și turiști, care au ținut să nu lipsească de la acest „corn al abundenței” în domeniul olăritului.

Luni, 4 septembrie, serie acțiunilor dedicate cercetării și valorificării culturii populare a culminat cu Sesiunea Anuală a Asociației Folcloriștilor și Etnografilor, manifestare științifică cu participare națională. Participanții au fost salutați de Al. Gătej, vicepreședinte al Comitetului de Cultură al județului Sibiu, de Al. Dobre, redactor-șef al „Revistei de etnografie și folclor” și de Iordan Dăteu, reprezentantul Editurii Minerva care, în alocuțiunile lor, au subliniat rolul pe care l-a avut orașul de pe Cibin, de-a lungul veacurilor, în tezaurizarea și valorificarea culturii populare românești, locul distinct al acestuia în folcloristica și etnografia românească.

În prima parte a sesiunii, condusă de prof. univ. Gh. Pavelescu — președintele Asociației —, au fost prezentate comunicările: Iordan Dăteu (București), *O monografie inedită despre o localitate sibiană*; Al. Dobre (București), *Contribuții la istoria folcloristicii și etnografiei românești*; *Comisia de Folclor a Academiei Române (1946 — 1948)*; Ion Cuceu (Cluj-Napoca), *Manuscrisele sibiene ale colecției Ion Micu Moldovan*; Hanni Merkel și Virgil Florea (Cluj-Napoca), *Contribuții documentare la cunoașterea operei folclorice a lui Karl Hintz-Hințescu*; Anca Goția (Sibiu), *Interesul pentru folclor al lui Ioan Georgescu și Ilie Moise (Sibiu)*, *Considerații privind etnologia sibiană din ultimele decenii*. Comunicările prezentate au constituit demersuri științifice circumscrise tematicii sesiunii. Dacă eruditul cercetător și editor Iordan Dăteu, parcurgând răspunsurile la chestionarele lui B. P. Ilasdeu, N. Densusianu și S. Fl. Mariș, a stabilit locul pe care dascălul Romul Simu din Orlat îl ocupă în istoria folcloristicii sibiene, Ion Cuceu, reexaminând manuscrisele de folclor din fondul „Astrel”, aduce noi argumente pentru o mai dreaptă așezare a lui Ion Micu Moldovan în rîndul celor mai mari folcloriști din secolul trecut. Alexandru Dobre a subliniat contribuțiile deosebite a Comisiei de Folclor a Academiei Române, condusă de prof. D. Căracostea, la jalonarea direcțiilor de dezvoltare ale folcloristicii și etnografiei românești. „Serviciul” pe care Alexandru Dobre îl face folcloristicii românești aducînd în actualitate manuscrise inedite din Arhiva Academiei Române este unul științific și, totodată, reparatoriu. Hanni Merkel, Virgil Florea și Anca Goția aduc noi contribuții privind viața și activitatea folcloriștilor Karl Hintz-Hințescu și Ioan Georgescu, iar Ilie Moise punctează momentele principale ale evoluției sibiene în ultimii 45 de ani (activitatea Cercului de Etnografie și Folclor — 1950 — 1970; înființarea Muzeului Tehnicilor Populare; cercetările interdisciplinare din Ilucăr și Mărginime concretizate

Într-un prim volum, *Mărginile Sibiului — 1985: constituirea Asociației Folcloriștilor și Etnografilor*.

În cea de a doua parte a sesiunii, condusă de Ilie Moise, secretarul Asociației, au susținut comunicări: Gh. Pavelescu (Sibiu), *Poezia de incantație în Mărginimea Sibiului*; Ghizela Sulișteanu (București), *Nedeea de la obârșia Lotrului — mărturie milenară a unității poporului român*; Laura Sirbu (Sibiu), *Descntec și descntat*; Nicoleta Coatu (București), *Aspecte privind simbolul cultural al soarelui*; Lia Gangoalea (Sibiu), *Dinamica obiceiurilor de peste an în Țara Oltului*; Mihai Georgia (Cluj-Napoca), *Folclorul și omnidisciplinaritatea*; Amalia Pavelescu (Sibiu), *Eminescu și folclorul*; Ion Șt. Lazăr (Râmnicu Vilcea), *O viziune asupra baladei „Meșterul Monole”*; Horst Klusch (Sibiu), *Vatra pe teritoriul României: atestări și evoluție*; Constanța Cristescu (Zalău), *Toată — probleme de organologie*; Anca Fleșeriu (Sibiu), *Materiale și sisteme de construire a caselor în satele din Țara Oltului*; Maria Bucur (București), *Aspecte privind lupta românilor transilvăneni pentru unitatea națională*; Constantin Drăgulescu (Sibiu), *Considerații asupra lexicului botanic din Țara Oltului*; Constantin Popa (Sibiu), *Contribuția la cunoașterea agriculturii tradiționale din Țara Oltului*.

În *Poezia de incantație*, prof. Gh. Pavelescu prezintă un subcapitol dintr-un studiu mai întins, intitulat *Poezia de ceremonii și ritual din Mărginimea Sibiului*, iar cercetătoarea Ghizela Sulișteanu aduce noi argumente privind unitatea de gândire, de limbă și simțire a poporului român de pe ambele versante ale Carpaților. Cu multă dragoste, spirit de pătrundere și sensibilitate, Laura Sirbu închină un adevărat poem personalității informatorului de folclor. Două aspecte mai puțin cercetate ale culturii noastre populare abordează cercetătoarea bucureșteană Nicoleta Coatu și profesoara Constanța Cristescu. Centenarul Eminescu a fost marcat și cu acest prilej de comunicare susținută de profesoara Amalia Pavelescu, care subliniază interesul timpuriu față de creația populară și rolul acesteia în elaborarea nemuritoarei opere a poetului nostru național. Mihai Georgia propune o nouă viziune asupra relațiilor interdisciplinare în cercetarea fenomenelor specifice culturii populare, iar Ion Șt. Lazăr aduce noi contribuții în cercetarea și interpretarea uneia dintre capodoperele folclorului nostru, care s-a bucurat de un interes aparte din partea unor mari personalități ale culturii românești (O. Goga, C. Brăiloiu, M. Eliade, L. Blaga). Horst Klusch, cunoscutul cercetător sibiian în domeniul ceramicii, de astă dată prezintă o temă turdită, abordând problema evoluției „vetrei” pe întreg teritoriul României.

Un număr de cinci comunicări, susținute în majoritate de cercetători sibiieni de la Muzeul Brukenthal (L. Gangoalea, A. Fleșeriu, C. Popa și C. Drăgulescu) au abordat problema interdisciplinare privind principalele capitole ale folclorului și etnografiei Țării Oltului.

A doua zi participanților la sesiune li s-a oferit prilejul de a cunoaște una dintre cele mai interesante vetre folclorice din județ, comuna Jina din Mărginimea Sibiului. Întâlnirea cercetătorilor cu cetățeni și cadre didactice din comună a constituit un veritabil dialog pe tema valorificării în contemporaneitate a civilizației de tip tradițional. În informarea privind potențialul economic și cultural al comunei, prof. Ion Poca s-a oprit cu dragoste și înțelegere asupra elementelor specifice care definesc profilul spiritual al mărghiteanului, în speță al jnărilor. N-a uitat *poruncile* — admirabil sistem tradițional de comunicare a primăriei cu obștea —, după cum n-a uitat să sublinieze apartenența localității la civilizația lemnului, „cea dintre civilizațiile românească de tip tradițional”. O succintă trecere în revistă a „calendarului pastoral” a familiarizat pe participanți cu specificul păstoritului din această cunoscută zonă montană. Oaspeții au fost apoi invitați să viziteze un monument istoric de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, a cărui pictură murală a fost realizată de vestitul iconar Simion Zăgrăvu din Laz. Clăditul, cu originarele sale monumente tradiționale din lemn, expoziția etnografică de la câmpul cultural — deținătoare a întregului instrumentar pastoral — și pavilionul de joc — tradiționalul loc de desfășurare a borei duminicale — au întregit imaginea acestui adevărat colț de răl unde, nu întâmplător, an de an se organizează nedeea pastorală, cu participarea artiștilor amatori de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali — „Sus pe Muntele din Jina”.

În gospodăria lui I. Nicoră (nr. 1141), talentat continuator al vechilor cloplitori în lemn, am putut admira străvechi imagini ale civilizației de tip pastoral alături de semnele noului (bale, apă curentă) instalat definitiv aici. Acolo sursă de civilizație modernă își dau mâna și conviețuiesc într-o fericită simbioză care conferă zonei autenticitate și specificitate.

Numărul mare al participanților din alte centre din țară, varietatea tematică a comunicărilor și pertinenta tratării problematice au vădit încă o dată că sursă de organizare a Asociației Folcloriștilor și Etnografilor din Sibiu este una dintre cele mai interesante din țară. (I. M. D.)

OBȚINEREA COLORANȚILOR ORGANICI DIN REGNUL VEGETAL AL FLOREI LOCALE ȘI UTILIZAREA LOR ÎN DIFERITE ÎNDELETNICIRI TEHNICO-ARTISTICE LA POPORUL ROMÂN

III. CERNELURILE

MIHAIL MIHALCU, MIHAELA DRĂGĂNOIU,
RADU OCTAVIAN MAIER

1. În evul mediu românesc s-a scris cu cerneluri preparate artizanal. Ele erau realizate de cele mai multe ori chiar de cel care le utiliza. Rețetele folosite la prepararea lor erau fie stabilite, fie numai verificate în ateliere, în cancelarii sau în gospodării. Atunci când rețetele respective erau venite din afara ariei românești, adesea ele erau adaptate cu o surprinzătoare abilitate tehnică la posibilitățile și exigențele locale. Adaptările respective se refereau fie la tehnologia de preparare a cernelii, fie la tipul sau numărul materiilor prime folosite la realizarea rețetei lor. Ele demonstrează o cunoaștere desăvârșită a materialelor cu care se lucra, precum și existența unei bune tradiții tehnice autohtone multisekulare (12), (21).

Exigențele celor care preparau și utilizau cernelurile acestea erau destul de numeroase, fără ca totdeauna ele să fie satisfăcute de unele rețete. Cerneala trebuia să pătrundă pînă la o oarecare adîncime în hîrtie, să nu se întindă, să curgă ușor din pană, să aibă o nuanță suficient de închisă — pentru ca citirea să se poată face ușor —, să nu se altereze în contact cu aerul și nici să nu fie sensibilă la acțiunea unor factori degradanți externi (mucegaiuri, umiditate, radiația solară, frecare, zgîriere etc.) și, bineînțeles, să se usuce cît se poate de repede. Fiecare dintre componentii de rețetă folosiți răspundea la una sau mai multe dintre exigențele amintite pe scurt.

Date cu privire la tehnologiile de preparare a cernelurilor, la materiile prime, materialele și termenii tehnici populari folosiți și la utilizarea cernelurilor, ca și la adaptările de care s-a amintit au fost publicate brute, cum au fost culese din teren, de unii cercetători care, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, aveau o altă specialitate decît cea tehnică (1), (3), (4), (7), (15), (16), (18), (19), (20), (21). În cea mai mare parte, ele reprezintă, însă, informații referitoare numai la ultimele două secole. În același timp, oricît de numeroase ar fi ele, la această scară, o prezentare tehnică a lor, ca și o privire generală asupra întregului domeniu nu au fost efectuate pînă acum. Nu s-a efectuat, de asemenea, o cercetare tehnică nici asupra rețetelor de cerneluri consemnate în manuscrise românești de diferite tipuri (ermirii, miscelanee etc.). Toate acestea prezintă însă un interes deosebit pentru etnografie, pentru tehnică și pentru lingvistică, precum și pentru istoria artei și a tehnicii românești, pentru activitatea lucrătorilor din muzee (muzeografi, conservatori și restauratori), pentru învățămîntul tehnic și artistic sau pentru omul de cultură.

REF, tom 35, nr. 2, p. 173—185, București, 1990



Încercăm să realizăm o asemenea privire de ansamblu asupra cernelurilor folosite în evul mediu românesc, asupra acelor cerneluri în care materialul colorant utilizat era obținut — sub formă de infuzie, decoct, sevă brută sau produs al unei combustii incomplete — dintr-un organ vegetativ al unuiu sau mai multor reprezentanți ai florei locale românești.

2. Cit de mare era atenția care se acorda cernelurilor, în trecut, o arată clar numărul mare de rețete consemnate în partea tehnică a manuscriselor românești de diferite tipuri, ca și în numeroasele notații de pe marginea albă sau de pe paginile nefolosite ale unor manuscrise sau cărți vechi (13), (23), (25), (28), (29), (30), (31), (34), (37), (42), (43), (45), (47), (48), (49).

În ceea ce privește *erminiile* românești, trebuie remarcat faptul că deși unele dintre ele au avut drept model vreun manuscris similar atonit, dintr-o epocă în care Bizanțul și ceea ce a urmat după el constituiau un model pentru viața spirituală din țările românești, la capitolul cerneluri se remarcă faptul că, în timp ce mult discutata erminie elaborată de Dionisie din Furna (5) are consemnate numai două-trei rețete de cerneluri, în erminiile românești apar mult mai multe. În plus, compoziția și tehnologia de preparat a acestora sînt mult mai variate și, adesea, mai complexe și mai detaliat prezentate.

Atît recomandările din erminii cit și cele din miscelanele sau însemnările înscrise pe paginile albe ale altor manuscrise, datele referitoare la prepararea cernelurilor aduc, uneori, și un plus de informație cu privire la circulația, în timp, nu numai a unui tip de cerneală, ci și a unei anumite rețete. Astfel, comparînd informațiile din manuscrisele românești 5952 și 5188, ambele din colecția Academiei Române, se poate observa că aceleași rețete de cerneluri au fost folosite cel puțin două secole consecutiv în Țara Românească, preferințele pentru aceleași trei culori de cerneală menținîndu-se.

Tot în legătură cu cernelurile de care ne ocupăm, trebuie remarcat faptul că și în acest domeniu se observă o unitate impresionantă în întreaga arie românească. Astfel, spre exemplu, cu aproape șapte decenii în urmă, informațiile culese separat de mai mulți etnografi, informații provenind din diferite zone ale țării, semnalau că o aceeași rețetă de cerneală neagră (componenti de rețetă : gogoși de ristic, băcan negru, calaican și un clei vegetal autohton) era utilizată din nordul țării (județele Suceava sau Botoșani) pînă în sudul (jud. Prahova) și sud-estul ei (jud. Galați).

Unele dintre tipurile de cerneluri care au fost preparate și folosite în aria românească erau utilizate din antichitate și evul mediu în vestul european, în Orientul Apropiat sau în Extremul Orient. Apariția lor, în părțile tehnice ale unor manuscrise românești, ne arată, pe de o parte, aria uriașă din care a venit, în trecut, informația tehnică la noi sau, poate, în care s-a răspîndit cea plecată de aici. Ulterior, desigur, unii cercetători se vor apleca și asupra acestui ultim aspect. Dar, pe de altă parte, nu poate rămîne neremarcat faptul că ele poartă și amprenta unor interesante inovații locale de care am mai amintit.

Toate rețetele de cerneluri la care ne referim sînt simple, pot fi realizate ușor, sînt foarte rezistente, în cele mai multe cazuri, și nu au nici un component al cărui rol să nu poată fi ușor înțeles și admis.

3. Cu cernelurile de care ne ocupăm — ca și cu celelalte tipuri — au fost scrise actele cancelariilor (pe pergament sau hirtie) precum și alte manuscrise (majoritatea covârșitoare a celor care au ajuns pînă la noi sînt scrise pe hirtie), în care unii clerici sau mireni corespondau, traduceau, copiau sau își notau unele evenimente, bilanțuri, gînduri, rețete practice sau medicale interesante în practicarea unor indeletniciri tehnice sau în gospodăria tradițională.

Cele mai multe dintre manuscrisele românești amintite se află în colecții, fiind scrise pe hirtie, și se înțelege ușor că cele mai multe și mai complete informații pe care le putem avea — referitor la cerneluri — aparțin celei de-a doua jumătăți a secolului XV, perioadă în care acest material a început să fie folosit mai intens în țările române (3).

4. Cerneala *neagră* a fost cea mai des folosită în manuscrisele românești care ni s-au păstrat. În unele cazuri, ea a fost utilizată pentru elaborarea întregului manuscris. Alteori, anumite părți ale acestuia (titlurile manuscrisului, ale capitolelor sau ale unor paragrafe, prima literă a unui capitol sau paragraf, anumite fragmente de text asupra cărora se atrăgea atenția, unele adnotări, titlatura și iscălitura domnilor etc.) erau scrise cu cerneală *roșie*. Cel mai adesea, aceste cerneluri roșii erau colorate cu cinabru („chinovar”), fără adăugarea unui colorant organic. Astfel de cerneluri nu fac obiectul studiului nostru. Cele două tipuri de cerneluri negre folosite în evul mediu românesc (material colorant : negrul de fum sau compuși ai acidului tanic) vor fi examinate în cele ce urmează, deoarece, în ambele, materiile prime utilizate proveneau din materii prime procurate din regnul vegetal (lemn, os, simburi sau gogoșile de ristic).

Mai rar, au fost semnalate, însă, și manuscrise mai vechi scrise cu cerneluri de *alte culori*. În această ultimă categorie, spre exemplu, intră unele documente emise de cancelariile unor domnitori ca Alexandru cel Bun sau Ștefan cel Mare, care au fost scrise cu cerneală *albastră* (21).

5. *Informațiile* referitoare la compoziția cernelurilor folosite în aria românească și la modul în care erau preparate, ca și cele referitoare la materiile prime și materialele cu care erau realizate rețetele le-am obținut din părțile tehnice ale unor manuscrise care s-au păstrat pînă în zilele noastre (terminii, miscelane etc.), din însemnări scrise pe părțile albe ale filelor unor manuscrise, din datele pe care le-am cules de la rarii informatori de pe teren care mai puteau fi găsiți în trecutele decenii, din cele culese și publicate, în secolul actual, de către istorici și etnografi care au cercetat diferite zone, ca și prin efectuarea unor analize fizico-chimice. Analizele amintite, însă, prezintă dezavantajul că, în cele mai multe cazuri, nu pot fi efectuate nedistructiv.

6. În *compoziția* cernelurilor care au fost folosite în aria românească și în care materialul colorant a fost un *pigment* de origine vegetală (de ex. negrul de fum) sau un *colorant* obținut din regnul vegetal — sub formă de decoct, infuzie sau sevă brută — au mai intrat și alți componenți de rețetă. Citeodată, un *pigment anorganic* (de ex. acetatul de cupru sau cinabru) era introdus pentru a face mai intensă sau a vira interesant nuanța cernelii. Totdeauna, *substanțe cu proprietăți adezive* — importate (de ex. guma arabică) sau procurate din flora locală (de ex. cleiul de cires, de prun sau de zarzăr) — măreau aderența cernelii la suportul pe care se scria. Unii *adjuvanți* (de ex. alaunul, zahărul candel etc.) erau introduși

pentru a diminua durtitatea apei folosite ca vehiculant, pentru corectarea convenabilă a viscozității, ca și pentru menținerea în suspensie a unor materiale floculate. Unii *solcenși* introduși, în unele cazuri, erau folosiți numai ca vehulanți (apa, vinul și oțelul), alteori și pentru a diminua sensibilitatea la biodegradare a cernelii (oțelul și rachiul).

7. După cum s-a mai remarcat, în evul mediu românesc, cel mai adesea, s-a scris cu *cerneluri negre*. Tehnologiile folosite la prepararea lor erau de mult cunoscute, verificate și practice în aria europeană sau asiatică. În linii mari, la acest capitol, dacă se ia drept criteriu materialul colorant folosit (negrul de fum menținut în suspensie, în apă cu clei vegetal, compuși ai acidului tanic sau soluții de diverși coloranți organici, obținuți sub formă de decoct, infuzie sau sevă, din diferite organe de vegetație ai unor reprezentanți ai florii locale), rețetele respective se încadrau în trei categorii. Primele două categorii (cele cu negru de fum sau cu compuși ai acidului tanic) sînt consemnate cu mai mult de două milenii în urmă, în *Biblie*, în manuscrise grecești din secolele IV—V î.e.n., ca și în scrierile lui Plinius cel Bătrîn, Vitruvius, Dioscoride sau ale unor alchimisti arabi.

Cînd au început a fi folosite în aria românească, însă, nu o putem preciza, în stadiul actual al informației. Dacă am aprecia această epocă numai după data la care a fost elaborat cel mai vechi manuscris românesc scris cu cerneală neagră, ar rămîne întrebarea firească dacă nu cumva, anterior lui, nu au apărut și alte manuscrise — scrise cu același tip de cerneală — care, de-a lungul secolelor, au dispărut. Iar textele tehnice românești care se referă la cernelurile negre sînt mult mai noi.

În orice caz, un lucru pare cert. Ca și în vest, dacă mijlocul evului mediu românesc este marcat printr-o preferință acordată cernelurilor în care materialul colorant era negrul de fum, către sfîrșitul lui a fost preferat din ce în ce mai mult celălalt tip amintit. De-a lungul aceluiași secol, însă, au mai fost folosite și cerneluri negre în compoziția cărora intrau extracte tinctoriale obținute din alți reprezentanți locali ai regnului vegetal prin stoarcere, extracție la rece sau decoct.

Trebuie remarcat, însă, că rețetele primelor două categorii de cerneluri negre amintite — culese din sursele de informație amintite anterior — se deosebesc, uneori, de cele folosite în vestul european și în Orientul Apropiat sau Îndepărtat, fie prin materiile prime utilizate, fie prin proporția în care acestea intrau în rețetă, fie, în sfîrșit, prin unele etape ale tehnologiei prin care erau obținute (4), (7), (16), (24), (26), (27), (32), (33), (34), (35), (37), (38), (39), (40), (41), (48).

8. Cernelurile negre în care culoarea era realizată cu *negru de fum*, menținut în suspensie, în apă, cu un clei vegetal, erau mai rezistente la diverși agenți agresivi externi și aveau o intensitate a culorii mai mare. Pigmentul folosit are o putere de acoperire și o intensitate superioare celorlalți coloranți organici folosiți în alte cerneluri negre. Dacă, în decursul secolelor, în unele manuscrise scrisul a pălit sau a dispărut, această situație se datorește cel mai adesea degradării materialului adeziv (fisurări urmate de desprinderi sau descompunere completă). În ceea ce privește diminuarea intensității culorii, în timp, ca și obținerea unei cerneli cu o culoare mai puțin intensă, această situație se datora modului mai puțin reușit în care se obținuse negrul de fum.

O mărturie mai tirzie (1) arată că, pînă în secolul trecut, acest pigment negru era obținut, în aria românească, prin ciocănirea și raclarea funinginei depusă pe cazane și căldări mari, pe cea din coșuri de evacuat fumul din sobe sau de pe apărătorile de dirijare a fumului („băbătie”, „babură”, „babiță” sau „corlan”). Prinderea respectivă a pigmentului se făcea în apă. Prin amestecarea pigmentului cu o cantitate oarecare de clei vegetal autohton sau cu gumă arabică, se obținea o cerneală cunoscută sub numele de „cerneală de India”. Intensitatea culorii acestei cerneli varia între oarecari limite, fiindcă pigmentul obținut în modul amintit era constituit din particule de carbon pur amestecate cu altele parțial carbonizate. De asemenea, durabilitatea, în timp, a unei cerneli realizate cu un asemenea pigment depindea de proporția în care negrul de fum propriu-zis era impurificat.

În textele tehnice din manuscrisele românești — ca și în erminiile atonite — nu apare nici o rețetă de cerneală neagră realizată cu negru de fum. Textele respective au fost elaborate în secolele XVIII—XIX. Această situație pare să ateste că, începînd de prin secolul XVII, în răsăritul european erau preferate cernelurile negre în care culoarea era obținută cu un compus ferotanic. Examinarea multor manuscrise românești existente în colecții pare să confirme și ea această realitate.

În legătură cu folosirea negrului de fum în cernelurile negre din evul mediu românesc, trebuie remarcat faptul că nu am găsit nici un text care să se refere la folosirea unor pigmenți negri proveniți din arderea incompletă a unor materiale vegetale ca simburii de piersică, lemnul de stejar, de tei sau de mesteacăn, corzi de viță de vie, coji de nucă etc. Știm însă că ei erau cunoscuți și folosiți de pictorii noștri de tradiție (12). Probabil că, mai rar, au fost folosiți la realizarea cernelurilor și asemenea pigmenți, mai ales cel obținut din corzile de viță. Acesta a fost folosit în vestul european, sub denumirea de *nigrum optimum*, în rețeta unor cerneluri. Nu apar nici mărturii scrise referitoare la prepararea aceluiași pigment negru prin arderea incompletă a uleiurilor de in, de cînepă sau de măsline și nici a unor rășini orientale (tămii) sau autohtone, deși materia primă era destul de ușor accesibilă. Este posibil, însă, ca într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat să se fi lucrat și cu un pigment negru obținut din aceste materii prime.

De asemenea, nu avem, încă, nici mărturii cu privire la folosirea — în aria românească — a unor cerneluri negre colorate atît cu negru de fum cit și cu compuși ferotanici, așa cum s-a lucrat în vestul european medieval.

9. Cernelurile negre colorate cu *compuși ai acidului tanic* au fost utilizate în aria românească încă din evul mediu. Nici în acest caz nu putem preciza data la care au început să fie preparate și folosite. În tabel sint prezentate 24 de rețete românești ale unor asemenea cerneluri. Ele provin din părțile tehnice ale unor manuscrise românești din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului următor, din rezultatele publicate de unii etnografi și din unele cercetări efectuate în anii 1955—1962 : (1), (16), (19), (21), (24), (25), (26), (27), (30), (31), (33), (34), (35), (36), (37), (38), (39), (40), (41). Toate ne aduc ecouri nu numai din epoca în care au fost elaborate manuscrisele și studiile consul-

Tabel

Rețete de cermeluri negre pe bază de decoct de gogoși de ristic și calaican [7], [8], [9], [11], [14], [16], [17], [18], [20], [21], [33], [34], [35], [36], [37], [38], [39], [40], [41], [50], [51]

Nr. crt.	Proporții componenții de rețetă										Observații	
	Componenți principali			Materiale adezive			Adjuvanți		Solvenți - vehiculanți			
	Gogoși de ristic	Calaican	Gumă arabică	Clei de citreș	Zabăr candel	Alaun	Clorură de sodiu	Apă	Vin	Oțet		
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%		
1	16,95	10,17	5,08	—	—	—	—	—	67,80	—	(*) (*) (*)	
2	10,77	38,46	38,46	—	—	—	—	—	12,31	—		
3	4,02	6,02	5,62	—	—	—	—	88,33	—	—		
4	4,02	6,02	5,62	—	—	—	—	88,33	—	—		
5	4,02	6,02	5,62	—	—	—	—	88,33	—	—		
6	8,35	4,17	3,55	—	—	—	—	41,73	—	—		
7	6,35	4,29	4,29	—	—	0,47	—	41,73	—	—		
8	13,33	7,62	—	—	—	0,41	5,29	26,46	—	—		
9	18,80	4,89	1,13	—	—	—	—	—	47,62	—		
10	8,33	4,17	—	4,17	—	—	—	—	37,59	—		
11	9,59	34,24	34,24	—	—	—	—	—	83,33	—		
12	11,16	7,44	7,44	—	—	—	—	—	21,93	—		
13	6,00	10,00	4,00	—	—	—	—	—	73,96	—		
14	12,22	7,78	6,00	—	—	—	—	—	80,00	—		
15	5,75	5,75	2,30	—	—	—	—	—	44,44	—		
16	3,54	5,31	2,66	—	—	—	—	—	86,20	—		
17	11,51	3,85	7,69	—	—	—	—	—	88,49	—		
18	18,66	4,48	2,24	—	—	—	—	—	76,92	—		
19	13,20	26,40	5,28	—	2,64	—	—	—	37,31	—		
20	12,28	7,37	6,03	—	—	—	—	—	44,63	29,60		
21	12,30	7,38	6,05	—	—	—	—	—	44,74	—		
22	11,16	7,44	7,44	—	—	—	—	—	73,96	—		
23	16,95	10,17	5,08	—	—	—	—	—	—	—		
24	32 g	16 g	6,4 g	—	—	—	—	—	67,80	Neprecizat		

(*) În rețetă se introducea și un decoct de coajă de măr pădureț.

tate sau în care au fost efectuate cercetările în teren, ci și din epoci anterioare.

Spre deosebire de rețetele anticilor care, de obicei, erau realizate cu un număr mai mare de materii prime (2), cele care au fost folosite în aria românească prețineau un număr mai redus de componente. Rețetele cu cel mai mic număr de componente (patru) sînt de departe cele mai numeroase (cca 75%), fiind urmate de cele cu cinci componente (cca 17%). Apar și unele rețete cu un număr mai mare de componente (șase sau șapte), frecvența lor fiind foarte mică (cca 4%).

Dacă se ține seama de faptul că rețetele cu un număr mare de componente sînt mai noi, trebuie remarcat faptul că, timp de secole, rețetele simple au fost preferate și că numai destul de tîrziu s-a mărit atenția acordată exigențelor legate de conservarea cernelii și a scrierii, ca urmare probabilă a îmbunătățirii sensibile a informației tehnice cît și a creșterii pretențiilor față de calitatea cernelurilor.

Ca și în vestul european, la realizarea acestor cerneluri, gogoșile de ristic („cecidii”, „chichide”, „colțani”, „gogoși de Alep”, „gogoși de stejar”, răstic sau ristic) și *sulfatul feros* natural („calacăn”, „călăcăn”, „calaicăn”, „galaschiu”, „galiscău” sau „vitriol verde”) furnizau compușii tanici naturali, respectiv anionul sulfat și cationul feros, componentele neapărat necesare realizării compușilor organici care constituiau materialul colorant negru al cernelii. Apariția termenului tehnic popular de „gogoși de Alep”, traducerea unei denumiri străine, pare să indice faptul că nu întotdeauna au fost folosite numai gogoși de ristic provenite din flora locală.

Tot din tabel se observă că, din punctul de vedere al obținerii materialului colorant, în numai 12,5% dintre rețetele consemnate acesta nu se obține numai prin reacția unor compuși organici vegetali conținuți într-un decoct obținut din gogoșile de ristic, ci se adaugă și un alt decoct de scoarță de „măr pădureț”.

Din același tabel se remarcă faptul că proporția de gogoși de ristic : calaicăan variază în limite foarte îndepărtate (0,3 : 1...4,2 : 1) și că în cele mai multe cazuri proporția de sulfat feros este mult mai mare decît cea stoichiometric necesară, chiar dacă proporția de compuși tanici luată în considerație în materia primă folosită ar fi fost cea mai mare posibil a fi realizată în natură.

Faptul că rețetele în care se adaugă și un decoct de scoarță de „măr pădureț” nu au cea mai redusă cantitate de gogoși de ristic indică, probabil, că aportul de material colorat furnizat pe această cale nu avea drept scop decît acela de a se realiza o culoare neagră mai pronunțată, *imediat* după scriere, cu un cost minim.

Cîteva observații trebuie făcute și cu privire la proporțiile de sulfat feros cu care s-a lucrat la realizarea rețetelor de cerneală neagră de care ne ocupăm. În epocă, rețetele la care ne referim nu au constituit decît un *cadru tehnologic*. Numai în deceniile actuale — prin analize puse la punct mult după data la care au fost elaborate manuscrisele tehnice românești din care ne-am obținut informațiile — cantitatea de compuși tanici existenți într-o anumită materie primă, respectiv cantitatea de calaicăan care ar fi necesară stoichiometric reacției, poate fi determinată exact. Această proporție, însă, diferă sensibil de la un material vegetal la altul,

chiar dacă, din punctul de vedere al originii, prezentării și perioadei de recoltare nu există nici o diferență.

Rețete europene foarte vechi (sec. IV—III î.e.n.) recomandau ca proporția de gogoși de ristic : sulfat feros să fie 2 : 1 (6). În rețetele românești de cerneală neagră care au ajuns până la noi, calaicanul pare — la prima vedere — introdus în proporție mare, uneori exagerat de mare. Mai mult chiar, tot la o primă vedere, situația respectivă pare a aduce unele inconveniente majore. Căci compusul chimic respectiv, în aceste condiții, putea acționa ca agent de descompunere al sărurilor ferotanice colorate și ca agent de diminuare a rezistenței cernelii la umezeală, calaicanul fiind o sare solubilă. Ca urmare a acestei situații, la cernelurile cu o asemenea compoziție, mai puțin judicios alcătuită, intensitatea colorației scrisului scădea, în timp. Tot în timp, o parte a calaicanului nereacționat — aflat în exces — trecea într-un compus bazic sau în sulfat feric (solubil ; culoare brun-rugină închis), scrisul căpătînd o pronunțată nuanță ruginie sau brună. Ambele fenomene pot fi observate ușor pe o serie de manuscrise vechi românești aflate în colecții, dacă sînt cercetate cu atenție. Spunem cu atenție pentru că altele, în care scrisul a căpătît o nuanță roșietică mai puțin plăcută, au fost scrise cu cerneluri negre în care, din contră, gogoșile de ristic — respectiv compușii tananți — au fost în exces (6).

Dar am greși dacă am simplifica exagerat situația, adică dacă am atribui toate defectele amintite unei lipse de abilitate sau unei neputințe tehnice a atelierelor evului mediu românesc. Un exces de calaican era introdus în rețetă, probabil, și ca urmare a faptului că experiența multiseculară înregistrase faptul că această sare feroasă are și o acțiune dezinfectantă. Or, în trecutele secole, în afara soluțiilor alcoolice nu erau cunoscute asemenea substanțe, iar apariția frecventă a biodegradării acestor cerneluri era necesar să fie rezolvată. În orice caz, examinarea recomandărilor cuprinse în unele rețete românești de asemenea cerneluri arată că, deși în aproape toate apare în exces sulfatul respectiv, rareori el a depășit acele limite peste care scrisul căpăta o pronunțată tentă ruginie sau o sensibilitate prea pronunțată la umezeală. Totdeauna, însă, limitele în care a fost introdus erau acelea în care acțiunea sa fungică rămînea intactă.

În sfîrșit, mai trebuie remarcat că se utiliza, la aceste cerneluri de culoare neagră, o sare feroasă și nu una ferică. Cel de-al doilea compus, de altfel, nu putea fi procurat în secolele trecute. Datorită acestui fapt — spre deosebire de ceea ce s-ar fi întîmplat dacă s-ar fi folosit sulfatul feric —, intensitatea maximă a culorii negre a acestor cerneluri nu apărea decît după un anumit interval de timp, nu în momentul în care se scria. În intervalul respectiv se desăvîrșea oxidarea cationului feros. Și aceasta era o caracteristică a majorității covârșitoare a cernelurilor de acest tip folosite în evul mediu european.

Aderența colorantului negru la hîrtie era asigurată de unele *cleiuri vegetale* autohtone (cleiul de cireș, indeosebi), de *guma arabică* (clei de piatră, comid, comid de Alexandria, comit sau zamă comid) și de *zahărul candel* (candel, canție și cantion). Toate aceste materiale cu proprietăți adezive aveau și rolul de a modifica avantajos densitatea cernelii, în scopul asigurării menținerii în suspensie a compușilor tanici colorați, îmbunătățîndu-se astfel corespunzător menținerea, în timp, a intensității culorii cernelii

conservate în recipiente sau în călimări. Folosirea cleiului de cireș pare o inovație locală. Manuserisul în care apare o rețetă cu un asemenea component este mai vechi decît majoritatea celorlalte. Desigur, în epoci anterioare celor în care au fost elaborate manuscritele utilizate în studiul nostru, folosirea cleiurilor vegetale autohtone la fabricarea cernelurilor era mult mai răspîdită. Și au fost cazuri în care singurul material adeziv folosit într-o rețetă era un clei vegetal autohton. Către sfîrșitul secolului XVIII, însă, utilizarea gunii arabice se generalizase în aria românească. În ceea ce privește cel de-al treilea material adeziv, zahărul candel, el nu a fost folosit ca unic material adeziv — cum au fost unele dintre cleiurile vegetale autohtone. Utilizarea lui se limita la înlocuirea unei părți (cca 33%) din guma arabică. Cernelurile în compoziția cărora intra acest ingredient aveau o sensibilitate mărită la atacul biodegradativ. Și aceasta ar putea fi explicația faptului că el apare în puține cerneluri negre românești, în afară de faptul că, pînă într-o anumită epocă, materialul era scump și mai greu accesibil. Cu toate acestea, introducerea acestui material aducea și unele avantaje certe. El mărea fluiditatea cernelii, permitea să se introducă o cantitate de gumă arabică practic egală cu cea introdusă în alte cazuri în care nu se folosea zahărul, iar trăsăturile scrisului puteau fi mai mari și mai frumoase.

În ceea ce privește *solvenții* (apă, vin și oțet) se remarcă faptul că ei au fost utilizați fie ca un singur solvent, fie în amestecuri binare. Atunci cînd s-a folosit un singur solvent (mai mult de două treimi din cazuri), cei mai folosiți au fost fie vinul, fie apa (peste 37% din cazuri). Atunci cînd s-a lucrat cu un amestec binar, ordinea preferințelor a fost: apă + vin (50%), apă + oțet (cca 33%) și vin + oțet (cca 16%). Mai trebuie remarcat și faptul că atunci cînd s-a folosit apa sau oțetu lea singur solvent totdeauna materialul adeziv a fost guma arabică, în timp ce, atunci cînd s-a folosit ca unic solvent vinul, au apărut și unele cazuri în care s-a folosit fie cleiul de cireș, fie zahărul candel, în ultimul caz — spre deosebire de primul — guma arabică nu a fost complet eliminată.

Tehnologia de preparare a acestor cerneluri negre, la care colorantul negru era furnizat numai de materialele tanante obținute din gogoșile de ristic, avea aceleași etape practicate de secole în aria europeană. La început, componenții solizi erau aduși, separat, la o granulație foarte fină, pentru a se asigura un contact cit mai mare între materia primă și solvent. În continuare, pulberile obținute erau amestecate sau nu între ele, fiind, apoi, introduse în solventul-incorporant incolor. În unele rețete (29), (30), (31), (49) urma o etapă în care întregul amestec era fiert (pentru ușurarea extracției, în apă, a tananților naturali și a măririi vitezei reacției lor cu sarea feroasă, precum și pentru distrugerea fungilor care, ulterior, se puteau dezvolta și deteriorau cerneala), apoi răcit și filtrat. Durata fierberii era controlată prin apariția repetată (3—6 ori; diferit de la o recomandare la alta) a unei puternice spumări. Manuscritele românești seamănă, plastic, spumarea respectivă cu cea care apare la fierberea cafelei. La apariția unei asemenea spumări, recipientul era îndepărtat un scurt timp și lăsat să se liniștească, pentru a se evita revărsarea lichidului și pierderile de materiale.

Alteori, însă, s-a lucrat și altfel. Nu se efectua extracția materialelor necesare prin fierbere (18), (28), (30), (31), (34), (37). Amestecul de reactanți, adjuvanți, materiale adezive și solvenți era supus radiației solare timp de 4—7 zile. În tot acest timp, pentru a se ușura extracția, omogenizarea, reacția și dizolvările, amestecul era scuturat energetic periodic. Și în acest caz se separa supernatantul prin filtrare printr-un material textil (pinză groasă de cînepă) sau printr-o sită foarte deasă din mătase ori păr de cal. În cursul acestei filtrări se separau nu numai resturile solide rămase din gogoșile de ristic, ci și o bună parte din produșii apăruți din reacția dintre calaican și substanțele mucilaginoase, produși care măreau viscozitatea cernelii, sensibilitatea la mucezure și tendința de a i se deschide culoarea. Grija deosebită cu care a fost efectuată filtrarea este una dintre cauzele care au făcut ca cernelurile negre utilizate în trecut să aibă o comportare diferită, în timp.

În ceea ce privește *decoctul de coajă de măr pădureț*, acesta se realiza printr-o extracție, la rece (apă: coajă — 1 : 1,5 p.g.), timp de 7 zile (19), (21), (25). Uneori, apare și recomandarea ca pe timpul acestei extracții amestecul de materii prime puse în contact să fie expus radiației solare. Introducerea celorlalți componenți de rețete se efectua ulterior acestei extracții. Urma apoi o fierbere, cu o durată mai îndelungată decît în cazul altui tip de rețetă. Se prelungea fierberea pînă cînd volumul lichidului se reducea — datorită evaporării — la jumătate.

În ceea ce privește materialele adezive, trebuie semnalat faptul că, uneori, apare recomandarea ca ele să fie introduse numai după filtrarea finală a cernelii. În acest mod, desigur, erau eliminate pierderile apărute în cursul filtrării.

10. O altă categorie de cerneală neagră referitor la care nu se găsește nici o indicație în manuscrisele tehnice românești vechi este cea în care, pe lângă gogoșideristic, calaican și clei de cires, se folosea ca materie primă și *băcanul* negru. După unele indicații, ea a fost folosită cel puțin în secolul trecut. Tehnologia prin care se obținea un asemenea tip de cerneală neagră era similară celei în care se folosea un decoct de scoarță de măr pădureț. Amestecului de gogoși de ristic mărunțite, băcan și apă i se adăuga, după o fierbere (cca 2 ore), puțin sulfat feros și clei de cires (16), (21), (25). Rețeta respectivă a fost folosită pe o mare parte a ariei românești.

Ca și în erminia lui Dionisie din Furna (5), în unele manuscrise tehnice românești apare și rețeta unei cerneli negre obținute prin trecerea în soluție a unor compuși existenți în *scoarța de frasin*. Spre deosebire, însă, de ceea ce recomandă scrierea atonită amintită, în aria românească timpul de extracție era cu 50% mai mic. De asemenea, în vreme ce la Atos — după extracție — urma o scurtă fierbere a soluției, în țările române se concentra soluția — prin fierberă și evaporare — pînă cînd volumul ei era redus la jumătate.

11. Alte cerneluri de culoare neagră care au mai fost folosite în aria românească și în care colorantul provenea tot din regnul vegetal nu mai aveau durabilitatea celor două tipuri de cerneală descrise anterior. Ele nu apar în părțile tehnice ale manuscriselor românești care ni s-au păstrat și au ajuns pînă la noi pe filiera tradiției tehnice transmise oral. Dintre ele vom cita cîteva, posibil fiind ca, într-o măsură mai mare sau mai mică, să se fi folosit la realizarea unor cerneluri negre toate decocturile

care erau utilizate în boiangeria tradițională la obținerea culorii negre. Astfel, au fost amintite (1), (7), (15), (16), (18), (21): un decoct de tulpina plantei *Origanum vulgare* L. (sovîrî, soloverc), coaja arborelui *Alnus glutinosa* L. (arin negru, arin, anin) și virfuri de tulpină ale plantei *Vicia faba* L. (bob, boabă, favă), în care se introducea și sulfat feros natural (calaican); un decoct obținut din fructele coapte ale plantei *Ligustrum vulgare* L. (lemn ciinesc, mălin negru) și amestecat cu calaican și alaun (piatră acră) și un clei vegetal autohton (de cireș sau de zarzăr); seva fructelor de boz (*Sambucus abulus* L.).

O altă rețetă folosea un decoct de coajă de gladiș, în care se introducea calaican, piatră acră și clei de cireș (16).

12. *Cernelurile verzi* erau obținute din seva plantei *Ruta graveolens* (rută) și o soluție de acetat de cupru (coceleală, cinghiar, grîspan, praf de aramă, șar, vardalam, verdețe de aramă și verde de coceleală) mărunțit și adus la o granulometrie fină și „frecat” cu puțin oțet (34), (43), (45), (46), (48). Uneori, pentru obținerea unei nuanțe mai calde, în cerneală se introducea și puțin șofran (45), (46). În aceste cerneluri cu puțini componenți și care se preparau după o tehnologie foarte simplă, s-a introdus fie un clei vegetal (de cireș sau de prun), fie gumă arabică. Durata, în timp, a acestor cerneluri era asigurată de acetatul de cupru. De aceea, după decenii sau după secole, nuanța inițială a cernelii se modifica apreciabil, apropiindu-se de cea a acetatului de cupru.

13. *Cerneala albastră* (vinătă) se obținea lucrîndu-se ca și la cernelurile verzi, însă cu seva stoarsă din fructele plantei *Sambucus nigra* L. (soc), alaun, oțet (a patra parte din seva vegetală), eventual o cantitate oarecare de clei de cireș, de prun sau de zarzăr sau chiar gumă arabică și, uneori, foarte puțină urină umană (45), (46), (47), (48).

14. *La cernelurile roșii*, în aria românească s-a folosit aproape exclusiv cinabru (12), (14). Alte tipuri de cerneluri, cu aceeași culoare, dar obținute din seva plantelor sau sub formă de decoct a unei părți a acestora n-au prea fost folosite, iar extrem de puținele care au fost semnalate au avut o calitate submediocră. De aceea, la acest capitol nu vom insista.

15. În legătură cu materiile prime folosite la realizarea cernelurilor cu care s-a scris sau s-a desenat în evul mediu românesc și mai tirziu este necesar să se mai facă unele observații.

În primul rînd trebuie precizat că au mai fost folosite și alte materii prime, în afara celor menționate anterior, ca fiind cele care furnizau materialul colorant cernelii, materii care erau procurate tot din flora locală. Astfel, au mai fost folosite: mugurii și scoarța de arin (*Alnus incana* L. și *Alnus glutinosa* L.), cojile verzi ale fructului nukului (*Juglans regia* L.), fructele plantei *Ligustrum vulgare* L. (lemn ciinesc sau mălin negru), tulpina plantei *Origanum vulgare* L. (soloverc, sovaverval, sovîrî etc.), virfurile tulpinei plantei *Vicia faba* L. (bob, boabă și favă), fructele plantei *Sambucus abulus* L. (boz, bozie sau boj), cireșele etc. La cele mai multe, din partea recoltată a vegetalului se obținea un decoct căruia i se adăuga un material adeziv (clei de cireș, de prun sau de zarzăr sau chiar gumă arabică) și, uneori, un adjuvant (de obicei, alaunul). Cele mai multe din cernelurile obținute pe această cale erau de culoare neagră și aveau în compoziția lor și sulfat feros natural.

Tneori, decoctul unei singure părți a unui vegetal era suficient pentru realizarea unei cerneli (de ex. fructele de lemn ciinesc sau coaja verde de nucă). alteori se asociau la aceeași cerneală decocturile sau seva a două sau mai multe vegetale (de ex. cerneala neagră obținută dintr-un decoct din tulpină de sovîrf amestecată cu cele de coajă de arîn și virfuri de ramuri tinere de bob (16)).

În toate aceste cazuri, solvntul preferat a fost apa, adjuvanții și materialele adezive fiind aceleași ca și la precedentele rețete de cerneluri prezentate. Într-un singur caz — fără a constitui, probabil, o excepție — a fost semnalată și folosirea cleiului de piele ca material adeziv (7).

16. În sfîrșit, trebuie făcută o remarcă în legătură cu rezistența, în timp, a cernelurilor de care ne-am ocupat. Cernelurile în care colorantul era negrul de fum se distanțau de toate celelalte, remarcîndu-se printr-o mare rezistență în timp. Iar rezistența acestora se deosebea mult nu numai în funcție de calitatea și cantitatea în care apăreau componentii de rețetă (materialele adezive și adjuvanții). Astfel, între cerneala realizată cu decoct de cireșe (rezistență submediocră) sau cea cu decoct de fructe de boz (rezistență mediocră) și cea a cernelurilor realizate cu compuși tanici (rezistență bună), diferențele erau foarte mari, condițiile de conservare a pieselor scrise sau desenate fiind aceleași.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- (1) AL LUI IUFU N., *Arhivele Olteniei*, VI, 114, 1977.
- (2) ARNAU F., *Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst*, Düsseldorf, 1959.
- (3) BOGDAN D. P., în „Revista istorică română” V—VI, 1935—36, p. 223—284.
- (4) BOGDANOVICI E., „Hrisovul”, I, 1941, p. 210—217.
- (5) din FURNA DIONISIE, *Carte de pictură*, București, 1979.
- (6) GILLOT SAINT-EVRE M., *L'encre et le papier*, Niort, 1867.
- (7) GRĂMADĂ N., în „Codrul Cosminului” IV—V, 1927—28, p. 35—175.
- (8) Mc. GRAW-HILL, *Encyclopedia of Science and Technology*, vol. 7, New-York, 1971.
- (9) GRECU V., *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936.
- (10) KEGHEL M., *Les encres, les etrages, les colles et leur préparation*, Paris, 1922.
- (11) MIHALCU M. și DRĂGĂNOIU MIHAELA, în „Buletinul de fizică și chimie” V, V, 1981, p. 242—245.
- (12) MIHALCU M., *Valori medicale românești*, București, 1984.
- (13) MIHALCU M. și DRĂGĂNOIU M., *Observații referitoare la compoziția, prepararea și folosirea cernelurilor în evul mediu românesc*, Simpozionul C.C.E.S. „Valori bibliofile din patrimoniul național. Cercetare și valorificare”, VIII, Tulcea, 23—24 mai, 1986.
- (14) MIHALCU M. și MAIER R. O., *Obținerea coloranților organici din vegetalele florei locale și utilizarea lor în diferitele indeletniciri tehnico-artistice la poporul român*, Colocviul interdisciplinar privind civilizația populară românească, ediția a IV-a, Sibiu, 9—10 septembrie 1988.
- (15) PAMFILE T., *Industria casnică la români*, București, 1910.
- (16) PAMFILE T. și LUPESCU M., *Cromatica poporului român*, București, 1914.
- (17) PLINIUS cel BĂTRÎN, *Istoria naturală*, 35, 6, p. 42—43.
- (18) SÂNDULESCU-VERNA C., *Erminia picturii bizantine*, Timișoara, 1981.
- (19) STAHL H. și BOGDAN P. D., *Manual de paleografie slavo-română*, București, 1936.
- (20) VĂSILESCU V., în „Revista Arhivelor” (seria nouă) 11, 1968, p. 253—264.
- (21) VĂRTOSU E., *Paleografia româno-chirilică*, București, 1968.
- (22) * * * *Iconografia. Artă de a zugrăvi biserică și icoane bisericești*, București, 1904.
- (23) Ms. rom. 98 (B.A.R.).
- (24) Ms. rom. 270 (B.A.R.).
- (25) Ms. rom. 730 (B.A.R.).
- (26) Ms. rom. 1127 (B.A.R.).

- (27) Ms. rom. 1184 (B.A.R.).
 (28) Ms. rom. 1283 (B.A.R.).
 (29) Ms. rom. 1555 (Arhivele Statului — București).
 (30) Ms. rom. 1620 (B.A.R.).
 (31) Ms. rom. 1632 (B.A.R.).
 (32) Ms. rom. 1795 (B.A.R.).
 (33) Ms. rom. 1820 (B.A.R.).
 (34) Ms. rom. 1825 (B.A.R.).
 (35) Ms. rom. 1837 (B.A.R.).
 (36) Ms. rom. 2035 (B.A.R.).
 (37) Ms. rom. 2387 (B.A.R.).
 (38) Ms. rom. 2586 (B.A.R.).
 (39) Ms. rom. 2713 (B.A.R.).
 (40) Ms. rom. 3506 (B.A.R.).
 (41) Ms. rom. 3586 (B.A.R.).
 (42) Ms. rom. 3590 (B.A.R.).
 (43) Ms. rom. 3719 (B.A.R.).
 (44) Ms. rom. 3750 (B.A.R.).
 (45) Ms. rom. 4353 (B.A.R.).
 (46) Ms. rom. 5188 (B.A.R.).
 (47) Ms. rom. 5189 (B.A.R.).
 (48) Ms. rom. 5769 (B.A.R.).
 (49) Ms. rom. 5952 (B.A.R.).
 (50) Ms. rom. 6263 (B.A.R.).
 (51) Ms. rom. 6534 (B.A.R.).

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A COMISIEI DE FOLCLORE A ACADEMIEI ROMÂNE.

Pe data de 23 februarie 1980 a avut loc, în sala Prezidiului Academiei Române, o — de ce să n-o spunem — foarte reușită sesiune științifică a Comisiei de Folclore a Academiei Române. Mai puțin amplă decât cea din aula, ținută numai cu două zile mai înainte, pe 21 februarie, spre cinstirea genialului prozator Ion Creangă, sesiunea de față a beneficiat însă de un cadru mai „intim”, mai puțin „protocolar”, mai prielnic cursivității desfășurării ei.

Un prim moment de referință a fost marcat de prof. univ. dr. Gheorghe Ciobanu, cu prezentarea descifrării de către Domnia sa a unei piese în notașle gregoriană mai timpurie, anume *Melodia din Codexul Rohonci*, acea falmoasă lucrare care continuă să dea încă atita bătăie de cap specialiștilor. Pus în legătură de către semnatarul notelor de față cu cercetătoarea Victoria Enăchescu-Mihai, care se ocupase mult de descifrarea enigmaticului *Codex* amintit, prof. Ciobanu a fost solicitat să analizeze și să transcrie în notașle litere melodia gregoriană din el, ceea ce a și făcut, cu aceeași deosebită competență și acuratețe dintotdeauna, adăugând la aceasta extrem de bogate referiri etnomuzicologice, bizantinologice și gregorianologice, foarte bine venite, cu exemplificări pe fotocopii.

A urmat apoi o foarte documentată prezentare, iarăși de o acurție deosebită, despre *Cântarea ontifonică a unor specii ceremoniale. Consecințe asupra structurii textelor poetice, de Meriana Kahane*, cu noi precizări și lumini privitoare la acest important, nu numai dăer „interesant”, aspect al muzicii noastre populare, aspect încă puțin cunoscut și cercetat până acum.

Momentul de „interferență” al diverselor discipline, legate într-un fel sau altul de etnomuzicologie, a fost apoi subliniat în două comunicări, iarăși de un foarte înalt nivel științific. *Considerații asupra cercetării interdisciplinare a folclorului muzical de Elisabeta Moldoveanu și Cercetările inter- și intradisciplinare în etnomuzicologie* de Ghizela Sulițeanu. Amândouă cercetătoarele au făcut uz, din plin, pe un de marele etnomuzicolog Constantin Brăiloiu, de metoda atât de conținătoare și necesară a punerii etnomuzicologiei în strânsă corelație cu celelalte discipline de care este legată: prin a cercetătoare a relevat și faptul că se atrăsese atenția încă de demult asupra acestei necesități, relevând între altele și studiul nostru de odinică din FEF, *Considerații asupra stăruirii actuale a etnomuzicologiei* (1964) și mergând până „la zi”, iar cea de-a doua punând în legătură, de pildă, procesul cercetării și

clintării muzicii populare și preferința pentru anumite intervale și scări și cu necesitățile de ordin psihologic existente potențial în sufletul interpreților populari — continuând astfel o tradiție ilustrată, putem arăta, încă de regretatul nostru profesor, celebrul etnomuzicolog George Breazu, care a dat și o analiză de mare relevanță științifică a elementelor psihologice implicate în tricordile populare românești.

Un alt aspect al interacțiunii dintre etnomuzicologie și muzicologia propriu-zisă, ni l-a oferit dislinșul cercetător Gheorghe Oprea în *Etnomuzica în Oedip enescian*. Întilnindu-se cu cercetările efectuate în acest sens mai de mult de către Clemana-Liliana Firca și mai recent de către Speranța Rădulescu, autorul a evidențiat adncă legătură a lui Enescu cu realitățile muzicii noastre populare, dovedită din plin de raporturile clare existente între procedeele utilizate de marele muzician în *Oedip* și cele dintr-o serie de specii ale muzicii noastre populare (bocetul, doina, balada, melopeea), spre a nu mai vorbi și de intonații specifice folclorului nostru și folosite de Enescu în mod frecvent nu numai în *Oedip* (de ex.: sfertul de ton, intervalele și modurile cromatice și diatonice), așa cum le evidenția mai tirziu prof. Gheorghe Ciobanu ca specific românesc și pe care le regăsim, intens utilizate, la Enescu. Acest lucru este cu altă mai actual în momentul de față, cu cît există o tendință, de sorginte mai veche (T. Brediceanu, Z. Vancea), de a minimaliza sau chiar a nega, pe baza unor idei preconceptuate și nu a studiului atent al documentelor sonore, această strlinsă legătură a lui Enescu cu muzica noastră populară, greșeală în care a putut să cadă, pe temeuri subiective. plină și un mare artist ca Sergiu Celibidache — în această ordine de idei este de relevat și faptul că așa-zisul interviu al lui Enescu din 1912, pe care se bazează unele din aceste „interpretări”, a fost complet anulat de interviul autentic luat lui Enescu în 1937 de către Onisifor Ghibu, în care, ca și mai tirziu în *Amintirile sale*, marele muzician clarifica definitiv raporturile sale cu folclorul național, clarificare de altfel evidentă și din punerea față în față a creațiilor sale cu creațiile populare muzicale românești ca atare, confruntare care dovedește, fără putință de tăgadă, caracterul adnc românesc implicit, de fond, al creației enesciene.

Comunicarea finală, a lui Marin Marian-Bălașa, *Colinda — epifanie și sacrament*, a arătat, o dată mai mult, raporturile complexe și adnci ale muzicii populare românești cu cea bisericească. Poporul român nu a fost un popor „bisericos”, în sensul peiorativ al cuvîntului, ci un popor tolerant — „trăiește și lasă-l și pe celălalt să trăiască” —, respectînd „legea” fiecăruia; dar, ca și domnitorul său martir, Constantin Brâncoveanu (pe care l-a cinstit tocmai de aceea), nu s-a lepădat niciodată de „legea” sa creștinească. Poporul român „s-a născut creștin”, fiind de altfel pregătit prin religia, monoteistă și ea în felul ei, a lui Zamolxe, să primească apoi revelația Sfintei Învațături a Mntuitorului Isus Hristos, din care a preluat, iarăși în felul său, după cuvîntul Sf. Apostol Pavel, „nu litera care ucide, ci duhul care dă viață”, creînd apoi, prin veacuri, în vremea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi, admirabilele *Cîntări din manuscrisele de la Putna*, datorate unor Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahul și Teodosie Zotica, spre a nu mai aminti și altele. Poporul român comunică cu Dumnezeu nu prin extazuri mistice de tip transă, ci simplu, firesc și cu altă mai convingător în credința sa profundă, după cum o dovedesc și colindele și cîntările bisericești desprinse din melodiile populare (vezi din nou, în acest text, cele scrise și dovedite, cu exemple limpezi, de prof. George Breazu).

Prezentarea de față nu ar fi completă dacă nu ar releva eforturile deosebite depuse pentru ținerea acestei sesiuni de către dl. Alexandru Dobre, secretarul științific al Comisiei de Folclor a Academiei Române. De asemenea, un rol important a fost îndeplinit cu deosebit tact și cu o erudiție de înaltă calitate de către prof. univ. dr. Ioan C. Chițimia, care a prezidat lucrările sesiunii, făcînd la toate comunicările completări pertinente și relevînd o dată mai mult, de pildă, lalinitatea termenilor moșteniți de creștinismul românesc, ca aceea „basilica”, nereluată de celelalte neamuri romanice, dar păstrată de noi ca „băsearecă” și apoi, în forma de azi, „biserica”).

În ansamblu, deci, o sesiune memorabilă, caldă, adncă, atât de necesară științei noastre, în sfîrșit LIBERE, și ale cărei comunicări merită toate să fie publicate într-un număr special al „Revistei de etnografie și folclor” (*Constantin-Iulian-Dan Sîhi-Boos*).

CONTRIBUȚIA LUI S. FL. MARIAN LA CUNOAȘTEREA BASMELOR CU ANIMALE

PAUL LEU

Ediția critică de *Basme populare românești* a lui S. Fl. Marian „deschide o fereastră spre colecția aceluia mare folclorist bucovinean, asupra căruia Paul Leu, actualul îngrijitor, se apleacă de mai multă vreme. Oricum, timpul editării critice integrale a operei sale pare a se fi apropiat”¹, remarca George Muntean într-un eseu din „România literară”, iar Al. Dobre, redactor-șef al „Revistei de etnografie și folclor”, editată de Academia Română, referindu-se la locul ce-l ocupă cartea printre restituirile postume, preciza: „Gîndindu-ne că în cei 80 de ani care au trecut de la moartea acestui merituos cărturar nu s-au tipărit decât 4—5 titluri, unele dintre ele reeditări nesemnificative, publicarea unei antologii din basmele culese de Marian, aflate în manuscris, nu se poate constitui decât într-un eveniment științific și cultural ce trebuie primit și consemnat ca atare. Cu atât mai mult cu cât, ne informează Paul Leu, cel mai autorizat cunoscător al situației în momentul de față, manuscrisele inedite ale lui Marian însumează peste 25 000 de pagini”².

Ideea că Marian poate fi considerat, printre multe altele, și *culegător pionier de basme populare românești* este de dată recentă. Ea a început a se contura o dată cu apariția, la Editura Mirerva, a celor 46 de narațiuni fantastice și didactico-moralizatoare și se va reliefa pe deplin după publicarea celui de al II-lea volum, alcătuit din 189 de basme fantastice și didactico-moralizatoare, povești cu plante și animale, snoave despre Pepelea și Păcală etc.

Dintre cele 235 de narațiuni epice cu care se va îmbogăți patrimoniul culturii naționale, exceptînd pe cele ornitologice, botanice și zoologice, poveștile *Capra cu trei iezi*, *Cîinele și lupul* și *Tovarășii șoarecului, sau te temi de o alună și biruești pe mama lupilor* vin să întregască unul dintre cele mai deficitare sectoare ale literaturii române, acela al *basmelor animaliere*.

În povestea bucovineană *Tovarășii șoarecului*, . . . , șoarecului, simbol al omului simplu blîntuit de teroarea istoriei, căzîndu-i în cap o alună crede că a fost atacat de turci și tătari și fuge îngrozit, vestind și alte animale neajutorate. Rînd pe rînd, alături de el aleargă, să se adăpostească în pădure, mița, cocoșul, calul, oaia, racul și oul. Poposind pe virful unui munte și văzînd că-s mulți, șoarecul prinde curaj.

„— Acolo este mama lupilor! zise șoarecul, și dacă-l vom putea birui pe toți lupii aceia, cîți se află cu dînsa, apoi să știți că atunci n-avem a ne teme nici de turci, nici de tătari, pentru că toată puterea lor e în mina lupilor aceluia de la zarea cea de foc de peste nouă țări și nouă mări.

— Cătră dîșii! a strigat oul în gura mare.

— Cătră dîșii! să-i sfărîmăm în mil de bucățele! adăugi racul”.

Astfel, vîlețuitoarele, mai înainte pașnice, după o luptă înverșunată cu mama lupilor, sub conducerea șoarecului, au reușit să-i înfrîngă pe neînduplecații dușmani ai oamenilor. *Tovarășii șoarecului* . . . s-a născut din îmbinarea experienței istorice a locuitorilor din Țara de Sus cu un mit oriental, ce susține că turcii au fost la origine alăptați de lupoaice, iar șoarecul e pus de imaginația creatorului anonim să sece izvoarele puterii invadatorilor.

În povestea *Cîinele și lupul* subiectul se dezvoltă în două etape. Mai întii cîinele, simbol al fidelității și devotamentului față de stăpîn și gospodăria acestuia, se aliază temporar cu un lup, cu care, mai apoi, va intra în conflict și va fi salvat de celelalte orătănii de pe lîngă casa omului: cocoșul, motanul, rățoiul și gîscanul. Prima parte a narațiunii explicitează convingător, prin fapte și întâmplări, un adevăr de necontestat, sintetizat prin expresia paremiologică: *Rău cu rău, da-i mai rău fără rău!* și arată, ca în folclorul tuturor popoarelor, că lupul e o fiară crudă, vicleană, suspicioasă, răzbunătoare, ce răpește și apoi mîncă copiii, iar prezența lui înspăimîntă, întocmai ca în basmul de circulație internațională *Scufița Roșie*.

¹ George Muntean, *Valorificarea culturii populare*, în „România literară”, anul XX, nr. 38, 17 septembrie 1987, p. 19.

² Alexandru Dobre, *Basmul „de autor”*, în „Luceafărul”, anul XXX, nr. 24(1305), 13 iunie 1987, p. 2.

Dacă cele mai multe narațiuni adunate de Marian, cu mai bine de un secol în urmă, se încadrează în categoria basmelor fantastice, *Capra cu trei iezi* vine să completeze, alături de cele discutate mai sus, un sector deficitar al folcloristicii. Subiectul narațiunii animaliere, popularizat în spațiul spiritualității românești de creația cultă a lui Ion Creangă, aparține circuitului culturii universale și a fost imaginat de marele creator anonim încă din copilăria omenirii. El a parcurs, prin intermediul unor multiple subtipuri, un lung și sinuos drum printre veacuri și milenii, remarcându-și prezența pe diverse meridiane și paralele ale Terrei, ca un eficient instrument educațional, până a deveni izvor de inspirație pentru literatura cultă.

Narațiunea despre capră și iezi ei a apărut, prima oară, în pildele unui sclav, Esop, care a trăit, aproximativ, între anii 620 și 560 î.e.n., iar în secolul al IV-lea î.e.n. opera fabulistului frigian sau trac a fost culesă de Demetrios din Fala și transmisă posterității. Într-o formă simplificată, subiectul *Caprei cu trei iezi* a fost difuzat și prin intermediul unei fabule despre Romulus, unul dintre întemeietorii Romei, după cum constată J. Bolte—G. Polivka³.

La cumpăna celor două ere, *Esopia*, alcătuită în Grecia antică, a fost tradusă în limbile altor popoare. Barblos și scriitorul latin de origine tracă, Fedru, au prelucrat-o în versuri, iar o variantă a *Esopiei* a fost imprimată la Milano, în 1479.

În secolul al XIX-lea, motivul caprei și al iezielor ei s-a răspândit din plin în Europa și mai puțin în Asia, India, China, Africa și America. Despre difuzarea multiplelor subtipuri în numeroase țări și „în special în Germania, în Scoția, în Spania, în Grecia, în Italia, în Prusia, în Slovenia și în Franța”⁴, pomenește Jean Boutlière în monografia sa *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, apărută la Paris, în 1930. „Astăzi, afirma cercetătorul francez referindu-se la narațiunile cu animale, în timp ce fabulele abundă la popoarele germanice, slave și africane, ele au devenit relativ rare în țările române. România, în special, prezintă de altfel un număr restrâns de variante: tema caprei și a iezielor ei și aceea a *cocoșului care a găsit o comoară*; iar aceasta din urmă nu constituie, la drept vorbind, o fabulă animală, fiindcă, alături de cocoș, figurează mai multe personaje umane.

Creangă ne-a lăsat, în mod sigur, o versiune a fiecăreia din aceste teme”⁵, iar Marian a sporit numărul lor.

În traduceri succesive ale *Esopiei*, făcute în limba română, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în prezent, fabula caprei și a iezielor nu figurează⁶, cum s-a întâmplat la alte popoare ale Europei. Spre exemplu, povestea *Caprei cu trei iezi* o întâlnim într-o traducere a *Esopiei* făcută în nemțește de Steinhöwel⁷, de unde, probabil, a luat-o Aron Pumnul și a inclus-o în primul volum al *Lepturariului românesc*, din 1862, sub titlul *Capra și iezi*, specificând: „după Isopu”⁸. Este prima variantă tipărită în românește. Înainte de narațiunea cultă a lui Ion Creangă, apărută în „Convorbiri literare” din decembrie 1875, mai erau cunoscute la noi încă două povești populare pe această temă: *Unul pate pentru toți* din colecția lui I. C. Fundescu (unde capra e înlocuită cu oia, iar ursul și lupul sînt ajutați de vulpe), și *Capra cu trei iezi* din cea a lui I. G. Sbiera (unde ursul este cumătrul caprei). „Basmul este reprezentat în folclorul nostru prin nouăsprezece variante care provin din toate provinciile românești”⁹; dintre acestea opt au fost publicate între 1862 și 1889, iar, după aproape un secol, numărul lor sporește cu încă una, aceea culesă de S. Fl. Marian în a doua jumătate a secolului trecut și publicată de noi în 1986¹⁰.

Analizînd variantele populare românești ale motivului caprei și al iezielor ei (opt editate și unsprezece inedite), Ovidiu Birlea le-a împărțit în șase subtipuri, constatînd că ele „au

³ J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder — und Ha usmärchen der Brüder Grimm*, II, Leipzig, 1915, p. 111.

⁴ Jean Boutlière, *Viața și opera lui Ion Creangă*, traducere și prefață de Const. Ciopraga, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 107.

⁵ *Ibidem*, p. 98—99.

⁶ Vezi N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, II, București, 1937, p. 265; I. C. Chițimiu, *Esopia*, București, Biblioteca pentru toți, 1958; Idem, studiu introductiv la *Cărțile populare*, I, București, 1963.

⁷ J. Bolte — G. Polivka, vol. cit., I, p. 41.

⁸ Aron Pumnul, *Lepturariul românesc*, tomul I, Viena, 1862, p. 100.

⁹ Ovidiu Birlea, *Poveștile lui Ion Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 29.

¹⁰ S. Fl. Marian, *Basme populare românești*, ediție îngrijită și prefață de Paul Leu, București, Editura Minerva, 1986, p. 489—498.

o schemă epică destul de unitară, doar finalul e diferit”¹¹, iar Jean Boutière, referindu-se la cele care circulau în Franța, Rusia, Spania, Germania, Serbia ș.a., conchidea: „Pe scurt, variantele acestei teme prezintă în toate țările o mare unitate. Versiunile românești, foarte aproape unele de altele, nu se deosebesc între ele decât prin câteva amănunte, iar cea a lui Creangă este strict conform tipului comun. Basmelor românești nu se deosebesc deloc de variantele străine, decât sub două aspecte: pe de o parte, ele înfățișează adesea, sub influența locală, o oaie în locul unei capre: pe de alta, în timp ce în alte locuri lupul piere, în general, în apă clocotită (de obicei, în urma unei provocări), sau, mai puțin des, se înecă într-un puț, după ce capra i-a introdus în burtă bolovani în locul ieșilor ei, aicea figurează pretutindeni scaunul de ceară așezat deasupra unei gropi cu jar”¹².

Comparând variantele populare românești cu realizarea cultă a lui Creangă, întâlnim dificultăți în stabilirea aceleia de la conținutul căreia a pornit prozatorul pentru a crea, în spirit folcloric, o *Capră cu trei iezi* superioară din punct de vedere artistic modelului popular. Un asemenea model a existat, deoarece George Panu, citind povestea din „Convorbiri literare” și recunoscându-l izvorul, a exclamat:

„— Așa este, așa e întocmai cum am auzit-o când eram copil!”¹³

Cu siguranță că în spațiul cultural românesc au circulat mult mai multe variante ale acestei teme, însă ele nu s-au păstrat. Subtipul auzit de Panu la Iași, prin 1848—1860 „de la soldați (tatăl meu era militar) și de la servitoare”¹⁴, e o mărturie că subiectul narațiunii ce l-a inspirat pe Creangă circula frecvent în Moldova copilăriei humuleșteanului. Dintre cele publicate până în prezent, numai varianta lui I. G. Sbierea și, mai ales, cea a lui Marian se apropie cel mai mult de povestea creată de Ion Creangă.

La S. Fl. Marian firul epic al basmului e ramificat, arborescent, are personaje noi și evenimente epice nelătinate la Creangă, însă nu și aceeași expresivitate verbală. Narațiunea culeasă din Bucovina e mult mai amplă, conflictul desfășurându-se pe mai multe planuri și între mai multe grupe de personaje: vulpe—iezi, lup—iezi, capră—vulpe. Cumătra ștreată a caprei, vulpea, vine cu intenții ucigașe, însă ștreenia vulpii nu poate învinge istețimea și cuminenția iezișorilor. Dacă în basmul cult iezi sînt bine conturați, avînd fiecare personalitatea sa, în povestea bucovineană ei sînt prezentați în bloc, fără nici o individualizare. Creangă a portretizat ieziul cel mic, cuminte, ascultător, isteț. Cei alți doi sînt prezentați în bloc „dînd prin băț de obraznicii ce erau”. La Marian iezi sînt un simbol, ei reprezintă un personaj unic, constituind motivul limită al poveștii în sine. Altă deosebire între basmul cult și cel cules de S. Fl. Marian constă în modul în care lupul pătrunde în casa caprei. Avînd antecedenta scenei cu vulpea, nu se putea modifica radical comportarea ieșilor în cea de a doua confruntare și din această cauză lupul e pus să pătrundă cu forța, pe sub talpa casei, la victimele sale. Viclenia lui e primară și ineficientă, iar iezi, dotați cu inteligență infantilă precoce, înving ușor tentativele de a fi înșelați.

Basmul lui Creangă se deosebește de cel cules de Marian și prin faptul că la acesta din urmă sînt omorîți toți iezi, astfel că personajul principal, capra, se bizuie numai pe intuiție și rațiune pentru a descoperi pe ucigaș. Creangă însă salvează pe unul dintre ei pentru a detalia situația-limită, ușurînd astfel sarcina de justițiar a caprei și dînd satisfacție deplină melior cititorii.

Asemănările și deosebirile dintre cele două narațiuni epice sînt numeroase și ele dau identitatea fiecăreia. Dacă versurile parolă în celelalte subtipuri apar sporadic, în cele culese din Țara de Sus de către I. G. Sbierea și Marian sînt aproape identice cu ale poveștii lui Creangă, după cum se poate constata din următoarele exemple:

În varianta Sbierea

În varianta Marian

la Creangă

„Iezișorii mamei
pușorii mamei!
O, voi drăgălași băieți!
mamei ușa desculeați!
că mama v-duce,
frunze-n
buze,

„Trei iezi cuculeți,
Mamei ușa desculeți,
Că mama vouă v-duce:
Frunze-n buze,
Lapte-n țite,
Mugurele în cornițe,
Vișcușor în botișor

„Trei iezi cuculeți,
Ușa mamei desculeți,
Că mama v-duce vouă:
Frunze-n buze,
Lapte-n țite,
Drob de sare
În spinare,

¹¹ Ovidiu Birlea, vol. cit., p. 30.

¹² Jean Boutière, vol. cit., p. 109.

¹³ G. Panu, *Amintiri de la Junimea*, vol. II, București, 1910, p. 109.

¹⁴ *Ibidem*.

vâsc în cornițe,
lapte-n țife,
pe spinare
drob de sare !"¹⁵.

Drob de sare
Pe spinare,
Mălăieș
În călcăieș !"¹⁶.

Mălăieș
În călcăieș,
Smoc de flori
Pe subsuori"¹⁷.

Deznodământul celor trei basme este identic, lupul s-a prăbușit de pe scaunul de ceață în groapa cu jăratec pregătită, sub leasa de nuiel, de către îndurerata mamă.

ASPECTE ALE DIVERSITĂȚII ȘI UNITĂȚII ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

CONSTANTIN COSTEA

✓ Fenomen artistic colectiv de mare vitalitate și cu largi implicații în planul social, dansul popular ocupă o poziție de prim ordin în contextul vieții spirituale a poporului român. Datorită amploarei cu care este practicat și a deosebitelor sale calități artistice, acesta se reliefează ca unul dintre produsele cele mai caracteristice și valoroase ale culturii noastre populare.

➤ Sub raportul exprimării artistice, folclorul coregrafic românesc se prezintă ca un fenomen specific și unitar în esența lui, cu o continuitate de netăgăduit, dar în același timp el ne relevă o mare diversitate de forme pe plan structural și stilistic. Jocul nostru popular se distinge, după cum remarcă și Ovidiu Birlea în *Eseul despre dansul popular românesc*, „prin valențe neașteptat de complexe, și ca un corolar, printr-o bogăție de primă mână care îl așează printre cele dintâi în ierarhia europeană [...] dansurile populare românești se desfășoară pe o gamă atât de multiformă încît repertoriul nostru depășește vizibil pe ale celorlalte popoare europene ca bogăție și nuanțe”.

➤ Explicarea acestei mari diversități a formelor de exprimare ar trebui căutată, după cum ne sugerează autorul citat mai înainte, „în coordonatele istorice ale culturii populare românești, în primul rînd în vechimea jocurilor, continuatoarele ale celor tracice, cu multe infiltrații mediteraniene, apoi în poziția centrală a regiunilor românești față de celelalte curente culturale din apusul și sud-estul Europei, la noi fiind deopotrivă de caracteristice atât jocurile de grup, cît și cele de perechi, de factură vizibil mai nouă”.

Din păcate, dansul în general, deși unanim considerat ca cea mai veche formă de manifestare artistică, a rămas multă vreme în afara cercetării științifice. Marea întîrziere ar putea fi explicată prin dificultatea fixării mișcărilor corpului omenesc în înlănțuire coregrafică, ca și din lipsa unei notații grafice viabile, analoagă alfabetului sau sistemului muzical. Cu toate că au existat preocupări pentru notarea mișcărilor dansului încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea, rezolvarea a început să se contureze abia în al treilea deceniu al secolului nostru, cînd coregraful Rudolf von Laban și-a propus elaborarea unui sistem grafic de notare, bazat pe analiza științifică a mișcărilor corpului omenesc într-un spațiu determinat. Deși această notație, pe nume *kinetografia*, este încă controversată — chiar dacă are în prezent o largă difuziune pe plan internațional —, cuprinde totuși principiile universale valabile pentru oricare sistem de transpunere grafică a mișcărilor dansului.

Revenind la dansul popular românesc trebuie să arătăm că cercetarea științifică sistematică a pornit, în urmă cu aproape 40 de ani, aproape de la zero, exceptînd cîteva încercări izolate cum ar fi lucrările publicate de Alexandru Dobrescu, G. T. Niculescu-Varona și C. I. Filințu între 1930 și 1940. Precizăm că autorii citați au marea merit de a fi atras

¹⁵ I. G. Sblera, *Povești și poezii populare românești*, ediție îngrijită, prefață și note de Pavel Țugul, București, Editura Minerva, 1971.

¹⁶ S. Fl. Marian, vol. cit., p. 493.

¹⁷ Ion Creangă, *Opere*, ediție îngrijită, prefață și glosar de G. Călinescu, București, Editura pentru literatură și artă, 1953, p. 125.

atenția asupra studierii dansului popular, una dintre cele mai deosebite valori ale culturii noastre tradiționale. Mai mult, Al. Dobrescu a încercat chiar să elaboreze o notație grafică menită să depășească faza descriptivă, adică a unui instrument de lucru indispensabil demersului științific. Dar cel de al doilea război mondial a generat o breșă în activitatea lui coreologică, împiedicându-l să-și perfecționeze și, totodată, să-și impună sistemul grafic de notare.

Așadar, debutând sub asemenea auspicii, cercetarea etnocoreologică a trebuit mai întâi să se autodefinească, să-și creeze instrumentele de lucru (printre care și o notație grafică) și să realizeze un corpus de documente pe măsura mării diversități existente, corpus care să permită analiza științifică a fenomenului. Acum, la aproape 40 de ani de activitate, se poate considera că s-au depășit câteva trepte ale muncii de cercetare științifică, ultima marcând elaborarea „tipologiei dansului popular românesc” pe criteriul morfologic.

Realizată pe principiile enunțate de Andrei Bușan în urmă cu peste 20 de ani, *Tipologia dansului popular românesc* reprezintă o primă ordonare a unui imens material coregrafic, deosebit de divers ca forme de exprimare. Desigur, actualul demers mai necesită precizări și perfecționări, mai ales la nivelul tipurilor și subtipurilor de joc, „deoarece o clasificare științifică nu este niciodată exhaustivă, perfectă, definitivă”, după cum recunoaște chiar inițiatorul ei, A. Bușan. Credem însă că intervențiile viitoare nu vor putea să o afecteze în esență.

În ce privește realizarea practică a tipologiei, s-a pornit de la o primă schemă, enunțată de Vera Proca-Ciorlea în preambulul la *Notația dansului popular românesc* (publicat în „Revista de folclor”, nr. 1—2, 1956). Această schemă, valabilă și astăzi pînă la un anumit nivel, permite clasarea dansurilor în patru mari categorii: jocuri de grup, jocuri de perechi, jocuri de ceată și jocuri solistice.

Analiza ulterioară, desigur mult mai aprofundată, a corpusului de lucru ne-a condus către următoarea grilă a parametrilor relevanți pentru tipologizarea dansului popular românesc pe criteriu structural:

I. MIJLOACI DE EXPRIMARE COREGRAFICĂ (elemente morfologice)

Spațiul (plastica mișcării)

A. Dispoziția în spațiul de joc (formația, componența, organizarea în spațiul de joc, orientarea frontală, priza—altitudinea).

B. Mișcarea în spațiul de joc (trajectoria în planul orizontal, înălțarea corpului).

Timpul (durata mișcărilor)

A. Ritmul — structuri ritmice (celule, motive, formule specifice, poliritmie).

B. Metrul — structuri metrice (limpi, accente metrice, polimetrie).

C. Accente metrico-ritmice (sincopa, contratimpul).

Dinamica

A. Amplitudinea predominantă a mișcărilor.

B. Viteza de execuție.

C. Intensitatea mișcărilor.

I. MOD DE EXPRIMARE COREGRAFICĂ (unități sintactice)

A. Celula coregrafică.

B. Motivul coregrafic (structură, funcție).

C. Fraza coregrafică.

D. Secțiunea.

E. Partea (cînd este cazul).

F. Varianta.

III. ASPECTE SINCRETICE

A. Relația dans—muzică (una sau mai multe melodii, acompaniamentul ritmic, suprapunere dimensională).

B. Relația dans—vers (comenzi simple sau versificate, strigături cîntate, strigături scandate).

C. Relația dans—costum (elemente care pot influența tehnica și stilul).

D. Relația dans—desfășurare dramatică.

Trecerea variantelor de joc, componente ale corpusului de lucru, prin filtrul grilei prezentate a condus către o schemă tipologică grupind 3 categorii de bază (clase, grupe, tipuri) după cum urmează:

- clasa I *hore mari*, cuprinzând 2 grupe și 9 tipuri de joc;
- clasa a II-a *briie*, cuprinzând 3 grupe și 9 tipuri de joc;
- clasa a III-a *jocuri de grup mic* — o singură grupă cu 3 tipuri;
- clasa a IV-a *jocuri de perechi*, cuprinzând 6 grupe cu 21 tipuri;
- clasa a V-a *jocuri de ceată*, cuprinzând 4 grupe cu 14 tipuri;
- clasa a VI-a *jocuri solistice*, cuprinzând 2 grupe cu 3 tipuri.

Adică s-au conturat 6 clase, 18 grupe și 59 de tipuri de joc, la care mai putem adăuga un număr de aproximativ 20 de subtipuri bine conturate.

Credem că rezultatul acestei prime clasificări a folclorului coregrafic românesc, prezentat de noi doar în mod succint, confirmă pe deplin afirmația amintită a lui Ovidiu Birlea, la care ne raliem, că „dansurile populare românești se desfășoară pe o gamă atât de multiformă încât repertoriul nostru depășește vizibil pe ale celorlalte popoare europene ca bogăție și nuanțe”.

Una din caracteristicile acestei mari diversități de forme, datorată desigur evoluției culturii populare în țările române în condiții istorice diferențiate, o constituie existența unor dansuri arhaice cu trăsături multiseculare, alături de forme noi, neașteptat de elevate. Mai concret, putem constata persistența unor dansuri de factură arhaică, simple ca structură — cum ar fi unele hore și sirbe, jocurile miresei, parte din jocurile de femeii pe cîntec etc. — alături de jocurile călușerești și feciorești, cu un mod de exprimare armonic deosebit de complex, ori alături de cele mai multe purtate și învîrtite, în cadrul cărora jocul partenerilor se împletește contrapunctat într-un adevărat duet coregrafic.

Țrebue să arătăm că preocupările pentru demonstrarea unității specifice a dansului popular românesc s-au limitat la afirmații bazate doar pe intuiție și mai puțin pe cercetarea unor aspecte concrete. Chiar lucrarea *Specificul dansului popular românesc* a lui A. Bucșan, care cuprinde principiile de bază ale unei asemenea cercetări, demonstrează mai mult diversitatea decît unitatea folclorului nostru coregrafic. De fapt, autorul se oprește la un anumit nivel, stabilind patru „dialecte” coregrafice (la care a mai adăugat un al cincilea), dar demonstrarea unității nu convinge.

În ce ne privește, mărturisim că cercetarea aspectelor legate de unitatea creației coregrafice populare românești nu a constituit o preocupare anume. Am considerat că problema nu poate fi abordată pe baze științifice reale decît după o ordonare prealabilă a masei materialului cules, adică după tipologizarea acestuia, altfel afirmațiile legate de unitatea dansului popular românesc rămîn doar la nivelul supozițiilor.

Abia analiza diferitelor variante de joc în cadrul tipologiei ne-a relevat aspecte concrete, care pot conduce cel puțin la orientarea cercetărilor viitoare. Dintre aspectele în cauză am ales trei, pe care le socotim mai elocvente în stadiul actual al cercetărilor, și anume: sistemul ritmic sincopat, modul de grupare a elementelor cinetice în cadrul anumitor motive coregrafice și unitatea de sens și exprimare coregrafică în jocurile călușerești.

Sistemul ritmic sincopat are la bază două motive ritmice nemăintîlnite, cu o frecvență cit de cit semnificativă, în creația coregrafică a popoarelor din jurul nostru. Este vorba de *amfibrahul cu spondeu* $\cup - \cup - -$ și mai ales de *dohmiac*, cu cele două variante: ascendent $\cup - - -$ și descendent $- \cup - -$. Primul motiv, *amfibrahul cu spondeu*, stă la baza structurilor ritmice a unor *briie moacănești* și *jocuri călușerești*, precum și a jocurilor de *tip brează*, cu o arie de răspîndire care cuprinde Muntenia, sud-estul Transilvaniei (pînă către Toplița), cotul Carpaților pe ambele versante, cu infiltrații spre Moldova de mijloc. De asemenea, motivul mai poate fi întîlnit cu aceeași funcție (motiv fundamental) în structura ritmică a unor *ardelene sincopate* de prin părțile Aradului.

Cel de al doilea motiv — *dohmiacul*, cu cele două variante — cunoaște o arie de difuziune mult mai largă, care cuprinde aproape toată țara, cu excepția părții sudice a Banatului. *Dohmiacul* are funcție de motiv fundamental în structura ritmică a *jocurilor feciorești*, a *învrîrtitelor* și parte din *purtate*, a *ardelenilor sincopate*, a *jocurilor de ceată moldovenești*, a majorității *briiilor carpatice*, a *jocurilor călușerești* etc. Așadar, în sistemul ritmic sincopat se includ 9 grupe din 18, cu peste 30 de tipuri și subtipuri de joc, adică legă între ele prin ritm jocurile care reprezintă în cea mai mare parte esența coregrafiei noastre populare.

Cel de al doilea aspect de care ne ocupăm — modul specific de grupare a elementelor cinetice în cadrul unor motive coregrafice — se află în legătură strînsă cu sistemul ritmic sincopat, comentat mai înainte, și de aceea vizează toate tipurile de joc încadrate în limitele acestuia. Gruparea elementelor cinetice se produce mereu pe aceeași dimensiune, de două

măsurile muzicale în corelație cu motivul melodic, similar versului de opt silabe scurte din sistemul *giusto silabic*. Numai că, în ce privește dansul, motivele de bază ale majorității jocurilor în cauză ne relevă o grupare de cinci elemente cinetice (păstrându-se permanent conturul dohmiacului și amfibrahului cu spondeu), ultima mișcare fiind de regulă un pas pe durată de pătrime (lungă), mai totdeauna accentuat. Demonstrația asupra acestui aspect mai poate fi dezvoltată, dar ne oprim aici, deoarece stadiul actual al cercetărilor în acest sens nu ne oferă încă destule exemple.

În sfârșit, *Călușul*, cea mai importantă manifestare folclorică din cadrul obiceiurilor, în care dansul ca mod de expresie are rol preponderent, este un fenomen de largă răspândire în spațiu și de o prezență permanentă în timp. El se așază, după cum afirmă Mihai Pop, „alături de *Doina* și *Miorișa* printre acele fapte de folclor care caracterizează cultura noastră populară”. Aria de răspândire a jocurilor călușerești cuprinde Muntenia, Oltenia, Banatul, Transilvania propriu-zisă și poate și Moldova, dacă acceptăm afirmațiile încă neconfirmate ale lui D. Cantemir. Specificitatea și unitatea jocurilor călușerești pot fi ușor de stabilit, chiar dacă la prima vedere aspectul lor contemporan, destul de diferit de la o regiune la alta, ar contrazice afirmația noastră. Trebuie însă să nu uităm că spre mijlocul secolului trecut jocul călușeresc transilvănean a suferit intervenția unor cărturari, care l-au impus ca element de spectacol în cadrul acțiunilor culturale de afirmare națională. Cu excepția a două arii, una în jurul Orăștiei (la sud-vest) și alta în jurul Reghinului (la est), jocul călușeresc transilvănean a stagnat, nu a mai avut o evoluție firească, transferându-și virtuțile către jocul fecloresc, una din ramurile desprinse din trunchiul comun. La rindul său, jocul călușeresc, dunărean a cunoscut o evoluție proprie, datorită căreia astăzi ni se relevă, din punct de vedere coregrafic, mai multe straturi, destul de diferențiate. Dacă însă vom corăpora unele aspecte contemporane cu elemente cuprinse în documentele care atestă jocul călușeresc în diferite perioade, vom constata că cel puțin pînă în secolul trecut a fost destul de unitar pe tot spațiul de difuziune atît ca sens, cît și ca formă.

Mal întîi, privit în contextul obiceiului, *Călușul* s-a practicat numai în perioada Rusaliilor, avînd aceleași sensuri și rosturi în viața spirituală tradițională, semnificația lui cea mai evidentă fiind apărarea comunității sătești de relele cauzate de *iele* (rusalii). În ce privește jocul călușeresc practicat astăzi prin părțile Orăștiei în cadrul sărbătorilor de iarnă, alături de colindat, se datorează unui proces mult mai recent, luncarea lui de la începutul verii la solștițiul de iarnă producîndu-se din cauze încă necelucldate.

Privit prin prisma coregrafică trebuie să subliniem că mai toate jocurile călușerești, din oricare arie de răspîndire ar fi fost, cuprindeau elemente cinetice de mare virtuozitate, chiar acrobatică — sărituri mari, flexiuni adînci, bătaii în pînteni, mișcări ale picioarelor cu mare amplitudine, diferitele *rostogoliri*, elemente de echilibru combinate cu salturi pe spate etc. — și probabil unele structuri asemănătoare. Datorită caracterului lor exhibiționist, jocurile călușerești au constituit totdeauna și un spectacol popular impresionant prin forța sa de expresie.

Desigur, abordînd tema diversității și unității dansului popular românesc, am încercat doar să prezentăm cîteva aspecte pe care le considerăm semnificative în acest sens.

ASPECTE ETNOGRAFICE ȘI FOLCLORICE ALE UNEI MONOGRAFII DESPRE FIERBINȚII DE SUS — ILFOV

MILHAIL M. ROBEA

În deceniile 4 și 5 din secolul nostru au fost redactate zece de monografii sătești de către învățătorii care doreau să obțină gradul I didactic. Constituirea acestui fond atît de bogat s-a datorat aplicării *Legii organizării învățămîntului* din 1934, care stipula obținerea gradului I didactic de către învățătorii pe baza unei lucrări strict personale. Majoritatea învățătorilor provenind din mediul rural, interesați în cunoașterea trecutului satelor lor natale ori pe cel al așezărilor adoptive, au optat pentru elaborarea unei monografii sătești. Stimulați de examenul de grad, ei au constituit astfel un adevărat fond cu sute de monografii, care tezaurează valoroase informații etnografice și folclorice, atît de necesare pentru cunoașterea culturii populare de la mijlocul secolului nostru.

În conceperea și redactarea monografiilor, autorii lor au adoptat unul din cele două planuri monografice de pe atunci — unul elaborat de ministrul de interne Vasile Lascăr. În 1903, și altul conceput de Școala sociologică a prof. D. Gusti în perioada interbelică. În principiu, jumătate din opțiunile s-au optat la primul plan și cealaltă jumătate — la cel de-al doilea. Spațiul redacțional al monografiilor, ocupat cu text scris de mână sau dactilografiat, variază sensibil de la o lucrare la alta (6—160 de pagini).

Comentarea unor monografii valoroase poate trezi un legitim interes științific.

Monografia comunei Fierbinții de Sus — jud. Ilfov (Arh. Stat., Buc., dos. 697/1944, f. 36—93) de Inv. Elena N. Negulescu se înscrie în fondul respectiv al monografiilor și prezintă un interes științific deosebit. Lucrarea însumează 3 părți distincte: 1. *microalbum cu fotografii locale* (f. 38—48), 2. *Raport asupra stării gospodăriei generalului Arion în timpul ocupației germane la primul război mondial* (f. 49—55) și 3. *monografia propriu-zisă* (f. 56—93), singura parte dactilografiată. Logic, succesiunea componentelor trebuia să apară inversată. Atunci lucrarea s-ar fi deschis cu monografia propriu-zisă, care ar fi fost urmată de cele două anexe. În mod evident, autoarea se ocupă în lucrarea sa numai de epoca contemporană, mai exact de perioada interbelică, capitolul cu istoria mai îndepărtată a așezării fiind complet omis, întrucât i-a lipsit documentația istorică imperios necesară din marile arhive și biblioteci naționale. Însă perioada contemporană este temeinic prezentată sub multiple fațete. Autoarea lucrării, care le-a fost fierbinților mai bine de 10 ani (1 sept. 1932—6 febr. 1944, cînd termina lucrarea) învățătoare destoinică și i-a cunoscut adînc, se dovedește a fi un bun psiholog, posedînd un ascuțit spirit de observație a fenomenelor locale. De altfel, în centrul atenției ei stă — mai accentuat decît în alte monografii similare din țară — colectivitatea sătească în contextul ei social-economic complex.

Comuna *Fierbinții de Sus*, formată pe atunci din satele *Fierbinții de Sus* și *Stroești*, este așezată pe malul stîng al riului Ialomița, la sud de București, la o distanță de 41 km. Toponimicele așezărilor sînt explicate variat de legende condensate aici. Mai întîi, *Fierbinții*: „Legenda spune că aici, fiind răscruce de drumuri între munte și baltă, s-au statornicit cîțiva negustori, cari vindeau gogoși fierbinți trecătorilor, și de aci numele localității de Fierbinți” (f. 90). Și apoi *Stroeștiul*: „În ceea ce privește Stroeștii, după nume, se zice că ar fi fost întemeiați de Stroe Buzescu, căpitanul lui Mihai Viteazul” (f. 91). În absența documentelor certe autoarea nu poate preciza vechimea satelor, însă consideră satul *Stroești* mai vechi decît *Fierbinții de Sus* și pe *Fierbinții-Tîrg* mai nou decît primele două așezări. Potrivit planului anexat al așezării și unor afirmații ale învățătoarei, comuna avea structura unei așezări de tip adunat. Geometria interioară a localității, cu drumurile și ulițele ei, era aproape perfectă. „Ulițele în Fierbinții de Sus — relevă autoarea — sînt paralele cu șoseaua, iar în Stroești — perpendiculare pe șosea” (f. 63). Posedă un relief plat și are un teren arabil (2192,65 ha) apt pentru toate categoriile de culturi din țara noastră.

Acordînd o semnificație deosebită colectivității sătești, autoarea monografiei o caracterizează complex. Reușește să desprindă trăsăturile fizice majore ale țărănilor fierbințeni și să le raporteze coerent la cele ale poporului român: „Înălțimea medie a locuitorilor este 1,70 m. În genere, sunt oameni vinjoși și puternici. Rezistenți la frig, ca și la căldură. Puțin pretențioși în ale mîncării și în ale îmbrăcămîntei. În culoarea părului predomină castaniul. Forma capului specific românescă: ovală, cu trăsături regulate, ochii în genere căprui. În ceea ce privește culoarea pielii e olină spre brunet” (f. 60). În continuare, cu pătrundere psihologică, învățătoarea Negulescu caută să desprindă critic celelalte trăsături, cele morale, ale fierbinților, nu mai puțin importante: „Locuitorii comunei Fierbinții de Sus sunt oameni veseli și relativ buni. Cam fuduli. În general, sînt cinstiți, muncitori și economi. Femeile își păstrează cu religiozitate cîntea casei; rar cite o desfrînată care păcătuiește face de vorbă întregul sat” (f. 88). Vocația muncii în succesiunea anotimpurilor anului este reluată și subliniată pînă în termeni memorabili: „Viața localnicilor se scurge în muncă aspră de plugar, care începe de cînd se la zăpada și durează pînă dă iar zăpada. La munca cîmpului ajută și copii de ambele sexe, de la vîrstă de 7 ani, iar femeia este nelipsită chiar cînd este însărcinată. De multe ori naște pe cîmp. Orele de muncă sînt de la răsăritul soarelui și pînă la apus. Iarna, femeile torc, îndrugă, țes, aleg scoarțe etc., iar bărbații îngrijesc de vite și se duc la cîrciumă sau în răsplată unde stau de vorbă” (f. 86—89).

Principalele ocupații ale sătenilor erau cele caracteristice satelor de cîmpie — *agricultura, pomicultura și creșterea vitelor* —, pe care de obicei le practica concomitent, acestea aflîndu-se într-o strînsă interdependență economică. Și dintre toate acestea, *agricultura* ocupa primul loc. Sătenii cultivau o largă gamă de plante, proprii cîmpiei Dunării: plante cerealiere (grîu, porumb, orez), plante leguminoase (mazăre, fasole), plante furajere (orz, ovăz, mei, lucernă, sfeclă), plante oleaginoase (floarea-soarelui, dovleacul), plante textile (cînepa, inul și bumbacul), zarzavaturi și chiar tutunul. Nu lipsesc din menționările exacte ale autoarei nici plantele medi-

cinale (mușețelul, coada calului, izma, laurul, macul sălbatic etc.). Unele plante fuseseră introduse recent, chiar la începutul deceniului al 5-lea. Astfel, orezul s-a cultivat pentru prima dată în anul 1943, cu titlu experimental, pe 10 ha, în lunca Ialomiței. Rezultatele bune au determinat extinderea suprafeței cultivabile. Bumbacul a fost, de asemenea, o altă plantă introdusă atunci cu titlu experimental (f. 58). În relief de plin cîmp, *pomicultura* se bucura, evident, de mai mică atenție. Prin curți și grădini se plantau unii pomi fructiferi mai bine cunoscuți: caiși, zarzări, vișini ș.a.; mai rar, pruni și nuci. Mai multă atenție decât pomilor fructiferi acordau sătenii salcîmului, din cauza lipsei de lemn, încît fiecare familie posedă „în medie 20—30 salcîmi” (f. 73). Nu absentă din hotarul comunei nici via, căci aproape fiecare gospodar dispunea de o anumită vie în grădină ori la cîmp. Strîns legată de agricultură era *creșterea vitelor*. Spre a arăta dimensiunile acestei ocupații, ea prezintă un tablou laconic al diferitelor categorii de vite din acei ani: 476 de cai, 18 boi, 320 de vaci, 45 de bivolițe, 360 de porci și 1600 de oi (f. 74).

Meșteșugurile tradiționale erau dintre acelea legate indisolubil de trebuințele stringente ale satului: fierărie, rotărie, lemnărie, croitorie etc. Nevoile gospodarilor le puteau satisface cîte 2—3 meșteșuguri specializați într-un anume meșteșug. În comună începuse să se înfiripe și o mică industrie reprezentată prin două „mori cu motor” și printr-o fabrică de extras uleiului.

În capitolul *Cadru biologic*, Elena N. Negulescu se ocupă în mod special de locuințele oamenilor. Bazată pe informații certe și date statistice, ea reușește să dea un tablou amplu și nuanțat al tipurilor de case aflate într-o fază istorică de tranziție: „Casele de locuit în Fierbinții de Sus și Stroești, de altfel ca în toată această regiune, sunt în majoritatea lor făcute din gard de nuiele bulgărite cu pămînt și lipite și spoite cu var. Sunt făcute din zid de cărămidă 30 locuințe, din vâlătuci de pămînt 6 și restul de 535 din gard de nuiele. Sunt acoperite cu țigla 73 case, cu stuh 115, cu tablă de fier 373. Au pămînt pe jos 501 case, fiind cu dușumea numai 60. Pînă în anul 1942, erau cca 20 de bordeie în pămînt în satul Stroești” (f. 63). Și structura lor interioară: „Toate casele, în general, sunt igienice. Au cîte două, trei sau patru odăi; foarte puține, mai ales cele ale țiganilor, sunt construite [din] cîte-o cameră de locuit și cu o sală sau tindă. Ferestrele sunt suficient de mari să pătrundă lumina prin ele și toate au geamuri” (*ibidem*). Modalitatea de încălzire a camerelor rămăsese cea specifică zonei de cîmpie: „Casele de locuit sunt încălzite iarna cu paie de grîu și cu coceni de la vite. În fiecare cameră de locuit este o sobă din cărămidă care se alimentează cu paie prin tindă casei. Cu toată îngrijirea gospodarilor de a-și clădi case cu mai multe camere, iarna, aproape toți dorm într-o singură cameră aleasă dintre cele mai mici din spatele casei” (f. 63). Portul popular al sătenilor, care fusese înlocuit între timp cu cel „nemțesc”, era pe cale de dispariție la mijlocul celui de al 5-lea deceniu din secolul nostru. În privința purtatului părului, se mai întâlneau totuși în comună bărbați vîrstnici „cu părul lung”.

Alimentația sătenilor rămăsese în mare parte la componenta ei tradițională, cu dominarea „felurilor” vegetale, proaspete sau conservate, preparate simplu. „Hrana locuitorilor acestor ținuturi — preciza Elena Negulescu — este compusă din alimente de natură vegetală în proporție de 75 %, restul constînd din carne, brînzeturii, lapte, ouă. Înainte de primul război mondial, hrana era mult mai puțin consistentă decât azi. Baza alimentației o furnicază, în timpul iernii, mai ales: fasolea, varza, prazul și murăturile, cari sunt consumate mai mult ca aliment. După primul război mondial, a crescut mult cota de carne, ouă, lapte, brînză” (f. 64).

În spațiul monografiei sale, autoarea se ocupă, de asemenea, de *folclorul* localității, mai exact de unele categorii folclorice. Constată că vechile credințe în „sărbătorile păgînesti” (Filipi, Foca, Joile după Paști etc.) mai persistau încă pe atunci în mentalitatea unor oameni vîrstnici. Din seria obiceiurilor nunții relevă o veche practică cunoscută cu sintagma „Iurtul fetei”: „Căsătorile se fac în mod obișnuit între tinerii de 20 de ani băieții și 17 pînă la 18 ani fetele. Cele mai multe căsătorii se fac în mod primitiv. Băiatul fură fata. După ce trăiește unul, doi, trei ani, abia atunci se căsătorește legitim. Obiceiul de a se fura fetele este instaurat cu adînci rădăcini și putem afirma că 80 % din căsătoriile inchelate în ultimii 20 ani în felul acesta au fost începtute” (f. 63). În medie, o familie avea cîte 4 copii (*ibidem*). Unele forme zonale ale obiceiurilor de muncă apar numai menționate. Hora satului, cu pitorescul și dinamismul ei, e evocată pregnant într-un text memorabil: „Hora satului merge la cîrciumă unde joacă hora; de multe ori iau o pereche de lăutari (unul cu vioara și altul cu țambalul) și merg pe lunca Ialomiței, unde învîrtesc horele și dansurile cele mai noi învățate de la orașeni. Dintre horele care se mai joacă: sîrba, polca, brîul, geamparadele, polca pe furate, perinița cu mal rămas; celelalte au dispărut. Cînd joacă perechi-perechi, te minunezi de învîrtiturile ce le fac la comanda celui mai de seamă făcîndu care strigă horle: «și la stînga de 3 ori și la dreapta stai pe loc»” (f. 89). În continuare, expune practica descîntatului, atît de frecventă pe atunci. Descrierea o ilustrează cu 2 texte de descîntece de deochi și de junghei (f. 71), valoroase artistic.

Din creațiile literare folclorice propriu-zise, *legendele și amintirile istorice* au interesat-o într-un grad mai înalt pe monografistă. Legende, condensate, privesc formarea celor două sate ale comunei. Amintirile istorice, o categorie a legendei, se întind pe spații relativ largi și au o evidentă coloratură socială, fiind generate de comportarea bestială, aproape incredibilă a unor moșieri cruzi și rapaci față de locuitorii satului. Două amintiri istorice s-au grefat adnc în memoria colectivității. Cronologic, una evocă un episod dramatic dintr-o perioadă mai veche, din vremea domniei lui Ghica Vodă (1834 – 1842). Iată textul integral al „legendei”: „Privitor la moșia pe care sunt așezați Fierbinții știm că a fost a lui Ghica. Legea spune că după obiceiurile țarigrădene împrumutate prin fanarioși de curțile noastre domnești, Ghica ar fi avut un cafegiu Pase, în miinile căruia a ajuns moșia. Prin ce împrejurări nu se știe precis. Tot legenda spune că ar fi fost cîștigată la cărți. Cafegiul este om rău, aspru și foarte feroic. Venind în localitate să-și ia moșia în primire, a adunat locuitorii și le-a dat porunci grele și aspre. Atunci locuitorul Marin Buharu, om bătrîn, a găsit de cuviință să ia apărarea celorlalți. Îndrăzneala a plătit-o cu o jumătate de mustață pe care i-a smuls-o cafegiul. Cu astfel de purtări umblind pașa prin împrejurini a fost omorît în pădurea de la Balta Neagră, în apropiere de biserica lui „Popa Gheorghe” (f. 91). Cealaltă amintire se referă la comportarea plină de cruzime a unei moșierite de la începutul secolului nostru: „Sevasta Arion semăna la fire cu tatăl său. S-a purtat foarte aspru cu locuitorii. Avea paznici albanezi, cari merg plîă acolo încit, dacă îndrăznește cineva să calce pe moșia cocoanei, îl împușcă. Astfel a fost împușcată o fată mare. Preotul Mincu Popescu a fost palmuit de această femeie, iar preotul Gh. Scărlătescu a fost aspru dojenit că a îndrăznit să calce pe moșie... În timpul stăpînirii moșiei de către Sevasta Arion, s-a purtat proces între locuitori și ea, în anul 1906, pentru hotărnicia moși[e]i, cu care ocazie s-a întocmit și planul proprietății locuitorilor (din sat și din cîmpie) de către ing. hotarnic Negruți și R. Dobrescu” (f. 92).

Toate aceste aspecte din variate domenii ale vieții complexe a comunei Fierbinții de Sus se incheagă într-o autentică și sintetică imagine a sa din deceniul al 5-lea. Imaginea se adncește și se amplifică cu cele două componente auxiliare ale monografiei, deja menționate. *Raportul despre „devastarea conacului generalului Arion”* de germani în primul război mondial indică, pe baza unor cercetări solide la fața locului, proporțiile distrugerilor produse de către ocupanții vremelnici unei părți însemnate a economiei așezării, cu efecte catastrofale asupra colectivității. Al doilea component al lucrării îl constituie *microalbumul fotografic*, care însușește 19 fotografii, de mărime medie, destul de multe pentru proporțiile monografiei. Alcătuit selectiv într-o vreme cînd un asemenea instrument era valorificat sporadic în lucrările similare, microalbumul ridică considerabil valoarea intrinsecă a monografiei. Setul de fotografii este dispus ciclic pe planșe din coli de hirtie. Evantaiul lui ne apare întins, ilustrînd instituții locale (primărie, școală, biserică), tipuri de țărani, ateliere meșteșugărești și instalații sătești (fierărie, moară), categorii de gospodării (de țărani înstăriți și de țărani săraci), hora satului (2 foto), taraful de lăutar și ș.a.

În perspectiva redactării unei monografii solide a așezării, lucrarea destoiniceii învățătoare Elena N. Negulescu marchează o etapă extrem de fructuoasă și de importantă, deloc negliabilă.

ÎNTREITA VINĂ A MEȘTERULUI MANOLE

I. FILIPCIUC

Despre Meșterul Manole s-au scris cîteva bune cărți și studii, ca să nu mai vorbim de simple note sau observații tangente — într-un efort de lectură clarificatoare împins din generație în generație și cu un spor de nădejde internațională, date fiind diferitele variante ale motivului în folclorul popoarelor balcanice —, astfel încît în momentul de față avem lămurite cel puțin patru aspecte:

1. Că *legendele, baladele și colindele* despre meșterul care își zidește logodnica sau nevasta spre a duce la bun sfîrșit o construcție (pod, turn, biserică, cetate) sînt mult mai vechi ca expresie culturală decît podul peste Arta (la greci), peste Dibra (la albanezi), decît orașul Scodra (la sîrbi), decît cetatea Salonic (la bulgari) și decît biserica Argeșului de la români.

2. Că numai *balada românească* vorbește despre un edificiu cultural creștin (biserică, mănăstire), ceea ce denotă un strat mai proaspăt față de variantele balcanice, fie datorită creștinării mult mai devreme a daco-romanilor în contextul creștinării popoarelor vecine, fie unui

creștinism mult mai puternic în procesul istoric al formelor de apărare a ființei etnice și a pământului poporului românesc.

3. Că doar în balada românească textul evoluează înspre evidențierea frumuseții operei arhitecturale înălțate de meșterul Manole și acest salt nu se putea petrece decât după ivirea Mănăstirii Argeșului, fără de care sacrificiul Anei și gloria celor zece meșteri mari n-ar fi scăpat de „noaptea ultimei”, relațiile dintre baladă și edificiu fiind în fapt de intrajutorare, dar cu măcar câteva veacuri în urma genezei textului folcloric.

4. Că expresia folclorică românească a încheiat cea mai bogată structură, din câteva imagini literare — semne — simboluri (culoarea din numele lui *Negru Vodă*, meșterul cu numele *Manole*, numele femeii jertfite, *Ana* sau *Căplea*, *biserica* propriu-zisă, *aripile* cu care încearcă să se salveze meșterii de pe acoperiș, *fiintina* produsă de surparea trupului lui *Manole*), al căror înțeles poate fi reconstituit și recunoscut corelându-le cu înțelesul unor imagini asemănătoare din întreaga noastră creație și cultură populară.

Astfel, numele domnitorului *Negru Vodă* nu poate fi lămurit decât în clișeu hazardat din descăleătorul Țării Românești și/sau din *Neagoe*, ctitorul propriu-zis al Mănăstirii Argeșului, deoarece personajul baladei aparține onomastic de lumea basmelor în care întâlnim, în principiu, doar patru împărați sau crai: *Roșu*, semnificând primăvara, *Verde* sau *Galben*, vara, *Negru* sau *Vinăt* (*Albastru*), toamna și *Alb*, iarna, conform simbolisticii universale conferite anotimpurilor prin cele patru culori la indieni, greci, romani, evrei, ca și în cultura medievală, în alchimie etc.

Descăleclind din acest sistem simbolic al cosmosului, suficient de clar prezentat în basmele, colindele și baladele românești, *Negru Vodă* rămâne un clișeu păgîn atît prin nume, cît și prin faptul că nu vrea să ciltorească decât o singură biserică, și aceea într-un singur loc, anume unde — ciinii urlă a morții! — va fi fost cindva un lăcaș cultural, rămas neisprăvit, părăsit sau poate distrus.

Meșterul *Manole*, ca personaj, este mult mai complex, intrucît, pe de o parte prin nume — *Emanuel*, conferit inițial doar lui *Hristos* („Iată, fecioara va fi însărcinată, va naște un fiu, și-i va pune numele Emanuel, care tâlmăcît înseamnă: *Dumnezeu este cu noi*”, Matei, 1, 23) —, și prin cele trei rugăcuni împlinite întocmai, pentru a-l opri soția să ajungă în locul supliciului, de către cel care-l iubește, iar pe de altă parte prin chiar fapta de a ridica o biserică, ni se înfățișează ca un veritabil creștin. Replica meșterului la pretenția domnitorului de a nu mai înălța alt edificiu asemănător sună întocmai ca misiia măturisită de cerbul metamorfozat în Sf. Ion, coborînd în sate să cunune și să boteze, în destule colinde românești.

Și-atunci, dat fiind acest antagonism dintre domnitor și meșter, avem tot dreptul să ne întrebăm dacă nu cumva ceilalți meșteri au altă credință decât *Manole* și în numele acelei alte credințe — păgîne — își calcă jurămîntul, poate tocmai pentru a-l pune pe *Manole* la o probă? Proba e trecută: *Dumnezeu* își arată de trei ori iubirea față de credinciosul său și tot așa — prin trecerea picicilor — și *Ana* față de bărbatul ei. Firește, dacă divinitatea și-ar fi iubit mai mult credinciosul decât templul, *Ana* ar fi fost oprită la vreme, printr-o minune frecventă în folclorul tuturor popoarelor. Dar se pune o altă întrebare: dacă, prin eliberarea drumului Anei către edificiu, divinitatea nu încearcă însăși puritatea și puterea credinței lui *Manole*?

Să mai observăm însă că cheia succesiunii înălțării monumentului, în destule texte românești, nu e divulgată prin glasul ori trimisul divinității, ci se ivește în conștiința — în stare de somn — a meșterului. Nu cumva acest vis — constant în altele variante — al lui *Manole* este rodul unui gînd — din starea de veghe — la vechile procedee folosite de meșterii păgîni?

Manole încalcă limita credinței sale — și din acest punct pornește ceea ce se cheamă vină tragică — și merge atît de departe încît (fără a se mai gîndi la riscurile unei noi căsătorii, ștînd fiind că în folclor însurătoarea de-a doua se dovedește mai nefericită decât întâia), îndată ce ajunge la performanța profesională atît de scump plătită, își propune să mai ridice încă o mănăstire, mai frumoasă, și încă multe altele. Or, *Negru Vodă* ceruse una singură, probabil în temeiul principului că mănăstirea de tîmble, *Biserica* din răsucii sau *Biserica* lui *Dumnezeu* — cum denumeste poporul român constelația *Lebăda* din dreptul tropicului *Capricornului* (*Tapul*) — are trebuință pentru a-și menține bunele auspicii față de pămînteni doar de o singură machetă pămîntească, ridicată pe jertfa unei fecioare sau, mai tirziu, chiar a unei femei (aceeași constelație, *Lebăda*, fiind numită de români *Fata cu cobilița*). În consecință, *Negru Vodă* poruncește să se dărime scările; nu din invidie pentru viitoarea capodoperă mai frumoasă decât ctitoria sa, ci pentru că adevăratul mobil din pasiunea constructivă a Meșterului *Manole* este credința creștină, iar nu arta.

Iubit fiind de *Dumnezeu* și întru numele purtat și pentru *biserica* înălțată, *Manole* ar trebui salvat într-un mod miraculos, frecvent atestat în alte situații din folclorul nostru. Dar divinitatea nu mișcă un deget: lasă doar iluzia că aripile vor salva pe cei zece meșteri mari. De ce totuși *aripi* și nu alte mijloace de coborîre? Poate din pricina relației dintre balada

sau colinda fetei (femeii) zidite în temelia unei biserici albe și balada sau colinda celor *Trei lebejoare* ce-și iau zborul de pe turlele unei biserici dalbe — toate aceste texte rostindu-se cîndva într-o zi dintre Crăciun și Bobotează, în ziua conferită *calendei* pentru constelația Lebdă și nicidecum pentru constelația Țapului (de la solstițiul de iarnă), care devenise tabu, întocmai ca Racul (de la solstițiul de vară).

Pentru o lectură integratoare a *Meșterului Manole* trebuie de adăugat că textul colindei și baladei românești descinde din sistemul celor douăsprezece colinde (*calendae*) ce se rosteau în intervalul celor douăsprezece zile (seri, nopți) dintre anul vechi și Noul An. Altfel spus, în această perioadă, cînd cerul era deschis, poporul intona cîntece rituale închinute fiecărei luni și fiecărei constelații zodiacale, calendele avînd în principal rolul de purificare a caselor colindate și abia în secundar de felicitare a gospodarilor din casă. În acest sistem nu există colinde pentru fată, fecior, pescar, vînat, copil sau om matur, cum de altfel nu sînt nici descîntece pentru vîrste sau profesii, ci colinde pentru *Berbec*, *Bour*, *Gement*, *Leu*, *Fecioară*, *Cumpănă*, *Scorpie*, *Săgetător*, *Vărsător* și *Pești*, întocmai cum avem descîntece pentru diferite boli, iar nu pentru vîrsta sau profesia bolnavilor.

În sfîrșit, cu vremea, datorită schimbărilor intervenite în mentalitatea oamenilor, aceste *calendae* se modifică atît în ce privește funcția rituală, cît și în structura literară, dar încă mai pot fi recunoscute astăzi în balada sau colinda *Miorișei*, colinda *Bourului*, colinda și balada lui *Dobrișan*, colinda *Leului*, a *Cerbului* sau a *Scorpiei*, din întregul celor douăsprezece observîndu-se doar lipsa unor texte pentru constelațiile solstițiale — *Racul* și *Țapul* — singurele, de altfel, pîrînd și nume nelatine. Explicația stă în punctul critic în care intră Soarele în dreptul acestor două constelații, în locul cărora erau invocate *Luna* (prin colinda și balada despre *Soarele și Luna*) pentru *Rac* și *Lebdă* (prin colinda și balada despre *Cele trei lebejoare*) pentru *Țap*. Cum această constelație a Lebedei este numită de romani *Fata cu cobilița*, *Biserica dalbă*, *Biserica lui Dumnezeu* sau *Fîntîna din răsăruci*, nici nu mai e necesar să explicăm de ce, în locul în care se prăbușește *Manole*, se iscă un *izvor* sau o *fîntînă*.

Divinitatea ar mai fi avut prilejul să-l prefacă pe *Manole* într-o stană de piatră ori într-o vîietă oarecare, ceea ce ar fi însemnat pentru meșter o minimă îndurare întru credința sau fapta sa creștinească. Divinitatea însă pare că s-a retras din scenă, întocmai ca *Negru Vodă*, și *Manole* rămîne să fie străfîrat de lacrimile Anei pînă în Marea cea mare a admirației neamului românesc.

Să nu ne lăsăm totuși îndușoșiți de aceste lacrimi și să observăm că doar în textele românești numele personajului feminin este *Ana* sau *Caplea*, nicidecum *Peana* sau *Maria*, frecvent invocate în folclorul nostru. De ce, ar fi de răspuns doar citînd *Ana* drept numele sfinței serbate în calendarul ortodox în ultimele zile din decembrie, iar *Caplea*, forma românească a diminutivului latin *Capella* (căprie), ceea ce vrea să trimită la semnificarea travestită a *Țapului* zodiacal.

Nu întîmplător tragedia greacă și-a tras genericul de la cîntecul *Țapului*, tocmai pentru că în cîntecul acestul *tragos* zodiacal de la solstițiul de iarnă se înscenau rituale și se oficiau jertfe, într-o vreme umanc, mai tîrziu, doar animale. Numele *Caplea* din balada *Meșterului Manole* dă seamă asupra faptului că în creația folclorică românească avem încă puțința să descoperim încă străvechi raport ritualic om—animal generator al tragediei antice.

În acest sens nu trebuie uitat că baladele românești — între acestea *Soarele și Luna*, *Nevasta pîndută* sau *Meșterul Manole* — erau cîntate la nunți de către corul nevestelor tinere. Dintr-o asemenea perspectivă, la vîna de a fîgădui să încalce porunca domnului *Negru Vodă*, *Manole* își mai adaugă vîna pe care a comis-o față de nevasta sa. Mai mult, este ferm hotărît să procedeze întocmai și cu viitoarea nevastă, absolut necesară întru izbîndirea unor creații artistice încă mai frumoase decît edificiul în care plînge *Ana*. Ceea ce corul femeilor — nevestelor — tinere nu poate lerta. Probabil nu pentru că nu ar înțelege pînă la urmă sacrificiul trebuitor întru desăvîrșirea unei opere de artă, ci mai degrabă în virtutea faptului că mama cu copil mic este inviolabilă.

Apoi, mai există și obiceiul pămîntului ce nu admite jertfa umană decît într-un anume spațiu-timp și într-un anume mod: femeia necredincioasă ori Chira Chirallina sînt arse în foc, fata soră a Soarelui se înecă în apă, *Ana* lui *Manole* e zidită în piatră, feciorul care a ieșit înțitului cu plugul e afundat în apă, ciobanul din *Miorișă* e azvîrlit în țepușe, părăsit în strungă, în timp de mohor, într-o peșteră, ceea ce ar trăda un sistem elementar (stibial) — apă, foc, pămînt, aer — aplicat în cele patru puncte critice (solstițiale — de iarnă și de vară — echinocșiale, de primăvară și de toamnă) din drumul anual parcurs de Soare prin dreptul constelațiilor zodiacale.

Cît de mare-i vîna *Meșterului Manole*?

Întrețat: față de *Negru Vodă*, pentru că l-a nesocotit porunca; față de copilul Anei, pe care l-a lăsat fără mamă, și față de însăși divinitatea pîlîind în numele său, pentru că la edifi

carea unui templu creștin s-a slujit de un procedeu păgîn. Balada evidențiază acest subtil joc — pe muchia de de cutit a două credințe — și sugerează geneza textului într-o epocă — pe muchia dintre cele două milenii ale erei noastre — de intense frământări religioase la daco-românii dispuși în timp — ca într-un amfiteatru antic — să admire capodopera arhitecturală creștină, dar să-l condamne pe făuritorul ei pentru jertfa păgînă.

Astfel, scăpat fără pedeapsă în noaptea uitării, Manole ar fi zburat și astăzi — precum în basme — cu aripile de șindrilă pe deasupra noastră și n-am fi putut scrie toate acestea.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **EXPOZIȚIA PERMANENTĂ DE ARTĂ POPULARĂ A MUZEULUI „DELTA DUNĂRII” — TULCEA.** Organizată într-o clădire din str. 9 Mai, nr. 2, ea însăși aparținînd patrimoniului cultural-național, expoziția permanentă de artă populară se impune în contextul muzeografiei românești prin originalitatea și unicitatea sa.

Originalitatea expoziției se datorează faptului că ne-am propus să demonstrăm unitatea ariei de cultură cu Cîmpia Dunării și cu toate zonele etnografice, prin analiza ornamenticii țesăturilor de interior și a pieselor de port.

De ce o tematică al cărei nucleu stă sub semnul analizei ornamenticii, a motivelor ce îmbogățesc prin frumusețe piesele și nu prezentarea întregului complex de viață tradițională?

Sîntem datori să elucidăm această întrebare, care firese apare în gîndul oricărui specialist și vizitator.

Dîncolo de faptul că expoziția s-a dorit a fi o noutate în domeniul muzeografiei românești, am gîndit ca printr-o tematică altă de originală să relevăm ceea ce are caracteristic și, totodată, extraordinar creația tradițională în județul nostru.

Aceste argumente se susțin prin ceea ce permanent poporul român o gîndit și o simțit atunci cînd a creat un obiect: psihologia creatorului popular, ca și tot ceea ce mintea și mîna lui au dat la iveală, s-au relevat permanent în cercetare, iar rodul cercetărilor se întrupează în această expoziție de artă populară.

Civilizația tradițională românească, prin desăvirșitele sale creații, dezvăluie împlinirea tendinței firești a omului de a face frumoase lucruri utilitare în orice moment al existenței sale, fie în cel ce aparține cotidianului, fie în cel cu aspect sărbătoresc.

Elementele estetice nu sînt nici secundare și nici primordiale în întregul obiectului de artă populară. Ele sînt integrate formei care, la rîndul ei, răspunde scopului utilitar, funcției (loc de adăpost, unealtă, piesă de mobilier, podoabă etc.). Corelația funcțional-estetic, dezvăluindu-se ca o trăsătură tipică a artei populare românești, trebuie căutată în totalitatea sistemului acestei arte, în care obiectul necesită să fie analizat ca o entitate în sensul corelării într-un tot unitar al formei, dimensiunilor, confectionării și folosirii sale.

Plăsmuit din observație, imaginație, dorință și plăcere, obiectul de artă populară se conturează printr-un raport de procente egale între materie și execuție, între tehnică și construcție artistică, între formă și proporționalitate, între suprafețe și culori, făcînd să strălucească frumosul tocmai în acte ale utilului.

Așadar, necesitatea de a evidenția trăsături esențiale ale artei populare din nordul Dobrogei și convingerea că elementele estetice, atrăgînd privirea, relevă în fond un sistem propriu de viață al unui popor care de-a lungul istoriei și-a făurit cea înestimabilă creație culturală fără de care nici o comunitate nu poate supraviețui, ne-a îndemnat spre organizarea unei expoziții în care analiza ornamenticii să-și demonstreze rolul ei binemeritat nu numai în cercetare, ci și în aspectul practic al activității muzeistice.

Prima sală a expoziției, prin intermediul a două bîrți executate în tehnica picturii pe sticlă, prezintă ideea tematică. Harta României relevă unitatea ornamenticii în toată țara prin prezentarea motivelor, aceleași în diferite zone etnografice, și reprezentate pe diferite categorii de obiecte. Harta județului Tulcea prezintă diferite aspecte ale etnografiei din această zonă și în sinteză arta populară, subliniindu-se astfel ideea relevată în harta cu *Ornamenta populară* de pe cuprinsul României.

În sălile următoare de la parterul expoziției facem cunoștință cu mediul geografic și social în care s-au creat toate comorile de artă populară (diverse tipuri de așezări); cu tipuri de case tradiționale și contemporane, dezvăluindu-ni-se materialele, tehnica de execuție, planimetria și elevația, ca și elementele de decor realizate în tehnica traforului. Permanent expoziția argumentează prin plese și prin fotografii ideea tematică — îmbinarea utilului cu frumosul —, caracteristică a artei populare românești.

Ultima sală de la parterul expoziţiei prezintă instrumentarul folosit în industria casnică textilă şi etapele de prelucrare a materialelor de bază şi a firelor pentru obţinerea pieselor de interior şi de port ce pot fi văzute la etajul expoziţiei.

În cinci din sălile de la etajul expoziţiei sînt expuse piese în a căror structură ornamentală regăsim pe rînd motive geometrice (rombul, linia frîntă, S-ul etc.), motive vegetale (plante şi flori), motive zoomorfe (păsări şi animale), motive antropomorfe (omul în diferite ipostaze). Fiecare din aceste motive poartă denumiri sugestive ce includ în el supremaţia raţiunii care se ascunde sub o aparentă fantezie („ogînda”, „unda apei”, „puşorii”, „glastră cu floare”, „hora”), iar reprezentarea lor stilizată ducînd spre geometrism devine o altă trăsătură esenţială a artei populare româneşti şi o dovadă a faptului că femeia din popor a transfigurat realitatea din mediul apropiat ei. Cromatica pieselor, care încintă privirea oricărui vizitator, este mărturia unei meşteşugite arte a îmbinării culorilor (albul, negrul, roşul-închis, verdele, galbenul sînt astfel asociate încît nimic nu împietează privirea omului ce păşeşte pragul expoziţiei cu gîndul de a se regăsi pe sine).

Ultimele două săli ale expoziţiei constituie o sinteză a sălilor anterioare. Organizarea unui colt de interior de la începutul secolului al XX-lea şi prezentarea portului popular din judeţul Tulcea au avut în vedere sublinierea şi evidenţierea funcţionalităţii categoriei de piese a căror ornamentală a fost prezentată anterior.

În fiecare din sălile de la etajul expoziţiei, vigneta-simbol a motivului analizat, textele, hărţile şi fotografiile alb-negru şi color amplifică demonstraţia pe care ne-am propus să o facem prin intermediul obiectelor.

Totul organizat şi expus după cele mai noi principii ale muzeisticii. (*Steluţa Părău*)

● **TRADIŢII ALE SERICICULTURII ROMÂNEŞTI** O dată cu domesticirea viermilor de mătase a avut loc şi ameliorarea raselor sau a soiurilor acestora, adaptarea permanentă a lor la condiţiile de mediu, proces care se continuă şi azi. Ameliorarea avea ca scop obţinerea ce rase cu o mare eficienţă economică (legată de productivitate), caracteristici morfologice superioare în anumite stadii de metamorfoză etc. Apariţia unor rase ameliorate, cu o rezistenţă mărită la condiţiile de mediu, a dus faima peste hotare a seminţei viermilor de mătase româneşti, astfel că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se exportau în Franţa şi Italia cantităţi importante de seminţe. În colecţiile Arhivelor Statului din Bucureşti se află un document-decret al domnitorului Principatelor Unite, Alexandru Ioan Cuza, care se referă la înfiinţarea, în cadrul Tîrgului Moşilor din Bucureşti, a unei expoziţii agricole care are menirea să încurajeze elementele progresiste pătrunse în economia agrară a Principatelor. Pe lângă produsele agricole sau meşteşugăreşti se aflau expuse şi borangic sau goşoşi ale viermilor de mătase: se. Redăm, în continuare, conţinutul documentului cu valoare majoră, el reprezentînd unul din multiplele exemple referitoare la înviorearea economică a ţării noastre după Unirea Principatelor Române — Moldova şi Ţara Românească: „Alecsandru Ioan I, cu mila lui Dumnezeu şi voinţa naţională, Domn Principatelor Unite, la toţi de faţă şi viitori sănătate. Asupra raportului ministrului nostru, secretar de stat *ad interim* la Departamentul Agriculturii, Comerţului şi Lucrărilor Publice, cu nr. 5008 relativ la înfiinţarea în anul viitor a unei Expoziţiuni Naţionale de Agricultură şi Industrie, cu ocaziunea Tîrgului Moşilor. Avînd în vedere neapărat trebuinţa ce se simte ca să se înfiinţeze şi în terra nişte instituţiuni altfel de folositoare care au făcut să progreseze industria şi agricultura staturilor unde s-au înfiinţat.

Avînd în vedere jurnalul Consiliului de Miniştri încheat la 24 august, am decretat şi decretăm ce urmează: *Art. I.* Se va înfiinţa anul viitor la Bucureşti în luna lui mai cu ocaziunea Tîrgului Moşilor o „Expoziţiune Naţională de Agricultură şi Industrie”. *Art. II.* Fondurile necesare pentru înfiinţarea acelei expoziţiuni se vor prevedea de către ministrul agriculturii, comerţului şi lucrărilor publice în bugetul anului viitoriu. *Art. III.* Ministrul nostru, secretar de stat la Departamentul Agriculturii, Comerţului şi Lucrărilor Publice, este însărcinat cu aducerea la îndeplinire a ordonanţei de faţă. Dat în Bucureşti la 12 septembrie, anul 1862. Alecsandru Ioan” (*Arch. Stat. Buc., fond REAZ., dos. 232/1862, file 7*). (*Elena Mazin*)

VALER BUTURĂ, Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania — Studiu etnografic. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, 402 p., 129 desene, 64 foto alb-negru, 40 foto color

Ampla sinteză etnografică, publicată sub titlul de mai sus, asupra culturii populare materiale din Transilvania, reprezintă una din cele mai valoroase contribuții științifice din seria numeroaselor și importante lucrări pe care le datorăm lui Valer Butură. Pe spațiul a peste 400 de pagini, imaginea culturii populare materiale din Transilvania ne este înfățișată pe cit de cuprinzătoare pe atât de competent, în toată originalitatea și diversitatea ei zonală, în procesul formării și dezvoltării de-a lungul unei istorii milenare.

De fapt, așa cum este formulat, titlul lucrării este intruciv: restrictiv, pentru că autorul nu se limitează numai la „mărturii străvechi de civilizație românească”, ci include în text o vastă informație asupra naționalităților conlocuitoare din Transilvania — unguri, secul, sași, șvabi, ruteni etc. — comunități etnice a căror cultură populară specifică este prezentată, sub numeroase și variate aspecte, și ca rezultat al îndelungatei conviețuirii și al interferențelor cu populația autohtonă de pe pământul românesc al Transilvaniei. Acest mod de tratare a culturilor populare care s-au dezvoltat de-a lungul istoriei în Transilvania imprimă cărții caracterul unui document autentic și convingător, privind vechimea, permanența și continuitatea culturii și civilizației românești din Transilvania. Și așa cum Transilvania „este o parte inseparabilă a spațiului carpato-danubiano-pontic, valra în care s-a constituit poporul român în condițiile unor îndelungate tradiții de viață” (p. 5), tot așa cultura populară românească din Transilvania, imaginea ei specifică, „se inscrie, firesc, sub principalele sale aspecte, în ansamblul culturii populare românești, cu tot ce înseamnă aceasta ca realitate organică izvoită din experiența istorică a poporului român” (p. 387). În acest sens avem tot temeiul să afirmăm că lucrarea asupra căreia atragem atenția cititorului este o continuare și dezvoltare, în plan regional, a unei alte sinteze elaborate de același autor, respectiv *Etnografia poporului român. Cultura materială*¹. De altfel, cele două lucrări prezintă o evidentă simetrie sub raportul conținutului tematic, simetrie care se constată atât în ceea ce privește problematica, cât și ca succesiune a capitolelor.

Valoarea deosebită a lucrării constă, între altele, și în faptul că materialul etnografic cu care operează autorul este rezultatul unor cercetări directe la teren, ceea ce asigură nu numai exactitatea și ineditul informației, ci și temeinicia interpretării. Valer Butură a cunoscut cultura populară din Transilvania prin contact direct, studiind în profunzime și sistematic fiecare zonă și — o spunem fără teamă de a exagera — flecare așezare cuprinsă în analiză (exceptând, bineînțeles, cele arheologice). Această autentică și generoasă sursă de documentare este completată cu o bogată bibliografie etnografică, iar pentru perioadele mai vechi, cu cea istorică și arheologică.

Sub raport teritorial, așa cum îl delimitează autorul însuși, lucrarea îmbrățișează, pe lângă „Bazinul Transilvaniei și cadrul său muntos — Carpații Orientali spre est, Carpații Meridionali spre sud și Carpații Occidentali spre vest — și zonele locuite de români din vestul Carpaților Occidentali din Banat, Crișana și Maramureș” (p. 9), adică întregul spațiu românesc pe care-l acoperă, în accepțiunea de azi, denumirea de Transilvania.

Din punct de vedere al conținutului tematic, lucrarea tratează numai aspectele așa-zise de cultură materială, aspecte delimitate, altădată, prin conceptul de *civilizație*, care după Simion Mehedinți cuprindea „suma tuturor meșteșugurilor și a uneltelor, a tuturor creațiilor tehnice care ajută adaptarea omului la mediul fizic”. Probabil așa se explică și titlul lucrării — *Mărturii străvechi de civilizație românească*. Această delimitare a conținutului tematic este precizată chiar de autor în *Cușină înainte*: „Având în vedere varietatea vestigiilor etnografice și complexitatea problemelor pe care acestea le ridică, în lucrarea de față ne vom limita la cele din domeniul culturii materiale de pe teritoriul Transilvaniei” (p. 6).

În sensul acestei delimitări, după scurte capitole consacrate *cadrului geografic, populației și zonelor etnografice*, în lucrare sînt dezbătute, pe larg, probleme privind:

— *așezările și evoluția lor*, capitol în care se prezintă tipologia așezărilor, tipologia gospodăriilor, gardurile, porțile, tipurile de case, construcții economice, construcții obștești;

¹ Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

— *ocupațiile populației*, subîmpărțite în *ocupații principale* (agricultura, pomicultura, viticultura, creșterea animalelor, albinăritul), *ocupații secundare* (culesul din natură, pescuitul, vânătoarea), *ocupații casnice* (alimentația și bucătăria tradițională, prelucrarea fibrelor textile și confecționarea îmbrăcămintei):

— *portul popular*, prezentat pe comunități etnice (portul popular românesc, maghiar, secuiesc, săsesc, svăbesc, crașovenesc, bulgăresc, sîrbesc, rutean):

— *instalații tehnice și meșteșuguri sărănești*, capitol în care luăm cunoștință despre meșteșuguri specializate în prelucrarea produselor agroalimentare, meșteșuguri de prelucrare a lemnului, meșteșuguri specializate în pietrărit, olărit, meșteșuguri specializate în finisarea țesăturilor de lână și confecționarea îmbrăcămintei, meșteșuguri specializate în prelucrarea pieilor, fierărit, aurărit, alte meșteșuguri.

Lucrarea se încheie cu două capitole de mici dimensiuni consacrate unor probleme cum sînt *comunicațiile și transporturile*, apoi *schimbările și comerțul*.

Din această prezentare a cadrului tematic putem desprinde cadrul general în care se desfășoară dezbaterile întreprinsă de Valer Butură și ponderea pe care o acordă diferitelor aspecte de cultură populară materială în demonstrarea ideii fundamentale, respectiv rădăcinile autohtone, vechea, permanența și continuitatea culturii populare românești din Transilvania, parte integrantă și inseparabilă a culturii populare de pe întregul teritoriu locuit de români. Se evidențiază, totodată, rolul culturii populare românești și influența acesteia în modelarea culturii naționalităților conlocuitoare, precum și unele împrumuturi pe care cultura populară tradițională românească le-a făcut de la aceste naționalități, ca și de la alte popoare cu care poporul român a venit în atingere în decursul istoriei sale.

Limitele și scopul unei recenzii nu ne îngăduie să ne referim la toată bogăția și diversitatea de idei cuprinse în lucrarea pe care o analizăm. Pentru consistența demonstrației, pentru originalitatea unor comparații și interpretări, cartea lui V. Butură trebuie citită. Ne propunem, totuși, să punctăm câteva din ideile care ni se par de un interes mai deosebit pentru etnografia românească, nu numai sau nu atât prin modul cum sînt formulate, ci prin perspectivele pe care le deschid pentru cercetările viitoare. Să ne oprim un moment la problema zonelor etnografice.

Este un fapt cunoscut că fenomenele etnografice, culturile populare în general apar și se dezvoltă pe zone — teritorii mai întinse sau mai reduse ca suprafață — caracterizate printr-o serie de trăsături care dau o notă distinctă, o anumită specificitate acestor teritorii. Simpla constatare a unui fenomen este un fapt de observație comună. Primul pas de cunoaștere științifică a fenomenului constă în explicarea lui și Valer Butură face acest pas, corelînd, pe bună dreptate, zona etnografică, deci o zonă de cultură, cu configurația peisajului în cadrul căruia trăiește o colectivitate umană și asupra căruia această colectivitate își exercită acțiunea transformatoare și modelatoare, adaptîndu-l, în primul rînd, trebuințelor de viață și dezvoltare. De aceea peisajul care delimitează zonele și le conturează particularitățile este denumit, adesea, *peisaj cultural* sau *peisaj umanizat*, „consecință a prezenței milenare a oamenilor în cuprinsul lor [a peisajelor, a mediului — n.n.] și a activităților întrerupte ale acestora în vederea procurării variatelor bunuri necesare traiului” (p. 21). „Caracteristica definitorie a zonelor etnografice, afirmă autorul, este determinată de configurația peisajului ca rezultat al activităților transformatoare desfășurate în decursul secolelor de cei care au trăit în cuprinsul acestui peisaj” (p. 18).

Criteriile de delimitare a zonelor sînt așezările și ocupațiile practicate (inclusiv meșteșugurile), „care s-au înscris în mod diferit în peisaj, conferindu-i o anumită tipologie” (p. 18), portul popular, dar și graiul local, variatele creații și tradiții din domeniul culturii spirituale, obiceiurile, literatura populară, cîntecul, dansurile etc., a căror semnalară însă „depășește cadrul preocupărilor” autorului și ale lucrării. Dar cercetătorii din aceste domenii [al graiurilor, al culturii spirituale, al muzicii și coregrafiei — n.n.] „nu pot trece cu vederea datele, chiar incomplete, din domeniul culturii materiale, deoarece rosturile acesteia — asigurarea cerințelor vitale — au fost existențiale și așa au rămas în fond” (p. 21).

Fără a contesta sau măcar a diminua rolul „cerințelor vitale” în acțiunea omului asupra mediului, asupra peisajului, credem că în această acțiune nu poate fi neglijată sau trecută cu vederea viziunea sau concepția colectivității asupra mediului sau a spațiului, așa-numitul „orizont spațial”, cum l-a definit Lucian Blaga, orizont care, chiar dacă nu determină, orientează într-o anumită măsură atitudinea omului față de mediu, față de spațiu, ca o coordonată a specificului sau stilului unei culturi, coordonată care chină dacă nu se limitează numai la cadrul cosmogeografic, nu face abstracție de acesta. Oricum, implicarea factorului de peisaj cultural ne oferă un bun temel în înțelegerea și explicarea formării și dezvoltării zonelor etnografice.

Pe baza criteriilor enunțate, Valer Butură delimitează pe teritoriul Transilvaniei următoarele zone: *Tara Maramureșului*, *Tara Oașului*, *Cîmpia Sărmăului* (cu subzona Bala-Mare),

Țara Lăpușului (cu subzona Țara Chioarului), *Săloj* (cu subzonele Codru Silvaniei, Someșană), *Năsdud sau Ținutul Năsdudului, Bistrița, Cîmpia Transilvaniei* (cu subzona Dealurile Clujului), *Călata, Cîmpia Țării Crișurilor* (cu subzona Dealurile Crișene), *Cîmpia Aradului* (cu subzona Podgoria Aradului), *Munții Apuseni* (cu subzonele Țara Moșilor, Munții Metaliferi, Țara Zărandului, Țara Bihariei sau Depresiunea Beiușului, Vadu Crișului, Călățele, Mocălnimea), *Podișul Tîrnavei* (cu subzona Podgoria Alba-Iulia), *Odorheiu, Mureș, Gurghiu, Mureșul Superior sau Gheorghieni, Oltul Superior sau Ciuc, Covasna, Țara Blsei* (cu subzona Bran), *Țara Oltului sau Țara Făgărașului, Sibiu, Mărginimea Sibiului* (cu subzona Orăștie), *Pădureni* (cu subzona Hunedoarei), *Țara Hașegului, Pietroșani, Banatul Înalt* (cu subzonele Podișul Lipovei, Caransebeș, Reșița, Almăj sau Țara Almăjului, Porțile de Fier), *Cîmpia Banatului*. În total, sînt identificate pe teritoriul Transilvaniei 28 de zone cu 24 subzone.

Făcînd precizarea că această zonare s-a făcut pe baza „componentelor definitorii majore ale culturii populare materiale”, autorul adaugă ideea — importantă din punctul nostru de vedere — în sensul căreia „zonele etnografice nu s-au înscris în limite administrative (domenii, județe), ele s-au constituit de-a lungul timpului datorită unor anumite condiții istorice și social-economice” (p. 34).

Un capitol de largă cuprindere din lucrare îl constituie cel referitor la așezări și evoluția lor, capitol în care sînt subsumate probleme ca tipologia satelor, tipologia gospodăriilor, tipurile de case, gardurile și porțile, construcțiile economice și construcțiile obștești.

Problematica așezărilor, a gospodăriei și locuinței din Transilvania sub toată diversitatea aspectelor — origini și vechime, distribuție zonală și tipologie, materiale și tehnică de construcție, funcționalitate și specific etnic etc. — s-a bucurat, în decursul timpului, de o atenție aparte din partea celor mai diferite categorii de cercetători: arheologi, istorici, sociologi, geografi, etnografi, istorici de artă. Dovadă o constituie și bogata bibliografie înregistrată la sfîrșitul acestui capitol. Sintetizînd informația în cadrul căreia, după cum am menționat, predomină — ca de altfel pe parcursul întregii lucrări — datele recoltate prin cercetări proprii, Valer Butură realizează o prezentare plină de interes, în care descripția este echilibrată de o permanentă preocupare pentru explicarea și interpretarea fenomenului prezentat, accentul punîndu-se mai mult pe funcție decît pe morfologie. Totodată, se cuvine subliniată atitudinea consecvent istorică a autorului. Ca orice fenomen de cultură, și așezările omenești, precizează Valer Butură, „considerate de unii cercetători din trecut ca rezultate ale influenței mediului geografic, de către alții ca moduri specifice anumitor etnii de grupare a gospodăriilor etc., trebuie privite, în primul rînd, prin prisma apariției și dezvoltării lor istorice, deoarece tipurile actuale reprezintă numai un stadiu al îndelungatului proces de intensificare a populației Transilvaniei, de valorificare tot mai intensă a resurselor ei economice, în condiții social-economice diferite din timpul orînduirilor sociale care s-au succedat pînă în zilele noastre” (p. 38). În această ordine de idei, autorul pune sub semnul întrebării unele încercări de cronologie a tipurilor morfologice de așezări. „Sînt greșite, susține autorul, afirmațiile unor cercetători care atribuie așezărilor risipite un caracter tradițional specific poporului român. Localizarea geografică a acestui tip de așezări ca și atestarea lor documentară demonstrează formarea lor prin roire din vetrele unor așezări mai vechi” (p. 38). De altfel, tipul de sat adunat are o veche tradiție în istoria poporului român. „Așezările au fost adunate, așa cum sînt pînă în zilele noastre, în vechile „țări” românești atestate documentar” (p. 38). Dacă, în ceea ce privește satul de tip risipit, autorul are deplîndă dreptate nu numai pentru Transilvania, ci pentru întregul teritoriu românesc, se pare, totuși, că pentru structura răsfrîtată a satului, pentru satul răsfrîtat, poporul român a manifestat, pînă în trecutul nu prea îndepărtat, o anumită preferință. Invocăm, în această privință, dînuirea din vremuri îndepărtate pînă în zilele noastre a satelor răsfrîtate în toată zona colinară din sudul și estul Carpaților, în Bucovina și în multe zone din Transilvania.

Prezentarea detaliată, în dezvoltare istorică, a tipurilor de așezări cu diferite variante, în toate zonele etnografice de pe teritoriul Transilvaniei și la toate comunitățile etnice (români și naționalitățile concultoare), îi prilejulește autorului formularea unor concluzii în următorii termeni: „În perspectiva succintelor date istorice și etnografice privitoare la așezările omenești din cuprinsul Transilvaniei se impun două tipuri structurale inițiale: 1) așezările populației autohtone; 2) așezările naționalităților concultoare, imigrate și colonizate:

1) Așezările populației autohtone se caracterizează prin diversitate, deoarece s-au dezvoltat organic în variatele condiții ale mediului geografic și stări social-economice diferite, specifice orînduirilor care s-au succedat în cursul veacurilor iar, în evoluția lor, factorul determinant l-a constituit cerințele vechii economice.

2) Așezările naționalităților concultoare au avut o structură inițială unitară, adunată, impusă nu numai de cerințele vechii economice ci și pentru asigurarea securității lor și a statului feudal care le-a ocrotit. Evoluția lor a fost influențată pe alocuri, ca și aceea a așezărilor autohtone, de condițiile social-economice în anumite perioade istorice” (p. 60).

Casa, în diversitatea sa tipologică — ca plan, material și tehnică de construcție, elevație, funcționalitate, organizarea interiorului etc. — este prezentată diferențiat pe comunități etnice: casele românești, casele maghiarilor, casele secuilor etc. Autorul subliniază însă insistent caracterul zonal al tipologiei locuințelor, al materialelor și tehnicii de construcție, al planului, al profilului construcției etc., indiferent de apartenența lor etnică. „Casa veche a maghiarilor prezenta diferențieri zonale ca și cea românească, iar specificul etnic, căutat cu mult zel de unii cercetători din trecut, se evidențiază în detaliile organizatorice interioare și mai ales în cromatica și ornamentica textilelor de casă, a ceramicii, a pieselor de mobilier etc... De altfel, o parte din casele vechi din satele maghiare din zona Calatei și Dealurile Clujului au fost făcute de dulgherii români din Bedeciu din material lemnos” (p. 126). Observația este valabilă și pentru casele sașilor și ale altor naționalități conlocuitoare.

În partea de concluzii privind tipologia caselor se afirmă cu deplină temei că tipul primar al casei carpatice a fost de lemn, iar fondul de termeni în legătură cu casa este autohton, latin (casă, tindă, cuptor) sau dacic (vatră). Aria de răspândire a casei carpatice de lemn cuprindea aproape tot teritoriul țării. Această arie s-a redus o dată cu restrângerea suprafețelor de păduri. Locul ei — al casei carpatice de lemn — a fost luat de casa și tehnicile „specifice stepelor, în care materialul de bază a fost argila” (p. 159).

O idee interesantă afirmată în cadrul concluziilor este aceea în sensul căreia „casa carpatică construită din materiale locale, adaptată condițiilor specifice, a fost preluată... atât de imigranții maghiari și secuici, cât și de coloniștii germani și completată cu elemente specifice... Multă vreme casele transilvănene au fost asemănătoare și așa s-au păstrat până în timpuri mai apropiate, în satele mai sărace și izolate cu populație mixtă... În aceste sate, nici acum nu deosebești casa românească de cea maghiară, germană etc., deoarece procesul de dezvoltare s-a desfășurat sub aceleași influențe, în aceleași condiții” (p. 159).

În epoca modernă, o dată cu accentuarea procesului de urbanizare a satelor, tipurile tradiționale de case și gospodăriile s-au restrins, generalizându-se locuințele familiale cu profil orășenesc.

Ocupațiile tradiționale ale populației din Transilvania sînt pe larg prezentate, în evoluție istorică și în particularitățile lor zonale, fiind grupate în „ocupații principale, ocupații secundare, ocupații casnice, ocupații specializate în prelucrarea produselor agroalimentare și ocupații meșteșugărești” (p. 185). În această grupare atrage atenția includerea albinăritului în categoria ocupațiilor principale ale locuitorilor din Transilvania și originala grupă a „ocupațiilor casnice”, în cadrul căreia se tratează și alimentația, aceasta ocupînd, de regulă, în sistematica etnografiei generale, un loc de sine stătător. Este subliniată vechimea unor ocupații pe teritoriul Transilvaniei, fiind atestate arheologic și prin documente istorice, importanța obiectelor etnografice pentru studiul dezvoltării ocupațiilor și reconstituirea evoluției lor, evidențindu-se diversitatea zonală a sistemelor, tehnicilor și tipologiei uneltelor folosite în practicarea ocupațiilor și meșteșugurilor. Este prezentată evoluția uneltelor agricole din cele mai îndepărtate epoci, „deoarece unii cercetători nu țin seamă de vestigiile arheologice, care atestă trecutul milenar al agriculturii, atât în Transilvania, cât și în spațiul carpațo-danubian” (p. 191).

Dacă în sistemul ocupațiilor tradiționale populare se surprind puține diferențieri etnice, particularitățile se manifestă, susține autorul, „în cadrul principalelor zone reliefale și etnografice prin modul diferit de cultivare a pămîntului, de dezvoltare a ramurilor specializate ale agriculturii, de organizare a păstoritului etc.” (p. 186).

Agricultura și creșterea animalelor au fost ocupațiile de bază „ale majorității populației rurale” și ele s-au dezvoltat într-o strînsă interdependență. Urmărind evoluția istorică a celor două ocupații autorul menționează că echilibrul dintre ele nu a fost stabil în decursul vremii, dar, ignorînd această situație, „în studiile lor asupra păstoritului unii cercetători români și străini au acordat o importanță exagerată oieritului” (p. 224). Menționăm că la capitolul ocupații autorul cedează „delimitării sale riguroase” de fenomenele culturii spirituale, înregistrînd o serie de credințe, practici și obiceiuri, mai ales din domeniul ocupației agricole.

Prezintă un real interes etnografic diversitatea inventarului de obiecte și unelte folosite în diferite ocupații și meșteșuguri, inventivitatea tehnică investită pentru realizarea lor, impresionanta frumusețe artistică a multora dintre aceste unelte, după cum în expunerea portului se vehiculează o bogată și foarte interesantă informație privind acest alt de generos, variat și specific domeniu de artă populară. Cu toată tentația, spațiul nu ne îngăduie să facem o prezentare mai detaliată a acestor aspecte.

Formulînd unele aprecieri mai generale asupra lucrării lui Valer Bătură, trebuie să consemnăm constatarea că este prima monografie de asemenea proporții și cuprindere consacrată etnografiei Transilvaniei, chiar dacă se limitează la fenomenele de cultură materială. Cartea este scrisă participativ, cu mult suflet și convingere. Pe lângă faptul că autorul cunoaște foarte bine subiectul, el este profund legat de acesta și afectiv, fără însă ca această stare afectivă să influențeze afirmarea pe cât de clară, pe atât de exactă a adevărului.

Textul este însoțit de o bogată ilustrație grafică și fotografică, deși aceasta din urmă, bine selecționată din punct de vedere tematic, nu are virtuți tehnice și calitative de un nivel prea ridicat.

Din punct de vedere al concepției metodologice, reține atenția faptul că în etnografia Transilvaniei, aceste „mărturi străvechi de civilizație românească” nu sînt tratate izolat, ci în context mai larg, european — central european, mediteranean, sud-est-european —, evoluind și îmbogățindu-se, de-a lungul istoriei, într-o strînsă și creatoare interdependență cu culturile altor popoare, în procesul general al dezvoltării civilizației și, înainte de toate, cu popoarele vecine și conlocuitoare, cu care destinul istoric le-a hărăzit românilor din Transilvania să trăiască, să muncească și să creeze secole de-a rîndul. „Diversele capitole ale cărții, mărturi-sește Valter Butură, au încercat să dea o imagine totală (în attea dintre creațiile culturii materiale fiind evident încifrate mari disponibilități spirituale) a vieții omului din Transilvania, indiferent de naționalitate, avînd și rezolvîndu-și aceleași nevoi de hrană, adăpost și îmbrăcăminte, nevoi primordiale omenеști, dar îmbrăcate, fiecare, în „stratele” diverse ale locului, istoriei și sufletului fiecărei etnii, fiecărui grup particularizat în aspectele zonale atît de caracteristice Transilvaniei românești. Este o problematică simbolică europeană, exemplară într-un fel prin spiritul de toleranță și omenie animînd poporul român de pretutindeni în virtutea faptelor și dreptului lui de două ori milenar” (p. 389). Este o impresionantă mărturisire de credință științifică și patriotică.

Valer Butură a fost un om de știință care îmbina într-o fericită unitate și armonie competența profundă cu o înaltă ținută morală. De aceea, resimțim cu atît mai dureros recenta sa încetare din viață, ca o grea pierdere pentru știința și cultura românească, pentru etnografia poporului român.

Boris Zderciuc

JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles.

Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1986, XXXII + 1060 p.

Există astăzi în lume tendința să se stringă toată informația dintr-un domeniu în dicționare. Dar un domeniu ca cel al imaginarului simbolic nu poate fi total inventariat și autorii au înțeles aceasta, pentru că nu sînt nici la prima încercare. De data aceasta s-au oprit asupra a 1200 de *cuvinte-cheie* susceptibile de interpretări simbolice. Este justificată o astfel de opțiune a autorilor, fiindcă o cuprindere exhaustivă a termenilor simbolici nici nu ar fi fost posibilă și doar s-ar fi încărcat lista, care ar fi devenit practic inepuizabilă și inutilizabilă.

Numeroșii specialiști din toată lumea au colaborat la definirea și argumentarea acestor termeni simbolici. Dar chiar și acestor termeni selecțiați nu li s-a devalorizat tot eventualul de sensuri. De la Baudelaire se știe că totul este semn și că orice semn este purtător de sens. Cu toate acestea autorii încearcă să schițeze totuși o hermeneutică integrală a imaginarului simbolic.

Intr-adevăr, au fost selectate denumirile care au și-și mențin consacrară și a căror irradiație se simte și astăzi, atît asupra gândirii artistice, cît și a vieții cotidiene.

Ceva mai mult, simbolurile cunosc astăzi o vădită reconsiderare, pentru că imaginația nu mai este considerată ca o zonă critică a intelectului, ci ca o soră a rațiunii, *inspiratoare* a descoperirilor și a progresului. Această prețuire a imaginației se datorează anticipării ficțiunii pe care știința o verifică pas cu pas, iar simbolurile sînt inima acestei vieți imaginative, dezvăluind secretele inconștientului și conducînd în final la acțiune.

Orice om folosește simbolurile în gest, în limbaj, și-și modelează într-un fel comportamentul. De aceea interpretarea lor interesează atîtea discipline: sociologia, istoria religiilor, lingvistica, critica literară, psihologia, medicina etc. Pe drept cuvînt constată primul autor: „Trăim într-o lume de simboluri și o lume de simboluri trăiește în noi” (p. V).

În introducere, J. Chevallier discută majoritatea definițiilor simbolului și constată mari diferențe de sens. Toate determinările au comun faptul că simbolurile sînt semne și nu depășesc nivelul semnificației. El însă deosebește esențial simbolul de semn, prin aceea că semnul este o convenție arbitrară în relația semnificatului cu semnificantul, în timp ce simbolul

presupune omogenitatea semnificanțului cu semnificatul în sensul unui dinamism organizator. Se simte în acestă influență lucrărilor lui C. G. Jung, J. Piaget, G. Bachelard, G. Durand, care „văd” în structura imaginației însuși acest dinamism organizator, factor de omogenizare în reprezentare. Din această perspectivă simbolul are mai mult decât un sens dat în mod artificial, căci posedă o importantă și spontană forță de rezonanță în sensul adâncirii propriei noastre existențe.

Se poate aprecia că simbolurile matematice, de exemplu, nu sînt decît simple semne convenționale, pentru că abstractizarea golește simbolul și naște semnul, în timp ce arta, dimpotrivă, fuge de semn și cultivă simbolul. Deci simbolul este mai mult decât un simplu semn, pentru că merge dincolo de semnificație și presupune o interpretare încărcată de afectivitate și dinamism, care mizează pe structurile mentale. De aceea este comparat cu niște scheme afective, funcționale, tocmai pentru a arăta că mobilizează întreaga viață psihică. Cu *semnul* rămînem pe un drum sigur și continuu, iar *simbolul* presupune o ruptură de plan, o discontinuitate, o trecere în altă structură, cu noi și multiple dimensiuni.

Pentru Jung, spre exemplu, simbolul este un produs al naturii. Îi neagă caracterul alegoric și chiar pe acela de semn. Vede în simbol mai degrabă o imagine aptă să indice cît mai exact posibil natura abia bănuită a spiritului. În vocabularul analistului, spiritul înglobează conștientul și inconștientul, adică concentrează producțiile creatoare etice și estetice ale omului. În concepția sa spiritul menține această tensiune a contrariilor care stă la baza vieții noastre psihice. Perceperea simbolului exclude atitudinea de simplu spectator, ea cere o participare de actor, pentru că simbolul există în planul subiectului, însă pe baza planului obiectului. În perceperea simbolului se face apel la o experiență sensibilă (prin simțuri) și nu la o conceptualizare. Fiecare vede în el (simbol) ceea ce puterea lui vizuală îi îngăduie. Cu toate acestea există și o anumită logică a simbolurilor, fiindcă altfel se ajunge la situația, sintetizată în titlul unei piese de Pirandello, *Așa este dacă vi se pare*.

După Mircea Eliade simbolul permite libera circulație la toate nivelurile realului. De altfel, Eliade este citat copios, atît ca teoretician al simbolului viu care izvorăște din inconștientul creator al omului, cît și ca istoric al religiilor, privitor la mituri mai ales.

În explicarea termenilor simbolici, de asemenea, se simte influența lui Eliade în sensul unei excesive erudiții. Interpretările simbolului sînt grupate într-o ordine dialectică cu valoare didactică. Accentul se pune cînd pe simbolizat, cînd pe simbolizant. Foarte rar sînt criticate interpretările care nu respectă o oarecare logică a simbolului. Sînt descrise raporturile de imagini, de idei, de credințe și de emoții pe care le evocă termenul simbolic. În general, autorii s-au oprit la interpretări ale simbolurilor de mare sugestie, care îl fac pe cititor să descopere și să presimțî el însuși noi sensuri și tîlmăcirii.

În interiorul notelor nu s-a urmat o ordine cronologică a interpretărilor. Problema datelor istorice în tîlmăcirea simbolurilor oferă puține date sigure. În afară de simbolistica creștină se mai poate apela parțial la antichitatea greco-romană și la cea a vechiului Orient. Nici sistematică, nici istorică, ordinea informațiilor de sub fiecare *cupini-cheie* caută să păstreze autonomia fiecăruia dintre ele și totalitatea valorilor acceptate și virtuale. Mai direct spus, este o ordine pur practică și empirică, implicînd un minimum de prejudecăți. Atunci cînd interpretările nu concordă în diferite arii culturale s-a recurs la juxtapunere. De altfel, gîndirea simbolică, spre deosebire de cea științifică, procedează la sfărîmarea unității spre multiplu, ca apoi să permită surprinderea unității acestui multiplu. Cu alte cuvinte, simbolul separă și unește în același timp.

Făt-Frumos al nostru poate fi recunoscut în *Le Prince Charmant* sau *Beau Vaillant*, termen pentru care au optat și traducătorii basnelor românești în limba franceză. Zmeul din mitologia noastră populară poate fi identificat în *l'ogre*, dar este greu să recunoaștem toate semnificațiile zmeului nostru în căpșăunul din credințele populare apusene. Exemplele ar putea continua. Am ales aceste două exemple din mitologie, unde simbolurile sînt mai nuanțate, pentru a arăta că autorii au evitat particularizarea, dar și generalizarea în exces. În rest, simbolistica culorilor, a zodiacului, a numerelor etc. are cam aceeași tîlmăcire în toate culturile. Dar și aici apar uneori nepotriviri. Spre exemplu, *vaca* nu reprezintă același interes spiritual pentru un crescător din Europa sau America ca pentru un hindus pătruns de gîndirea vedică.

Pentru că am amintit de *numere*, trebuie să mai evidențiem o altă contribuție românească. Autorii s-au bazat pe studiile matematicianului și esteticianului român Matila G. Ghyka, *Le nombre d'or*, 2 vol., Paris, 1931, și *Philosophie et mystique du nombre*, Paris, 1952. Dar nu au fost neluate în seamă nici lucrările unor R. Allendy, J. E. Cirlot, G. Dumezil, G. Lanoe-Villene, Claude Levi-Strauss, Tv. Todorov etc. De altfel, bibliografia (p. 1043—1060) menționează aproape 600 de autori din toată lumea și circa 800 de lucrări în domeniul sau adiacent timpului de probleme ale simbolului. Aceasta pentru că simbolurile condensează expe-

riența totală a omului : religioasă, cosmică, socială, psihică la cele trei nivele : conștient, inconștient și supraconștient și realizează a sinteză a celor trei planuri : inferior, terestru și celest.

Printre altele virtuți ale simbolului vom mai menționa funcția socializantă, care pune în legătură omul cu mediul social. Simbolul apare ca un limbaj universal, accesibil oricărui om, nelegat de limba scrisă sau vorbită, deși se exprimă prin ea. Apare ca o emanație a psihicului uman, deoarece fiecare grup sau popor, fiecare epocă istorică își are simbolurile sale. O civilizație fără simboluri moare, ajunge să țină numai de istorie. Cine reușește să pătrundă sensul simbolurilor unei persoane sau al unui popor cunoaște temeinic acel om sau popor. Așadar, prin simbol se poate intra în inima individualului și în miezul socialului, pentru că gândirea simbolică este o osmoză continuă între interior și exterior.

Dacă în problema definirii simbolului sînt altele puncte de vedere divergente, apoi în clasificarea simbolurilor situația este și mai controversată. Autorii, parcă speriați de vastitatea domeniului, își interzic orice clasificare sistematică și invocă în acest sens opinia lui C. Levi-Strauss, Gérard de Champeaux și Sébastien Sterckx. În ciuda acestei rezerve metodologice, s-a urmat totuși clasificarea din subtitlu. Cu aceleași dificultăți s-au confruntat și alți autori de astfel de dicționare : J. E. Ciriot, *A Dictionary of Symbols*, London, 1962 ; G. Lanoë-Villene, *Le livre des symboles*, 6. vol., Bordeaux — Paris, 1926—1935 etc. Mai pragmatici, autorii în cauză, după ce au selectat cele 1200 de cuvinte-cheie, le-au schițat valoarea simbolică. Pentru fiecare termen valoarea simbolică se actualizează diferit, astfel că dicționarul pare alcătuit din micromonografiile ale cuvintelor simbolice.

Oricum, cititorul interesat va găsi suficientă informație în legătură cu termenii simbolici selectați și va fi stimulat să descopere el însuși noi sensuri simbolice. În plus, prezentînd un ansamblu de simboluri, sugestiv și evocator, dicționarul contribuie la înviorarea imaginației și stîrnește reflecția personală. În felul acesta, chiar cititorul mai puțin inițiat se va familiariza puțin cîte puțin cu gândirea simbolică și va ajunge el însuși să descifreze un mare număr de enigme. Iar dacă pînă la urmă va dori să aprofundeze o problemă, bibliografia de la sfîrșit, pe care și autorii au folosit-o, li stă la dispoziție.

Am schițat doar variata problematică a dicționarului, dar numai consultat îl va dezvălui celui interesat bogăția de informații și sensuri, pertinenta argumentelor științifice, făcînd din el un util instrument de lucru care deschide în același timp noi orizonturi de investigație.

Dumitru Stanciu

MINAS AL. ALEXIADHIS, *I elliniki kai dhiethnis epistimoniki onomatothesia tis laografias*, Athina, Ekdtoseis Kardhamitsa, 1988, 76 p.

Dintre numeroasele modelări la care au fost supuse actele de cunoaștere științifică reținem modelul propus de Th. Kuhn, după care practicarea unei științe presupune o serie nelimitată de etape de cercetare normală, suspendate periodic și reluate după o revoluție. Dacă timpul de cercetare normală sînt cel care asigură științelor acumularea de date, teorii etc., revoluția aducează, reașază sau, pur și simplu, înlocuiește paradigmele perimate. Iar alternanța cercetare normală—revoluție—cercetare normală pare să constituie o lege de creștere pentru orice știință.

Judecată din această perspectivă, cartea lui Minas Al. Alexiadhis se înscrie în categoria lucrărilor „revoluționare” care nu adaugă, ci încearcă să schimbe. Nivelul la care își propune să inoveze autorul este cel al termenilor prin care a fost denumită cercetarea folcloristică, fapt exprimat explicit chiar din titlu : „Nimirile științifice grecești și internaționale ale folcloristicii”. Cartea numără 76 de pagini, dintre care 38 cuprind studiul propriu-zis, iar restul — de 38 de pagini aparatul critic și editorial (titlul, dedicație, sumar, prefață, bibliografie, rezumat în limba engleză, indice de cuvinte).

Dubla intenție a autorului transpare din întreaga demonstrație ; pe de-o parte, lucrarea omagiază împlinirea unui secol de cînd, în 1884, N. G. Politis a utilizat pentru prima dată termenul de LAOGRAFIA și, pe de altă parte, ea propune acest termen ca o soluție de apropiere între diferitele școli etnice care, în prezent, ca și în trecut, se autodenumesc prin termeni foarte diverși.

Miezul lucrării este consacrat inventarierii termenilor care au numit și numesc în Europa și America cercetarea folcloristică, autorul acordînd o atenție specială terminologiei grecești. Prezentarea termenilor se realizează ținînd seamă atît de evoluția lor istorică — deci o abordare diacronică — cît și de răspîndirea lor geografică. Este evident că autorul s-a ferit să opereze o selecție — și sîntem de acord cu opțiunea sa ; ca urmare, sînt înregistrați toți termenii întâlniți, indiferent de interesul pe care l-au stimulat și de circulație.

Cu titlu de informație, notăm, în continuare, termenii pe care îi citează autorul indicând, pentru cei vechi, anul în care au fost puși în circulație, iar pentru cei vechi și noi, răspîndirea lor teritorială.

Anglia :	popular antiquities („Observation on Popular Antiquities”, John Brand, Londra, 1777)	Danemarca :	folkeminder material culture
	folk-lore (folklore) (William John Thoms, sub pseudonimul Ambrose Merton, în „Athenaeum”, nr. 982. 22 august, 1846)	Finlanda :	folklore etnologi kansanrunoudentutkimus
Germania :	Volkskunde (C. Brentano și A. von Arnim, 1806—1808)	Norvegia :	folklore
	europäische ethnologie (Wilhelm Heinrich Riehl, 1873)	Suedia :	folkeminnesforskning folkliksforskning folk-liv regional european ethnology
Olanda :	folkskunde	Bulgaria :	folklor
Austria :	folkskunde	Iugoslavia :	folklor ethnographia
Elveția :	folkskunde	România :	ethnografia folklor
Italia :	folklore		literatura populară
	tradizioni popolari demotica demopedia demologia demopsihologia demosofia	Albania :	kultura popullore
		Ungaria :	ethnographia
		U.R.S.S. :	folklore ethnografia
Franța :	arts et traditions populaires ethnologie ethnographie traditionologie populologie populographie populosophie	America :	folklore folklorology ethnographia popularo oral tradition tradition traditionism unofficial culture folk life (folklife)
Spania :	etnografia demosophy		
Portugalia :	etnografia		

Prezentarea termenilor de mai sus ocupă integral capitolul al III-lea al cărții. Se specifică uneori diferențele de orientare teoretică și metodologică pe care le indică într-o limbă diferiții termeni (în general, termenul de folklor trimite la studii de orientare filologică, iar cel de etnografie la cele de cultură materială).

Capitolul al IV-lea este dedicat denumirilor pe care le-a primit cercetarea folclorică în Grecia. Încă dintr-o notă situată pe prima pagină a introducerii, Alexiadhis ne informează că **laografia** este consacrat în limba greacă a ultimelor decenii din perioada alexandrină. **Laografenii** erau numiți, în Egipt, înșiși supuși taxei de înografie pe care o plăteau toți locuitorii între 14 și 17 ani, exceptând iudeii. Termenul este preluat de Politis pentru a denumi cercetarea folclorică care, cu ajutorul termenului, este gândită ca o *grafie a poporului*. Cu acest termen substituie Politis o altă propunere terminologică a sa din 1883, respectiv **Neceillafki ethnografia kai mythologia** (care conținea noțiunile de: neogrec, obicei-morav, mitologie).

În 1880 Dim. Gr. Kaburoglu prezintă material folcloric sub denumirea de **ethnografia**. Kostas Marinis, elevul lui Politis, introduce în 1936 numirea de **laologia**. În 1950, eminentul folclorist Dimitrios Loukatos optează pentru termenul **etnografia**.

În ultimul capitol, autorul întreprinde o analiză critică a termenilor luați în discuție, mai precis a termenilor de foarte largă circulație. El arată că anglo-saxonul **folklore**, în pofida capacității sale incontestabile de a produce termeni derivați — folclorist, folclorism, folcloric, a folcloriza — pierde teren tot mai mult în timpul din urmă. Alexiadhis invocă în acest sens studiul *The Concept of Folklore* al lui E. Köngas-Meranda, care consideră inadecvat termenul din trei motive: a fost propus de un specialist din afara domeniului (arheologie), a fost folosit ca substitut pentru un termen care exista anterior cu același sens (?), în prezent termenul încetează să mai fie folosit (?).

Termenii **ethnography**, **ethnology** sînt considerați inadecvați datorită conotațiilor de ordin patriciole pe care le are cuvîntul **ethnos**, față de care neutralitatea cuvîntului **laos** prezintă evidente avantaje. Referindu-se, în continuare, la un studiu al lui G. Meraklis, Alexiadhis

atrage atenția că *ethnos* în limbile europene este echivalent cu *nație*, în timp ce în alte limbi are sensul din greaca veche, de grupare de oameni nelegați prin ideologii și sentimente sau grupare de animale. Ambiguitatea pe care o imprimă cuvântul *ethnos* poate fi evitată, notează autorul, utilizând pe cel de laos și compoziții săi, *laografia* fiind un termen care poate să numească cercetarea culturii populare în sensul cel mai larg, indiferent de tipul societății care o produce.

Am indicat numărul redus al paginilor pe care le numără studiul pentru a evidenția forța de sinteză a autorului, care realizează un tur de orizont asupra terminologiei utilizate în ultimele două secole pentru numirea cercetărilor de cultură populară și am prezentat în extenso termenii pe care îi inventariază, pentru că apreciem relevul util și riguros.

În ceea ce privește valoarea de manifest a lucrării avem o dublă rezervă. Există o anumită rutină în practica științifică, datorită căreia sint asimilate lent cele mai adecvate soluții terminologice, gustul pentru inovația terminologică fiind contrabalansat de un pronunțat tradiționalism. De altfel, invențiile lexicale marchează, de obicei, o reorientare teoretică a domeniului. Acel, mai important și vizind nivelul de profunzime al problemei, aproape fiecare școală etnică de folcloristică și-a construit, în timp, propriul său obiect (în funcție de tradiția cercetării și de specificul culturii populare) și a adoptat sau a inventat un termen care să o denumească în funcție de modul în care și-a conceput obiectul. În acest sens, a imagina un termen-numitor comun pentru toată folcloristica internațională este de neconceput și poate că nici nu ar fi de dorit, tensiunile dintre diversele școli de folclor, tensiuni exprimate fie și în termenul prin care se denumesc, fiind, după opinia noastră, productive.

Irina Nicolau

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **METODOLOGIA CERCETĂRII CULTURII POPULARE** — ședință de comunicări organizată de Comisia de Folclor a Academiei Române. În cadrul comunicărilor și discuțiilor susținute cu prilejul întâlnirii de vineri, 2 octombrie 1989, două au fost perspectivele de abordare și tratare a temei propuse. Una a fost aceea verticală, de aprofundare și comprehensiune a domeniului (folclorului) în scopul cercetării sale cu o metodă cât mai eficientă și adecvată, iar în acest sens oportună a fost insistența a doi dintre vorbitorii asupra articolului program al lui Ovid Densusianu, *Folclorul I — cum trebuie înțeles și*, în al doilea rând, s-a pus cu deosebire accentul, în cadrul comunicărilor, pe inter- și pluridisciplinaritate (care devin indispensabile folcloristicii actuale), deci pe lărgirea perspectivei „orizontale” de manifestare a științei.

Lucrările întâlnirii au fost conduse de Alexandru Dobre, secretar științific al Comisiei de Folclor a Academiei Române, care a dat mai întâi cuvântul profesorului Mihai Pop. Acesta, vorbind despre profesorul Ovid Densusianu, a rezumat metoda de culegere și cercetare elaborată de marile înaintași, relevând înaltul grad de științificitate și marea actualitate a acestei metode. S-a arătat că primul curs de folclor din istoria învățământului universitar românesc, acela deschis în 9 noiembrie 1909 de către O. Densusianu cu lecția *Folclorul — cum trebuie înțeles*, venea să marcheze o dată crucială și un imens salt valoric: sfârșitul epocii de diletantism și amatorism folcloric și începutul erei de înaltă și riguroasă știință în acest domeniu. Prin comunicarea *Etnografie, etnologie, arheologie și semantica elementelor autohtone românești*, Stelian Dumitrușcel a încercat să demonstreze că lingvistica, îndeosebi atunci când se ocupă de etimologia, semantica și evoluția termenilor de substrat, poate apăla cu succes în etnologie, etnografie și folclor. Vorbitorul a expus situația concretă a termenilor „*arșea*”, „*grșle*”, „*glnere*” și „*mîre*”, empu justificări istorice și etnografice, și a căutat elucidare filologică a presupus minuoase investigații inter- și pluridisciplinare. În comunicarea *Un mod de abordare a metaforei în textul folcloric*, Nicoleta Costu a supus figura de stil unei abordări tradiționale *text/emisător/receptor*, și-a delimitat teritoriul de referință la textele de incantație (descintece sau fragmente de colindă cu funcții magice), a analizat tehnica compunerii (respectiv descompunerii) „*metaforei descifrate*” (bazată pe înfrimarea/afirmarea sensului propriu/metaforic al termenilor) și a făcut câteva aproximații asupra stărilor, atributelor și evoluției de la funcția magică la aceea poetică a metaforei orale.

Insistind asupra complexității obicșurilor folclorice (*Contribuții la metodologia cercetării obicșurilor populare*), Gheorghe Deaconu a adus câteva critici, făcând în același timp

sugestii privitoare la metodologia aplicată în cercetarea (de teren) a acestui domeniu. A susţinut ireductibilitatea cutumelor populare la textele sferente şi nevoia înregistrării tuturor datelor care, fie şi indirect, se referă la obiceiuri. Pretenţioasă, vizând absolutul şi idealul în metodologia folcloristică, opinia sa a şi fost numită „utopică” de către Peul Drogeanu, care a luat cuvîntul în finalul întîlnirii. Tot acesta din urmă a atenţionat că totuşi o foarte mare parte a metodelor de cercetare preconizate de Gh. Deaconu a fost deja aplicată de către grupul de folclorişti de la Timişoara.

Cornelia Călin a prezentat o dore de seamă asupra unei cercetări personale, efectuată în mediul navigatorilor şi al constructorilor de nave maritime. Investigaţia sa a ilustrat câteva *Probleme teoretice şi de metodologie ale cercetării folclorice în urbanitate*. De sept s-a supra-licitat relevanţa cercetării, „reîndu-se un mic echivoc teoretic între „model de cercetare” şi „eşantion”; Iată de ce Romulus Vulcănescu i-a atras atenţia asupra necesităţii luării în cont şi a altor cercetări de acest gen, efectuate în trecut, ca şi asupra nerezumării unui model (de cercetare) la datele şi proprietăţile relevate de un eşantion.

Revenind asupra lui O. Densusianu, în comunicarea „*Folclorul — cum trebuie înţeles*”, după 80 de ani, Nicolae Constantinescu a insistat asupra actualităţii metodologiei propuse de O. Densusianu, asupra calităţii de manifest şi program a primei lecţii destinate folclorului în filologia română şi a interpretat, cu pertinţă şi subtilitate, pasajele esenţiale ale expunerii — octogenare — a profesorului de la începutul secolului.

După încheierea comunicărilor s-a oferit celor prezenţi ocazia de a lua cuvîntul şi de a dezbate asupra celor audiate sau asupra altor probleme pe care metodologia cercetării culturii populare le suscită. Afară de precizările făcute de R. Vulcănescu şi P. Drogeanu, amintiţi deja, s-au mai pronunţat Mihai Pop — care a propus cercetătorilor să apeleze la tehnica modernă a înregistrării video pentru culegerea tradiţiilor populare actuale şi a dat sugestii pentru lărgirea frontului interdisciplinar al abordării folclorului — şi I. C. Chişinăia — care a apreciat nivelul în general ridicat al comunicărilor, ca şi activitatea Comisiei de Folclor a Academiei Române. (Marin Marian-Bălaşa)

● **CONGRES INTERNAŢIONAL DE ANTROPOLOGIE ŞI ETNOLOGIE.** În perioada 24 — 31 iulie 1988, s-au desfăşurat, la Zagreb (Iugoslavia), lucrările celui de al XII-lea Congres Internaţional al Ştiinţelor Antropologice şi Etnologice. Circa 3000 de specialişti, din 90 de ţări, s-au întîlnit pentru a delimita noile tendinţe teoretice şi metodologice din domeniile etnologiei şi antropologiei şi pentru a prezenta rezultatele celor mai recente cercetări de teren, de arhivă sau de bibliotecă. Iată — în ordine alfabetică — participanţii români şi titlurile comunicărilor prezentate de aceştia în cadrul diferitelor secţiuni ale congresului: George Anca, *Feminine Theanthropoetics*; Andrei Bantaş, *A Hypothesis: the Notion of 'Multibehaviour'*; F. Chirilă, *Russian (Lipovenian) Dialects in Romania: Ethnographic and Linguistic Aspects*; Emilia Comişel, *Child Creativity*; Irina Dragnea, *Musical Practice and Psycho-Physical Development of 10 to 14 Year Old Children*; Vesile Droj, *Hidden Metrics of Ancient Worlds or Universe Quantizing System*; Lidia Gagaş, *Confessional Identity and Differentiation in the Family Structure and Kindred Relationships in a Village from Banat*; Zoia Manolescu, *Proportions of the English Element in the Contemporary Romanian*; Ioan Meiştoiu, *The Structure of Wedding Ceremonials among Romanians*; Andrei Olşteanu (două comunicări), *Myth and Rite in Children's Folklore* şi *The Theological Disputes*; Ghizela Sulişteanu (două comunicări), *Psycho-social Roots of Contemporary Children's Creativity* şi *The Law of Oral Tradition and its Historical Value in the Conception of the Folklore Practitioners*; Romulus Vulcănescu (două comunicări), *The Contribution of Juridical Anthropology to Anthropological Knowledge* şi *Mythology of the Forefathers and Ancestors*. (Andrei Olşteanu)

● **CONTRIBUŢII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ŞI ETNOGRAFIEI ROMĂNEŞTI.** Sub acest titlu, vineri, 24 noiembrie 1989, în sala Prezidiului Academiei Române s-a desfăşurat o nouă şedinţă de comunicări a Comisiei de Folclor. Discuţiile au fost prezidate de prof. dr. Zoe Dumitrescu Buşulenga, preşedintele Comisiei de Folclor a Academiei. În comunicarea *Un volum necunoscut al lui D. Stăncescu*, Iordan Dăţcu a enumerat câteva din contribuţiile pe care, personal, le-a adus în domeniul istoriografiei şi al bibliografiei folcloristicii româneşti, constînd în descoperirea şi punerea în circulaţie a unor opere folcloristice (culegeri şi studii de folclor). Un volum recent descoperit, cuprinzînd basme, volum publicat în 1894 de D. Stăncescu şi pierdut din vedere de tuturor specialiştilor în domeniul prozei populare, a îmbogăţit repertoriul de gen cu încă două piese, iar reditarea culegerilor folcloristului — ne asigură I. Dăţcu — va oferi în curînd corpusul complet şi oglinda fidelă a colecţiilor acestuia. Aventurile descoperirii volumului pierdut şi detaliile recuperării sale, cu şi importan-

şa sa pentru folcloristică ne-au fost prezentate pe larg în comunicare. Viorica Ionescu-Nișcov, care a răsfoit numerele celebrei reviste „Adevărul literar și artistic” (1920 — 1939), revistă în care au apărut numeroase texte populare (republicări), dar și eseuri și studii de folclor (ce șcelea pe cât de interesante pe atât de controversate ale lui H. Sanielevici, respectiv, ale eruditului I. A. Candrea), e făcut acum o prezentare sub titlul *Folclorul în „Adevărul literar și artistic”*.

Cătălina Velculescu, în comunicarea *Texte folclorice în manuscrisele vechi românești*, a susținut și demonstrat teza că pentru perioada veche folclorul trebuie căutat în însăși cultura livrescă a vremii, în literatura scrisă. A făcut apoi trimiteri la diferite texte aparținând cărților populare (*Alexandria, Erotocritul*) sau literaturii aulice (*Letopiseșul cantacuzinesc*), la texte cu caracter moral-pedagogic („întrebări și răspunsuri”), arătând că între variantele acestora se poate recunoaște o masivă infiltrație a elementelor de folclor și de gândire mitologică populară. Dar prezența folclorului a fost identificată și în straturi și forme mai subtile, ca în cazul „încederii în oralitate”, caracteristică tuturor cronicarilor noștri. O bună parte din ceea ce astăzi numim folclor constituia pe atunci „conținut de cultură comună” — a fost una din concluziile fundamentale ale cercetătoarei.

Bun cunoscător al fondului arhivistic „S. Fl. Marian” de la Suceava, Paul Leu a comentat câteva scrisori trimise folcloristului bucovinean de către Matthias Friedwagner (*Date noi cu privire la colecția „Cinzece populare românești din Bucovina”*).

I. Oprișan a prezentat în detaliu condițiile și semnificațiile istorice ale lansării, în 1877 și 1884, de către B. P. Hasdeu a *Chestionarului juridic* și a *Chestionarului lingvistic și filologic*, în comunicarea *Întreaga țară cautoare (considerații asupra chestionarelor lui B. P. Hasdeu)*.

Alexandru Dobre, vorbind despre O „propunere” a lui Simion Mehedinți, a prezentat unul din ultimele texte aparținând unei personalități cu mari merite în cultura și știința românească, personalitate marcată totuși de un destin sfârșit dramatic. Este vorba de discursul ținut de S. Mehedinți la Academia Română în februarie 1947, unul din ultimele texte și apeluri fierbinți în favoarea „salvării” folclorului nostru.

În discuțiile finale au luat cuvântul toți vorbitorii rușiți, prorogându-se atât asupra problemelor ridicate în comunicări, cât și asupra unor aspecte mai largi ale folcloristicii noastre. (M. M.)

● **CERTITUDINI ȘI ÎNDOIELI.** Certitudinile și îndoielile folcloriștilor americani sînt analizate cu săgăciție de fostul președinte al Societății Americane de Folclor, Alan Jabour, în discursul său la congresul prilejuit de cea de a o sula aniversare a societății, ținut la Cambridge, Massachusetts, în octombrie 1988. Sub titlul *On the Values of American Folklorists* textul este publicat în „Journal of American Folklore”, vol. 102, no. 405, iulie—septembrie 1989, p. 292 — 298.

Privirea retrospectivă, impusă de momentul aniversar, scoate în evidență o serie de trăsături ale cercetării folcloristice nord-americane, generate de însăși specificitatea folclorului acestei întinse și complexe arii geografice, caracterizată prin „pluralismul cultural” care s-a manifestat încă de la început în interiorul unei „civilizații unitare și progresive”. Acest „instinct” pentru pluralism cultural s-a concretizat, consideră autorul, „nu numai în explorarea etnicității, dar și în delimitarea grupurilor culturale bazate pe sisteme de organizare precum ocupația, religia, apartenența etnică, limba, teritoriul, ca și în distingerea unor categorii culturale precum popor, popular, mase și elită” (p. 292).

Perspectiva pluralistă a condus la delimitarea unei multitudini de categorii culturale, dar și la constatarea unor suprapuneri, unor elemente comune, unei adevărate „rețele” în care tradițiile locale, naționale și internaționale se intersectează.

O altă trăsătură a folcloristicii americane pare să se ale în „afinitățile” ei cu antropologia, pe de o parte, și cu disciplinele care studiază artele, pe de alta, atașamentul față de „cultura expresivă și credința în importanța ei” fiind socotite ca „piatra de încercare și esența culturii umane” (p. 294).

Alături de aceste două caracteristici (pluralismul cultural și atenția acordată valorilor expresive ale culturii) se remarcă atracția permanentă pentru latura personală, intimă a fenomenului: „Nu am favorizat întotdeauna — se scrie — valorile grupurilor mici față de valorile grupurilor mai mari și am prețuit meritu acele expresii culturale care s-au dezvoltat în relațiile umane de la persoană la persoană” (*ibid.*). Din această opțiune derivă și preferința pentru „alternativele culturale”, respectiv pentru acele laturi ale tradiției culturale care „par a fi trecute cu vederea, disprețuite, neglijate”.

Toate aceste trăsături s-au impus de-a lungul unui secol de cercetare a folclorului în America și au fundamentat și susținut continuitatea procesului de studiere a acestuia.

În continuare, Alan Jabbour se oprește și asupra citorva dileme ale folcloristicii de peste ocean, care, sintetic, s-ar concretiza în *autonomia disciplinei vs interdisciplinaritate*; *profesionalism vs amatorism*; *text și context*; *trecut și prezent* (i. e. perspectiva istorică vs perspectiva etnografică); *studiu și acțiune* (i. e. obiectivitate și delatare vs implicare și acțiune).

Folcloristul american pledează ferm, în primul caz, pentru profesionalism: „În voința noastră de a ne exercita chemarea spre folclor, de a ne eticheta singuri drept folcloriști, noi ne-am înscris pe un drum pe care experiența noastră etnografică ne-a învățat să-l privim ca semnificant din punct de vedere cultural. Sintem, pur și simplu, o profesie” (p. 295). Cu toate acestea, în disputa „profesionalism” vs „amatorism”, cedează realităților de ultim moment: „Astăzi balanța s-a schimbat din nou și deși asta poate să ne displacă, nu renunțăm la legăturile noastre cu amatorii devotați”.

Încă la ordinea zilei, deși declanșată în anii '70, în disputa *text/context* se dă cîștig de cauză celui dintîi, considerîndu-se că formele culturii materiale (integrate contextului) reprezentînt de fapt „o altă clasă de texte”, așa încît „textul — expresia culturală tangibilă sau intangibilă — a fost și va rămîne centrală în profesia noastră” (p. 296).

Subiect de meditație extrem de actual, relația *studiu față de acțiune* scoate în evidență complementaritatea acestora, mai ales în ceea ce privește acțiunea de conservare, de păstrare a folclorului, „chiar dacă cei din jurul nostru nu privesc aceasta cu ochi buni”.

Avînd în vedere în chip expres valorile dobîndite în timp și dilemele actuale ale folcloriștilor din S.U.A. la împlinirea unui secol de existență a Societății Americane de Folclor, cuvîntul inaugural al președintelui în exercițiu al acesteia în 1988, Alan Jabbour, directorul Centrului de Cultură Populară de la Biblioteca Congresului din Washington D.C., ridică o serie de întrebări și sugerează o seamă de răspunsuri care privesc starea actuală a folcloristicii și statutul celor care o slujesc azi și poate chiar și mâine, indiferent de locul unde se află în această lume în continuă schimbare. (N. Constantinescu)

● **FOLCLOR VECHI ROMÂNESC.** Constantin Ciuchindel a avut buna idee de a cerceta și extrage din numeroase manuscrise românești (cele mai multe aflate la Biblioteca Academiei Române), ca și de pe unele manuscrise slave, maghiare și de pe cărți vechi vreo 250 de texte de folclor. Texte, precizează autorul volumului antologic, tipărit la Editura Minerva (1990), „cu mult mai vechi — se apreciază că unele cu peste 100 de ani, iar majoritatea cu cel puțin 50 de ani — adică anterioare anilor 1846 — 1852, cînd Anton Pann își publică volumele *Poezii populare* (1846) și *Povestea vorbei* (1847) și cînd, în 1852, lui Vasile Alecsandri îi apare volumul *Poezii populare. Balade sau cîntece bătrînești* editate și îndreptate de...”. Structura volumului antologic este următoarea: lirică (1 — 98), strigături (99 — 152), bocete (153 — 155), cîntece bătrînești (156 — 162), descîntece (163 — 202), orații la nuntă (203 — 217), mulțumiri la colinde (218 — 223), basme, snoave, povestiri (224 — 235), ghicitori, proverbe, sentințe (236 — 251). În secțiunea cîntecelor bătrînești figurează cîntecele: *Ilincușa Șandruului*, *Cîntarea fetii* [*Ilincușa Landruului*], *Stancu Găman*, *Cîntecul lui Radu*, *Cîntarea turcului*, *Vilca*, *Brumărel*. În secțiunea liricii este greu de decis dacă unele texte sînt autentice populare ori creații de autor.

Antologia lui C. Ciuchindel este fără îndoială o contribuție, ea oferindu-ne unele dintre cele mai vechi atestări ale unor producții populare. (I. D.)

A apărut

O nouă publicație de folclor și etnografie

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI ROMÂNE
Tomul I (1987)

În sumar :

- Acad. Radu Voinea, *O nouă publicație de folclor și etnografie*
- Mihai Pop, *Performarea și receptarea poveștilor*
- Al. I. Amzulescu, *Cîntecul „propriu-zis” în Muscel. Aspecte actuale (I)*
- Stanca Ciobanu, *Ioan Slaciți și creația de basme*
- Iordan Dateu, *Prima monografie etnofolclorică regională românească*
- Nicolae Constantinescu, *Un deziderat al cercetării folcloristice actuale: redefinirea conceptelor*
- Mihai Coman, *Asimetriile constitutive. Observații pe marginea modelului cosmogonic popular*
- Marin Marian-Bălașa, *Despre colinda doinită*
- Alexandru Dobre, *Note asupra proverbului românesc (I)*

★

- Petru Caraman, *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei. Partea a II-a. Rituri de descolindare. Expunerea diferitelor tipuri de practici descolindătoare cu variantele lor. Text stabilit de Iordan Dateu*

★

București, Editura Academiei Române, 1990, 232 pagini,
21 lei.

★

Cereți în librării : *Memoriile Comisiei de Folclor a Academiei Române*, tomul I (1987).

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Scută privire asupra componentelor culturii spirituale românești
- Ritmu percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești (II)
- Marginalii la istoria folcloristicii românești. Opt decenii de știință și umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola”
- Apa „de la vale” între simbol și utilitate
- Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean
- Poetica textelor de rit funebru
- O valoroasă cu-gere de folclor din 1865
- Preocupările etnografice ale lui Traian Herseni
- Meteorologie mitică românească. Istoricul unui termen folcloristic : solomonarul
- Alexandru Tiplea — un înaintaș de seamă al folcloristicii românești moderne
- Originea instrumentelor muzicale în legendele românilor și alte tradiții pr-vitoare la ele
- Despre dezvoltarea folcloristicii și etnografiei românești în deceniul 1950—1960
- Alexandrina Istrătescu-Tzurea, un nume mai pu’ în cuno-ștință în folclorist ca românească

ISSN 0034 — 8199

REF, tom 35, nr. 2, p. 121—212. București, 1990